

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O ESPAÇO DOS MISERÁVEIS
NO TEATRO BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Marina de Oliveira

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil
Orientador

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutora em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura

Data da defesa: 14 de janeiro de 2010

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, janeiro de 2010

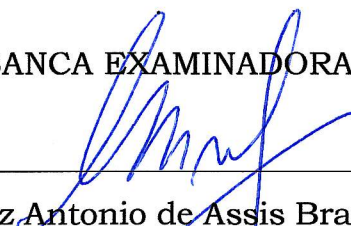
MARINA DE OLIVEIRA

O ESPAÇO DOS MISERÁVEIS NO TEATRO BRASILEIRO
NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Tese apresentada como requisito
para obtenção do grau de Dou-
tor, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Facul-
dade de Letras da Pontifícia U-
niversidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em 14 de janeiro de 2010

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil – PUCRS



Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria – USP



Prof. Dr. Clóvis Dias Massa - UFRGS



Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt - PUCRS



Profa. Dr. Vera Teixeira de Aguiar – PUCRS

AGRADECIMENTOS

Aos interlocutores da rua

– Em primeiro lugar, ao Assis, por sua orientação, paciência e bom humor;

– Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Alice Campos Moreira, Charles Kiefer, Ir. Elvo Clemente (*in memoriam*), Maria da Glória Bordini, Maria Eunice Moreira, Maria Luíza Ritzel Remédios, Maria Teresa Amodeo, Regina Zilberman, Rita Schmidt e Vera Teixeira de Aguiar, pelo aprendizado durante o Doutorado; e às funcionárias da secretaria, Isabel e Mara, pela atenção;

– À professora Maria João Brilhante, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pela orientação durante minha estada em terras lusas, e ao queridíssimo Rui Pina Coelho, pelas preciosas dicas;

– Às professoras Beatriz Weigert e Vânia Chaves, pelas oportunidades em Portugal;

– Ao professor Antonio Dimas e à Maria Della Costa, por terem me cedido importante material para a pesquisa;

– À Vera e ao Glênio, pelas sugestões na qualificação;

– Aos colegas do curso de Mestrado e Doutorado da PUCRS, pela convivência;

– Ao CNPq, pela bolsa integral, e à CAPES, pela bolsa-sanduiche em Lisboa;

– Aos colegas, amigos e alunos do curso de teatro da UFPel.

Aos interlocutores do outro mundo

– Às personagens desvalidas das peças que rondaram o meu imaginário e comigo conversaram.

Aos interlocutores da casa

– À mamita, Nara, por toda proteção e aconchego;

– Aos avós Roberto (*in memoriam*) e Margarida; ao “gaúcho” Paulo; aos irmãos Leti, Vini e Manu; às tias Vera, Nayá e Rose; aos primos; aos

cunhados; aos sogros Aldo e Rosa; aos pequenos Sofia, Martina e Caio;
à Brunna – obrigada por todo o carinho;

– Aos amigos de fé que, longe ou perto (no tempo ou no espaço),
me proporcionam momentos de ternura e alegria;

– À Maria Manuel Marques, a Miúcha, que generosamente nos
acolheu em Lisboa;

– Ao Mauro, meu companheiro amado, pelos conselhos, pela
cumplicidade e por tudo o que as palavras não dão conta de mensurar.
A ele dedico esse trabalho.

“Nós vamos, mãe, p’ra um lugar onde ninguém vive debandado, desgarrado de tudo. No Paraíso, todos vive como anjo. As roça são limpa, sempre limpa! Os mantimento são cuidado pelas enxada de Deus. Terra sobra p’ra todo lado e o frio não tem morada no corpo de ninguém. O sol de Deus alumia e esquenta todos! Assim vai ser um dia na terra, quando o demônio acabar.”
(Joaquim – *Vereda da salvação*)

“Se o Zumbi quisesse, esse morro inteiro baixava com ele e tomava as casas da Lagoa. (...) Você já pensou, Pedro, se a turma de todos os morros combinasse para fazer uma descida dessas no mesmo dia?”
(Aparecida – *Pedro Mico*)

“Sei lá. Mas o mundo é grande. Tem que haver, em alguma parte, um lugar pra gente.”
(Malu – *A invasão*)

RESUMO

O foco da tese consiste na análise do protagonismo dos miseráveis na dramaturgia brasileira das décadas de 1950 e 1960, seus conflitos de classe e suas relações com distintos espaços de significação social. Para tal objetivo, a pesquisa estrutura-se a partir da identificação de três vertentes espaciais de representação: a primeira delas – composta por *Auto da Compadecida*, *Morte e vida severina* e *Vereda da salvação* – abarca as figuras dramáticas carentes que habitam pequenas vilas ou territórios do universo campestre (eixo rural); a segunda – *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico* e *Gimba* – refere-se a personagens desprovidas de recursos que moram na periferia das cidades (eixo da favela); e a terceira – *Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás* – retrata a situação de indivíduos que, em busca de sustento, trabalham em subempregos ou exercem atividades degradantes nos centros urbanos (eixo da cidade). Acrescenta-se, ainda, que apesar de utilizar a contribuição de vários pensadores, o estudo vale-se, essencialmente, das teorias de dois antropólogos brasileiros: Darcy Ribeiro e Roberto DaMatta.

Palavras-chave: teatro brasileiro; espaço social; miséria.

ABSTRACT

The focus of the thesis is the analysis of the role of the miserable characters of the Brazilian drama of the 1950's and 1960's, its class conflicts and its relations with different spaces of social significance. For this purpose, the research is structured from the identification of three spatial aspects of staging: the first – *Auto da Compadecida, Morte e vida severina e Vereda da salvação* – covers the poor dramatic figures who inhabit small villages or territories of the countryside universe (rural axis); the second – *Orfeu da Conceição, Pedro Mico e Gimba* – refers to destitute characters who live on the outskirts of the cities (slum axis); and the third – *Quarto de empregada, A invasão e O abajur lilás* – portrays the situation of individuals who, in search for sustenance, are underemployed or engaged in degrading activities in the urban centers (city axis). It also adds that, although using the contribution of various thinkers, the study essentially makes use of the theories of two Brazilian anthropologists: Darcy Ribeiro and Roberto DaMatta.

Key-words: Brazilian theater, social space, misery

SUMÁRIO

1 SITUANDO A PESQUISA.....	9
2 O ESPAÇO DOS MISERÁVEIS NO TEATRO NACIONAL	
2.1 Os desvalidos do mundo rural	
2.1.1 <i>Auto da Compadecida, Morte e vida severina e Vereda da salvação.....</i>	28
2.1.2 O dilema da terra e os seus peregrinos.....	56
2.2 Os habitantes da favela	
2.2.1 <i>Orfeu da Conceição, Pedro Mico e Gimba.....</i>	86
2.2.2 A idealização do morro e o mito da democracia racial.....	117
2.3 Os degradados dos centros urbanos	
2.3.1 <i>Quarto de empregada, A invasão e O abajur lilás.....</i>	140
2.3.2 A casa em ambiente público.....	159
3 OS DESVALIDOS DO BRASIL NO EXTERIOR	
3.1 <i>Orfeu Negro, Gimba e Auto da Compadecida em Portugal e/ou na França.....</i>	182
3.2 A recepção de <i>Morte e vida severina</i> na França e em Portugal.....	198
4 INTERLIGANDO OS EIXOS ESPACIAIS.....	218
5 REFERÊNCIAS	
5.1 Pesquisa no Brasil.....	243
5.2 Pesquisa em Portugal.....	249
6 ANEXOS – FICHA TÉCNICA E IMAGENS DOS ESPETÁCULOS	
6.1 <i>Auto da Compadecida.....</i>	252
6.2 <i>Morte e vida severina.....</i>	254
6.3 <i>Vereda da salvação.....</i>	256
6.4 <i>Orfeu da Conceição.....</i>	258
6.5 <i>Pedro Mico.....</i>	260
6.6 <i>Gimba, presidente dos valentes.....</i>	262

6.7 <i>Quarto de empregada</i>	264
6.8 <i>A invasão</i>	265
6.9 <i>O abajur lilás</i>	267
7 CURRICULUM VITAE	269

1 SITUANDO A PESQUISA

O presente capítulo introdutório da tese divide-se em três tópicos. O primeiro pauta-se pela especificação do conceito de miserabilidade abordado, seguido de um esboço, em linhas gerais, do principal referencial teórico da pesquisa. O segundo configura-se como um apanhado histórico das décadas de 1950 e 1960, no que tange ao teatro brasileiro e ocidental. Num terceiro momento, faz-se um levantamento acerca da presença de personagens desvalidas como protagonistas do drama nacional, dado que permite a delimitação de alguns eixos espaciais de análise.

O tema do trabalho é a investigação do espaço (social e metafórico) conferido às personagens miseráveis no drama brasileiro de 1950 e 1960. Para tal objetivo, o estudo vale-se, predominantemente, dos apontamentos de dois antropólogos: Darcy Ribeiro e Roberto DaMatta. Antes de explanar aspectos relevantes das teorias propostas pelos pesquisadores brasileiros, todavia, torna-se necessário esclarecer em que sentido a denominação “miserável” aqui é empregada, tendo em vista que a palavra abarca mais de um significado. No *Dicionário Aurélio*, por exemplo, lê-se como “miserável” aquele que é:

1. Digno de compaixão; 2. Desprezível, abjeto, infame, torpe, vil, mísero; 3. Malvado, perverso, cruel; 4. Próprio de quem é muito pobre; pobre, desgraçado, mísero; 5. Sem valor, mesquinho, escasso, ínfimo, mísero; 6. Avaro (FERREIRA, 1999: 1.344).

Importa, para o estudo, a definição da quarta acepção, em que a expressão vincula-se ao indivíduo desprovido de recursos, em situação de precariedade financeira. Fica claro que miserável, nesta ocasião, não está sendo entendido como pessoa “desprezível”, “perversa” ou “mesquinha”. Ademais, embora na maioria dos casos as personagens desafortunadas sejam dignas de compaixão, isso não se configura como uma regra.

Entendendo dessa forma – a miserabilidade como consequência de uma organização da coletividade – traz-se, como meio de aprofundar

o conceito, a teoria de estratificação social proposta por Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro*. Publicado em 1995, o volume é uma síntese do pensamento do antropólogo acerca do País. Em linhas gerais, o livro trata do processo civilizatório, as matrizes étnicas e as transformações socioculturais e históricas do Brasil desde a sua formação.

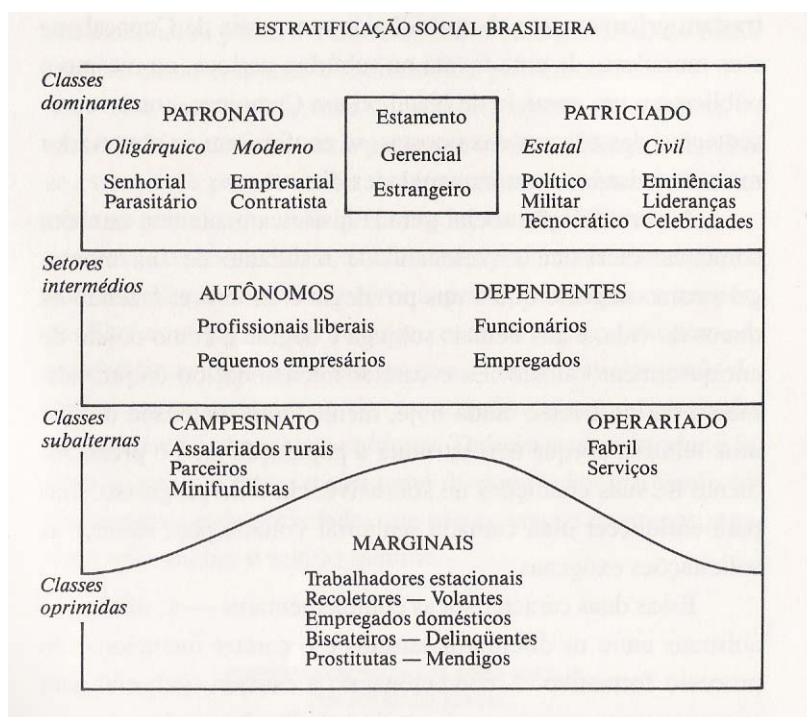
Na introdução, o escritor ressalta que o povo-nação não surgiu no Brasil a partir da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos se organizavam em classes distintas, mas conjugadas no intuito de atender às necessidades de sobrevivência e progresso. O povo-nação foi gerado, no Brasil, a partir da concentração da força de trabalho escravo, utilizado para servir a propósitos mercadológicos, “através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável” (RIBEIRO, 1997: 23).

A análise do autor abarca o início do processo de colonização do País, em que se teve a exploração da riqueza natural e a dizimação de grande parte dos povos indígenas, passando pela efetivação do projeto colonial mercantilista, a partir da exploração do trabalho de escravos africanos trazidos do outro lado do Atlântico para as grandes fazendas; pelo advento das imigrações europeias e orientais; pela formação das cidades e pela industrialização, até a consolidação do capitalismo. O desenrolar desses eventos resultou numa complexa e desigual sociedade, composta de cidadãos de diferentes etnias e classes sociais.

No capítulo “As dores do parto”, Darcy Ribeiro deduz que o Brasil principiou como “feitoria escravista” (RIBEIRO, 1997: 447), habitado por portugueses, índios nativos e negros importados. Depois, como um consulado, em que um povo sublusitano, misturado com os sangue negro e indígena, exercia a função de proletariado externo de uma possessão estrangeira, não havendo ainda um conceito de povo. A sociedade era um conglomerado de gentes multiétnicas, advindas da Europa, da África e de nativos. O antropólogo ressalta que, de modo paradoxal, a “desindianização” forçada dos índios e a “desafricanização” dos negros fez com que esses povos, despojados de sua identidade,

fossem “condenados a inventar uma nova etnicidade englobadora de todos eles” (RIBEIRO, 1997: 448). Mulatos e caboclos, lusitanizados pela língua portuguesa, “foram plasmando a etnia brasileira e promovendo, simultaneamente, sua integração, na forma de um Estado-Nação” (RIBEIRO, 1997: 448). Para Ribeiro, já havia uma consciência de “Estado-Nação” quando o Brasil recebeu um grande contingente de imigrantes europeus e japoneses, assimilados dentro do processo de transformação vivido pelo País.

Dessa forma, de modo subjacente ao sentimento de “consciência de nação”, partilhado pelos brasileiros, esconde-se uma profunda distância social, originada no tipo de estratificação social construída ao longo do processo de formação nacional. Nesse sentido, torna-se pertinente olhar com mais vagar a taxionomia social brasileira, encetada por Darcy Ribeiro e desenvolvida no capítulo “Classe, cor e preconceito”, valendo-se da tabela abaixo:



(RIBEIRO, 1997: 211)

Segundo o teórico, a divisão de camadas sociais no Brasil abarca quatro grandes classes: as dominantes, as intermediárias, as subalternas e as oprimidas. Nas classes dominantes têm-se o *patronato*

de empresários, enriquecido através da exploração econômica, e o *patriciado*, cujo poder decorre do desempenho de cargos públicos ou civis. O antropólogo diz que, nas últimas décadas, um corpo estranho tem se afirmado na cúpula das classes dominantes: o estamento gerencial de empresas estrangeiras, configurando-se como o setor predominante das classes dominantes. Além de empregar tecnocratas e controlar a mídia, manipulando a opinião pública, esse estamento “elege parlamentares e governantes. Ele manda, enfim, com desfaçatez cada vez mais desabrida” (RIBEIRO, 1997: 208).

Nos setores intermediários, há os *autônomos*, formados pelos profissionais liberais, e os *dependentes*, como os policiais, os professores, o baixo-clero e similares, vinculados a alguma instituição. Para Ribeiro, todos os pertencentes a essa classe tendem a “prestar homenagem [às] classes dominantes” (RIBEIRO, 1997: 209), a fim de usufruir alguma vantagem. As exceções seriam uma parte do baixo-clero e os raros intelectuais, considerados em certos momentos históricos insurgentes e subversivos da ordem.

Nas classes subalternas têm-se o *campesinato*, onde se encontram os pequenos proprietários e assemelhados, e o *operariado*, que tem empregos relativamente estáveis. Esse segmento é constituído por dois bolsões: o da aristocracia operária, em que os indivíduos mantêm empregos até certo ponto seguros, sobretudo os trabalhadores especializados; e o dos vinculados à terra, como os pequenos proprietários rurais, arrendatários, gerentes de grandes fazendas etc.

Abaixo da classe subalterna, por fim, está a grande maioria da população brasileira: o grupo dos oprimidos, geralmente negros e mulatos, moradores das favelas e das periferias da cidade. Entram nesse setor os boias-frias, os enxadeiros, os pedreiros, os empregados da limpeza, as empregadas domésticas, as pequenas prostitutas, os delinquentes, os biscateiros, os mendigos etc. Ressalte-se, desse modo, que se entende como “miseráveis” os indivíduos enquadrados na classe dos oprimidos, segundo a tese de Darcy Ribeiro.

No que tange à espacialidade, tornam-se úteis as ideias de Roberto DaMatta, que em suas pesquisas se preocupou em identificar e relativizar os códigos da *rua* e da *casa*. No livro *Carnavais, malandros e heróis* (1979), o autor analisa determinados ritos brasileiros, observando que o comportamento em sociedade costuma alterar-se dependendo do lugar em que se está. A trajetória individual do ser humano, do nascimento à idade adulta, pautar-se-ia, nessa perspectiva, por uma oposição básica entre dois mundos: a *casa* e a *rua*. Enquanto o primeiro remete ao aconchego, o segundo vincula-se à luta pela sobrevivência, pois é preciso “sair de casa para ganhar a vida”. Do primeiro dia de escola ao primeiro dia de trabalho, homens e mulheres passam por rituais como batismos, crismas, aniversários e formaturas, ocasiões em que vai ficando latente o afastamento do lar (ponto de referência fixo e íntimo), em prol da aproximação ao mundo do trabalho (mutável e coletivo).

Para DaMatta, esses rituais de passagem “correspondem a um movimento da pessoa (quando se está dentro da família) ao indivíduo (quando se entra no mercado de trabalho)” (DAMATTA, 1980: 186). Os domínios da *casa*, por pressupor o cumprimento de certas normas de amor e respeito à família, favorecem a construção dos moradores enquanto “pessoas”, ao passo que o ambiente da *rua*, regido por códigos impessoais, transforma-os em “indivíduos” que, desgarrados de seu grupo moral, encontram-se dispersos na multidão.

A partir do estudo de dois ritos brasileiros – do Dia da Pátria e do Carnaval – o antropólogo observa posturas antagônicas, pois enquanto o primeiro pauta-se pela manutenção da ordem vigente, o segundo vincula-se à transgressão das normas sociais. Na parada militar, a *casa* desaparece enquanto categoria, já que as pessoas se deslocam até o centro da cidade e, de membros de uma família, transformam-se em cidadãos brasileiros. Já no Carnaval, os códigos da *rua* e da *casa* encontram-se, pois a festa tem aspectos públicos (o desfile), ao mesmo tempo em que permite um conjunto de gestos que, normalmente, realizam-se na *casa* (esfera privada). A festa carnavalesca, nesse

sentido, por misturar os códigos da *rua* com os da *casa*, permite uma inversão momentânea das hierarquias sociais, já que cada folião pode assumir a *persona* que mais lhe convier.

No livro *A casa e a rua* (1985), publicado posteriormente, DaMatta aprofunda o estudo dos espaços de significação social, acrescentando um novo código além da *casa* e da *rua*: o *outro mundo*, vinculado, como o próprio nome sugere, à esfera da transcendência. Não por acaso, o antropólogo afirma: “Somos uma pessoa em casa, outra na rua e ainda outra na igreja, terreiro ou centro espírita” (DAMATTA, 1997: 106). Para o pesquisador, essas três esferas contêm visões de mundo e ética particulares. Embora os três códigos sejam diferenciados, não são exclusivos ou hegemônicos em tese: “Estamos diante de codificações complementares, o que faz com que a realidade seja sempre vista como parcial e incompleta” (DAMATTA, 1997: 48).

A *casa*, como já mencionado, vincula-se às ideias de calma, hospitalidade e calor humano, ao passo que a *rua* configura-se como local perigoso, movimentado, propício a desgraças e roubos. Por outro lado, a *casa* liga-se a uma perspectiva mais estagnada, já que é marcada por uma vivência repetitiva de certos rituais (batizados, casamentos, aniversários etc.), ao passo que a *rua* abarca mudanças e catástrofes sociais, sendo vigente o critério do individualismo e a volatilidade perante as leis e o mercado. O *outro mundo*, por seu turno, está marcado pelo signo da imortalidade e da relatividade. Refletindo acerca das relações espaço-temporais, o escritor deduz que a *casa* é marcada por um tempo cíclico; a *rua*, por um tempo linear; ao passo que o *outro mundo* apresenta uma temporalidade eterna.

Para DaMatta, além de uma espécie de síntese moral entre os códigos da *rua* e da *casa*, o *outro mundo*, habitado por fantasmas, espíritos, santos, almas, anjos e demônios, “é também uma realidade social marcada por esperanças, desejos que aqui ainda não puderam se realizar pessoal ou coletivamente” (DAMATTA, 1997: 151). É no *outro mundo* que os indivíduos costumam projetar as possibilidades de harmonia e justiça social. Como uma espécie de compensação, espera-

se que, no *outro mundo*, seja possível equacionar e compreender os desajustes sociais deste mundo.

Nessa perspectiva, os mortos, enquanto mediadores entre este e o *outro mundo*, exercem um papel importante na sociedade brasileira. Por essa razão, presta-se culto e homenagens aos que já se foram, da mesma forma que se busca, quer através de rezas, de médiuns ou de “cavalos-de-santo”, uma forma de contato com o espírito dos falecidos. Segundo o antropólogo, o morto “serve como foco para os vivos, para a casa e para a rede de relações, vivificando e dando forma concreta aos elos que ligam as pessoas de um grupo” (DAMATTA, 1997: 156).

Inseridos num mundo relacional como o brasileiro, os códigos da *rua*, da *casa* e do *outro mundo* encontram-se em permanente diálogo, sendo comum a interferência de um sobre os demais. Para DaMatta, há situações, inclusive, em que uma esfera pode englobar as outras duas, deixando-as submissas a uma lógica dominante.

Esboçados, em linhas gerais, o estudo da estratificação econômica da sociedade brasileira, de Ribeiro, e a cosmologia de códigos espaciais de significação social, de DaMatta, ressalta-se que tanto as ideias do primeiro quanto as do segundo são aprofundadas nos capítulos subsequentes da tese. A razão disso é que a teoria torna-se mais profícua quando amalgamada à parte analítica. Assim, a partir do estudo de algumas peças teatrais nacionais pretende-se desvelar de que forma as reflexões dos dois pensadores brasileiros encontra ressonância nas obras ficcionais escolhidas, que compõem, junto com outras criações artísticas, o constructo intelectual do País. O diálogo entre os polos da realidade e da ficção, nesse sentido, levará à compreensão de como os dramas problematizam certas realidades nacionais. Além das propostas de Darcy Ribeiro e Roberto DaMatta, serão considerados apontamentos de Abdias do Nascimento, Décio de Almeida Prado, Edward Said, Gaston Bachelard, Pierre Bourdieu e Sábato Magaldi, entre outros.

Em relação à contextualização das décadas de 1950 e 1960, pode-se dizer, sem receio, que o período compreendeu uma série de

transformações que afetaram não apenas o Brasil, mas o mundo ocidental. Depois do término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, os Estados Unidos, fortalecidos, ganharam evidência no globo terrestre, exercendo uma influência significativa em termos culturais, econômicos e políticos. A União Soviética, socialista, por seu turno, afirmou-se como a superpotência opositora ao regime capitalista propagado pelos EUA. A luta ideológica entre os dois países, conhecida como Guerra Fria, foi a propulsora de uma bipolarização mundial que, em linhas gerais, dividiu as demais nações entre as crenças capitalista e comunista.

Na disputa pelo poder político e pela influência ao redor do mundo, os EUA valeram-se, como é sabido, da divulgação do *american way of life*. O cinema, através de grandes produções, tornou-se o grande propagador do modo de vida americano. A “era de ouro” dos musicais, permeada de romantismo e ingenuidade, apresentava personagens que, em busca da felicidade, defendiam a dita democracia livre e as vantagens da liberdade de consumo. Dentro dessa configuração, a suposta realização pessoal também requeria do amante da pátria a constituição e a permanência do tradicional núcleo familiar. O aprisionamento do indivíduo a um engessado “modelo de lar” desencadeou, em contrapartida, uma crise moral: “o sonho americano” valeria a pena?

Embora seja possível visualizar uma rejeição ao paradigma americano ainda em meados de 1950, é apenas na década seguinte que o estilo de vida dos EUA sofre questionamentos mais vigorosos. Influenciados pelos movimentos *hippie*, estudantil europeu (maio de 68) e feminista, os indivíduos (sobretudo a juventude) passaram a contestar o paradigma capitalista propalado pelos norte-americanos. A revolução sexual impulsionada pela descoberta da pílula anticoncepcional; os movimentos civis em favor dos direitos dos negros e dos homossexuais; a condenação da política americana no que se refere à Guerra do Vietnã e ao apoio de golpes militares em países da América Latina; e os processos de descolonização na África, entre outros, transformaram de modo significativo alguns dos valores morais e econômicos do globo.

Ainda que os EUA tenham exercido uma crescente influência no Brasil a partir da Segunda Guerra Mundial, a Europa, berço da cultura ocidental, continuou sendo, todavia, a grande referência em termos artísticos. Pode-se afirmar, na esteira de Jorge Glusberg, que, após a Segunda Guerra, o impacto causado pelo Holocausto e pela bomba atômica fez com que o mundo olhasse com outros olhos para pensadores e artistas como Duchamp, Pollock, Eisenstein, Piscator, Artaud, Stanislavski e Brecht, que, apesar de divergentes, apontavam para o mesmo caminho: a reanálise do objeto estético (GLUSBERG, 2008: 26-27).

Assim, os movimentos de ruptura artística que se iniciaram na década de 1950 e se intensificaram na de 1960, caracterizavam-se como pluridiscursivos. Na esfera das artes plásticas, os herdeiros do Futurismo e Dadaísmo, influenciados pelas ações contraculturais, inovaram as normas do ofício, evidenciando o processo de construção da obra em detrimento do resultado final. O *action painting*, criado ainda na década de 1940, em que o ato de pintar constituiu o produto artístico acabado, influenciou movimentos posteriores como a *body art*, o *happening* e a *performance*. Como exemplo das novas tendências, “Antropometrias do período azul” (1960), de Ives Klein, apresentava três modelos nus, besuntadas de tinta azul que, ao prensarem seus corpos contra uma tela branca, iam perfazendo desenhos. Os “pincéis vivos” seguiam pintando, ao mesmo tempo em que uma orquestra ao redor tocava a *Sinfonia monótona*, de Pierre Henri. No que tange à matéria-prima, utensílios considerados inusitados, como sangue ou sucata, passaram a ser utilizados. Não por acaso, o italiano Piero Manzoni lançou, em 1961, a obra “Merda d’artista”, composta por noventa latas, preenchidas, cada uma, com 30g de excremento de Manzoni, tabeladas a preço de ouro. No cinema, por seu turno, o Neo-Realismo italiano e o movimento da *Nouvelle Vague* francesa contestavam o comercial padrão hollywoodiano.

Na seara teatral, vários acontecimentos nas duas décadas modificaram as estéticas até então vigentes. Os livros do russo

Constantin Stanislavski, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*, foram publicados em inglês nos anos de 1949 e 1961, respectivamente. Veja-se que o primeiro volume da trilogia, *A preparação do ator*, já havia sido lançado em 1936. O acesso à escrita do diretor-pedagogo nos três volumes, todavia, foi vital para a compreensão do chamado sistema stanislavskiano.

Em 1950 e 1953, estrearam-se, respectivamente, *A cantora careca*, de Eugène Ionesco, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, ambas em Paris, constituindo, junto com outras peças de autores distintos, o que o teórico Martin Esslin definiu como o Teatro do Absurdo. Em 1954, o grupo de Bertolt Brecht, Berliner Ensemble, atingiu sucesso mundial ao apresentar-se, também na capital francesa, com *Mãe coragem e seus filhos*, seguida de *O círculo de giz caucasiano*, em 1955. E, na década de 1960, algumas das propostas sugeridas pelo visionário Antonin Artaud ganharam destaque, através do Teatro Laboratório (1962), de Jerzy Grotowski. O livro do diretor polonês, *Em busca de um teatro pobre*, traduzido para o inglês em 1968, revolucionou os paradigmas do fazer teatral ocidental. Além de Grotowski, grupos inspirados na criação coletiva, como Living-Theater (1946), Bread and Puppet (1962) e Open Theater (1963), somados a outros trabalhos rotulados genericamente como *happening* e *performance*, valeram-se dos preceitos artaudianos. Pode-se afirmar, nesse sentido, que os anos sessenta afirmaram três vertentes estéticas nucleares – o Teatro do Absurdo, o Teatro Épico (Brecht) e o Teatro da Crueldade (Artaud) – que até hoje influenciam diversos grupos em todo o Ocidente.

O ano de 1964, em especial, compreendeu acontecimentos importantes no campo da encenação. Discípulo de Grotowski, o italiano Eugenio Barba, considerado o pai da antropologia teatral, criou o Odin Teatret, na Noruega, grupo deslocado dois anos depois para a Dinamarca; a diretora Ariane Mnouchkine fundou o Théâtre du Soleil, em Paris; e o britânico Peter Brook, influenciado por Brecht e Artaud, dirigiu *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Deve-se mencionar ainda a norte-

americana Viola Spolin que, a partir do legado do russo Stanislavski, sistematizou os mecanismos de improvisação a partir dos jogos teatrais, pesquisa registrada em *Improvisação para o teatro* (1963), volume que modificou os processos de construção da cena.

Saindo de um apanhado amplo no que se refere a importantes achados no campo da estética teatral, parte-se para uma observação da realidade brasileira do mesmo período. Em linhas gerais, o Brasil da década de 1950, no campo político, norteava-se pelas práticas populistas e ambíguas de Getúlio Vargas até 1954, ano em que o presidente se suicidou, e pelo período desenvolvimentista promovido por Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1961. Os anos de 1960, por seu turno, ficaram marcados pela breve investida socialista de Jango e o subsequente golpe militar, que instaurou a ditadura no Brasil, de 1964 a 1985.

Na esfera cultural, os movimentos de ruptura na Europa e nos EUA, citados acima, repercutiram no País, sendo conhecidos e apropriados ao longo do tempo. Como exemplos, têm-se o Cinema Novo, a Bossa Nova e a Tropicália, entre outros. Veja-se que, no âmbito teatral, as transgressões no campo da encenação demoraram algum tempo para se fazerem notar. A década de 1950, todavia, praticamente compreendeu a fundação dos três principais grupos brasileiros: o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948), o Arena (1953) e o Oficina (1958). No campo específico da produção escrita, note-se que, embora *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encenado em 1943, tenha se configurado como marco do teatro moderno brasileiro, foi ao longo dos anos 1950 e 1960 que a dramaturgia nacional se consolidou.

A observação da data de encenação de textos representativos corrobora a assertiva: *A falecida* (1953), *Álbum de família* (1956), e *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues; *A moratória* (1955) e *Vereda da salvação* (1964), de Jorge Andrade; *Pluft, o fantasminha* (1955), de Maria Clara Machado; *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes; *Auto da Compadecida* (1956) e *O santo e a porca* (1958), de Ariano Suassuna; *Sortilégio* (1957), de Abdias do Nascimento; *Eles não*

usam black-tie (1958) e *Gimba* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri; *Barrela* (1958) e *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos; *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade; *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho; *O pagador de promessas* (1960) e *A invasão* (1962), de Dias Gomes; *Morte e vida severina* (1965), de João Cabral de Melo Neto; *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Guarnieri e Augusto Boal; *Roda viva* (1968), de Chico Buarque. Em outras palavras, embora alguns desses autores tenham escrito textos importantes também nos anos 1970, foi em 1950 e 1960 que a dramaturgia brasileira afirmou a sua identidade.

Cabe lembrar que, após a implantação da ditadura no Brasil, em 1964, a explosão das encenações de textos nacionais sofreu um baque ao confrontar-se com a censura; mas é sobretudo a partir do Ato Institucional número 5, promulgado em 1968, que a liberdade artística recebeu drásticas restrições. A década de 1970, neste sentido, configurou-se como uma constante luta contra a censura, responsável por proibir e/ou mutilar textos. A pressão da polícia e a prática de tortura contra artistas considerados subversivos provocaram o exílio de várias personalidades, anestesiando a vida cultural do País.

Levando em conta a efervescência artística europeia e americana iniciada a partir de 1950 e potencializada nos 60, verifica-se que, no Brasil, de modo similar, a produção artística, no caso a teatral, também vivenciou momentos de ruptura e criação autênticos. As inovações, todavia, não se referiram tanto às práticas de encenação, mas à conquista de uma identidade nacional no âmbito da dramaturgia. Além disso, verifica-se que é nesse contexto de valorização da produção nacional que as figuras marginalizadas ganham voz nos textos dramáticos, conforme se verá nos capítulos subsequentes. Assim, considerando os aspectos políticos e culturais que nortearam os anos escolhidos, no Brasil e no mundo, deduz-se que o período elencado é fulcral para os objetivos da pesquisa.

No que tange à presença dos desvalidos no drama nacional pode-se afirmar, de modo genérico, que as figuras marginalizadas estiveram

presentes desde os primórdios da dramaturgia brasileira. Entretanto, até o início do século XX, elas aparecem predominantemente de modo periférico, sem atingir o *status* de protagonistas e, quando conquistam maior importância, costumam ser retratadas de forma romantizada ou estereotipada.

No caso das personagens negras, como aponta Miriam Garcia Mendes, em *O negro e o teatro brasileiro*, é nítida a tendência de enquadrá-las em certos chavões de submissão, como “fiéis servidores de família” (MIRIAM, 1993: 32), responsáveis pela parte cômica das peças. Os modelos geralmente variavam entre “as criadinhas, ora sapecas, ora ingênuas, os mesmos moleques sabidos, ou não” (MIRIAM, 1993: 35), e os negros ou as negras velhas que, na condição de antigos escravos, mostravam-se sempre dispostos a ajudar o “sinhô” ou a “sinhá”. Não por acaso, a professora afirma que, em linhas gerais, este era o panorama do teatro do País da década de 1920/19230, “com a comédia de costumes dominando a cena brasileira, tornando-a retrógrada e estagnada, alienada do que acontecia não só na Europa como a seu próprio redor” (MIRIAM, 1993: 21-22).

Propondo uma estética diferente da usual, *Adão, Eva e outros membros da família*, de Alvaro Moreyra, cuja primeira edição é de 1929, foi um dos primeiros textos brasileiros a colocar personagens desafortunadas na condição de protagonistas. Na peça, um ladrão, uma prostituta e um mendigo são as figuras centrais do drama, mas de modo inesperado, eles transformam-se, respectivamente, num proprietário de jornal, numa atriz famosa e num dono de uma agência de informações. As personagens, tipificadas, são nominadas apenas como “Outro”, “Mulher” e “Um”. Conforme aponta João Roberto Faria em *O teatro na estante*, a peça antinaturalista de Alvaro Moreyra sofreu influências do Modernismo, apresentando “uma linguagem, personagens e problemas que de fato não tinham ainda aparecido na dramaturgia brasileira” (FARIA, 1998: 110). A peça continha personagens desafortunadas construídas sob o ponto de vista simbólico, a partir de uma estética ainda desconhecida do público.

Embora não levantasse nenhuma bandeira social e nem tivesse preocupações com a verossimilhança, o texto representou uma tentativa de mudança de paradigma em relação ao que vinha sendo feito no País.

É no ano de 1932, todavia, que um mendigo leitor de Marx surge como sinalizador de uma mudança no que se refere ao espaço concedido aos oprimidos na trajetória do drama nacional. Tido como o primeiro texto teatral com temática político-social explícita, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, revolucionou os parâmetros da dramaturgia brasileira. Montada pela Companhia Procópio Ferreira, a peça tinha como protagonista o operário Juca, responsável por criar uma máquina com o potencial de substituir vários trabalhadores. O invento acaba sendo roubado pelo dono da fábrica que, injustamente, acusa o funcionário de ladrão. Juca fica preso durante seis anos e, ao sair da cadeia, desiludido com a sociedade, decide “trabalhar” como mendigo nas portas das tradicionais igrejas da cidade. Com o passar dos anos, o ex-presidiário torna-se rico com as esmolas, além de conquistar uma bela jovem por meio do dinheiro e da inteligência.

A ação da peça acontece no momento em que o mendigo, já milionário, ensina sua filosofia de vida a outro pedinte, ao mesmo tempo em que tenta, através de seus discursos retóricos, manter o vínculo com Nancy, sua jovem companheira, que nada sabe sobre o seu ofício. Destaca-se, na peça de Joracy, a passagem em que Juca fala a outro mendigo sobre o seu direito de exercer a mendicância, ao explicar a história do mundo:

Antigamente, tudo era de todos. Ninguém era dono da Terra e a água não pertencia a ninguém. Hoje cada pedaço de terra tem um dono e cada nascente de água pertence a alguém. Quem foi que deu? (CAMARGO, s.d.: 19)

A teoria do maltrapilho guia-se pela lógica de que se no passado alguns homens se apossaram do que não pertencia a ninguém, por que razão não pode ele pedir (e não tomar) dinheiro alheio? A peça tem a primazia de apresentar um ex-operário, ex-presidiário e posteriormente mendigo como protagonista. Bem verdade que a situação de miséria é

enganadora, já que o protagonista, com o tempo, enriquece através da mendicância, situação que o leva a exercer uma vida dupla. É interessante observar que tanto os miseráveis de *Adão, Eva e outros membros da família* quanto o de *Deus lhe pague* conseguem enriquecer de modo súbito. Utilizando respectivamente as perspectivas simbólica e romântica, os dramas possibilitam que os desfavorecidos conquistem de modo relativamente fácil uma nova instância social.

Apesar de retratar um desvalido de forma ainda idealizada, não se pode negar que *Deus lhe pague* questiona, de modo inédito nos palcos brasileiros, algumas dinâmicas de exploração social. Nessa direção, Décio de Almeida Prado, em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, afirma que o texto de Joracy Camargo foi, sem dúvida, um marco na história do drama brasileiro. Nas palavras do crítico, o repertório nacional antes de *Deus lhe pague*, salvo honrosas exceções, estava limitado “às pecinhas de costumes nacionais, sem outro interesse além de um pitoresco superficial, ou às traduções de comédias de baixa comicidade” (PRADO, 1956: 68). Por ser possuidora de um fundo mais sério, apresentando certos problemas políticos e sociais originais, a peça chamou a atenção do público, tendo sucesso estrondoso.

Cabe ressaltar que a aparição destacada de personagens miseráveis não se restringiu apenas ao drama brasileiro a partir da década de 1930, estando presente igualmente no cinema, nas artes plásticas, e na literatura. No campo visual, *Retirantes* (1944), de Candido Portinari, constitui um exemplo. Na esfera literária, personagens interioranas desprovidas de recursos podem ser vislumbradas em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio; *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos; e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, entre outros. Embora as figuras ficcionais desafortunadas desses romances habitem o Nordeste ou sertão mineiro, também é possível localizá-las em outras paragens, no interior do Rio Grande Sul, como no conto “Negrinho do Pastoreio” – *Lendas do Sul* (1913), de João Simões Lopes Neto.

Da mesma forma, a dificuldade enfrentada pelos desvalidos em meio ao caos da cidade e sua periferia é recorrente, estando presente em narrativas como *O cortiço* (1890, ainda no século XIX), de Aluísio Azevedo; *Clara dos Anjos* (1923-24), de Lima Barreto; *Suor* (1934), de Jorge Amado; *Quarto de despejo, diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus; em vários dos contos de Rubem Fonseca, como “Feliz ano novo” (1975); *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; *As mulheres de Tijuapapo* (1982), de Marilene Felinto; *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; *Eles eram muitos cavalos* (2002), de Luiz Ruffato ou *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), de Ferréz, apenas para citar algumas obras. Músicas como “Saudosa maloca” (1955), de Adoniran Barbosa e “Pedro pedreiro” (1965), de Chico Buarque; ou o poema “O bicho” – *Estrela da vida inteira* (1966), de Manuel Bandeira, entre vários outros, configuram-se como exemplos.

Um livro que se aproxima dessa temática é *Os pobres na literatura brasileira*, organizado por Roberto Schwarz. Em artigos assinados por vários autores, personagens desfavorecidas economicamente dos mais diversos textos ganham relevância, desde o período colonial até o século XX. Note-se que a proposta do volume é tratar da representação dos pobres na literatura brasileira, e não dos miseráveis, necessariamente. Como exemplo dessa diferença, veja-se que no ensaio “As pobres mulheres pobres no teatro de Alencar”, de Flávio Aguiar, o foco está nas personagens femininas desprovidas de recurso, mas ainda inseridas em um ambiente relativamente estável economicamente, ainda que através da prostituição. Em outras palavras, apesar da reflexão de Aguiar centrar-se nas mulheres pobres do século XIX, presentes no drama alencariano, vê-se que elas não pertencem ao universo dos miseráveis, já que, através de casamentos oportunistas ou do recurso da prostituição, mantêm-se numa classe social estabilizada.

Ressalta-se, ainda, que várias das histórias protagonizadas pelos oprimidos transformaram-se, posteriormente, em películas, projetando amplamente a figura do desafortunado brasileiro. Saídos do drama brasileiro estão *Deus lhe pague* (1948), do argentino Luis César

Amadori; *Orfeu negro* (1959), do francês Marcel Camus; *Gimba, presidente dos valentes* (1963), de Flávio Rangel; *Vereda da salvação* (1964), de Anselmo Duarte; *A navalha na carne* (1969), de Braz Chediak, e *Navalha na carne* (1997), de Neville d'Almeida; *A Compadecida* (1969), de George Jonas, e *O auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes; *Dois perdidos numa noite suja* (1971), de Braz Chediak; *Morte e vida severina* (1977), de Zelito Viana; e *Pedro Mico* (1985), de Ipojuca Pontes, entre outros.

Adaptados de romances têm-se *O cortiço* (1945), de Luiz de Barros e *O cortiço* (1978), de Francisco Ramalho Junior; *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Grande sertão* (1965), de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira; *Canudos* (1978), de Ipojuca Pontes e *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende; *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral; *Luzia Homem* (1987), de Fábio Barreto; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; e *O quinze* (2004), de Jurandir de Oliveira, apenas para citar alguns exemplos.

Voltando para o âmbito do drama brasileiro e situando-o nas décadas de 1950 e 1960 do século XX, período que interessa para a tese, vê-se que uma sistematização da presença de miseráveis como personagens centrais permite a identificação de três vertentes espaciais de representação. A primeira delas abarca as figuras dramáticas carentes que habitam pequenas vilas ou territórios do universo campestre; a segunda refere-se a personagens desprovidas de recursos que moram na periferia das cidades; e a terceira, por seu turno, retrata a situação de indivíduos que, em busca de seu sustento, trabalham em subempregos ou exercem atividades degradantes nos centros urbanos. Para a análise proposta na tese foram selecionadas três peças paradigmáticas de cada um dos três eixos identificados, conforme especificação abaixo.

Inseridas num ambiente rural ou em microaldeias, as personagens desafortunadas do espaço interiorano lutam, de diferentes formas, pela manutenção da vida. Encontram-se, nesse segmento, as figuras ficcionais de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; *Morte e*

vida severina, de João Cabral de Melo Neto; e *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. Na vertente de representação em que as personagens de pobreza acentuada estão inseridas na periferia das cidades, há o desnudamento do ambiente da favela. São constituintes desse segmento *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes; *Pedro Mico*, de Antonio Callado; e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri. Pertencentes ao terceiro eixo espacial estão as personagens desvalidas moradoras dos grandes centros urbanos. Localizam-se nesse segmento as figuras de *Quarto de empregada*, de Roberto Freire; *A invasão*, de Dias Gomes; e *O abajur lilás*, de Plínio Marcos.

Dessa forma, o que se pretende no segundo capítulo “O espaço dos miseráveis no teatro nacional” é analisar como se dá a legitimação da presença de mendigos, prostitutas, bandidos, retirantes, favelados, biscateiros e afins nos palcos do País. A observação dos espaços de significação social concedido às personagens será fundamental para o estudo de como a sociedade, no geral, através do constructo cultural teatral, visualiza e se relaciona com a classe oprimida no Brasil.

Ressalta-se ainda que no capítulo subsequente “Os desvalidos do Brasil no exterior” faz-se um apanhado acerca da recepção do filme *Orfeu Negro* (baseado em *Orfeu da Conceição*) e das peças *Gimba* e *Auto da Compadecida*, que estiveram em Portugal e/ou na França entre 1959 e 1960. Num segundo instante, faz-se um estudo do acolhimento de *Morte e vida severina*, do TUCA, na França e em Portugal, no ano de 1966. O objetivo desse segmento é verificar qual foi importância das referidas obras no paradigma internacional e de que maneira elas retratam a nação brasileira para o público europeu.

O último capítulo “Considerações finais” pauta-se pela análise de como se dá a representação das personagens desafortunadas na dramaturgia brasileira – no meio rural, na periferia e nos centros urbanos –, a partir da identificação de certos modelos de atuação. Posteriormente, faz-se um cotejo entre as deduções construídas para cada um dos paradigmas ambientais, especialmente no que tange ao

conflito de classes e à maneira como as figuras ficcionais ocupam o espaço em que vivem.

2 O ESPAÇO DOS MISERÁVEIS NO TEATRO BRASILEIRO

2.1 Os desvalidos do mundo rural

2.1.1 Auto da Compadecida, Morte e vida severina e Vereda da salvação

Auxiliares de padeiro, pistoleiros, retirantes, donas-de-casa, coveiros, lavradores, meeiros, carpinteiros, pescadores, ciganas, pregadores da fé e acompanhantes de rezas moldam-se como alguns dos desafortunados do universo campestre do drama brasileiro. Oriundos do interior da Paraíba, de Pernambuco e da Bahia, as figuras dramáticas de *Auto da Compadecida*, *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano* e *Vereda da salvação* são, a seguir, analisadas sob o ponto de vista de sua classe e espaço sociais.

Note-se, a título de curiosidade, que *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, levado aos palcos brasileiros em 1960, não está aqui analisado por duas razões. Embora a peça evidencie a questão agrária e tenha um protagonista pertencente ao universo rural, de nome Zé do Burro, ele não pertence ao quadro dos miseráveis, já que possui um pedaço de terra. Mesmo levando em conta a ação de dividir o seu sítio com outros lavradores famintos, em função da promessa feita a Santa Bárbara, o prometedor, ainda assim, configura-se como um pequeno proprietário rural. Por outro lado, a motivação que o leva a se deslocar em direção a um grande centro urbano, no caso Salvador, não é de cunho econômico, como em *Morte e vida severina*, mas religioso. Ademais, o outro motivo que exclui a peça da análise vinculada ao eixo interiorano deriva do fato de que a ação não ocorre num espaço campestre, mas numa praça da capital baiana.

Influenciado pelos autos medievais e pela literatura de cordel nordestina, Ariano Suassuna escreveu, em 1955, *Auto da Compadecida*, peça que pode ser materializada em três atos ou em ato único, conforme a vontade do encenador. A primeira montagem deu-se em 1956, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley, que utilizou como cenário da trama um picadeiro de circo. O grupo nordestino apresentou-se posteriormente, em 1957, no Teatro Dulcina,

no Rio de Janeiro, durante o II Festival de Amadores Nacionais, iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro, ganhando medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

A trama e as personagens são anunciadas pelo Palhaço, espécie de materialização do dramaturgo em cena. Configurando-se como um narrador, a figura dramática interrompe eventualmente a história para esclarecer o público acerca de ações ocorridas fora de cena, além de conduzir transições espaciais, como as passagens do plano terrestre para o plano divino e vice-versa.

A maior parte da ação ocorre no pátio da igreja de uma vila próxima a Taperoá, pequena cidade da Paraíba, onde os analfabetos João Grilo e Chicó, ajudantes de padeiro, estabelecem como forma de sobrevivência um astucioso jogo de enganações com a elite da comunidade. Para agradar a Mulher, esposa do Padeiro, que sofre com a doença de seu cachorro de estimação, Xaréu, a dupla tenta fazer com que o animal, à beira da morte, seja abençoado pela Igreja Católica. No intuito de convencer o Sacristão e o Padre a realizar tal feito, considerado uma heresia, eles inventam que o bicho pertence ao Major Antônio Morais, dono de todas as minas da região. O engodo, entretanto, é descoberto antes que os religiosos abençoem o animal, através da visita súbita do Major à igreja, com o objetivo de requerer a bênção do Padre para seu filho enfermo. O sacerdote, pensando que o Major deseja abençoar o seu cão, refere-se ao convalescente como se ele fosse um cachorro, fato que deixa Antônio Morais indignado, saindo às pressas para queixar-se ao Bispo, recém-chegado na vila.

Nesse meio tempo, Xaréu morre no pátio da igreja, o que faz com que João Grilo e Chicó, persistentes e imaginativos, recorram a outra estratégia, desta vez para realizar o enterro cristão do quadrúpede, a fim de agradar a patroa. A saída é a invenção de um testamento do finado animal, em que seriam beneficiados o Sacristão e o Padre. O camuflado suborno, dessa forma, é o suficiente para que o Sacristão, com a conivência do Padre, realize o ato herético e satisfaça o desejo da religiosa esposa do Padeiro. O cortejo fúnebre do cão, liderado pelo

Sacristão, tendo como acompanhantes o Padeiro, a Mulher, João Grilo e Chicó, encerra o primeiro ato.

A seguir, o Palhaço interrompe a cena e conta sobre o encontro entre Antônio Morais e o Bispo. A partir das reclamações do Major, o encarregado da diocese, acompanhado pelo Frade, dirige-se à igreja para tomar satisfações do Padre; este, entendendo a confusão criada pelos desvalidos, volta-se contra João Grilo, chamando-o de “amarelo muito safado” (SUASSUNA, 2004: 80), epíteto que faz referência à cor da personagem. O auxiliar de padeiro, por seu turno, como forma de defesa, conta ao Bispo que um cachorro foi enterrado com honras religiosas. O Bispo, a princípio revoltado com o sacrilégio, acalma-se quando o maltrapilho revela que o prelado também consta no testamento do falecido Xaréu. A intriga resolve-se, assim, com a Mulher do Padeiro repassando, através de João Grilo, três contos para o Sacristão, quatro para o Padre e seis para o Bispo. Note-se que o Frade, constantemente humilhado pelo Bispo, não participa do suborno.

João Grilo, sabendo que a fraqueza da patroa é bicho e dinheiro, prepara a segunda artimanha, oferecendo-lhe, como consolo diante da perda de Xaréu, a venda de um gato que supostamente defeca dinheiro. A Mulher mostra interesse pelo felino, dizendo querer ver, no entanto, ele “produzir” o dinheiro na sua frente. A armadilha é feita através da introdução de moedas no reto do gato que, quando expelidas, dão à esposa do Padeiro a impressão de que o bicho as produz naturalmente.

Antes disso, entretanto, João Grilo, precavido quanto a uma possível falha na cena de enganação com a patroa, retira a bexiga de Xaréu, antes de o cão ser enterrado, e a dá para Chicó, pedindo que o amigo a encha de sangue e a coloque embaixo de sua camisa, a fim de aplicar, se necessário, o golpe da gaita mágica. A Mulher, todavia, cai no artil do bichano que “descome” moedas e o estratagema do instrumento musical milagroso acaba sendo usado contra o maior pistoleiro da região, Severino do Aracaju.

A peripécia dá-se depois da chegada repentina do fora-da-lei à pequena vila de Taperoá, no exato momento em que a os representantes

da elite entram em confronto com João Grilo e Chicó, ao saberem do recém-descoberto golpe do gato. Conhecido por seus roubos e mortandades, Severino do Aracaju, com o auxílio do Cangaceiro, surrupia e liquida o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher. O Frade, todavia, é poupado, ficando por último os fuzilamentos de João Grilo e Chicó. Os dois maltrapilhos, a fim de preservar a vida, relatam ao bandido que possuem um instrumento musical mágico, capaz de ressuscitar qualquer pessoa, momentos depois de ela conversar com Nossa Senhora ou qualquer outra entidade no céu. Para provar a veracidade da história, João Grilo ataca Chicó e lhe dá uma facada no peito, atingindo apenas a bexiga do cão instalada em sua camisa. O amigo, ensanguentado, aparenta estar morto e, a seguir, finge ressuscitar fantasticamente assim que João Grilo toca a gaita. O auxiliar de padeiro, renascido, afirma não sentir nenhuma dor e ter avistado Nossa Senhora e Padre Cícero no céu. Severino do Aracaju, impressionado com o feito e desejoso de conversar alguns minutos com seu “Padim” Cícero, acredita na história e manda que o Cangaceiro o acerte. Depois de receber o tiro, o pistoleiro, como esperado, permanece inerte; o Cangaceiro, ao perceber que o chefe não ressuscitará com o som da gaita, avança para João Grilo que, em legítima defesa, o mata, sendo antes alvejado por ele.

A passagem do segundo para o terceiro ato é conduzida pelo Palhaço, que pede desculpas ao público pela pequena carnificina, “necessária ao desenrolar da história” (SUASSUNA, 2004: 134). O narrador, além disso, pede que os atores ajudem na transição do cenário terrestre para o divino, situando o espectador quanto à nova configuração espacial.

A cena do julgamento, onde todas as personagens estão mortas, com exceção de Chicó, Antônio Morais e o Frade, caracteriza-se pelo diálogo das almas com Jesus e o Diabo, no intuito de escaparem do Inferno. Cristo, para a surpresa de todos, aparece personificado na figura de um negro, de propósito, a fim de refutar comentários preconceituosos. João Grilo, com sua usual esperteza, pede que Nossa

Senhora interceda por eles e é atendido. Depois de algumas ponderações entre os seres divinos e as almas desencarnadas, a sentença é decretada: Severino do Aracaju e seu capanga vão para o Céu, pois seus crimes são perdoados, já que os dois enlouqueceram depois de terem suas famílias assassinadas pela polícia, segundo observa o filho de Deus. Graças à sugestão de João Grilo, o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e sua infiel Mulher, apesar da arrogância e do autoritarismo em vida, ganham a chance da redenção no Purgatório, ficando o Encourado contrariado.

O auxiliar de padeiro, por sua vez, por ter cativado Jesus e sua mãe com suas rocambolescas estratégias de sobrevivência, acaba retornando à vida e ao convívio de Chicó. Esse, que havia se apropriado do dinheiro roubado por Severino do Aracaju, vê-se obrigado a repassá-lo para a Igreja Católica, pois havia prometido que daria o valor à Nossa Senhora, caso João Grilo não morresse. O auto moralizante termina com os dois desvalidos convictos de que o melhor é desfazer-se do dinheiro, pois o mesmo poderia transformá-los em pessoas sem compaixão, como o antigo patrão, a sua esposa, e as demais autoridades da cidade.

Pensando na teoria de estratificação social de Darcy Ribeiro, é possível estabelecer algumas considerações sobre a posição econômica das personagens. João Grilo, líder da dupla, e Chicó, seu cúmplice, são evidentemente os protagonistas da trama. Os dois auxiliares de padeiro, sempre sem dinheiro e às voltas com pequenas mentiras direcionadas aos afortunados da cidade, pertencem, como é visível, à categoria dos oprimidos. Vê-se que as trapaças são uma forma de amenizar a situação de precariedade de ambos que, com um chefe avaro, recebem um salário que mal dá para comer. O descaso em relação ao bem-estar dos empregados fica evidente na passagem em que João Grilo desabafa aos patrões: “Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada” (SUASSUNA, 2004: 103). Enquanto João Grilo passava fome, bifés passados na manteiga eram ofertados ao estimado cachorro dos donos da padaria.

Por outro lado, é importante ressaltar a relatividade do alcance maléfico das trapaças, na medida em que elas refletem apenas as fraquezas das personagens iludidas. Nesse sentido, as primeiras invenções dos maltrapilhos revelam a hipocrisia de certos funcionários da igreja católica, pois fica notório que o Sacristão só decide abençoar o cão, com a anuência do Padre, quando acreditam que ele pertence a Antônio Moraes. Depois disso, a suposta crença no testamento do cachorro mostra a conivência dos religiosos em executar o enterro sacrílego mediante suborno. O engodo direcionado à patroa, por seu turno, remete à desmedida ambição da Mulher que, fascinada pela ideia de ficar rica, acredita na insólita possibilidade de o gato defecar moedas. Mesmo a falácia direcionada a Severino do Aracaju vale-se da ingênua devoção do pistoleiro ao Padre Cícero.

Ainda no que tange aos engodos, é preciso lembrar a clara influência que a peça de Suassuna sofre das narrativas picarescas originadas na Espanha a partir do século XVI. Mario González, em *O romance picaresco*, afirma que três narrativas – *A vida de Lazarilho de Tormes* (1554), de autoria desconhecida, *Primeira parte de Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán e *História da vida de Buscão* (1626), de Francisco de Quevedo, constituem o núcleo originário da picaresca clássica espanhola. A trajetória dos três anti-heróis pauta-se por uma sobrevivência garantida unicamente por meio de acordos fraudulentos, situação que remete, sem dúvida, ao *modus vivendi* de João Grilo e Chicó. Em relação ao estudo de González, cabe destacar a definição de romance picaresco realizada partir de uma análise comparativa das três obras clássicas mencionadas:

Nós o entendemos como sendo a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese da crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro (GONZÁLEZ, 1988: 42).

O teórico afirma ainda que essa definição é aplicável igualmente aos romances neopicarescos. Diferentemente da estrutura original,

todavia, as narrativas neopicarescas não precisam necessariamente estar em primeira pessoa, além de eventualmente serem criadas através de outros recursos narrativos, sem que isso as faça perder o caráter picaresco ou neopicaresco. González, aprofundando a questão, analisa obras como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, entre outras, para defender a existência de uma vertente neopicaresca na literatura brasileira.

Partindo da definição acima encetada por González, percebe-se que *Auto da Compadecida*, embora não seja um romance, está sem dúvida inserida na vertente neopicaresca da literatura brasileira. Isso se torna evidente a partir das seguintes constatações: João Grilo e Chicó estão à margem da sociedade em que vivem; as tentativas de ascensão social dão-se exclusivamente por meio de trapagens; e, além disso, a burlesca atuação dos desvalidos em relação à elite da cidade leva a uma ridicularização da engrenagem social retratada na peça.

Por outro lado, torna-se interessante trazer as observações de Antonio Candido acerca das aproximações feitas entre o pícaro e a personagem Leonardo, de *Memórias*. No capítulo “Dialética da malandragem”, Candido defende que Leonardo não se configura como um pícaro saído da tradição espanhola, como propôs Mário de Andrade e outros críticos, já que o romance brasileiro não teria sofrido influência direta das obras picarescas clássicas. Reflexo disso é o fato de *Memórias* ser narrado na terceira pessoa e não na primeira; além disso, Candido ressalta que, em oposição a *A vida de Lazarillo de Tormes*, o protagonista de *Memórias* não se desloca por vários lugares, permanecendo sempre no Rio de Janeiro.

Após comparar a narrativa picaresca clássica e *Memórias*, Candido conclui que Leonardo, ao invés de pícaro, seria o primeiro grande malandro da literatura brasileira. A diferença mais significativa entre as duas denominações apontada por Candido é que enquanto o pícaro trapaceia tendo por objetivo tirar proveito de algo concreto, que

garanta a sua subsistência, o malandro manifesta “um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros” (CANDIDO, 2004: 23).

González, por sua vez, embora concorde que não existam relações intertextuais explícitas unindo *Memórias* à picaresca clássica espanhola, defende que o termo “malandro”, teorizado por Candido, equivale ao de “neopícaro”. Para González, tanto na obra de Manuel Antônio de Almeida quanto na picaresca espanhola clássica,

Estamos novamente perante o anti-herói marginalizado e trapaceiro que protagoniza uma série de aventuras nas quais parodia a sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito aos mecanismos ascensionais (GONZÁLEZ, 1988: 52).

Em concordância com González, acredita-se que existem analogias evidentes entre as práticas dos neopícaros e a dos malandros. Considerado as definições de neopícaro e de malandro levantadas, concluí-se que a distinção entre as terminologias, em alguns casos ficcionais, torna-se tarefa difícil. No caso de *Auto da Compadecida* é arriscado determinar se os auxiliares de padeiro trapaceiam essencialmente para sobreviver (caso dos neopícaros) ou se já tomaram “gosto pela coisa”, seguindo o pensamento de Candido sobre os malandros. Por essa razão, João Grilo e Chicó, na presente análise, serão considerados “malandros neopicarescos”, expressão que une a tradição picaresca ao imaginário de malandragem brasileira.

Retomando a estratificação social apresentada na peça, vê-se que, além de João Grilo e Chicó, Severino do Aracaju e seu capanga completam o quadro dos oprimidos. Mesmo recorrendo a uma estratégia de sobrevivência distinta, pautada não pela trapaça, mas pela agressividade, os pistoleiros, assim como seus pares, estão excluídos das vantagens sociais oferecidas às outras classes. Além disso, o fato de os fora-da-lei terem suas famílias assassinadas pela polícia, no passado, supõe que a entrada para o mundo do crime configurou-se, na ótica dos envolvidos, como a única saída possível.

O Sacristão, o Padre João e o bondoso Frade, por pertencerem ao baixo-clero, enquadram-se nos setores intermediários, como

dependentes da instituição católica. O Bispo, por seu turno, considerado sucessor direto dos doze apóstolos e responsável por exercer o governo espiritual de uma diocese, encontra-se na classe dominante, mais especificamente no *patriciado*, sendo considerado um líder religioso. Antônio Moraes, como proprietário de todas as minas da região, enriquecido com o aumento do comércio de minérios durante a Segunda Guerra Mundial, está também na classe dominante, compondo o *patronato* de empresários. O dono da padaria e sua esposa, por sua vez, enquadram-se na classe intermediária, como pequenos profissionais liberais.

O Encourado e seu assistente, o Demônio, Manuel (outro dos nomes de Cristo) e a Compadecida, obviamente, habitam um plano diferente do terreno, sendo impossível enquadrá-los segundo a tipologia de Darcy Ribeiro. Porém, mesmo levando em conta que as personagens divinas existem em um contexto alheio à engrenagem econômica dos seres humanos, é possível visualizar uma hierarquia de poderes entre as figuras extranaturais. O Demônio é subalterno do Encourado e este tem um poder inferior a Cristo. O último, por sua vez, mostra-se claramente influenciado pelas opiniões de sua mãe, a Compadecida.

Já o Palhaço, na função de narrador, não chega a se desenvolver enquanto individualidade, sendo impossível enquadrá-lo segundo a classificação de Ribeiro. Entretanto, fica evidente que ele tem um poder acima de todas as demais personagens, pois costuma interromper cenas, comandar os atores e fazer comentários que quebram a ilusão dramática.

Apresentando uma variada escala social que vai dos auxiliares de padeiro e cangaceiros, passando pelos donos da padaria e pelo baixo-clero e chegando ao proprietário das minas e ao bispo, vê-se que, em *Auto da Compadecida*, as diferenças de classe abarcam dois conflitos, de menor e maior proporção. O de menor impacto compreende as desavenças entre os auxiliares de padeiro e os demais afortunados da cidade. João Grilo e Chicó inventam histórias rocambolescas para ganhar algum dinheiro, mas não chegam a representar uma ameaça

para a comunidade. O segundo embate, todavia, entre os pistoleiros e a população, incluindo aí a elite e também os desafortunados como João Grilo e Chicó, é de maior monta, já que o roubo ostensivo ou o risco de morte representam danos irreversíveis.

Os dois conflitos terrenos acabam sendo resolvidos, de fato, no plano divino, momento em que os desencarnados reconhecem suas falhas e se arrependem de suas atitudes. A engrenagem dos papéis sociais que resulta na desigualdade econômica entre as personagens, todavia, não chega a ser contestada pelos seres santificados, sendo as figuras dramáticas julgadas a partir de suas ações individuais.

Nesse sentido, Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno*, sintetiza de modo contundente a estética de Suassuna, ao afirmar que o texto não põe em cena o camponês ou o trabalhador braçal enquanto força revolucionária e, sim, o “amarelo”, o cangaceiro, o repentista popular, com a conotação pitoresca que o Nordeste lhes confere. O sertanejo, ao vencer com astúcia as dificuldades econômicas realçadas pela diferença de classes, “viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética” (PRADO, 2008: 80).

De fato, em concordância com as palavras do crítico, vê-se que, na *Compadecida*, os poucos recursos econômicos das figuras dramáticas ganham um componente de leveza, já que é a partir dessa falta que as situações cômicas se criam. Em outras palavras, a escassez de bens é a mola propulsora para os criativos engodos e, conseqüentemente, para o riso. A pobreza, nesse caso, não é vista como uma realidade a ser modificada; prova disso é o desfecho da peça, em que João Grilo e Chicó, subservientes à moral católica, transferem o dinheiro roubado para a Igreja. A possibilidade de migrar de classe social não se efetiva no texto de Suassuna, tendo as personagens que se conformarem, à semelhança do que prega a doutrina cristã, com a miséria na terra, para depois colher os frutos da abnegação no Reino dos Céus.

Publicado um ano depois de *Auto da Compadecida*, em 1956, *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, também abarca o

cotidiano do nordestino sem recursos. Enquanto o *Auto* de Suassuna vale-se do humor característico das narrativas populares, a peça de Melo Neto é densa e nada cômica.

Planejada desde a sua origem como um poema dramático, *Morte e vida severina* trata da árida rotina dos refugiados da seca. Apesar de conter versos rimados e da sua proximidade com a narrativa épica, o texto foi criado, a partir de 1954, para ser levado à cena, em função de uma encomenda de Maria Clara Machado, do grupo O Tablado. Por razões não especificadas, o elenco não realizou a montagem, cabendo a estreia da encenação ao grupo amador Norte Teatro Escola do Pará, em 1958. Apesar de montado dois anos depois, pela Companhia Cacilda Becker, a peça ganhou notoriedade mesmo a partir da versão realizada pelo Grupo de Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, em 1965.

Em entrevista publicada no *Jornalivro Porandubas*, da PUC de São Paulo, em 1980, numa edição comemorativa aos quinze anos do TUCA¹, Roberto Freire comenta como foi sua aproximação com o grupo. O escritor, psiquiatra e diretor artístico da peça lembra que em 1965, pouco tempo depois do golpe militar no Brasil, era uma pessoa já visada pelo regime quando foi convidado pelo Padre Enzo, vinculado à esquerda católica, e por Antônio Mercado Neto, membro do Centro Acadêmico de Direito, para organizar e coordenar um grupo atuante de teatro na PUC de São Paulo. Depois de aceitar o convite, Freire convidou Silnei Siqueira para a direção de atores e José Armando Ferrara para a realização da cenografia. Chico Buarque, na época um estudante de arquitetura, posteriormente uniu-se ao grupo e assinou a direção musical do espetáculo.

Na revista *TUCA 20 anos*, há a informação de que a pré-estreia da peça deu-se em 10 de setembro de 1965, no Congresso Internacional de Alfabetização de Adultos. Precedendo ao espetáculo, havia um jogral com poemas de João Cabral de Melo Neto. No dia seguinte ocorreu a estreia oficial, em que o Auditório Tiberiçá, da PUCSP, foi de fato

¹ A informação foi retirada de uma edição fac-similar da de 1980, publicada em 2005.

inaugurado, passando a chamar-se igualmente TUCA, Teatro da Universidade Católica. Segundo a revista, “ao final o público aplaudiu de pé durante 10 minutos e foi difícil a cortina fechar definitivamente. O elenco cantava de novo e as palmas paravam. Acabada a música as palmas recomeçavam” (*TUCA 20 anos*, 1986: 39).

O relato da árdua trajetória do retirante nordestino, que busca uma vida menos sofrida, partindo do sertão para o Recife, constitui a espinha dorsal do texto cabralino. De nome Severino, filho de uma Maria, esposa de um finado Zacarias, como tantos outros, que morrem de “velhice antes dos trinta” (MELO NETO, 2007: 92), o retirante, com dificuldade em identificar-se diante de tantas existências semelhantes, pondera: “passo a ser o Severino / que em vossa presença emigra” (MELO NETO, 2007: 93).

Tendo em vista a teoria de Ribeiro, verifica-se que, na peça de Melo Neto, a grande parte das personagens encontra-se no setor oprimido ou, quando muito, na classe subalterna. Severino, espécie de boia-fria do sertão, desloca-se em busca de melhores condições de vida, mas só encontra a morte de companheiros desvalidos em seu caminho. Durante a peregrinação, seu primeiro encontro é com os Irmãos das Almas, responsáveis pelo carregamento de um defunto lavrador, também chamado Severino. Indagando se a morte do pobre homem foi “morrída” ou “matada”, o retirante tem como resposta: “esta foi morte matada, / numa emboscada” (MELO NETO, 2007: 94). Os Irmãos das Almas esclarecem que a causa do assassinato foi que o pequeno agricultor de palha ousou ter alguns hectares de terra, aproximadamente dez quadras de lavoura.

A informação de que o lavrador possuía uma porção de terra o enquadra na classe subalterna, no campesinato, já que ele caracterizava-se como um microproprietário rural. A sua condição social relativamente melhorada, por estar acima dos desvalidos, contudo, não assegurou a sua integridade física, já que os representantes do latifúndio, anônimos, encarregaram-se da sua eliminação. A impunidade dos crimes, segundo o relato dos Irmãos das

Almas, perpetua a ação da espingarda que, de dono incerto, continuará lançando suas “filhas-bala” (MELO NETO, 2007: 96). A passagem deixa clara a opressão exercida pelos grandes proprietários de terra que, pertencentes às classes dominantes, achacam o pequeno agricultor, roubando-lhe a terra. A usurpação da propriedade rural dá-se através de práticas coronelistas, como a exploração, a coação e até mesmo o assassinato do microprodutor.

O próximo encontro de Severino ocorre em outra situação de velório, numa casa avistada, onde cantadores de excelências “encaminham” outro defunto. Segundo a ladainha, o morto, ao passar o Jordão e ser interpelado pelos demônios, deve dizer que leva apenas “coisas de não: / fome, sede, privação” (MELO NETO, 2007: 99). O andarilho percebe que a morte, ainda que de certo modo festiva, tem sido uma constante em seu caminho, o que o induz a tentar encontrar algum trabalho naquela região, suspendendo momentaneamente a viagem.

A Mulher da Janela surge como a primeira personagem próspera encontrada por Severino em sua trajetória: “se não é rica, / parece remediada / ou dona de sua vida” (MELO NETO, 2007: 101). O retirante, com esperança de conseguir algum emprego, oferece-se para trabalhar como lavrador à Mulher da Janela. Diante da primeira negativa da senhora, ele vai informando as outras funções que pode realizar (amassar pedra, roçar, combater planta de rapina, colher mandioca, tratar do gado, cozinhar, cuidar de moenda etc.), ao que ela torna a responder negativamente para, a seguir, indagar: “sabe benditos rezar?” (MELO NETO, 2007: 104).

Durante o diálogo, Severino compreende o ofício da Mulher da Janela que, orgulhosa, afirma ser a rezadora titular da região; na sequência, ela oferece-lhe sociedade, caso ele saiba conduzir orações. A senhora explica que, com tamanho número de óbitos, só é possível trabalhar com profissões que lidam, direta ou indiretamente, com a morte, e que outros “retirantes às avessas” (MELO NETO, 2007: 105) – boticários, coveiros e doutores – migraram para a região, a fim de

prosperar com o alto índice de mortandade. Aqui, novamente, indivíduos oriundos de outras camadas sociais mais altas são apenas mencionados, caso dos profissionais liberais dos setores intermediários, como médicos e farmacêuticos. Os coveiros do sertão, por seu turno, ganham espaço na trama, conforme se verá mais adiante.

O retirante não pode aceitar a oferta da Mulher da Janela, uma vez que não sabe conduzir rezas, mas somente acompanhá-las. No que se refere à classe social da rezadora, vê-se que o seu serviço é especializado e que ela tem um certo *status*, na medida em que se torna referência como entidade religiosa do local. Ademais, o fato de ela estar à procura de um sócio, devido à demanda da clientela, evidencia o potencial de rentabilidade do ofício. Conclui-se, portanto, que a Mulher da Janela pode ser entendida como uma pequena profissional liberal em ascensão, já que trabalha por conta própria, sem estar vinculada a uma instituição religiosa, por exemplo.

Na Zona da Mata, Severino depara-se com outro velório, o do Trabalhador de Eito, que plantava em uma terra arrendada, dividindo a produção com o proprietário. A situação de miséria do morto aparece em vários versos, como nesses: “Terás de terra / completo agora o teu fato: / e pela primeira vez, sapato” (MELO NETO, 2007: 109). O enxadeiro, que sonhava em ver a terra dividida, só conquista o seu pedaço de chão quando a morte o conduz para a sepultura: “É de bom tamanho / Nem largo nem fundo, / é a parte que te cabe / deste latifúndio” (MELO NETO, 2007: 108). A fria constatação dos versos dimensiona o destino trágico do nordestino que, da terra tão almejada, ganha apenas o suficiente para cobrir a sua cova. O trabalhador rural, que antes plantava grãos na lavoura, torna-se ele próprio uma espécie de semente lançada ao solo. Fica implícita, nos versos, a denúncia acerca da dinâmica de exploração econômica dos latifúndios e a forma como ela impede que pequenos agricultores construam a sua autonomia. Esse dado remete novamente para a existência de diferentes classes sociais e as suas relações conflituosas, como aponta Darcy Ribeiro.

Os distintos setores da sociedade, no entanto, estão melhor especificados na passagem da peça em que Severino, ao chegar ao Recife, senta-se ao pé de um muro alto e escuta, sem ser notado, a conversa de dois coveiros. O primeiro coveiro, trabalhador do cemitério Santo Amaro, reclama ao outro acerca de seu baixo salário e da ausência de gorjetas, afirmando que os cemitérios do centro são melhores, mas destinados apenas aos trabalhadores protegidos. O segundo coveiro, também insatisfeito, diz que no cemitério da Casa Amarela, onde trabalha, a situação é ainda mais difícil, pois os mortos, em sua maioria miseráveis, não cessam de chegar. Durante o diálogo, o primeiro pergunta ao segundo por que este não pede uma transferência de posto, lembrando, todavia, que nos bairros de classe alta, onde se enterram usineiros, políticos, banqueiros e industriais, é quase impossível conseguir vaga. O outro afirma que já pediu uma remoção para qualquer urbanização discreta, ao que o primeiro responde que talvez o amigo consiga vaga no bairro dos funcionários, onde são sepultados os jornalistas, escritores, artistas, bancários, comerciantes e profissionais liberais. O segundo coveiro, no entanto, diz que, conforme desejo do senhor Administrador, irá para o cemitério dos ferroviários, rodoviários e comerciários, ao que o seu interlocutor demonstra aprovação, concluindo: “Passas para o dos operários, / deixas o dos pobres vários; / melhor: não são tão contagiosos / e são muito menos numerosos” (MELO NETO, 2007: 117).

O trecho deixa claro o quanto a arquitetura e a organização dos cemitérios reproduzem as diferenças de classe. Assim, em termos de ambiente de trabalho, vê-se que, na ótica dos coveiros, numa escala do melhor para o pior, está o cemitério das elites, em que os mortos chegam aos poucos, às vezes um por dia, sendo o trabalho braçal menor e a gorjeta avantajada. O cemitério dos profissionais liberais surge como segunda opção e, depois dele, o dos operários, ainda menos populoso que o dos indigentes. Esse último, por seu turno, configura-se como o pior lugar, pois o serviço é grande e a recompensa nenhuma. Note-se que a profissão de coveiro, apesar de vital para a sociedade,

costuma ser pouco reconhecida, havendo, muitas vezes, preconceito social em relação aos trabalhadores desse setor. Apesar de serem recebedores de salário fixo, os dois coveiros da peça ainda assim compõem a classe dos oprimidos, pois, à semelhança do que ocorre com as empregadas domésticas, estão na condição de subassalariados.

Depois de ouvir o diálogo dos coveiros, em que eles destacam que boa parte dos retirantes emigra em direção à morte, sendo enterrada no cemitério dos indigentes, Severino reflete: “Meu próprio enterro eu seguia. / Só que devo ter chegado / adiantado de uns dias” (MELO NETO, 2007: 120). Pressente que, de modo similar ao que ocorre com outros nordestinos andarilhos, terá poucas chances de sobrevivência. A chegada ao Recife e a constatação de que a penúria da cidade é a mesma do sertão, o faz concluir que a sua morte é certa, questão de dias.

Sentindo-se impotente, pensa em suicídio, dirigindo-se a um cais da cidade. Lá chegando, ao ver a aproximação de Seu José, mestre carpina, morador de um dos mocambos existentes entre o cais e a água do rio, pergunta-lhe se a melhor saída não será “a de saltar, numa noite, / fora da ponte da vida?” (MELO NETO, 2007: 123). Antes que o carpinteiro tenha tempo de lhe responder, uma mulher, saída da maloca do homem, anuncia o nascimento de seu filho. Vizinhos e duas ciganas celebram o acontecimento, trazendo presentes singelos ao bebê: caranguejos, papel de jornal, água de Olinda, passarinho, boneco de barro, abacaxis, tamarindos, peixes, mangas, ostras e goiamuns, além do leite materno de uma vizinha próxima, são as oferendas de um povo desprovido de recursos.

Na sequência, duas ciganas preveem o futuro do recém-nascido: enquanto a primeira o enxerga pescador de siris e camarões, a segunda o visualiza em outro espaço distinto do mangue, numa fábrica, em local mais próspero. A seguir, os vizinhos celebram a formosura do menino, apesar de pálido, franzino, guenzo e prematuro: “Belo porque com o novo / todo o velho contagia” (MELO NETO, 2007: 131). O marceneiro José, após a comoção gerada pelo nascimento de seu filho, finalmente

consegue responder à pergunta de Severino, afirmando que a vida, mesmo sendo uma vida severina, de exclusão e luta, vale a pena ser vivida, momento em que o poema dramático é finalizado.

A leitura de *Morte e vida severina* leva à constatação de que quase todas as personagens pertencem à classe dos miseráveis; com exceção dos latifundiários, médicos e doutores, apenas mencionados, e da Mulher da Janela, em situação de prosperidade, as demais figuras estão em situação de extrema precariedade. Além disso, vê-se que os desafortunados têm poucas chances de mudar o seu quadro econômico. Enquanto João Grilo e Chicó, de *Auto da Compadecida*, têm a oportunidade de migrar de classe através do dinheiro roubado por Severino do Aracaju, mas rechaçam a ideia por questões morais, o retirante e seus pares não chegam a vislumbrar nenhum meio de mudança social, tanto que o lavrador que ousou prosperar, comprando um pedaço de terra, é eliminado.

Excetuando-se, como já dito, a Mulher da Janela, que melhora de vida após assumir a função de rezadora oficial da região, as demais personagens do setor desvalido mantêm-se na situação de miséria em que nasceram, cabendo-lhes somente a ação de resistir à morte que as ronda. Por outro lado, as duas ciganas, o carpinteiro e seus vizinhos, moradores do cais, além de representarem um núcleo de resistência e união, ainda têm esperanças de que é possível romper com as barreiras de segmentação social, nem que seja no futuro, através da ação do menino recém-nascido.

Anatol Rosenfeld, no artigo “O teatro brasileiro atual”, do livro *Prismas do teatro*, comenta que o espetáculo do TUCA obteve resultados notáveis, com repercussão internacional. Para o crítico, o protagonista designa “o ‘severino destino’ anônimo e coletivo, a vida e morte dolorosas das populações nordestinas” (ROSENFELD, 1993: 156).

Na mesma direção, Décio de Almeida Prado, em *Exercício findo*, enaltece o espetáculo do TUCA, afirmando que o poema dramático de Melo Neto tende a tornar-se, para a história brasileira do século XX, o que o *Navio negreiro* foi para a do século XIX, em função de seu fervor

humanitário. Para o avaliador, enquanto a obra de Castro Alves caracterizou-se pela efusão romântica, a de Melo Neto liga-se à contenção moderna. Entre arcaizante e popular, lembrando Gil Vicente e a literatura de cordel nordestina, *Morte e vida severina* reflete, antes de tudo, a disciplina de Melo Neto. Prado elogia ainda a opção de montar o espetáculo como um coral dramático, obra essencialmente coletiva, sem discriminação do nome dos cerca de trinta atores no programa. Ademais, destaca a movimentação proposta por Silnei Siqueira, que teve senso de composição plástica, a música de Chico Buarque e a direção coral de Zuinglio Faustini, para, na sequência, finalizar: “Não é todos os dias que se vê empresa de tamanho vulto, levada a cabo com tanto desprendimento e em tão alto nível artístico (PRADO, 1987: 103).

Na já mencionada revista *TUCA 20 anos*, comenta-se acerca de algumas inovações estéticas presentes na encenação do grupo. Logo no início da peça, por exemplo, os atores ficavam imóveis no palco, numa formação semelhante ao quadro “Os retirantes”, de Portinari. O figurino, feito com panos brancos de saco, tinha uma tripla função: pano de cabeça, avental ou sacola. Os atores, além de interpretarem vários papéis, sem saírem de cena, faziam também parte do cenário, através de movimentos corporais (cf. *TUCA 20 anos*, 1986: 37). Ainda segundo a revista, o crítico Alceu Amoroso Lima, que foi assistir à peça por causa da neta Ana Maria, uma das atrizes, ficou tão comovido com o trabalho que, ao final, jogou seu boné no palco, num gesto que ficou famoso. (cf. *TUCA 20 anos*, 1986: 39).

As críticas de Anatol Rosenfeld e Décio de Almeida Prado, aliadas aos registros acerca do espetáculo, publicados na revista do TUCA, deixam evidente a importância do espetáculo em terreno brasileiro. No terceiro capítulo da tese, todavia, faz-se um apanhado da recepção de *Morte e vida severina* na França e, de modo mais detalhado, em Portugal, como forma de investigar a relevância do espetáculo em outra instância: a do teatro europeu.

Ocupando outro espaço de ação, mas ainda retratando os desvalidos rurais, está *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. Se em outras peças do autor, como *O telescópio* (1951), *A moratória* (1954) e *Rasto atrás* (1966), estão retratadas as fazendas e suas dinâmicas de trabalho, sob a perspectiva dos fazendeiros, em *Vereda da salvação*, em oposição, o foco está nos lavradores. O texto é inspirado em um fato real, acontecido em Catulé, na fazenda São João da Mata, no município de Malacacheta, Minas Gerais, em 1955, quando meeiros da Igreja Adventista da Promessa, exaltados pelo ardor religioso da Semana Santa, mataram quatro crianças que estariam possuídas pelo demônio².

No primeiro ato da peça, dividida em dois momentos, de modo similar, um grupo de meeiros pobres, cansado de andar de fazenda em fazenda à procura de melhores condições de trabalho, se estabelece em uma propriedade rural no interior da Bahia, entre a cidade de Lajedo do Tabocal e Jaborandi. O lavrador Manoel, trabalhador do local, é o responsável por intermediar as relações do grupo com a fazenda. Feito o acordo de trabalho, em que ficou combinado que os lavradores dariam metade de sua produção aos donos da terra, os agregados construíram rústicos casebres de pau-a-pique, localizados na clareira de uma mata, pertencente ao extenso território.

Os trabalhadores rurais configuram-se, na peça de Jorge Andrade, a partir de sete núcleos familiares principais. Manoel, viúvo por três vezes, tem dois filhos adultos, Ana e Geraldo; Dolor, viúva que já perdeu sete filhos, é mãe de Joaquim, o único vivo; Durvalina, cujo esposo migrou para o Sul, é mãe de Artuliana, mulher adulta; Germana é mãe de Jovina, de aproximadamente dez anos; Eva, cujos pais não têm destaque na trama, é uma menina amiga de Jovina; Daluz e seu marido têm um bebê de colo; e Conceição e Pedro não têm filhos. Algumas outras mulheres e homens compõem o quadro de agregados.

Ao longo da peça, sabe-se que a comunidade de trabalhadores, antes católica como os donos da fazenda, aderiu à Igreja Adventista,

² Jorge Andrade baseou-se, sobretudo, no estudo do antropólogo Carlo Castaldi acerca do fato, “A aparição de demônio em Catulé”, presente no livro: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de et al. *Estudos de sociologia e história*. São Paulo: Inep – Anhembi, 1957.

depois de ter uma parte da terra confiscada pelos patrões, interessados em formar pasto para o gado. Onofre, morador do Tabocal e visitante esporádico dos casebres, introduziu os preceitos da nova crença, advinda do Sul. Com a mudança de credo, o único dos lavradores que sabe ler, Joaquim, vai assumindo a liderança do grupo. Vê-se que a perda de parte da terra disponibilizada para plantio e o abandono do Catolicismo fizeram com que Manoel sofresse certo desprestígio no grupo, ao passo que Joaquim ganhou poder.

Quando a peça inicia, todas as personagens já aderiram ao Adventismo, inclusive Manoel, ficando apenas Ana, sua filha, irredutível em aceitar a troca de religião. Os lavradores encontram-se há três dias em jejum, durante a Semana Santa, preparando-se para o encontro anual no Tabocal, no dia seguinte, quando o líder adventista da Capital irá encontrar os seus adeptos e realizar casamentos e/ou batizados e outras práticas religiosas. O termo adventista refere-se à crença no advento, ou seja, na segunda vinda de Jesus à Terra; por essa razão, Onofre, de visita aos casebres, prega que Cristo já retornou e está entre o mundo dos vivos. Além disso, ressalta a importância do encontro no Tabocal, em que todos devem chegar purificados, sem pecados, instituindo, a seguir, a hora do perdão, em que os praticantes se ajoelham e pedem misericórdia em relação a suas faltas.

Depois que Onofre vai embora, Durvalina recrimina sua filha Artuliana, por não ter confessado estar grávida de Manoel. A jovem responde que no dia seguinte, no Tabocal, os dois vão casar e regularizar a situação diante de Deus. Os preparativos para o encontro da congregação deixam todos ansiosos; Joaquim, em especial, vai intensificando suas ordens de purificação, lembrando a todos acerca da ameaça constante do demônio. O jovem, que num primeiro momento coloca-se apenas como o novo líder religioso do grupo, ao longo da ação passa a acreditar que é Cristo reencarnado. Dolor, percebendo o comportamento estranho do filho, pede que ele pense em constituir uma família e sugere Artuliana como sua possível pretendente.

Joaquim, embora aparente certo interesse pela jovem, diz à mãe que, tal e qual Cristo, não pode casar.

Fica evidente o quanto a falta de alimento que já dura três dias vai alterando o estado mental do grupo. Durvalina, preocupada com o bebê de Daluz, que não para de chorar, pergunta a Joaquim se a mãe pode amamentá-lo, ao que ele responde que o jejum serve para todos e deve ser mantido. Vê-se que a difícil manutenção da sobrevivência em terras alheias faz com que as famílias, imersas na nova crença, entrem numa espécie de delírio coletivo, em que se atribui ao demônio as desgraças sofridas. A chance de melhorar de vida, segundo a nova convicção, é a expulsão do mal, através da punição de todos os pecadores. Alguns passam a ver Ana como uma ameaça, já que ela se recusa à conversão; Manoel, todavia, protege a filha, defendendo a liberdade de culto.

O confronto entre Manoel e Joaquim fica mais acirrado quando o primeiro se recusa a pedir perdão ao segundo, alegando não ter nenhum pecado escondido. Entretanto, o medo de que aconteça alguma coisa a Artuliana, caso a gravidez seja descoberta, faz com que Manoel se ajoelhe perante Joaquim. Esse se intitula porta-voz do divino e insiste em afirmar que o demônio está rondando e que algum pecador ainda não confessou os seus erros, o que deve ser feito antes da viagem a Tabocal.

Durvalina, temente a Deus e impressionada com as ameaças de Joaquim, acaba confessando que a filha Artuliana está grávida de Manoel. O novo líder e os demais, diante da revelação, acreditam que o demônio está no ventre da jovem. Por ordem de Joaquim, Manoel é imobilizado e Artuliana é levada por Geraldo e outro agregado para a mata, onde é espancada até sofrer o aborto. O primeiro ato da peça termina com Joaquim reafirmando o seu poder: “Agora eu espio o futuro da crença e as vereda da salvação. Meus olho já pode varar os corpo e morar na alma de todos” (ANDRADE, 1986: 253).

O segundo ato acontece no mesmo local, passadas algumas horas. Sabe-se que Ana, inconformada com as atitudes violentas, fugiu

para a fazenda, a fim de denunciar o que vem acontecendo nos casebres. Manoel sente-se culpado pelo que aconteceu a Artuliana e teme a ação dos donos da fazenda: “Essa gente do comércio não tem entendimento da crença” (ANDRADE, 1986: 254), ponderando que todos são irmãos e que devem resolver as suas diferenças sem intervenções externas.

Artuliana, convalescente em seu casebre, fala para Dolor de seu ódio a Joaquim, contando que o bebê de Daluz foi espancado e que o casal também fugiu para a fazenda, no intuito de salvar a criança. Dolor pede perdão em nome do filho, desabafa sobre sua difícil trajetória, ao ter perdido sete filhos ao longo das constantes peregrinações e, na sequência, deduz que a culpa de tudo é sua, revelando que Joaquim foi gerado em pecado, já que ela nunca se casou com o pai de seus filhos. Artuliana a perdoa, com a condição de que ela vá embora com Joaquim.

Depois de voltarem de um banho de purificação em um córrego próximo, os agregados voltam cantando; Joaquim “caminha como Jesus entre os Apóstolos” (ANDRADE, 1986: 258). Os devotos relatam que Joaquim recebeu ordem divina para que todos mudem de nome, a fim de que o demônio não tenha como descobrir quem é o Cristo. Além disso, Germana ressalta que, segundo orientações recebidas pelo novo líder, um filho do pecado terá que ser destruído para que o grupo se liberte.

Na sequência, as meninas Jovita e Eva, sem resistência para aguentar o jejum, bebem silenciosamente água do poço, depois de comerem algumas rapaduras. O barulho do balde chama a atenção de todos, as crianças saem correndo, mas Jovita tropeça e cai, sendo pega em flagrante e logo cercada. Nesse momento, Artuliana está acamada e Manoel preso em seu casebre; Dolor, percebendo o perigo da situação, abraça Jovina, mas todos olham a menina como se ela tivesse o demônio no corpo. Joaquim afirma que, tal qual Herodes, Germana terá que abrir mão da filha para salvar a todos; a mãe, mesmo em conflito, nega-se a entregar a filha. Por essa razão, os agregados entendem que

Germana também está influenciada pelo diabo. A seguir, Conceição e outros agregados, a mando de Joaquim, investem contra Germana e Jovina; Dolor permanece ao lado delas e as três lutam desesperadamente. A confusão termina quando todos se dão conta de que a menina está morta ao lado do poço.

O assassinato de Jovina ingressa definitivamente o grupo numa espécie de transe. Germana, seguida pelos demais, passa a proclamar que tem outro nome, outra identidade. Todos se cumprimentam ardorosamente, como se fossem outras pessoas e estivessem iniciando uma nova era. Joaquim fala sobre os caminhos difíceis percorridos por Dolor, de fazenda em fazenda, sempre perseguida pelos outros e obstinada em proteger seu filho, assim como a Maria da *Bíblia*. Fica claro que Joaquim acredita que sua mãe transfigurou-se na imaculada genitora de Jesus e que ele encarna o seu filho. Artuliana, assustada com os acontecimentos, tenta trazer os agregados para a realidade, revelando o pecado secreto de Dolor, que pariu os filhos sem nunca ter recebido a bênção do casamento. Ao ser indagada por Joaquim, todavia, Dolor, consciente da situação e cansada de tudo, recusa-se a decepcionar o filho, optando por entrar na fantasia coletiva, assumindo o papel da Virgem Maria.

Artuliana insiste em combater o delírio de pureza, dizendo que o seu desejo físico por Manoel, pautado por um sentimento de “benquerença”, existe e não pode ser considerado pecado. Manoel, por seu turno, recrimina a atitude de Artuliana, deixando evidente que se sente culpado em relação à própria libido. Alguns agregados, diante do enfrentamento de Artuliana, cogitam que ela está “endemoniada” e que deve ser morta. Dolor, no entanto, intervém e pede que o filho deixe o casal ir embora; Joaquim, acreditando que o demônio partiu após a morte de Jovina, concorda. Nesse momento, Ana volta da fazenda e alerta que todos devem fugir, pois os donos mandaram chamar a polícia na cidade de Jaborandi. A ordem é atirar, pois o núcleo de católicos da fazenda ficou revoltado ao constatar a morte do bebê de Daluz, chegado sem vida à sede.

Os agregados recusam-se a abandonar o local, pois acreditam que Deus os protegerá, através de uma saída milagrosa, conforme aponta Geraldo: “As bala vão cair no chão, tudo derretida feito pinto d’água” (ANDRADE, 1986: 272). Apesar dos pedidos de Artuliana e Ana, Manoel, de modo surpreendente, também desiste de ir embora. O viúvo, depois de examinar um por um seus pares, contagia-se por um sentimento de pertencimento de classe e, sabendo que a vida fora da fazenda é tão ou mais dura, decide ficar, entrando voluntariamente no delírio messiânico. Artuliana, inconformada, parte em direção à mata pedindo que a polícia não atire, mas é alvejada.

Os casebres estão cercados e vozes vindas da mata chamam Ana, para que ela ainda saia em tempo, com seu pai: “Sai daí que nós vai chumbar esses maluco! Ana! Manoel! (...) Vamos acabar com esses matador de criança!” (ANDRADE, 1986: 278). Ana, percebendo o chamado, vive forte conflito: como em nenhum momento acreditou nos preceitos da nova crença, não quer morrer por algo que não acredita; ao mesmo tempo, sente-se incapaz de abandonar o pai, o irmão e as demais pessoas de sua classe. Ao perceber o cerco, Joaquim começa a cantar e é acompanhado pelos demais. Ana, Dolor e Manoel são envolvidos pelo círculo de agregados e permanecem no centro, abraçados; são os únicos que não cantam. Ao fim, os agregados começam a arrancar suas roupas e a pular em direção ao céu, enquanto, simultaneamente, ouvem-se os tiros de execução vindos da mata.

Trazendo a teoria de estratificação social de Ribeiro, vê-se que o grupo de lavradores está inserido na classe dos oprimidos. Dolor e seu filho Joaquim, Durvalina e Artuliana, Conceição e Pedro, Daluz e o bebê, Germana e Jovina, são camponeses que se veem obrigados a se deslocar pelo interior da Bahia em busca de trabalho. Vivem em condições subumanas, comendo, muitas vezes, apenas o que plantam. Embora Manoel resida no território dos casebres desde que nasceu, sua situação também é precária, tendo que negociar constantemente com os donos da fazenda acerca das condições de sua permanência e a de sua

família nas terras. Embora todos os plantadores pertençam à classe dos desvalidos, fica claro que o fato de Joaquim ser alfabetizado o coloca em uma situação de vantagem em relação aos demais; por essa razão, ele torna-se o líder do grupo.

Onofre e a polícia, vinda de Jaborandi, pertencem à classe intermediária, agindo como dependentes de alguma instituição. O primeiro, enquanto disseminador da nova crença nos lugarejos do interior, está vinculado à Instituição Adventista. Os policiais, por seu turno, são assalariados ligados ao município. Fica subentendido, no texto, que alguns capatazes da fazenda participaram do extermínio, pois eles chamam Ana e Manoel, na tentativa de poupá-los. É possível dizer, supostamente, que eles pertençam à classe subalterna, ocupando o lugar dos assalariados rurais.

Os donos da terra, por fim, apenas citados na peça como Seu Francisco e Dona Rita, compõem a camada dos grandes fazendeiros, inseridos na classe dominante. Vê-se que a situação de opressão econômica vivida pelo grupo de lavradores é tamanha que a alucinação messiânica acaba sendo, apesar de utópica, a única saída possível. De modo semelhante a *Morte e vida severina*, a presença do latifúndio reafirma, também na peça de Jorge Andrade, a fragilidade dos que não têm um pedaço de terra própria para plantar.

Além da oposição entre latifundiários *versus* sem terra, a obra apresenta a dicotomia católicos *versus* protestantes. Fica evidente que o extermínio do grupo ocorre não apenas em função da morte de crianças inocentes, mas, sobretudo, em função da rivalidade religiosa.

Vereda da salvação passou por uma série de transformações até ser encenada pela primeira vez, em 1964, pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), com a direção de Antunes Filho. A montagem causou controvérsia na crítica. O elenco, que ensaiou durante meses, investiu em um novo tipo de realismo, inspirado nas teorias de Stanislavski. A busca pela verdade cênica fez com que os atores, pela primeira vez nos palcos brasileiros, cuspissem e se arrastassem pelo chão.

Segundo Sábato Magaldi, em artigo publicado no volume *Marta, a árvore e o relógio*, coletânea de peças de Jorge Andrade, os apreciadores da peça atribuíram o malogro financeiro do espetáculo à encenação: “A sobrecarga de marcações, o excesso de movimentos, sugerindo que o espetáculo estava *over-acted*, teriam provocado, paradoxalmente, a frieza do público” (MAGALDI, 1986: 635). Na visão de Sábato, todavia, a exibição crua de pobreza extrema, em que o infanticídio e o exorcismo praticados pelo grupo de meeiros se misturam, “deve provocar mesmo a repulsa numa plateia afeita ao teatro como divertimento (MAGALDI, 1986: 636). A peça de Jorge Andrade configura-se, de qualquer forma, como um retrato da difícil situação do lavrador que não tem a sua própria terra para plantar. Antonio Candido, nesse sentido, aponta, no mesmo livro, que, cercados pelo latifúndio e esmagados pela miséria, “só resta aos agregados a saída para o transcendente” (CANDIDO, 1986: 632).

Pensando nas três peças representativas do mundo rural aqui analisadas, observam-se alguns pontos de contato. Nas classes oprimidas estão, em *Auto da Compadecida*, João Grilo, Chicó, Severino do Aracaju e o Cangaceiro; em *Morte e vida severina*, Severino e os demais retirantes, o Trabalhador de Eito, os Coveiros, os acompanhantes de reza, as Ciganas, seu José carpinteiro e seus vizinhos; em *Vereda da salvação*, todo o grupo de meeiros. Fazendo pão, inventando trapças, roubando, matando, carpindo, enterrando, fugindo, plantando, colhendo ou rezando, as personagens desse setor vivem no limite, conseguindo a duras penas, ou à custa de muita criatividade, manterem-se vivos.

Nas classes dominantes, as peças apresentam o dono das minas Antônio Morais, em *Auto da Compadecida*, os latifundiários Dona Rita e Seu Francisco, apenas mencionados em *Vereda da salvação*, o coronel Zacarias e outros não identificados, em *Morte e vida severina*. Fica claro nos textos, o potencial lesivo dessa categoria em relação ao que estão à margem.

No campo religioso tem-se, no *Auto da Compadecida*, o Bispo (classe dominante), o Padre João, o Frade e o Sacristão (classe intermediária, dependentes), e as figuras sobrenaturais, habitantes do Céu e do Inferno (não-classificáveis); em *Morte e vida severina*, a rezadora Mulher da Janela (classe intermediária, autônoma); em *Vereda da salvação*, Onofre e o enviado da Capital (classe intermediária, dependentes) e o líder Joaquim (classe oprimida). É latente que as personagens que exercem liderança religiosa nas peças, apesar de oferecerem a redenção (ou a perdição) dos excluídos, não efetuam nenhuma ação concreta no sentido de mudar as desigualdades sociais ou melhorar a qualidade de vida dos desafortunados.

Ainda nas classes intermediárias, encontram-se, em *Auto da Compadecida*, o dono da padaria e a Mulher (autônomos); em *Morte e vida severina*, médicos e farmacêuticos (autônomos), apenas mencionados; em *Vereda da salvação*, os policiais (dependentes). Enquanto os padeiros exercem uma relação tirânica com seus empregados, os médicos e farmacêuticos são nominados como “retirantes às avessas”, tendo por objetivo principal lucrar com a mortandade do sertão. Os policiais, por seu turno, são o braço do Estado, responsáveis em manter a ordem, nem que isso represente o extermínio de alguns desvalidos.

Na classe subalterna, não há nenhum representante do operariado nas peças. Enquadrando-se no campesinato, todavia, estão o lavrador assassinado que ousou ter um pedaço de terra, em *Morte e vida severina*, e os supostos capangas da fazenda, assalariados rurais, em *Vereda da salvação*. O pequeno proprietário diferencia-se dos excluídos apenas porque conseguiu um pedaço de terra. A sua situação, entretanto, é instável, pois ele tem que manter a sua propriedade e sobreviver com o que produz nela. O assassinato da personagem de Melo Neto, dessa forma, evidencia a dificuldade do microprodutor que, em disputa com os grandes latifúndios, pode ficar sem saída, à semelhança do que ocorre com os despossuídos. Os supostos capangas de *Vereda da salvação*, por seu turno, representam o núcleo dos

inicialmente desvalidos que conseguem migrar de classe, tornando-se relativamente bem assalariados, pessoas de confiança dos fazendeiros, tendo como contrapartida, todavia, a execução de serviços eventualmente escusos ou pouco honrosos. Vê-se que as funções agressivas de expulsão ou de extermínio de invasores são direcionadas, geralmente, aos desvalidos sem-terra.

Deduz-se, de modo geral, que os representantes das classes localizadas acima da esfera dos oprimidos, nas peças, reiteram a relação de exclusão com os desafortunados. Outro dado pertinente de avaliação diz respeito à mobilidade das personagens. Se, por um lado, João Grilo e Chicó conseguem, através de suas trapagens, sobreviver na vila de Taperoá, e Manoel e sua família vinham mantendo-se vivos na mesma fazenda até o conflito religioso instalar-se; as demais personagens das peças, Severino do Aracaju e o Cangaceiro, os Severinos retirantes e os meeiros adventistas, por outro, têm que recorrer à estratégia do deslocamento contínuo como forma de manutenção da existência.

Conclui-se, por fim, que, quer explorando o humor oriundo das narrativas populares em *Auto da Compadecida*, ou a resistência do retirante nordestino em *Morte e vida severina*, ou o delírio messiânico como fuga possível da opressão em *Vereda da salvação*, as peças que tematizam o desvalido rural apresentam três pontos centrais de convergência: a religiosidade, o deslocamento e a ausência de bens materiais, sobretudo a terra. Essas questões, todavia, serão aprofundadas no tópico a seguir, “O dilema da terra e seus peregrinos”.

2.1.2 O dilema da terra e os seus peregrinos

Dando sequência à análise dos desvalidos do mundo rural, o que se pretende nesse capítulo é averiguar a trajetória das personagens de *Auto da Compadecida, Morte e vida severina* e *Vereda da salvação*, no que diz respeito à espacialidade. Num primeiro momento, faz-se uma observação acerca dos ambientes através dos quais as personagens são reveladas. Conforme já anunciado no capítulo anterior, a possibilidade ou a necessidade de deslocamento será outro aspecto estudado. Além disso, ressalta-se que o espaço, na sua dimensão concreta ou obscura, será considerado também em sua potencialidade simbólica.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, afirma, no capítulo “A casa e o universo”, que, se toda paisagem evoca um estado de alma, “a casa, mais do que a paisagem, é um ‘estado de alma’” (BACHELARD, 2008: 84). Lugar de repouso e aconchego, a casa, seus móveis e objetos remetem à intimidade de seus ocupantes. Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*, por sua vez, no tópico “A casa e a rua”, aponta que enquanto a *casa*, enquanto código de significação social, reporta-se a um universo controlado, onde as coisas geralmente mantêm-se em seus lugares, a *rua* indica “basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões” (DAMATTA, 1980: 70), para, a seguir, inferir: “Os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles do mundo da rua” (DAMATTA, 1980: 70).

Levando-se em conta a dicotomia simbólica do espaço da *casa* versus o espaço da *rua*, é possível tecer algumas considerações acerca das peças em questão. O primeiro dado a chamar a atenção é que, nas três propostas estéticas, a maior parte da ação ocorre no ambiente da rua, desconhecendo-se, no geral, o interior da casa das personagens.

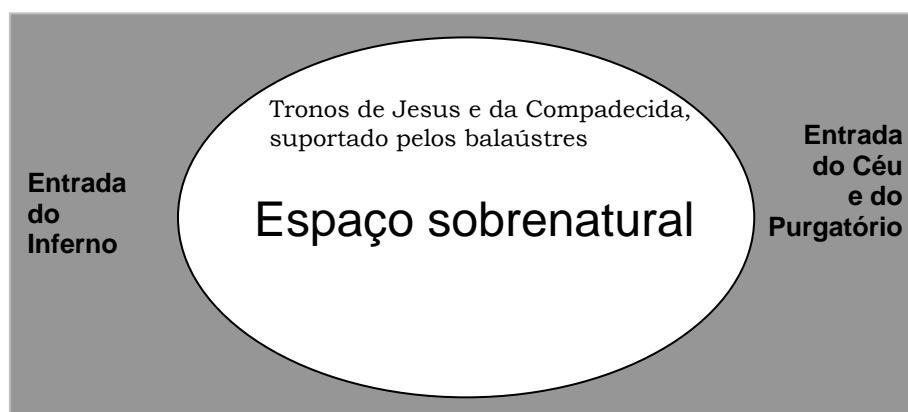
No texto de Suassuna, o cenário, que pode ou não, nas palavras do dramaturgo, valer-se da ideia de picadeiro de circo, é composto por um pátio de igreja, no centro, estando a entrada do templo à direita, e a saída para a cidade à esquerda. No fundo, uma pequena balaustrada é

usada, posteriormente, na cena do julgamento divino. A seguinte visualização esquemática ajuda a compreender a disposição espacial:



Assim, os principais eventos da peça – as peripécias de João Grilo e Chicó para conseguir a bênção e o posterior enterro do cão; o encontro entre Antônio Moraes e o Padre; a venda do gato que defeca moedas à Mulher; o confronto entre os desvalidos e a elite local; a chegada do pistoleiro Severino do Aracaju e os posteriores assassinatos – acontecem no pátio da igreja. Em nenhum momento o espectador visualiza o interior do templo cristão. A residência das personagens, da mesma forma, tampouco é retratada. Pensando nas palavras do teórico Bachelard acerca do “estado de alma” contido no interior da casa, é possível supor que a ausência de espaços privados em *Auto da Compadecida* reflita a pouca interioridade das personagens, mostradas sob o ponto de vista predominantemente social e cômico.

O pátio da igreja, todavia, não se configura como o único ambiente da narrativa. Após a morte da maioria das figuras dramáticas, o Palhaço anuncia e explica a instauração de outro local, melhor visualizado a partir do desenho:



Na nova configuração, o pátio da igreja transforma-se em um lugar sobrenatural, intermediário entre o Céu e o Inferno. A saída para a cidade, à esquerda, transmuta-se em entrada do Inferno e a entrada da igreja, à direita, vira a porta do Céu e do Purgatório. A série de colunas (balaústres) do pátio passa a sustentar os elevados troncos de Jesus e da Compadecida. A opção por colocar na mesma direção a cidade e o Inferno contém, sem dúvida, uma inferência simbólica, ressaltando, ainda que subliminarmente, a metrópole como local de perdição.

Em relação à movimentação dos desvalidos, vê-se que João Grilo e Chicó estão acostumados a perambular pela rua, levando e trazendo recados ou encomendas dos patrões. Em espaços externos, como o pátio da igreja, considerado uma espécie de extensão da rua, é que os malandros encontram os indivíduos da vila, potenciais vítimas das trapanças. O referido pátio, apesar de propriedade da instituição religiosa, é um local aberto e, de certa forma, quase público, já que as mais variadas pessoas transitam pelo lugar. O fato de o ambiente ser arejado, nesse sentido, é mais propício para os malandros, na medida em que oferece melhor possibilidade de fuga em caso de necessidade.

Se, por um lado, João Grilo aparenta viver desde pequeno na vila de Taperoá, pois comenta ter aprendido a catequese com o Padre João, Chicó, por outro, adora contar histórias inverossímeis de sua vida, ocorridas em outras paragens. Na primeira delas, ele conta a João Grilo que uma vez teve um cavalo bento, tão veloz que, em um dia de perseguição a uma garota e a um boi, o cavaleiro e o animal deslocaram-se, em minutos, de Taperoá, na Paraíba, até Propriá, em Sergipe. O amigo, percebendo a mentira da narrativa, pergunta como é que Chicó fez para cruzar o Rio São Francisco; o contador, sem se deixar abalar, responde: “Não sei, só sei que foi assim” (SUASSUNA, 2004: 29), para, a seguir, deduzir que o rio devia estar seco nesse período, pois não se recorda de tê-lo atravessado. Na segunda história, Chicó foi pescado por um pirarucu no Amazonas, pois o peixe tinha

tanta força que, ao ser fígado, jogou o pescador no rio arrastando-o por três dias e três noites. Além do cavalo bento e do extraordinário pirarucu, Chicó conta de seu cachorro médium que, de passagem no riacho da localidade de Cosme Pinto, pertencente a Taperoá, conversou com a alma penada de outro cachorro, que lhe contou acerca da localização da moeda que o dono recém perdera no córrego.

As três histórias fantásticas de Chicó apresentam animais como o cavalo, o peixe e o cachorro com poderes incomuns. Embora não se saiba ao certo se Chicó realmente viajou para outros lugares, as suas histórias, envolvendo o sertanejo e o seu contato mágico com a natureza, contudo, desnudam um espaço mítico, pertencente ao imaginário popular nordestino. Ademais, o fato de a personagem contar com convicção narrativas inverossímeis é fundamental para o desenrolar da trama, pois é através da lábria de Chicó, ao contar que avistou Nossa Senhora e Padre Cícero no céu, que Severino do Aracaju cai no engodo da gaita mágica. As narrativas de Chicó, além disso, preparam o espectador para a instauração futura do espaço divino, na medida em que introduzem, mesmo que de modo pouco convincente, elementos que remetem ao mundo sobrenatural.

Voltando a questão do local onde as personagens transitam, vê-se que João Grilo e Chicó residem há anos na vila de Taperoá, sem que tenha havido a necessidade de deslocamento para outra cidade. O trabalho árduo na padaria e as eventuais trapaças são o suficiente para que a dupla sobreviva no povoado do interior da Paraíba. Situação diferente, todavia, vivem Severino do Aracaju e o Cangaceiro, os outros dois desafortunados da trama. Como o próprio nome anuncia, Severino veio da capital sergipana e, desde que entrou para o crime, tem, ao lado de seu ajudante, uma vida itinerante. A fuga constante da polícia e a necessidade de encontrar “freguesia” em outras paragens são as motivações para que a dupla esteja sempre em constante deslocamento pelo interior do Nordeste. Por outro lado, embora João Grilo e Chicó permaneçam em Taperoá, é possível deduzir que eles, junto com Severino do Aracaju e o Cangaceiro, configuram-se como personagens

pertencentes ao ambiente da *rua*, seguindo a diferenciação feita por DaMatta. Dizendo de outra forma, as personagens de Suassuna são desveladas na peça através de ambientes externos, submetidos aos códigos da *rua*.

DaMatta, ainda no tópico “A casa e a rua”, subdivide a categoria *rua* em duas outras: a *praça* e o *centro*. Na primeira estão simbolizados os aspectos estéticos da cidade, como os jardins, as igrejas, a prefeitura, o palácio do governo etc. No segundo encontram-se as edificações comerciais, local de transações impessoais. O que o teórico propõe é uma divisão conceitual entre os ambientes de poder (temporal e religioso) e os de domínio da economia.

Ademais, a *praça* é reconhecidamente um lugar público e espaçoso em que geralmente ocorrem as manifestações vinculadas à democracia. Neste local, costumam acontecer os comícios eleitorais de políticos, além dos protestos e reivindicações da população. No campo da dramaturgia, por outro lado, a *praça* configura-se como um espaço tradicional da comédia, em que diferentes tipos, de modo similar a *Auto da Compadecida*, circulam, retratando de modo geralmente irônico a sociedade em que vivem.

O pátio de *Auto da Compadecida* enquadra-se, sem dúvida, na categoria de *praça*, encontrando-se vinculado à Igreja. Fica latente que Suassuna não escolheu esse lugar aleatoriamente, isto é, os fatos acontecem em um ambiente pertencente aos domínios do templo cristão para reforçar a intenção moralizante do auto. Em outras palavras, a escolha do pátio como lugar de ação reflete o interesse do dramaturgo em discutir valores de ordem espiritual e não econômica. Como o já mencionado no capítulo anterior, o julgamento conduzido pelas figuras divinas não se pauta pelas relações econômicas historicamente espúrias, responsáveis em gerar e perpetuar as diferenças de classe que, em última instância, são as propulsoras dos conflitos terrenos, mas pelo comportamento individual de cada personagem em relação aos preceitos cristãos.

Pierre Bourdieu no capítulo “Gênese e estrutura do campo religioso”, do livro *A economia das trocas simbólicas*, propõe, nesse sentido, que existe uma correspondência entre as estruturas de poder e os paradigmas mentais de determinadas classes sociais, estabelecida a partir de sistemas simbólicos como a língua, a religião, a arte etc. No que se refere ao campo religioso, o sociólogo francês afirma que os dogmas assumem uma função ideológica, prática e política de “absolutização do relativo e de legitimação do arbitrário” (BOURDIEU, 2007: 46). Em outras palavras, é através da religião que os indivíduos recebem uma justificação de existir numa determinada camada social, com todas as prerrogativas inerentes a essa posição.

Para o teórico, o interesse religioso é despertado, sobretudo, pelo desejo do adepto em ver legitimada a sua posição social. Assim, propriedades materiais ou simbólicas de determinada classe recebem, através da crença, um sistema de justificação que as tornam socialmente autênticas. Numa sociedade dividida em classes, dessa forma, o manejo da linguagem e das práticas de representação religiosa, específicos para cada grupo econômico, auxilia na perpetuação e na reprodução da ordem social.

Dentro da engrenagem de acomodação coletiva, a religião tem a função de impor aos dominados o reconhecimento da legitimidade dos dominantes. Segundo Bourdieu, isso se dá a partir de técnicas de manipulação simbólica de aspirações distintas como o deslocamento de desejos e conflitos “através da compensação e da transfiguração simbólica (promessa de salvação) ou a transmutação do destino em escolha (exaltação do ascetismo)” (BOURDIEU, 2007: 53).

A observação de Bourdieu acerca do objetivo de contenção social da Igreja Católica torna-se mais claro, em *Auto da Compadecida*, a partir da cena do julgamento divino, em que se tem, literalmente, a instauração do espaço do *outro mundo*, mencionado por DaMatta. A análise do tribunal celestial permite a constatação de que o pensamento do francês encontra ressonância na peça de Suassuna, já que os desafortunados da peça – João Grilo, Severino do Aracaju e o

Cangaceiro – são os únicos que escapam do Purgatório. João Grilo volta à vida e renuncia, junto com Chicó, ao dinheiro roubado, momento em que se evidencia o início da “exaltação do ascetismo”, referida por Bourdieu. Os pistoleiros, por seu turno, em função de um passado traumático de perdas e injustiças, são desobrigados de suas responsabilidades, conquistando diretamente a salvação.

Nesse sentido, nota-se que as técnicas de manipulação religiosa, com vistas à acomodação social, estão materializadas no texto. Na ótica cristã, os desvalidos devem sentir-se reconfortados em sua miséria, pois ela lhes garantirá o reino dos céus. A compensação e a transfiguração simbólicas, dessa forma, pressupõem que, após a morte, os desafortunados serão valorizados e muito bem acolhidos no ambiente celestial, em que as preocupações de ordem econômica não existem. Há, nesse caso, um deslocamento espaço-temporal das expectativas de felicidade, pois a realização pessoal transfere-se do “aqui e agora” para o “lá e depois”, conforme aponta o conhecido versículo 18,25 do Evangelho de Lucas: “É mais fácil passar o camelo pelo fundo duma agulha do que um rico entrar no Reino de Deus” (BÍBLIA SAGRADA, 1999: 1.373).

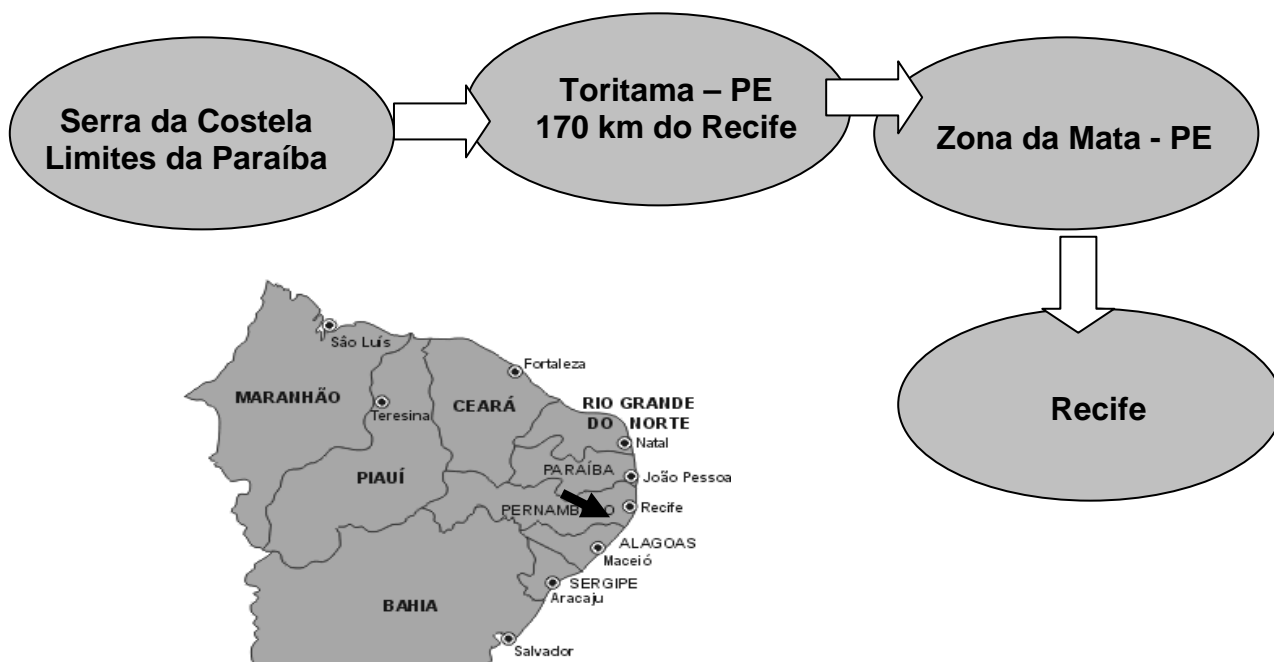
A transmutação do destino em escolha, por seu turno, funciona como um desdobramento da compensação e da transfiguração simbólicas. Isto é, acontece quando o indivíduo, acreditando que a penúria em vida é diretamente proporcional à aceitação divina, passa a encarar, de modo ilusório, a sua condição precária como se ela fosse uma opção, com vistas a um maior reconhecimento após a morte. Por essa razão, João Grilo e Chicó abrem mão do dinheiro roubado e, por extensão, das conquistas materiais e prazeres corporais que a soma poderia lhes proporcionar. A renúncia diante da possibilidade de mudar de classe social configura-se, dessa forma, como a efetivação do princípio da transmutação do destino em escolha, conforme a teoria de Bourdieu.

Ainda nesse sentido, João Grilo só é reconhecido pelas demais personagens em território metafísico. Apenas no espaço sobrenatural

ele pode se regozijar ao constatar que o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher querem os seus serviços enquanto “advogado” de defesa do tribunal celeste. É necessária a instalação de um ambiente místico e utópico, isto é, o *outro mundo*, conforme DaMatta, para que aconteça a inversão hierárquica, em que um auxiliar de padeiro tem um poder explicitamente maior que a elite da cidade. Veja-se que, embora João Grilo engane os poderosos da vila com suas trapaças, situação que evidencia o seu potencial de persuasão, apenas no momento do julgamento divino essa característica é legitimada e valorizada pelos demais, que passam a depender da lábria do malandro para escapar do Inferno. Note-se ainda que a influência de João Grilo sobre Jesus e a Compadecida é tamanha que a ideia de conduzir as cinco personagens para o Purgatório parte dele.

Deduz-se, por fim, que o espaço de ação da peça e sua vinculação à instituição religiosa e a trajetória das personagens e seu julgamento divino ratificam o texto como um auto cristão. A subserviência das personagens à Igreja e a seus preceitos, nesse sentido, corrobora a intenção do dramaturgo em perpetrar a doutrina cristã e a sua política de contenção e acomodação social.

Se em *Auto da Compadecida* têm-se dois espaços físicos claramente delimitados – o pátio da igreja e o espaço sobrenatural –, em *Morte e vida severina* o andar constante do protagonista desvela uma série de ambientes, que vão da Serra da Costela, limites da Paraíba, passando pela cidade de Toritama e pela Zona da Mata, até a chegada ao Recife:



Calcula-se que a Serra da Costela, lugar fictício que caracteriza o ponto de partida de Severino, se localizaria próxima à nascente do Rio Capibaribe, na Serra de Jacarará, na divisa dos municípios de Jataúba e Poção. É nessa região que Severino encontra os Irmãos das Almas, que conduzem o defunto de Severino Lavrador. O protagonista, nesse contexto, oferece-se para ajudar a levar o cadáver para a cidade de Toritama. Depois de Toritama, o retirante se perde, pois o Rio Capibaribe seca naquela região durante o verão. Meio sem rumo, o andarilho passa por paisagens ermas até chegar a uma pequena vila, em que se depara com o velório de outro Severino e, a seguir, encontra a Mulher da Janela. Ao chegar à Zona da Mata, provavelmente próxima da cidade São Lourenço da Mata, o protagonista assiste ao velório do Trabalhador de Eito. Na chegada ao Recife, escuta a conversa dos dois Coveiros, para depois dirigir-se ao cais, onde encontra Seu José carpinteiro, seu filho recém-nascido e os vizinhos, habitantes de pequenos mocambos.

O deslocamento espacial de Severino, em que o sertão é refugado diante das projeções otimistas acerca do clima litorâneo, pode ser analisado a partir de dois pontos de vista distintos, embora não excludentes – o da migração e o da peregrinação.

A primeira perspectiva prevê que a viagem de Severino situa-se no contexto das migrações vividas pelo povo nordestino que, em dificuldades com a seca e com as desigualdades sociais, tem um histórico de deslocamento para novos lugares. Em linhas gerais, pode-se afirmar que a trajetória das emigrações do Nordeste iniciou-se por volta de 1879, quando os moradores da região foram estimulados a mudar para a Amazônia, a fim de extrair látex das árvores, no que se configurou como o Primeiro Ciclo da Borracha.

Conforme apontam Helenilda Cavalcanti e Isabel Guillen, no artigo “Atravessando fronteiras: movimentos migratórios na história do Brasil”, os migrantes chegaram à Amazônia à custa dos patrões e, recém-instalados, já deviam o transporte, os mantimentos comprados no barracão e os instrumentos de trabalho. A dívida ficava praticamente impagável, tornando-se os seringueiros reféns dos donos de seringais. Posteriormente, durante a Segunda Guerra Mundial, instaurou-se o Segundo Ciclo da Borracha, em que milhares de nordestinos foram novamente atraídos para a Amazônia. Estimulados pelo Estado Novo de Vargas, os chamados “soldados da borracha” foram seduzidos por uma propaganda de migração enganosa, como da vez primeira.

A partir das décadas de 1940-50, a crescente lógica da industrialização teve como resultado um crescimento demográfico considerável das cidades médias e maiores. A personagem Severino, de João Cabral de Melo Neto, enquadra-se nesse contexto, em que trabalhadores do campo, fugindo da seca e da miséria, deslocaram-se para cidades médias e capitais, como Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. A seguir, entre as décadas de 1960-80, verifica-se um novo aumento de nordestinos em direção aos grandes centros da região Sudeste, sobretudo São Paulo, havendo, além disso, um fluxo significativo de viajantes para Brasília e cidades do Centro-Oeste.

Ponderando ainda acerca dos deslocamentos, as pesquisadoras da Fundação Joaquim Nabuco, Helenilda Cavalcanti e Isabel Guillen, afirmam: “É fácil imprimir-se um sentido bucólico às migrações: sonho de refazer a vida, ou fugir do mandonismo local” (CAVALCANTI;

GUILLEN, 2002). Nesse sentido, o desenraizamento, fruto de uma política de exclusão social, tem como consequência a perda do passado, lembrado apenas pela memória pontual e fragmentada daquele que se afastou de suas origens. Indo nessa direção, Antonio Cornejo Polar delibera sobre o ato de migrar:

Migrar é algo assim como ter nostalgia a partir de um presente que é ou deveria ser pleno das muitas instâncias e estâncias que se deixaram lá e então, um lá e um então que logo se descobre que são o aqui da memória insone mas fragmentada, e o agora que tanto corre como se aprofunda, verticalmente, num tempo espesso que acumula sem sintetizar as experiências do ontem e dos espaços que se deixaram atrás e que continuam perturbando com raiva ou ternura. (POLAR, 2000: 130)

Severino abandona a miséria do “lá e então” do sertão em busca de um “aqui e agora” mais prósperos. As experiências do passado, todavia, confundem-se com as do presente, posto que, embora mudem as paisagens, a morte permanece parceira constante da jornada. A escolha pelo exílio, nesse sentido, caracteriza-se como uma forma de resistir e se opor ao destino provavelmente letal dos miseráveis habitantes de áridas terras. Além disso, é comum o sentimento ambivalente vivido pelo emigrante em relação à sua terra de origem: de um lado, o ressentimento por ela não ter apresentado condições de permanência, por outro, a ternura inspirada pela lembrança dos momentos idos naquele local.

Edward Said, no artigo “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, do livro *Representações do intelectual*, diz que o exílio sempre foi um dos destinos mais tristes para qualquer ser humano, uma vez que significava, para o indivíduo, anos de vida errante e desorientada, longe de pessoas e lugares conhecidos. Embora o teórico se refira, na maior parte do tempo, a exilados que se deslocam de um país para outro, o que interessa aqui é a fragmentação interna sentida pelo migrante (não importa se em direção a outro país ou outra região). Para o teórico, a exclusão moral e social do migrante dá-se, geralmente, como resultado inadvertido de forças impessoais como a guerra, a fome

e a doença, seja nos tempos que correm, seja no passado. Não importa a época, no entanto: o exilado tem de conviver o tempo todo com a lembrança de que realmente se encontra no exílio. Ele vive sempre numa condição intermediária: “Nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade” (SAID, 2005: 57).

Em outro artigo, “Reflexões sobre o exílio”, do livro de mesmo nome, Said determina que, em linhas gerais “toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado” (SAID, 2003: 54). O autor pondera que o exílio é terrível de experienciar, pois é uma fratura incurável entre um ser humano e o seu respectivo lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar. Nesse sentido, o desterro traz uma tristeza essencial e uma dor mutiladora, provenientes da separação, e que jamais poderão ser superadas. Assim, as realizações do exílio porventura atingidas são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás eternamente. Os exilados (e, por extensão, os migrantes) encontram-se, muitas vezes, no perigoso território do não-pertencer, para o qual as pessoas são banidas e deslocadas. O exílio, para Said, é uma solidão vivida fora do grupo, é uma privação sentida por não se estar com os outros na habitação em comum. Os exilados são seres descontínuos, separados das suas raízes, da sua terra natal, do seu passado, e que sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas.

Pensando acerca das palavras de Said, vê-se que Severino tenta, por duas vezes, interromper a caminhada e criar novos vínculos, sem sucesso. A primeira tentativa dá-se quando ele encontra a Mulher da Janela que, apesar de ouvi-lo acerca de suas potencialidades de trabalho, afirma que a sua mão-de-obra não é necessária naquela localidade. Os sentimentos de não-pertencimento e de não-utilidade atingem a autoestima do protagonista que, mesmo desapontado, segue adiante. O andarilho pensa novamente em parar quando chega à Zona da Mata, região de terra macia e mais branda. As esperanças de melhor qualidade de vida, contudo, naufragam quando o retirante presencia o velório do Trabalhador de Eito, morto pela exaustão de um trabalho

semiescravo, pautado pela exploração e pelo achacamento dos lavradores. Note-se ainda que, no final da narrativa, embora Severino desista do suicídio, não se sabe para onde e nem por quanto tempo ele será compelido a migrar.

Se a perspectiva da migração está vinculada aos sentimentos de inadequação, não-pertencimento, melancolia e infelicidade, advindos da falta de infraestrutura para a permanência do indivíduo em sua terra de origem, as razões para o deslocamento enquanto peregrinação, por outro lado, são de outra ordem. Sabe-se que a distinção básica entre migração e peregrinação é que a primeira tem motivações econômicas ou políticas, enquanto a segunda deriva de uma inquietação de ordem religiosa. No *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, lê-se que o peregrino é: “Símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso Perdido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006: 709). O termo pode designar, ainda, “o homem que se sente estrangeiro dentro no meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006: 709). A ideia de purificação está associada à jornada, de modo que a pobreza e a resistência às intempéries aparecem como condições para a iluminação ou revelação divina, espécie de recompensa adquirida ao término da viagem.

A reflexão acerca de *Morte e vida severina* permite a constatação de que a jornada do protagonista também pode ser compreendida sob a perspectiva da peregrinação, já que Severino parte para outro lugar porque não se identifica mais com o sertão, buscando, senão a cidade ideal ou o “paraíso perdido”, um espaço qualquer em que seja possível trabalhar com dignidade. Além disso, a imagem produzida pelo andarilho, em que as vilas por onde passa são associadas às contas do rosário – “Sei que há vila pequeninas / todas formando um rosário / cujas contas fossem vilas, / todas formando um rosário / de que a estrada fosse a linha” (MELO NETO, 2007: 97) –, confere à caminhada uma conotação religiosa. Se as contas enfiadas na linha do terço

representam as vilas encontradas, o fio remete ao caminho do andarilho e é como se o deslocamento do sertão até o mar, no Recife, fosse a transfiguração de uma grande oração.

Ainda nessa direção, sabe-se que o final do poema dramático contém o elemento da revelação divina, pressuposta no término da peregrinação. O nascimento de uma criança, não um bebê indeterminado, mas filho de José carpinteiro, ressimboliza o aparecimento de Cristo na Terra. O contato com o sagrado, através do encontro com o menino Jesus, cordeiro do sacrifício e da abnegação, ameniza o sofrimento e dá um sentido para a miséria do retirante.

Na lógica da caminhada enquanto romaria, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy relaciona o retirante e o mito do Judeu Errante, no artigo “A morte em *Morte e vida severina*”, do livro *João Cabral em perspectiva*. No tópico “A errância e o vazio do que é sem-lugar”, Tettamanzy afirma que a trajetória de Severino repete, de certa forma, o destino de Ahasverus, tendo em vista que a errância do sapateiro atingiria sentido universal, expressando “a maldição de tantas gentes que, em imensos espaços vazios, carecem de um espaço para seu próprio corpo, sua mais íntima geografia” (TETTAMANZY, 1995: 51).

Como aponta Câmara Cascudo, em *Dicionário do folclore brasileiro*, Ahasverus era um sapateiro em Jerusalém que, ao ver Cristo passando com a cruz sobre os ombros, teria insultado o Salvador. Jesus, como represália, o teria condenado a vagar, sem descanso e rumo certo, até o seu regresso no final dos tempos. O mito recebeu várias versões ao longo dos séculos, em diferentes lugares, sendo essa a sua estrutura básica³. Conforme diz Marie-France Rouart, em *Dicionário dos mitos literários*, distintas determinantes foram atribuídas ao herói: “Para os poetas alemães, ele se tornou ‘O Judeu Eterno’; para os ingleses, o ‘Judeu Vagabundo’; para os espanhóis, ‘O Judeu que espera por Deus’” (ROUART, 2005: 665). A pesquisadora afirma ainda que o

³ A lenda de Ahasverus surgiu no século IV e apareceu na Europa a partir de 1228. Foi recriada várias vezes pela literatura, como por Eugène Sue, francês, no romance-folhetim *O judeu errante*; Edgar Quinet, também francês, na peça teatral *Ahasuérus*; Castro Alves, no poema “Ahasverus e o gênio”; Machado de Assis, no conto “Viver!”; e Vinicius de Moraes, no poema “Judeu errante”.

Judeu Errante já foi associado a Judas, Caim, Prometeu, Dom Juan e Fausto, entre outras figuras míticas.

Voltando à aproximação feita por Tettamanzy entre o retirante Severino e Ahasverus, vê-se que os dois, de fato, se irmanam no que diz respeito à busca infrutífera de um espaço satisfatório para as suas existências corpóreas. Indo além na análise comparativa, todavia, é possível estabelecer uma relação entre a maldição conferida ao judeu e o final de *Morte e vida severina*. Se o castigo de Deus ao sapateiro foi o contínuo vagar sem rumo até o momento do reencontro com o Salvador, a aproximação entre as duas narrativas leva ao questionamento: será o deparar-se de Severino com o nascimento do menino um prenúncio de que a sua caminhada constante chegou ao fim? Em outras palavras, é possível encarar o auto de natal pernambucano como um possível fechamento do mito do Judeu Errante, entendendo-se que a sina de caminhar para um destino incerto pode finalmente ser revogada através da redenção propiciada pelo encontro com o divino?

Essa imagem – Severino como uma espécie de transfiguração do judeu Ahasverus, em que o errante da versão nordestina encontra finalmente um paradeiro no Recife, graças ao reencontro com o filho de Deus – configura-se, de maneira lógica, como uma liberdade poética. Ademais, conforme o já dito anteriormente, não há nenhum indício na peça de que a caminhada de Severino tenha chegado ao fim, a partir do encontro com Seu José, mestre carpinteiro. O que fica subentendido, apenas, é que ele desitiu, ainda que momentaneamente, do suicídio. Deduz-se, por fim, que a aproximação entre Severino e o mito do Judeu Errante é adequada na medida em que constrói, através do diálogo intertextual, novas possibilidades de sentido para as duas figuras ficcionais, o que contribui para a hermenêutica dos seres migrantes em questão.

No que tange às duas perspectivas de interpretação espacial de deslocamento de Severino – a migração e a peregrinação –, algumas conclusões se formulam. Tanto a leitura da migração quanto a da peregrinação evidenciam que, no geral, as personagens da peça e, em

especial, o protagonista, encontram-se regidos pelos códigos da *rua*, conforme definição de DaMatta. Em outras palavras, fica explícito que, na condição de andarilho, Severino só tem a *rua* como referência, sendo privado de todo o arcabouço físico, emocional e simbólico representado pela *casa*.

Por outro lado, vê-se que a opção de encarar *Morte e vida severina* sob o ponto de vista da migração confere à peça de Melo Neto uma aura de libelo contra os mecanismos de opressão de um Nordeste arcaico e coronelista. A seca e a falta de incentivos do Estado, muitas vezes conivente com a política de exploração dos latifúndios, deixam os lavradores em situação difícil. Embora a peça tenha sido escrita na década de 1950, sabe-se que ainda hoje, no Brasil, existem casos de trabalho rural escravo, em diferentes regiões. O desenraizamento ou, em outras palavras, a solidão instaurada a partir do sentimento de desterritorialização vivido pelo retirante, funciona como denúncia de um sistema de trabalho rural escravista, pernicioso e excludente.

Já o entendimento da peça cabralina sob a perspectiva da peregrinação conduz a questão do conflito de classes para um segundo plano, à semelhança do que ocorre em *Auto da Compadecida*, tendo em vista que a miséria é vista como propulsora da elevação espiritual. Assim, em consonância com a doutrina cristã, a ausência de recursos, a fome e o cansaço da migração seriam elementos necessários para a purificação da personagem e seu posterior encontro com a dimensão do sagrado. Isto é, a peregrinação seria a única forma possível de se alcançar uma conexão com o *outro mundo*.

Assim, retomando a teoria de DaMatta acerca dos espaços enquanto significação social, vê-se que em *Morte e vida severina* não existem espaços privados. No início da peça, o protagonista já está em situação de deslocamento; o encontro com o primeiro defunto Severino e os Irmãos das Almas dá-se no caminho. Ao chegar a casa em que outro cadáver está sendo velado, ele apenas escuta a ladainha paródica que um homem, do lado de fora da moradia, faz em relação aos cantadores que estão dentro. Da mesma maneira, o diálogo com a

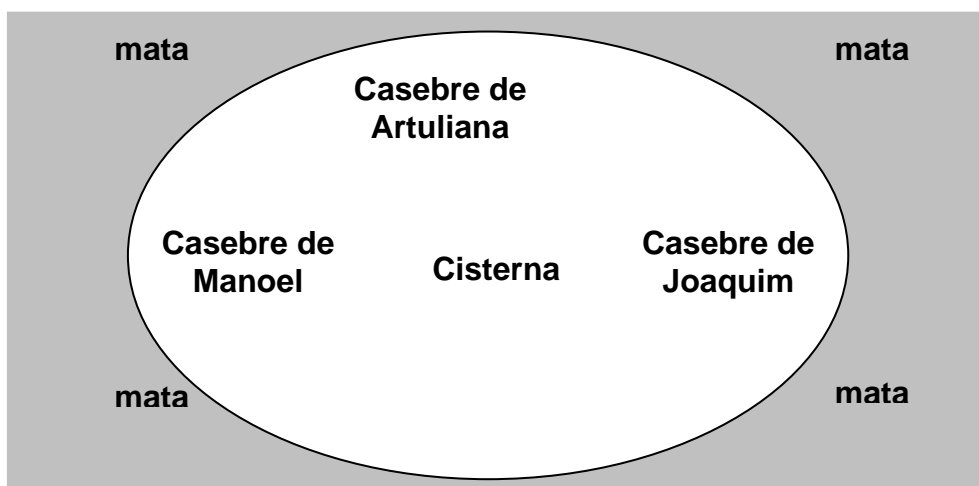
Mulher da Janela trava-se, como o próprio nome da personagem indica, através da abertura da casa, estando a figura feminina do lado de dentro e Severino de fora. Ao chegar à Zona da Mata, o enterro a que assiste ocorre em um cemitério. Quando escuta a conversa dos dois Coveiros, já no Recife, ele está encostado em um muro alto e caído de outro cemitério e, ao chegar ao cais, é José mestre carpina quem se aproxima dele, de modo que a notícia acerca do nascimento do menino dá-se na frente do mocambo e não dentro dele; o interior da maloca, por sinal, não é revelado, pois as visitas que chegam anunciam os presentes e, a seguir, entram na casa.

A imagem de Severino, como constante observador sem participar ativamente da intimidade de nenhuma personagem, é visível na rubrica final: “O carpina fala com o retirante que esteve de fora, sem tomar parte em nada” (MELO NETO, 2007: 132). Vê-se, dessa forma, que o espaço de atuação de Severino é sempre a estrada, o que o leva a ser entendido, conforme já dito, como uma figura pertencente essencialmente ao universo da *rua*, de modo análogo aos desvalidos de Suassuna.

Se, no caso de *Auto da Compadecida*, é possível pensar que a falta de espaços internos na trama ajuda a valorizar as dimensões social e cômica, ficando a interioridade das personagens em segundo plano, no caso de *Morte e vida severina* a ambientação não pode ser compreendida nessa perspectiva. Severino, em sua perambulação pelo Nordeste, não é visto dentro de nenhuma residência ou qualquer espaço fechado porque a sua interioridade sustenta-se justamente por meio da ausência de aconchego e intimidade. Em outras palavras, é o sentimento de não-pertencimento e, conseqüentemente, a condição de mero observador que assiste “do lado de fora” aos eventos, que confere, de modo paradoxal, densidade à vida interior da personagem. Assim, por mais que a função social do retirante esteja latente na peça, não se pode negar a melancolia interior do sujeito que é compelido a migrar.

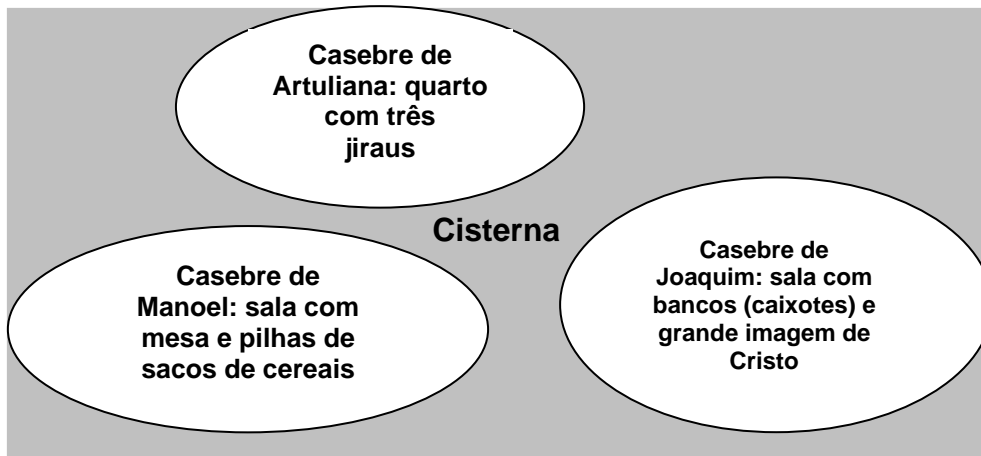
No caso da peça de Jorge Andrade, *Vereda da salvação*, o espaço de ação da peça situa-se em uma clareira da mata, onde o grupo de

meeiros constrói alguns casebres de pau-a-pique. As precárias cabanas são cobertas com folhas de palmeira e estão dispostas em semicírculo, tendo uma cisterna ao centro, conforme o desenho abaixo ajuda a visualizar:



No plano da esquerda, tem-se a cabana de Manoel; do outro lado, em frente e isolado, a de Joaquim; no centro, mas voltado ligeiramente para a esquerda, encontra-se a de Artuliana. Segundo a rubrica, “os casebres são mal construídos, dando a impressão de que poderão cair de uma hora para outra” (ANDRADE, 1986: 233). O poço, ao centro, abastece a todos os moradores da clareira.

É perceptível que a disposição espacial dos casebres insinua aspectos das relações entre as personagens. Assim, o fato de o casebre de Joaquim estar em localização oposta ao de Manoel prenuncia o confronto futuro entre as duas personagens. No mesmo sentido, a disposição da casa de Artuliana, mais próxima da de Manoel do que da de Joaquim, sugere a inclinação da jovem para o viúvo, em detrimento do rapaz. No que se refere ao interior das moradias, um novo desenho situa as informações da rubrica:



No casebre habitado por Artuliana e sua mãe, Durvalina, vê-se mais o quarto do que a sala; no dormitório estão três camas feitas de varas. A terceira delas provavelmente pertencia ao pai de Artuliana, que há tempos migrou para o Sul e, apesar de ter prometido voltar para buscá-las, nunca mais retornou. Na moradia de Manoel e sua filha, Ana, tem-se uma sala pequena “com mesa, pilhas de sacos cheios de cereais, bancos e caixotes” (ANDRADE, 1986: 233). Na cabana de Joaquim e sua mãe, Dolor, também vê-se uma sala pequena, parecida com a de Manoel, mas sem mesa e sacos de cereais: “Alguns caixotes servem de bancos e, num canto, há uma grande imagem de Cristo, enfeitada com papéis coloridos” (ANDRADE, 1986: 233). Além disso, diversas *Bíblias* aparecem enfileiradas em uma tábua amarrada com um arame na parede.

A observação do interior das residências revela, seguindo a lógica de Bachelard, traços da interioridade de seus ocupantes. Assim, no mocambo de Artuliana, o destaque está no quarto, sendo que, num dado momento, ela surge arrumando uma velha mala de papelão, em que são colocados objetos pessoais como algumas roupas, caixinhas de sabonete, pó de arroz etc. A jovem está preparando a sua mudança, pois pretende morar com Manoel, assim que casarem no Tabocal. Ela é a única personagem vista no ambiente de um quarto, espaço mais íntimo que a sala, possuindo objetos pessoais vinculados à feminilidade. Essa caracterização espacial realça o potencial erótico da personagem que, conforme a rubrica, é “mais provocante do que bonita.

Os seios, desenvolvidos e empinados, dão-lhe um todo insólito, agressivo” (ANDRADE, 1986: 234).

Na moradia de Manoel, a sala está repleta de sacos de cereais, o que evidencia o trabalho braçal do viúvo, em que a vitalidade e o gosto pela terra são necessários. Não por acaso, “seu rosto queimado, a barba e os cabelos grisalhos, o corpo forte, fazem dele uma figura um pouco imponente” (ANDRADE, 1986: 234).

A sala de Joaquim, por seu turno, apresenta uma valorização dos rituais religiosos em detrimento do trabalho, sendo as presenças do Cristo e dos livros santos um indício da tendência contemplativa do jovem. Se, no início, Joaquim tem gestos e atitudes que “são uma mistura de agressividade e submissão ao mesmo tempo” (ANDRADE, 1986: 245), depois do banho no córrego, ele “levanta os braços, tomando uma posição idêntica à imagem em sua sala”, sendo os olhos reveladores de um “profundo e doentio misticismo” (ANDRADE, 1986: 258).

Pautando-se pela análise espacial do interior das casas, em que os elementos do interior da moradia reforçam determinadas características de seus moradores, algumas formulações podem ser geradas. Artuliana simboliza a força da sensualidade, sendo a única a defender, diante de todos, a autenticidade de seu desejo físico e a inviabilidade de encará-lo como pecado. Manoel vincula-se à imagem da submissão ao trabalho braçal e limitado, sendo o responsável em instalar os retirantes na localidade e em negociar com os donos a permanência do grupo na terra. Joaquim, por seu turno, remete à utópica dimensão transcendental, assumindo o papel de interlocutor entre os meeiros e o *outro mundo*. Compondo, de certa forma, um triângulo amoroso, as personagens Artuliana, Manoel e Joaquim personificam as energias – da sensualidade, do trabalho braçal e da ascensão espiritual – que, inseridas em um ambiente de miséria, exploração e ignorância, conduzem o grupo para um desfecho trágico.

Deve-se ressaltar que, embora algumas das personagens de *Vereda da salvação* sejam retratadas em ambientes internos, como as

salas de Manoel e Joaquim, e o quarto de Artuliana, a maior parte da ação ocorre na frente dos casebres. Isto é, o espaço público, de convívio coletivo entre o grupo, ganha mais relevância que o doméstico. Esse dado, associado ao fato de que o grupo de meeiros, com exceção da família de Manoel, vem peregrinando há alguns anos de fazenda em fazenda, em busca de melhores condições de trabalho, leva à conclusão de que as figuras rurais da peça de Jorge Andrade caracterizam-se como personagens pertencentes predominantemente ao universo da *rua*, segundo os termos de DaMatta.

Por outro lado, a adesão dos lavradores ao delírio messiânico e as agressões perpetradas contra Artuliana e as crianças inserem as personagens num paradigma religioso marginal e, de certa forma, primitivo, vinculado à crença no *outro mundo*. É importante ressaltar, a esse respeito, o que motiva a migração das figuras ficcionais da doutrina católica para a protestante. Numa discussão entre os filhos de Manoel, Ana e Geraldo, a irmã defende os preceitos do Catolicismo, em que o trabalho é essencial, criticando a semana de jejum imposta pelo adventista Onofre, momento em que o grupo que não deve trabalhar nem se alimentar, até o dia do encontro no Tabocal. Geraldo, em retaliação, delibera: “Mas foi gente da sua igreja que tomou tudo que era nosso” (ANDRADE, 1986: 241), fazendo menção à exigência da devolução de parte da terra produtiva utilizada pelos lavradores para os donos da fazenda, interessados em transformá-la em pasto para o gado.

Fica evidente, nessa passagem da trama, que o grupo viu na mudança de religião uma forma silenciosa de protestar contra os opressivos acordos de trabalho no campo. Os latifundiários, ao perceberem que os lucros seriam maiores na produção pecuarista, confiscaram parte da terra emprestada aos meeiros, sem se importar com o impacto dessa medida na qualidade de vida dos trabalhadores rurais. Além disso, os proprietários da terra estranham a adesão dos plantadores ao Protestantismo, entre outras coisas, porque sentem a diminuição da força produtiva do grupo, tanto que o desconforto dos fazendeiros é revelado por Ana em observação feita antes dos eventos de

violência física nos casebres: “Sinto vexame da fazenda, pai. ‘Seu’ Francisco e dona Rita já estão pensando que somos tudo doido” (ANDRADE, 1986: 241).

Pierre Bourdieu, no já mencionado capítulo “Gênese e estrutura do campo religioso”, do livro *A economia das trocas simbólicas*, fala da maneira como a Igreja Católica impõe o reconhecimento de seu monopólio, tendendo “a impedir de maneira mais ou menos rigorosa a entrada no mercado de novas empresas de salvação” (BOURDIEU, 2007: 58). A seguir, comenta que o sucesso de uma nova instituição religiosa depende da aptidão discursiva de seu profeta e do seu potencial em subverter a ordem simbólica vigente, através da dessacralização do sagrado e da sacralização do sacrilégio.

Transpondo esses preceitos para *Vereda da salvação*, vê-se que Onofre e Joaquim, enquanto mensageiros da nova ordem, modificam os valores simbólicos estabelecidos. Se a ordem anterior pressupunha o cumprimento das obrigações de trabalho e a aceitação das diferenças de classe, a nova ordem prevê o jejum e o descanso da labuta como forma de purificação. Se a filosofia cristã desloca a felicidade dos pobres para o futuro, depois do juízo final, os adventistas de Joaquim a querem aqui e agora, nem que para isso tenham de construir um sistema de símbolos próprio, em que é possível transmutar-se, através de certos rituais de purificação, em seres santificados.

Outro dado relevante em relação à configuração espacial diz respeito ao fato de que os mocambos estão cercados pela floresta, conforme indica a rubrica: “Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata” (ANDRADE, 1986: 233). No *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, lê-se que “para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006: 439). O pavor por vezes gerado em relação ao matagal seria, segundo Jung, fruto do medo das revelações que escapam à consciência. Ainda em relação à configuração espacial, Jorge Andrade afirma, em relação aos casebres, que “é como se estivessem no fundo de um poço, tendo como

única saída a clareira das copas das árvores” (ANDRADE, 1986: 233), o que faz com que o leitor tenha uma imagem duplicada de poço. Isto é, há uma cisterna que abastece os casebres e, num segundo plano, os próprios casebres vistos de cima da mata, como se estivessem no fundo de outro poço.

No mesmo *Dicionário de símbolos*, consta que o poço é um meio vital de comunicação, unindo as três ordens cósmicas: Céu, Terra e Inferno. Além de remeter ao conhecimento, à abundância, ao segredo ou à dissimulação da verdade, o poço é a ligação entre os três andares do mundo. (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006: 726). A imagem de Jorge Andrade, em que a clareira formada pelos casebres surge como um imenso poço em meio à floresta, permite algumas explorações hermenêuticas. Partindo do princípio que a mata simboliza o inconsciente e o poço um canal de comunicação entre as três ordens cósmicas, o cenário da peça pode ser visto como um círculo mítico, composto por dois poços sobrepostos que reverberam as inquietações do inconsciente coletivo do grupo de meeiros. O próprio título, *Vereda da salvação*, faz alusão a essa imagem, na medida em que prenuncia um caminho alegórico de comunicação com o divino.

Essas ponderações permitem a constatação de que a natureza ao redor dos casebres caracteriza-se como um espaço potencializador de uma interpretação rudimentar acerca da crença adventista. Veja-se que é após o banho de purificação no córrego que Joaquim volta de fato transfigurado na figura de Cristo. Isso ocorre porque o mergulho do grupo no riacho remete ao batizado de Jesus no Rio Jordão, analogia explicitada pelos meeiros que saem em procissão, encharcados e cantando: “No Jordão! No Jordão / No Jordão da Galiléia!” (ANDRADE, 1986: 257).

No dicionário de Chevalier e Gheerbrant, o batismo, símbolo da purificação e da renovação, apresenta duas fases de grande alcance simbólico: a imersão e a emersão. Enquanto a imersão indica “o desaparecimento do ser pecador nas águas da morte”, a emersão revela “a aparição do ser em estado de graça, purificado” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2006: 126). A expulsão dos pecados, após os processos de imersão e emersão, tornou clara para Joaquim a sua condição de Cristo reencarnado, sendo os lavradores que o acompanharam no banho seus fiéis seguidores.

Se o córrego é responsável por transmutar as personagens em seres santificados, a mata, por sua obscuridade, configura-se como o local escolhido para as práticas de violência, tanto que o espancamento e o conseqüente aborto de Artuliana dão-se na floresta, assim como a surra direcionada às crianças e ao bebê de Daluz, morto em função da agressão. O sacrifício de Jovina, por seu turno, ocorre próximo do poço apenas porque Germana e Dolor tentam impedir que a criança seja levada; os agregados avançam para as três e o resultado da confusão é a morte da menina.

Não por acaso, a filha de Germana é flagrada pelo rompimento do jejum ao buscar água no poço, símbolo do segredo ou dissimulação da verdade. Em outras palavras, é como se a cisterna estivesse ali para denunciar a inviabilidade e a falsidade da abstinência, entendida de maneira deturpada, já que se configurou como uma imposição e não uma escolha voluntária das crianças.

De qualquer forma, há a impressão de que se não tivesse havido resistência, Jovita seria levada para ser sacrificada na mata, assim como o ocorrido com as personagens agredidas anteriormente. A constatação de que o córrego funciona como local de purificação e transfiguração, ao passo que a floresta é cenário dos rituais de expulsão do demônio, conferem à natureza um forte papel catalisador da exaltação messiânica.

É interessante observar, por outro lado, que Artuliana é executada pelos policiais depois de correr em direção à mata para pedir que não atirem. Da mesma forma, os disparos que executam os meeiros partem da vegetação, de modo que os assassinos permaneçam encobertos pelo arvoredo. Essas dados levam à dedução de que a floresta, enquanto símbolo do inconsciente, potencializa a violência instintiva de cada uma das personagens, não apenas dos adventistas.

Nesse sentido, no final da peça, todos estão alucinados: de um lado, os atiradores em ação, de outro, os agregados que cantam e pulam nus; apenas Ana, Manoel e Dolor encontram-se fora da irracionalidade, abraçados em silêncio no meio do círculo de meeiros, à espera da morte.

As rudimentares cerimônias de purificação, pautadas pelo sacrifício ou pela agressão às personagens possuídas pelo demônio, são peremptoriamente rechaçadas pela Igreja cristã, em que os mecanismos de repressão aos pecadores articulam-se de modo mais sofisticado. Assim, conforme diz Bourdieu, quando as relações de força são favoráveis à Igreja, a “consolidação dessa depende da supressão do profeta (ou da seita) por meio da violência física ou simbólica (excomunhão)” (BOURDIEU, 2007: 62). Por essa razão, tal e qual aconteceu em Catulé, Minas Gerais, as figuras ficcionais de Jorge Andrade são executadas pelas forças hegemônicas da localidade.

Refletindo acerca da espacialidade nas três peças analisadas – *Auto da Compadecida*, *Morte e vida severina* e *Vereda da salvação* –, é possível chegar a algumas conclusões. A primeira delas é que a principal causa das situações de violência entre os desafortunados do meio rural vincula-se, nas peças, em maior ou menor grau, à problemática da posse da terra.

Na peça de Suassuna, Severino do Aracaju e o Cangaceiro matam o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro, a Mulher e João Grilo; este, antes de morrer, também elimina os bandidos, em legítima defesa. Sabe-se que quem inicia a sequência de óbitos é Severino do Aracaju, que teve a família trucidada pela polícia. O fora-da-lei, todavia, num momento de devaneio, anterior à execução das figuras ficcionais, deixa entrever o seu sonho: “Podia comprar uma terrinha e ia criar meus bodes. Um quatro ou cinco cabeças de gado e podia-se viver em paz e morrer em paz, sem nunca mais ouvir falar no velho papo-amarelo” (SUASSUNA, 2004: 110).

A fantasia de um dia deixar de usar o velho “papo-amarelo” – nome dado para a espingarda Winchester 44, trazida dos EUA pelos

grandes seringalistas durante a revolução acreana no final do século XIX – revela que Severino cansou de protagonizar cenas de violência. O seu passado criminoso, contudo, inviabiliza qualquer tentativa de regeneração. O texto deixa implícito, de qualquer forma, que o pistoleiro provavelmente teria seguido outro rumo se sua família não tivesse sido assassinada e eles tivessem um pedaço de terra e condições de subsistência.

Em *Morte e vida severina*, a violência gerada pelos conflitos agrários está ainda mais evidente. Severino Lavrador, o primeiro defunto, é executado a mando de latifundiários anônimos, por ter ousado adquirir um pedaço de terra. O Trabalhador de Eito, da terra tão almejada, consegue apenas o suficiente para sua sepultura no momento da morte. Mesmo Severino-protagonista deixa seu local de origem porque ele é dominado pelas práticas exploratórias do Coronel Zacarias. Severino, como tantos outros nordestinos, retirantes ou não, sofre a violência da fome e do cansaço, advinda da ausência de condições dignas de permanência no campo. A impossibilidade de ter um pedaço de terra para nela plantar confere aos trabalhadores rurais duas alternativas ingratas: a migração ou a sujeição ao trabalho semiescravo.

No texto de Jorge Andrade, de modo similar, a mesma temática ganha força, pois a terra também é o sonho dos lavradores, cansados da exploração da atividade meeira. A revelação de Manoel sobre o passado da região deixa claro como os pequenos trabalhadores rurais foram gradativamente expulsos das terras que habitavam:

Quando eu era menino só tinha duas fazendas, o resto era mata e cada um de nós tinha uma posse. Desde que a estrada grande passou pela terra da mata, virou tudo uma anarquia. Só restou fazenda maior. Ninguém tinha dinheiro p'ra comprar arame farpado e cercar as posse. Quando vimos, a gente é que estava cercado. Parece que a estrada foi passando e largando dono p'ra todo lado. E tudo com possança! P'ra continuar foi preciso morar de favor. (ANDRADE, 1986: 254)

Vê-se que os grandes latifundiários também se apropriaram da terra; a diferença é que tinham dinheiro para demarcá-la. Além disso, usaram de violência para expulsar os pequenos lavradores ou, quando muito, os deixaram ficar “de favor”, desde que concedessem, em contrapartida, metade de sua produção⁴.

Constata-se que as personagens do meio rural, no drama brasileiro, encontram sérias dificuldades de sobrevivência. Quer sonhando com uma terra que os sustente de forma digna (Severino do Aracaju, Severino Lavrador, Trabalhador de Eito, grupo de meeiros de *Vereda*), quer almejando, se não a terra, um local de trabalho pautado por relações contratuais decentes (João Grilo, Chicó, Severino-retirante, Coveiros), os miseráveis pertencentes ao mundo agrário de Suassuna, Melo Neto e Andrade carecem de um espaço físico/social apropriado para exercerem com qualidade a sua cidadania.

Talvez por essa razão, eles sejam retratados predominantemente sob o ponto de vista da *rua*. A embaraçosa tarefa de encontrar um lugar apropriado de moradia faz com que algumas personagens da trama caracterizem-se pelo contínuo deslocamento. Severino-protagonista e boa parte dos lavradores de *Vereda da salvação* encontram-se nessa categoria. Os fora-da-lei Severino do Aracaju e Cangaceiro, embora não estejam à procura de um lar, também deslocam-se frequentemente, para despistar a polícia e, ao mesmo tempo, encontrar novas vítimas. João Grilo e Chicó, apesar de viverem há anos na vila de Taperoá, são retratados em ambiente externo, no pátio da igreja, local apropriado para encontrar e ludibriar os conterrâneos. A representação das

⁴ Embora as peças tenham sido escritas na década de 1950 e remetam a uma problemática nacional da época, sabe-se que a distribuição da terra continua uma questão delicada a ser resolvida no Brasil. Não por acaso, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), surgido no final da década de 1970, configura-se, atualmente, como o maior movimento popular organizado no País. Ainda que a maioria da mídia deturpe e menospreze o MST, ressaltando apenas os eventuais problemas causados por suas ações, o movimento, de inspiração marxista, tem se destacado como defensor de uma agricultura de minifúndios, em que o regime de produção é familiar e ecologicamente viável. Nesse contexto, a reivindicação do grupo não se pauta apenas pela posse de terras improdutivas, mas também por uma política governamental que dê condições para que os agricultores sobrevivam com decência e qualidade de vida no espaço concedido.

personagens, vistas preferencialmente no espaço da *rua*, local de luta, trabalho e também do imponderável, segundo DaMatta, acaba sendo o lugar mais apropriado para a atuação daqueles que ainda buscam a sua inserção social.

Ainda a esse respeito, João Grilo, Severino e Joaquim podem ser vistos como figuras paradigmáticas do quesito deslocamento, já que os três percorrem um árduo caminho de privações que os leva à redenção. João Grilo, depois de criar várias histórias rocambolescas como forma de sobrevivência, morre, vai para um ambiente sobrenatural, onde é julgado e absolvido, para, a seguir, retornar à vida, cumprindo uma trajetória mística que o faz ver a importância da abnegação. Severino desloca-se da Serra da Costela até o Recife, a pé, deparando-se, em vários momentos, com a morte, o que o faz pensar em suicídio; o encontro com o nascimento de um provável menino Jesus, em roupagem nordestina, todavia, o demove da ideia. Joaquim, por seu turno, depois de muito mendigar de fazenda em fazenda com sua mãe, estabelece-se na fazenda dos católicos Seu Francisco e Dona Rita, onde, para a surpresa dos latifundiários, adere ao Adventismo, crença que o faz descobrir-se como Cristo reencarnado, responsável em conduzir o seu rebanho para o destino da salvação. João Grilo, Severino e Joaquim perfazem, dessa forma, um tortuoso trajeto que os conduz à remissão, real ou apenas desejada.

No que tange à importância dos mortos ou da morte nas peças, vê-se que em *Auto da Compadecida* o extermínio das personagens é fundamental para que as almas iniciem o processo de clemência, a partir do contato com a esfera divina. No poema cabralino, a constante presença de velórios e defuntos denuncia a violência rural, dimensionando a árdua luta pela sobrevivência dos retirantes nordestinos. Já na peça de Jorge Andrade, os assassinatos de Jovina e do bebê, somados à posterior chacina dos meeiros, revelam a intolerância das personagens em relação a seus pares e/ou subordinados.

Infere-se ainda que os desafortunados do interior, nas três peças, constroem ou são contemplados com a instauração de um espaço mítico que, vinculado ao *outro mundo*, identificado por DaMatta, contrapõe-se à dura realidade cotidiana. Em *Auto da Compadecida*, tem-se o julgamento divino ocorrido em ambiente sobrenatural; em *Morte e vida severina*, há a trajetória do retirante entendida enquanto peregrinação, tendo-se ao final o encontro com a dimensão divina; e em *Vereda da salvação*, ocorre a construção de uma simbologia messiânica própria e o posterior delírio em direção à suposta libertação.

É interessante observar que, nas três perspectivas míticas, os miseráveis aproximam-se do arquétipo de Jesus. Entendendo o arquétipo como conjunto de símbolos profundamente arraigados no inconsciente coletivo, segundo Jung, vê-se que a figura do Salvador está associada ao sacrifício e à abnegação em prol da humanidade. Materializado ou subentendido nas peças como um negro, um bebê ou, ainda, reencarnado em Joaquim, a presença do filho de Deus redimensiona o sentido da miséria para os desvalidos.

No caso de *Auto da Compadecida* e *Morte e vida severina*, sobressai-se o caráter moralizante das peças, em que a miséria é retratada com certa beleza, na medida em que favorece a ascensão espiritual, segundo a doutrina cristã. Em *Vereda da salvação*, em oposição, a miséria não tem esse componente, uma vez que é apenas propulsora de um constrangedor delírio messiânico de fuga da realidade. É importante reconhecer, todavia, que enquanto *Auto da Compadecida* propõe-se a ratificar os preceitos cristãos, em que o percurso miséria-sofrimento-redenção enaltece o ascetismo e a manutenção da ordem social, *Morte e vida severina* apresenta um viés ambivalente. As perspectivas da migração e peregrinação, levantadas anteriormente, tornam a leitura da peça ambígua nesse sentido, pois o poema dramático pode tanto remeter à exaltação das normas católicas quanto à denúncia de uma condição agrária sufocante.

Conclui-se, por fim, que enquanto *Auto da Compadecida* e *Morte e vida severina* remetem ao imaginário católico/cristão, reforçando o

símbolo do miserável como alguém digno de uma compensação ou resposta metafísica, *Vereda da salvação* apresenta uma dura crítica aos sistemas religiosos: o Catolicismo é visto como instaurador da ordem social e o Protestantismo é caracterizado como um caminho alienante. Se na perspectiva religiosa, subentendida nos textos de Suassuna e Melo Neto, a miséria tende a ter uma explicação de ordem transcendental, no de Jorge Andrade a tentativa de justificá-la fora do domínio das relações humanas soa como patética.

2.2 Os habitantes da favela

2.2.1 *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico* e *Gimba*

Bandidos, prostitutas, macumbeiras, cantores de samba, biscateiros, lavadeiras, engraxates e malandros constituem algumas das personagens da favela brasileira. Encontram-se estudadas, nesse capítulo, as figuras dramáticas de *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes; *Pedro Mico*, de Antonio Callado; e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Embora alguns pesquisadores acreditem que *Pedro Mico* tenha inaugurado a temática da favela nos palcos brasileiros⁵, a primazia deu-se, de fato, com o musical *Orfeu da Conceição*, publicado em 1954, pela revista *Anhembi*. A peça de Vinicius de Moraes, composta por três atos, estreou em setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo Haroldo Costa, ator oriundo do TEP, Teatro Experimental do Negro, no papel de Orfeu. Antônio Carlos Jobim assinou as músicas e Oscar Niemeyer criou a cenografia do espetáculo. A noite de estreia também contou com o lançamento de uma edição de luxo do texto, com ilustrações de Carlos Scliar.

A peça, subintitulada “Tragédia carioca em três atos”, inspira-se na mitologia grega, em que o jovem Orfeu, diante do falecimento da amada Eurídice, decide buscá-la no Reino das Sombras. Depois de encantar, com os acentos melódicos de sua lira, as Eríneas, deusas violentas, e Cérbero, o cão de várias cabeças que guarda o reino de Hades, Orfeu consegue entrar no Inferno em busca de sua adorada. O inexorável Rei das Sombras se convence do amor de Orfeu e decide libertar a ninfa, mas com uma condição: o amante não deve olhar para trás, no intuito de confirmar se a jovem o está seguindo. No caminho de volta, entretanto, Orfeu, impaciente por ver Eurídice, volta-se para ela, perdendo-a para sempre.

⁵ Ligia Chiappini atribui a *Pedro Mico* (1957) o pioneirismo de retratar uma favela como cenário brasileiro; as datas, todavia, revelam que o ineditismo da proposta deve-se a *Orfeu da Conceição*, encenada um ano antes de *Pedro Mico*, em 1956.

O exímio tocador de lira mítico é transformado, na versão de Vinicius, num sedutor sambista do morro do Rio de Janeiro, na década de 1950. Negro, bonito e galanteador, ele mora em uma maloca, com os pais, Apolo e Clio. No primeiro ato, a cena focaliza a entrada do barraco de Orfeu, ainda deserta; aos poucos, uma melodia de violão vai se aproximando e surge o Corifeu, que canta:

São demais os perigos desta vida
Para quem tem paixão, principalmente
Quando uma lua surge de repente
E se deixa no céu, como esquecida.
E se ao luar que atua desvairado
Vem se unir uma música qualquer
Aí então é preciso ter cuidado
Porque deve andar perto uma mulher.
Deve andar perto uma mulher que é feita
De música, luar e sentimento
E que a vida não quer, de tão perfeita...
Uma mulher que é como a própria lua:
Tão linda que só espalha sofrimento
Tão cheia de pudor que vive nua.
(MORAES, 1956: 17)

A valsa, intitulada “Eurídice”, da autoria de Vinicius de Moraes, é acompanhada pela execução do violão de Orfeu, ao longe. A letra da canção, vocalizada pelo Corifeu, deixa entrever que o jovem Orfeu encontra-se encantado por alguma figura feminina que ronda o seu cotidiano. As expressões “perigos”, “é preciso ter cuidado” e “sofrimento”, associadas, direta ou indiretamente, à mulher, funcionam como uma espécie de prenúncio do infortúnio do herói.

A seguir, Apolo e Clio, pais do protagonista, conversam de dentro do barraco, enquanto ainda escutam o fim da melodia, elogiando o potencial musical do filho. Sabe-se, nesse diálogo, que o músico nasceu no morro, tendo aprendido a tocar violão com o pai. Após um *blackout*, sinalizado pelo acobertamento da lua por uma nuvem, Orfeu surge em frente ao barraco, dedilhando o seu violão, ao mesmo tempo em que evoca o nome da amada. Clio estranha os acordes sombrios do filho e, ao indagá-lo, ele confessa que está apaixonado e que pretende casar com a mulata Eurídice. A mãe, que é lavadeira e há anos sustenta o

marido, malandro frequentador de bar, não esconde o seu desgosto ao imaginar Orfeu casado, ficando explícito o desconforto em perdê-lo para outra mulher. A matriarca, nesse sentido, aconselha-o a não casar, tendo em vista a natureza sedutora do filho, evidenciada por meio dos contínuos envolvimento do rapaz com as mulheres do morro. Enquanto Clio tenta demovê-lo da ideia, o músico vai tocando o seu violão, de modo que a melodia, simbolicamente, rebate os argumentos da mãe. O embate, todavia, é resolvido de modo carinhoso, com um abraço do filho na genitora.

A primeira cena de encontro entre Orfeu e Eurídice é permeada de palavras poéticas, ficando latente a libido e o afeto genuínos que unem os dois enamorados. Orfeu, embriagado de paixão, quer conduzi-la para o seu quarto; embora Eurídice também o deseje, receia entregar-se sexualmente ao músico e pede que ele aguarde o momento do casamento, a ser realizado, em segredo, no dia seguinte. Quando a amada se despede momentaneamente para ver a mãe, o protagonista declama o conhecido monólogo apaixonado que, entre outros versos, contém: “Tu / És a hora, és o que dá sentido / E direção ao tempo, minha amiga / Mais querida! Qual mãe, qual pai, qual nada! / A beleza da vida és tu amada” (MORAES, 1956: 33).

O final do poema desemboca na música “Se todos fossem iguais a você” que, por pouco, não é interrompida pela entrada de Mira de Tal, negra recentemente envolvida com Orfeu. A jovem, ferida em sua autoestima e sentindo-se traída, provoca o músico, maldizendo Eurídice. A crescente discussão termina com a fuga de Mira, depois de o protagonista agredi-la com bofetadas, passagem em que fica claro que a violência contra a mulher, no contexto da favela representada, é algo corriqueiro. A agressão, todavia, é suavizada com a humorada música cantada por Orfeu, “Mulher sempre Brasil”, evidentemente inspirada na amante rejeitada:

Mulher, ai, ai, mulher
Sempre mulher dê no que der
Você me abraça, me beija, me xinga,

Me bota mandinga
Depois faz a briga
Só pra ver quebrar!
Mulher, seja leal
Você bota muita banca
E infelizmente eu não sou jornal.

Mulher, martírio meu
O nosso amor
Deu no que deu
E sendo assim não insista, desista
Vá fazendo a pista
Chore um bocadinho
E se esqueça de mim.
(MORAES, 1956: 38)

Após a melodia, a cena escurece, surgindo, de modo soleno, Aristeu, o vendedor de mel. Sozinho, a personagem desabafa acerca do amor que sente por Eurídice. Sabendo que a jovem está interessada pelo compositor, Aristeu planeja uma vingança. Mira, que ouviu parte dos planos do rapaz, o atíça a agir rápido, revelando que a sua amada já está nos braços de Orfeu.

A passagem que precede o segundo encontro dos enamorados é marcada por um pesadelo de Orfeu, em que a personagem intitulada Dama Negra o visita, prenunciando a morte de alguém. Impressionado, o sambista comenta sobre o sonho assim que reencontra Eurídice, mas a atmosfera de desejo mútuo acaba afastando qualquer mau pressentimento e os dois, apaixonados, rumam para o quarto de Orfeu. Assim que Eurídice abandona o leito do herói em direção ao seu barraco, todavia, Aristeu a encontra e a executa com um punhal. O primeiro ato encerra-se com a Dama Negra cobrindo o corpo da jovem com o seu manto.

O espaço de ação do segundo ato não ocorre na frente do barraco de Orfeu, mas no interior de um clube de Carnaval da cidade, chamado “Os Maiorais do Inferno”. É véspera de Quarta-feira de Cinzas, e dois gordos, Plutão e Proserpina, o rei momo e a sua rainha, comandam o baile. Orfeu consegue entrar na festa depois de tocar uma canção para o leão-de-chácara que guarda a entrada da casa noturna. No interior do salão, o protagonista toca seu violão e clama repetidamente por

Eurídice. A cena apresenta uma profusão de imagens e sons: a maioria dos homens está bêbada, algumas mulheres, embriagadas, ficam indecisas entre seguir a suave melodia do violão de Orfeu e a batucada do Carnaval; à direita do palco, dois malandros lutam capoeira. O casal mefistotélico, Plutão e Proserpina, tenta compreender o que Orfeu deseja de fato, mas acaba desistindo ao deduzir que o músico está igualmente bêbado. Num certo momento, algumas mulheres cercam o músico, impressionadas com a melodia de seu violão; Orfeu, transtornado, também se embebeda e passa a enxergar Eurídice em cada uma delas, momento em que se evidencia o princípio de sua insanidade. Cansado de buscar a amada em meio à confusão do Carnaval, Orfeu desiste e parte, inconsolável.

O terceiro ato inicia com os acessos de choro de Clio, inconformada com a loucura de Orfeu. A mãe, transtornada, amaldiçoa Eurídice e a culpa pelo infortúnio do filho. Apolo, sem saber o que fazer diante do surto de ira da esposa, que já dura três dias, pede ajuda aos vizinhos. Estes chamam uma ambulância, mas o motorista se recusa a subir na favela; os vizinhos, então, conduzem Clio numa maca até o veículo que, a seguir, a leva para um hospital. Antes, os moradores comentam como o morro está mudado desde que Orfeu ficou louco, há cerca de uma semana: “Desandou tudo nesse morro. Tudo. Quanta briga, meu Deus, que tem saído” (MORAES, 1956: 71). As ausências dos acordes e da generosidade do músico, segundo a comunidade, seriam as responsáveis pela desarmonia do local.

Na sequência, tem-se uma discussão entre Mira e uma prostituta do morro. A passagem revela que a ex-amante de Orfeu tornou-se garota de programa de um bar. A desavença inicia porque Mira irrita-se quando os homens, visitantes da “Tendinha”, tocam um samba de Orfeu; a jovem exige que eles executem outra música, mas a Mulher, também trabalhadora do lugar, defende a melodia. Por essa razão, algumas meretrizes, entre as quais Mira, saem para o terreiro em frente da casa, bêbadas, para discutir. O assunto é o despeito de Mira, por ter sido abandonada por Orfeu. Não por acaso, a Mulher a provoca: “Se tu

fosses mulher como eu, Orfeu / Não te largava igual que te largou / Pior que um pano de cozinha (...) Orfeu ficou comigo uma semana: / Eu, a bacana!” (MORAES, 1956: 78). No momento em que estão prestes a brigarem fisicamente, algumas companheiras de Mira e outros homens apartam as duas. Um novo samba recomeça dentro da “tendinha” e todos acabam voltando para o seu interior, esvanecendo-se a intriga.

Após o conflito ter-se resolvido no estabelecimento noturno é que Orfeu, finalmente, aparece no terceiro ato, caminhando cauteloso e olhando para o céu. O compositor, com voz surda, dirige-se para o alto, como se estivesse conversando com Eurídice: “Toma o teu tempo. Quando for a hora / Desce do céu, amor, toda de branco / Como a lua (...) Vem. Baixa de manso / Surge, desponta, desencanta, explode / Como uma flor da noite” (MORAES, 1956: 80).

Um homem à porta da “tendinha” avista Orfeu, que é seguido por Mira. A prostituta, acompanhada por suas amigas, vem em direção ao músico. Os homens, saídos da casa noturna, mostram respeito em relação a Orfeu e decidem ir embora, recomendando que as mulheres o deixem em paz. Mira, todavia, chega até Orfeu e o sacode, dando-lhe, a seguir, um beijo sôfrego.

O protagonista, que até então estava absorto em seus devaneios, desperta e atira a prostituta longe. Mira rola por cima de outras mulheres e algumas caem. Orfeu, alucinado, as ameaça: “Fora, suas cadelas” (MORAES, 1956: 82), levantando a mão como se fosse esmurrá-las, mas, em seguida, volta a seus devaneios, olhando para o alto e chamando sua amada. O grupo de prostitutas, enfurecido, atira-se sobre o herói com facas e navalhas. O músico foge ensanguentado para o seu barraco; nesse momento, a Dama Negra surge e, falando com a voz de Eurídice, afirma: “Aqui estou, meu Orfeu, Mais um segundo / E tu serás eternamente meu” (MORAES, 1956: 83). As mulheres, como fúrias, alcançam o músico e o trucidam. A Dama Negra envolve o corpo de Orfeu com seu manto, enquanto a música do protagonista afirma-se, límpida e pura. O coro entra e, nos versos

finais, sentencia: “Para matar Orfeu não basta a Morte. / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu” (MORAES, 1956: 84).

Em 1959, a peça ganhou uma versão para o cinema, *Orfeu negro*, traduzido, no Brasil, como *Orfeu do Carnaval*. Configurou-se como uma produção ítalo-franco-brasileira, com direção de Marcel Camus, tendo Breno Mello e Marpessa Dawn como protagonistas. A película ganhou a Palma de Ouro em Cannes no mesmo ano e o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960⁶. Sábato Magaldi, em *Moderna dramaturgia brasileira*, faz uma análise comparativa entre o espetáculo e o filme, deixando claro sua preferência pelo último. Para o crítico, no espetáculo, “a história se sobrecarrega para o palco num diálogo pouco cênico e as evasões líricas não se resolvem em dramaticidade” (MAGALDI, 1998: 87-88). Depois de identificar algumas diferenças essenciais entre a abordagem cênica e a filmica, Sábato deduz: “*Orfeu da Conceição* está irrealizado dramaticamente e *Orfeu do Carnaval* encontra uma linguagem na tela” (MAGALDI, 1998: 90).

A partir das palavras de Magaldi sobre o espetáculo, é possível deduzir que a estrutura, talvez demasiadamente lírica do texto, tenha dificultado a transposição para a cena. O crítico chama ainda a atenção para o fato de o primeiro e o terceiro atos serem escritos em verso, enquanto o segundo encontra-se em prosa, enfatizando que nenhum argumento lógico justifica satisfatoriamente essa liberdade. Considerando esse fato uma desatenção para com o esqueleto da peça, Sábato conclui: “A peça apresenta cenas soltas de inegável beleza e lamentamos que o autor não tenha organizado melhor a estrutura dramática da história” (MAGALDI, 1998: 90). Essa questão, todavia, do texto desenvolvido em verso no primeiro e terceiro atos e em prosa no segundo, será analisada com mais vagar no próximo subcapítulo da tese.

⁶ Em 1999, Cacá Diegues refilmou a história, intitulada apenas como *Orfeu*, tendo o cantor Toni Garrido no papel-título.

Levando-se em conta a estratificação social proposta por Darcy Ribeiro, vê-se que as personagens de *Orfeu da Conceição* enquadram-se, de modo geral, na classe dos oprimidos. Embora a peça retrate a favela de forma idealizada, a fim de privilegiar a história de amor entre Orfeu e Eurídice, é possível identificar que seus habitantes vivem uma situação social desfavorável. Começando pelos genitores do protagonista, sabe-se que Clio é uma lavadeira, cansada de sustentar o marido. Isso fica evidente no trecho em que a mãe desabafa: “Pois a gente não é de carne e osso / (...) Não lava roupa até comer o sabugo / Não sustenta um malandro, uma coisa ruim / Que só sabe contar muita garganta / E beber sem parar no botequim?” (MORAES, 1956: 22). Orfeu, por seu turno, defende-o, dizendo que aprendeu a música com ele. Na visão do filho, o pai, “se nada fez / É porque fez demais, fez poesia...” (MORAES, 1956: 22). As passagens evidenciam Orfeu como filho de uma lavadeira e de um músico fracassado, com tendências ao alcoolismo.

Já o protagonista é um sambista envolvente, ficando explícito, no texto, que todos da favela gostam de ouvi-lo. Isso não significa, porém, que ele receba remuneração significativa com a música ou que seja reconhecido fora do espaço do morro. Em outras palavras, embora Orfeu ajude um ou outro vizinho com o “dinheirinho” (MORAES, 1956: 72) de seus sambas, percebe-se que ele ainda não conquistou a sua independência econômica. Tanto que não há referência a uma nova casa para os enamorados após o casamento, a ser realizado em segredo, ficando subentendido que Orfeu e Eurídice habitarão um “quartinho separado” (MORAES, 1956: 46), junto ao barracão de Apolo e Clio.

Quanto a Eurídice, não existe indicação, na peça, de que ela exerça algum trabalho remunerado. Sabe-se, num dado momento, que ela sabe costurar: “já cosi/ Meu vestido de noiva, comprei véu...” (MORAES, 1956: 29), sem que haja, todavia, menção a essa atividade como uma forma de ganhar dinheiro. Nesse sentido, é curioso observar que Mira de Tal, no início da peça, também não aparece vinculada a nenhuma atividade econômica; apenas no terceiro ato, compreende-se que ela se tornou uma das prostitutas da “Tendinha”. Esse desfecho dá

a impressão de que às personagens femininas que não conseguem um bom partido, que as leve ao matrimônio, resta a desonra e o subsequente caminho do comércio sexual.

Aristeu, por sua vez, é um vendedor de mel, função que se aproxima da figura mítica de mesmo nome, que era criador de abelhas. Embora não existam maiores detalhes acerca de quanto o vendedor lucra com a função, fica subentendido ser apenas o suficiente para assegurar a sua sobrevivência.

Indo em outra direção, está uma figura ficcional metafórica, que não se enquadra na tipologia de Ribeiro: a Dama Negra, uma personificação da morte, sem dúvida. As personagens a seguir mencionadas, por sua vez, provocam uma leitura ambígua, já que tanto podem pertencer ao mundo sobrenatural quanto ao terreno. É o caso de Plutão e Proserpina, que podem ser vistos como seres fantásticos, donos do Inferno, ou como seres humanos peculiarmente gordos, com função profissional clara: rei e rainha momo do Carnaval. Cérbero, da mesma forma, caracteriza-se como um ser ambivalente, podendo ser compreendido como um cão de muitos braços e cabeças, guardião do Inferno, ou como um leão-de-chácara do clube, fantasiado de monstro para o Carnaval. Os foliões do clube “Majors do Inferno”, na mesma linha, podem ser almas penadas do Inferno ou apenas carnavalescos, não se sabendo, de qualquer forma, as suas funções profissionais. A partir do desenhado, é de se ressaltar que *Orfeu da Conceição* não prioriza o conflito de classes, embora fique claro que os habitantes do morro apresentam condições financeiras desfavoráveis.

A segunda peça analisada que tematiza a favela é a comédia *Pedro Mico*, publicada em 1957 por Antonio Callado. A estreia deu-se em setembro do mesmo ano, no Rio de Janeiro, pelo Teatro Nacional de Comédia, tendo direção de Paulo Francis e atuação de Milton Moraes, pintado de negro, no papel-título. Nicette Bruno, entre outras atrizes, interpretou Aparecida, a companheira do bandido, e Oscar Niemeyer, que já havia criado o cenário de *Orfeu da Conceição*, assinou igualmente o de *Pedro Mico*.

A ação, condensada em ato único, passa-se no barraco da personagem-título, localizado em uma ribanceira do morro da Catacumba, no Rio de Janeiro. Pedro Mico é um bandido negro e carismático, especialista em escalar prédios altos; daí a alcunha “Mico”, veiculada pela mídia. Durante a ação da peça, sabe-se que o herói, com medo de ser pego pela polícia, pretende fugir do morro da Catacumba para o da Mangueira. O meliante, todavia, por ser analfabeto, necessita de alguém que saiba ler os jornais, a fim de descobrir, através das páginas policiais, se as autoridades estão à sua procura e onde planejam encontrá-lo.

Por essa razão, a trama inicia com o protagonista adentrando seu barraco em companhia de Aparecida, uma prostituta branca e letrada. A jovem, que até então se prostituía na praia de Ipanema, aceitou o convite de Pedro Mico para se amigarem no morro. Na recente relação conjugal, caberá à companheira a tarefa de ler rotineiramente o jornal, em voz alta, para que o criminoso fique seguro de que os policiais não vão invadir o morro.

Afora o casal, dois irmãos adolescentes, Melize e Zemélio, e três Investigadores, compõem o quadro reduzido de personagens da trama. Zemélio, admirador do protagonista, é um garoto de recado, responsável por comprar diariamente os jornais, levando-os para o barraco do bandido. Melize, por seu turno, é uma mulata apaixonada por Pedro Mico, tendo como sonho aprender a ler para se tornar a companheira do ladrão.

Quando Pedro Mico e Aparecida entram no barraco, de madrugada, Melize está adormecida, sentada à mesa, diante do *Primeiro livro de leitura*, espécie de cartilha de alfabetização. O bandido informa sobre a jovem: “É uma franga aí da vizinha. Está doida para conhecer homem, mas não há de ser comigo não” (CALLADO, 2004: 9). Enquanto a adolescente dorme sentada, a prostituta lê para Pedro, em voz alta, algumas notícias da página policial. No momento em que Melize acorda, mostra-se nitidamente incomodada com a presença de Aparecida e

começa a insultá-la. O protagonista, em defesa da companheira, manda a garota embora para sua casa.

Enquanto faz o café, a prostituta conta que não gosta da profissão. Envaidecida, ela afirma que sua mãe era professora no subúrbio de Santíssimo e que, por essa razão, aprendeu a ler, estudou Geografia e História, entre outras coisas. Ao vir para o Rio de Janeiro, entretanto, diante da falta de boas oportunidades de trabalho, virou empregada doméstica e, depois, acabou aderindo à prostituição. Durante a conversa, Aparecida se dá conta de que Pedro Mico é o bandido famoso que volta e meia aparece nos jornais. O meliante, orgulhoso, conta um pouco de suas aventuras no mundo do crime.

O diálogo é interrompido por Zemélio, que chega para dizer que um cara suspeito, de bigode, tem rondado o morro e perguntado coisas. Ao avistar Aparecida, o garoto insinua a Pedro Mico que ela pode ser uma das mulheres usadas pela polícia como isca para capturar bandidos. A personagem-título responde que não foi Aparecida quem o procurou, mas ele que a encontrou na praia; por essa razão, ela não poderia ser uma espiã. O garoto, ao compreender que Aparecida é prostituta, a agride verbalmente. Pedro Mico, furioso, empurra Zemélio e o joga no chão; porém, em seguida, sente-se incomodado por ter sido violento com o amigo. Os ânimos se acalmam e a meretriz oferece café ao jovem que, depois de tomá-lo rapidamente, vai embora meio constrangido.

O casal fica novamente a sós e, antes que tenha tempo de desfrutar maior intimidade, Melize bate à porta. Afobada, a jovem insiste que a polícia está à procura dele no morro e o convida para fugirem em direção à Mangueira. De modo semelhante a Zemélio, a adolescente afirma que Aparecida está de conluio com a polícia e o aconselha a mandá-la embora: “Deixa ela ir, mas enche ela de bofetada antes. Enche a lata desta pu...” (CALLADO, 2004: 45). Pedro Mico, em defesa de Aparecida, dá um tapa curto em Melize: “Olha, mulher que estiver com Pedro Mico ninguém chama disto não. Nem que ela tenha passado em revista todo o Corpo de Fuzileiros Navais. (...) Pendurou no

meu braço é moça donzela de novo” (CALLADO, 2004: 46). A desavença finaliza-se com a saída de Melize e o abraço de Aparecida em Pedro Mico.

A seguir, a companheira sugere que os dois fujam de uma vez, afirmando temer o ciúme de Melize. Pedro Mico, ainda divagando sobre o mundo do crime, conta casos de outros bandidos, conhecidos seus, que foram presos ou mortos. A narrativa referida pelo fora-da-lei a respeito do parceiro Mauro Guerra, cercado e preso pela polícia na favela, faz com que a prostituta se lembre de uma história que sua mãe contava com frequência: a do Zumbi dos Palmares, também cercado por seus algozes.

Pedro Mico desconhece a trajetória do escravo e Aparecida se encarrega de contá-la. Dessa forma, a mito do herói dos Quilombos surge, na peça de Callado, como mote para enriquecer a problemática racial. A garota de programa explica que o guerreiro escravo teria fugido com outros negros, que estavam cansados de apanhar de chicote e viver em barracos imundos, até chegarem num local posteriormente chamado de Quilombo dos Palmares, em Alagoas. Quando chegaram ao refúgio, Zumbi não perdeu tempo: “Fez muro, botou lá uma fortaleza, cercou o morro e aquilo ficou feito um país. (...) Todo mundo tinha casa decente, quintal, comida” (CALLADO, 2004: 64-65). Até o dia em que começaram os ataques, prisões e assassinatos, perpetrados pelas autoridades: “Zumbi brigou feito um gato bravo, matou gente que não foi brincadeira” (CALLADO, 2004: 66), mas, ao perceber-se vencido, foi para o alto do morro e se jogou no desfiladeiro. O fora-da-lei fica impressionado com a história de Zumbi e lamenta que ele tenha morrido.

No intuito de convencer Pedro Mico de que Zumbi foi vitorioso, a companheira inventa que o herói, depois de morto, assombrou as fazendas grandes, enlouquecendo vários donos de escravos. A maldição só teria chegado ao fim com a libertação dos escravos, a partir da lei assinada pela Princesa Isabel. A histórica festa realizada pela elite carioca, na Ilha Fiscal, a fim de comemorar a Proclamação da

República, é contada por Aparecida como sendo uma grande festa organizada pela Princesa, tendo como convidados todos os ex-escravos negros. Finalizada a idílica versão da prostituta acerca do término da escravidão, ambos decidem arrumar a mala de Pedro para a fuga. Antes, a companheira abre a janela do barraco e se assusta com o desfiladeiro, pois a maloca situa-se em cima de uma ribanceira. Fantasiosa, a personagem imagina que Zumbi está lá embaixo, chamando por eles.

Em seguida, Zemélio entra no barraco e anuncia que a polícia está vindo prender Pedro Mico. Pressionado, o garoto confessa que Melize, enciumada, foi a responsável pela denúncia aos homens da lei. A mulata, arrependida, entra aos prantos, pedindo perdão ao meliante. No momento em que a moradia de Pedro Mico vai ser cercada pelos três Investigadores, Aparecida, Melize e Zemélio saem do barraco e tentam impedir a entrada dos policiais. Quando os Investigadores conseguem adentrar na maloca, todavia, não encontram ninguém, apenas a janela aberta; o paletó, avistado próximo à ribanceira, os faz deduzir que Pedro Mico cometeu suicídio.

Melize e Aparecida choram, a última sente-se culpada, achando que o espírito de Zumbi, invocado no momento em que ela contou a sua história, chamou o seu companheiro para a morte. Os policiais, cabisbaixos, vão procurar o cadáver na ribanceira. Aparecida fica sozinha na maloca, inconsolável; Pedro Mico, que havia se pendurado em uma corda fora da janela e se escondido embaixo do barraco, ressurgiu, lépido e faceiro. O humorado final da peça tem um toque irônico, no momento em que Pedro Mico e Aparecida, antes de fugirem para o Nordeste, imaginam o que aconteceria se o morro descesse, em massa, e invadissem as casas grã-finas.

O ousado desfecho causou uma polêmica com o então arcebispo-auxiliar Dom Hélder Câmara, que acusou o espetáculo de promover o levante de favelados contra a sociedade, conforme relata Yan Michalski, no livro *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro do Brasil*. (MICHALSKI, 1992: 134). Abdias do Nascimento, no artigo “Teatro

Negro do Brasil”, também comenta o episódio, frisando que a imprensa refletiu a apreensão de certas classes, temerosa de que a população do morro (de maioria negra) compreendesse o espetáculo como um incitamento à ação direta. (NASCIMENTO, 1968: 205).

Relacionando o drama com a pesquisa de Darcy Ribeiro vê-se que, de modo ainda mais evidente que em *Orfeu da Conceição*, as personagens estão na categoria dos excluídos. Pedro Mico é um bandido malandro, famoso por suas estratégias criminais, mas de pouca monta, isto é, presume-se, pelo texto, que ele rouba apenas o suficiente para manter-se vivo em sua peregrinação pelas favelas. Por ser um fora-da-lei, desloca-se com frequência, sempre fugindo da polícia. Aparecida, vinda do subúrbio, já foi porta-estandarte da Escola Império Serrano; as dificuldades de melhores empregos na cidade, todavia, a levaram a ser empregada doméstica e, depois, prostituta de rua, ocupação que a define como exemplo da classe oprimida.

Os irmãos Zemélio e Melize, cujos nomes referem-se à união de José e Amélia, pais da dupla, também estão em vulnerabilidade financeira. O garoto ganha dinheiro fazendo pequenos bicos, como a tarefa de entregar o jornal todos os dias a Pedro Mico. No caso da adolescente, de modo semelhante a Eurídice, de *Orfeu da Conceição*, não existe menção a uma atividade remunerada, ficando sugerido que sua ambição profissional reduz-se a realizar uma boa parceria conjugal, no caso, com o bandido-herói.

Os três Investigadores, por sua vez, configuram-se como policiais vinculados à classe intermediária, na categoria de dependentes de alguma instituição. Os representantes da lei quase não têm espaço na trama, tendo em vista que apenas um deles tem uma única fala: “Vamos buscar o corpo lá embaixo” (CALLADO, 2004: 89). O comportamento agressivo, respaldado pela ação de atirar em direção à plateia antes de invadirem o barraco, contrasta com a postura cabisbaixa e quase ingênua, ao deduzirem que o criminoso se matou, fato que confere certa comicidade à cena, mediante a ridicularização das figuras policiais.

Fora as seis personagens que atuam na peça, outras figuras ficcionais são apenas citadas. Zumbi dos Palmares, a principal delas, é um ser mítico que, sem dúvida, configura-se como oprimido. Os criminosos – Maria da Penha, Mauro Guerra, Carne Seca, Zé da Ilha e Maneca Perna Fina – encontram-se, à semelhança de Pedro Mico, no conjunto dos marginalizados. Em outra direção, mas também na categoria dos oprimidos, estão Pai Malaquias e Mané Carpinteiro, mencionados rapidamente. Embora sejam, como as nomenclaturas indicam, trabalhadores especializados, deduz-se, por sua permanência na favela, que são subassalariados. Por outro lado, da elite, são referidos a Princesa Isabel, os senhores de escravos e os proprietários das imensas casas da cidade.

De modo geral, fica claro que o embate de classes está mais destacado em *Pedro Mico* do que em *Orfeu da Conceição*. Cabe ressaltar ainda que a peça a seguir analisada, *Gimba*, contém um diálogo intertextual explícito com o texto de Callado; por essa razão, as demais considerações analíticas sobre *Pedro Mico* serão feitas depois da apresentação de *Gimba*.

Escrita em 1959, a partir de uma encomenda do produtor Sandro Polônio, *Gimba: presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri, é, sem dúvida, uma releitura de *Pedro Mico*. A estreia da peça deu-se em abril do mesmo ano, em São Paulo, pela Cia. Maria Della Costa, com direção de Flávio Rangel e cenário de Túlio Costa. O casal protagonista foi interpretado por Sebastião Campos e Maria Della Costa, pintada de mulata. A trama de Guarnieri tem várias semelhanças com a de Callado, em especial, o fato de tematizar o cerco da polícia a um herói-bandido do morro.

Na biografia de Flávio Rangel, *Viver de teatro*, escrita por José Rubens Siqueira, há o trecho em que o diretor comenta que Polônio “estava de olho em *Pedro Mico*, de Antonio Callado, porque tinha vontade de fazer um musical” (SIQUEIRA, 1995: 68). A ideia do produtor era adaptar o texto de Callado, transformando-o num musical. Ao saberem, todavia, que o proeminente autor de *Eles não usam black-*

tie tinha um esboço de uma nova peça, Polônio e Eugenio Kusnet combinaram um encontro com Guarnieri e acertaram os parâmetros para a finalização do texto. A condição do produtor do Teatro Popular de Arte ao dramaturgo foi que a peça tivesse uma escola de samba, a fim de possibilitar certas intervenções apoteóticas, através de números musicais. Dessa forma, o esboço inicial de Guarnieri transformou-se numa superprodução com aproximadamente 40 atores, estreando com significativa repercussão e ganhando o Prêmio Saci de melhor espetáculo de 1959.

O primeiro ato de *Gimba* é composto por dois quadros. O primeiro é, na verdade, uma espécie de prólogo em que a ação ocorre em tempo presente. Através desse recurso, o sambista Negrão, em conversa com outros malandros, apresenta algumas personagens da trama. Ao ver que os favelados destacam a valentia de Tico, frequentemente perseguido pela polícia, Negrão intervém e afirma que corajoso mesmo era Gimba. A seguir, comenta acerca da companheira do criminoso, Guiô, a mulata que todos desejavam e sobre Chica Maluca⁷, a velha macumbeira já falecida. A conversa é interrompida por uma batida da polícia, presença constante na favela. Ao mesmo tempo em que Negrão é insultado, levado a tapas pelos guardas, o som de uma batucada eleva-se até o último volume e depois silencia, anunciando uma volta ao passado, sinalizada pelo início do quadro dois.

Nele, a mulata Guiomar, ex-prostituta, vive num barraco com seu jovem parceiro, Gabiró, e com Tico, menino branco de origem desconhecida, a quem ela deu abrigo. Antes de amasiar-se com Gabiró, Guiô, como é conhecida, era amante de Gimba, que está foragido há quase três anos. A mulata está preocupada com Tico, há dias de cama com uma infecção que não passa. Além disso, mostra-se irritada com Gabiró, pois o companheiro não gosta de trabalhar, ficando a família sem condições de comprar a medicação que o garoto necessita. Ao ver que o companheiro não mostra interesse diante de uma oferta de

⁷ Veja-se que na edição do Círculo do Livro, a personagem é denominada apenas como “Chica – Velha macumbeira” (GUARNIERI, 1978: 151).

emprego no ramo da construção civil, o casal entra em desavença. A favelada afirma que a vida, no seu tempo de prostituta, era melhor, pois tinha sempre dinheiro no bolso, para, a seguir, atacar: “Tu viveu e vive às minhas custas. E nem desconfia que é cafetão!” (GUARNIERI, 1973: 15). A frase sugere que a mulata continua com a prática do meretrício, ainda que eventualmente. Ao ouvir essas palavras, Gaboró a esbofeteia; os dois entram num embate físico e Guiô, por ser mais forte, imobiliza o seu adversário, depois de lhe dar um soco no nariz, que sangra.

As cenas de violência são justificadas, na peça, pela tensão enfrentada por Guiô ao deparar-se com a enfermidade de Tico. Reflexo disso é a maneira agressiva com que a mulata trata a vizinha Chica, macumbeira preterida e temida por boa parte das personagens. Não por acaso, a figura ficcional tem o epíteto de Maluca, criado pelas pessoas da comunidade que a desprezam. No momento em que macumbeira oferece ajuda a Tico através de rezas, Guiô, assustada, manda que ela se afaste. As duas discutem e a protagonista acaba lançando pedras em direção à velha, com medo de suas ameaças de feitiçaria.

A seguir, Carlão, amigo operário de longa data, aparece com algumas amostras grátis de remédio para Tico. O adolescente, que tem entre doze e quinze anos, mostra-se contrariado ao saber que, passada a infecção, terá que trabalhar para ajudar na manutenção da casa, segundo exigência de Guiô. A relutância deve-se ao fato de que o sonho de Tico é tornar-se um fora-da-lei, de modo semelhante a Gimba, seu modelo de masculinidade.

O conflito central da peça tem início quando se sabe que a personagem-título está de volta ao morro. A subida do bandido é comemorada com fogos e, em pouco tempo, os malandros e criminosos se dirigem ao barraco de Guiô para fazer um samba de boas vindas. Antes da chegada dos sambistas, o meliante é recebido pela mulata com um abraço emocionado. Gaboró, ao avistar a cena, fica incomodado ao perceber o afeto que ainda aproxima os dois. Gimba, por seu turno, ao saber que Guiô está de companheiro novo, leva a informação com bom

humor, destacando que ela já teve melhor bom gosto na escolha de seus homens.

Numa conversa privada com a mulata, o herói fala de suas fugas constantes e faz referência às ações do lendário cangaceiro Lampião, figura pela qual tem admiração, por suas posturas ousadas em relação à elite dos vilarejos. Mas, comparando-se com o já falecido criminoso nordestino, Gimba comenta que já não tem a mesma energia de antes e que está cansado da vida na criminalidade.

A essa altura, os integrantes da escola de samba começam a festa de recepção a Gimba, que dança encarando a mulata. Gabiró fica enciumado e ameaça enfrentar o bandido, mas perde a coragem, virando objeto de deboche para os outros malandros. Pouco depois, Chica Maluca aparece e é insultada pelo grupo. Acalmados os conflitos da festa, o grupo decide dispersar, pois chega a notícia de que a polícia está rondando o morro.

Em outro momento em que ficam a sós, o protagonista confessa a Guiô que veio até a favela para buscá-la e a convida para fugirem em direção ao Mato Grosso. O objetivo do meliante é trabalhar honestamente como empregado de uma fazenda, levando, junto com a parceira, uma rotina dentro das normas sociais. A ideia é levar também Tico, quando as coisas estiverem estruturadas; Guiô, que nunca deixou de amá-lo, aceita o convite. O primeiro ato, dessa forma, encerra-se com Gimba mandando Gabiró dormir no quarto de Tico e reassumindo o posto de parceiro de Guiô.

Depois de apresentadas as linhas de força da peça, o segundo ato destaca-se pela ira dos humilhados, Gabiró e Chica Maluca. O primeiro, enciumado, agirá de modo parecido com Melize, de *Pedro Mico*, denunciando o protagonista à polícia. A segunda amaldiçoa Guiô e Gimba, invocando forças sobrenaturais para infernizá-los. Diante do clima desfavorável, o bandido e a mulata se preparam para a fuga, mas antes, Carlão chega com um Médico amigo que costuma subir o morro regularmente. Ele dá uma injeção em Tico e avisa a Gimba que a polícia está lá embaixo. A personagem-título dá o endereço de uma amiga a

Guiô e pede que ela desça o morro primeiro, para despistar os guardas. Fica combinado que os dois irão se encontrar no domicílio indicado, à noitinha, e que Tico permanecerá com Carlão, até que o casal possa levá-lo para o Mato Grosso. Posteriormente à saída de Guiô, Mãozinha surge ferido, indicando que a polícia está subindo. Gimba, sem opção, acaba refugiando-se, com Carlão e Tico, no barraco de Chica.

O clímax do segundo ato dá-se no momento em que três Policiais chegam perto da maloca de Guiô. A adolescente Amélia, para proteger Gimba, está fingindo lavar roupa para despistar um dos policiais, de nome Ângelo⁸. O policial, ao ver Amélia sozinha, tenta seduzi-la e, diante da negativa da jovem, resolve submetê-la à força. Prestes a ser estuprada, ela consegue convencer Ângelo a ir para o barraco de Chica, local supostamente mais apropriado. O policial consente e é executado por Gimba assim que entra na maloca, sendo o seu corpo jogado pela janela, na ribanceira. A passagem, além de ressaltar a coragem do herói-bandido, que já havia matado cinco, sempre em legítima defesa, mostra o quanto as mulheres da classe social de Amélia estão sujeitas a situações de violação moral.

No último ato, Guiô retorna, temendo a quantidade de policiais que estão lá embaixo. Junto com Tico e Gimba, esconde-se na maloca de Chica, que é mandada embora. O clima é de muita tensão; o bandido, desesperado, culpa a macumbeira pelo desenrolar desfavorável dos acontecimentos. Numa referência clara à peça de Callado, a mulata tem a ideia de que Gimba pode fugir por uma corda, colocada na janela que dá para a ribanceira. No momento em que o grupo está preparando a corda, feita com roupas, Gaboró surge, sinalizando para a polícia onde Gimba está escondido. A maloca é cercada e o delegado Damasco, com medo que o fora-da-lei machuque alguém, decide negociar a rendição do criminoso. Após a intervenção do Repórter, que entra na maloca para conversar, Gimba, aconselhado pela mulata, decide entregar-se. No momento em que está saindo do

⁸ Essa denominação existe na edição do Serviço Nacional do Teatro. Na do Círculo do Livro, a personagem é denominada apenas como Policial 1.

barraco, todavia, o policial Santana, histérico, acaba disparando sua arma e matando o herói. Enquanto Guiô chora a morte de seu amado, Tico, que havia ficado com a arma de Gimba, mata Gabiró, tornando-se o novo bandido famoso do morro.

Em *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado afirma que o malandro do morro é estilizado de maneira cômica, em *Pedro Mico*, e de forma dramática, em *Gimba* (PRADO, 2008: 98). Em outro de seus livros, *Teatro em progresso*, Prado aprofunda a análise comparativa entre as peças. Embora ambas apresentem o bandido foragido, a denúncia e o cerco policial, o crítico entende que as personagens, as circunstâncias psicológicas e o tom das duas são distintos. Segundo ele, Guarnieri, que na época tinha vinte e poucos anos, idade das reivindicações, “escreveu ou quis escrever um drama de protesto social” (PRADO, 1964: 127), ao passo que Callado, já quarentão, teria sido mais cético ou zombeteiro. O autor de *Pedro Mico*, embora não tenha desistido do protesto, deixando no ar a possibilidade de a favela “despencar sobre o Rio de Janeiro”, escreveu “francamente uma comédia; mais do que isso, uma farsa que não se envergonha de o ser” (PRADO, 1964: 127-128).

O desfecho para os dois criminosos é, sem dúvida, oposto: a morte para Gimba *versus* a ressurreição para Pedro Mico, bem de acordo com o gênero proposto em cada um dos textos. Na versão de Callado, uma comédia, tem-se a salvação do herói e também uma esperança de que dias melhores virão. Já o drama de Guarnieri resulta num beco sem saída, em que o protagonista é executado e substituído por outro (Tico), que possivelmente terá o mesmo fim. Em relação às diferenças mais evidentes, cabe ressaltar ainda que o texto de Guarnieri, além de mais extenso, apresenta um número grande de personagens. Para se ter uma ideia, a encenação de *Gimba* contou com cerca de quarenta atores, ao passo que *Pedro Mico* tem apenas sete figuras ficcionais.

Reportando-se para a teoria de Ribeiro, verifica-se que quase todas as personagens da favela, na peça de Guarnieri, têm subempregos

ou exercem trabalhos esporádicos, o que as enquadra na classe dos oprimidos. Gimba, negro de grande porte, pertencia à classe do operariado, mas teve que deixar a fábrica por supostamente sofrer algum tipo de perseguição, conforme ele deixa entrever: “Já na fábrica começaram a me judiá. Vivem me judiando” (GUARNIERI, 1973: 63). Carlão, branco de aproximadamente cinquenta anos, é velho amigo de Gimba e operário há anos, mas a sua situação na empresa está incerta:

Gabiró – E a fábrica?

Carlão – Na mesma. Vieram com galho prá meu lado. Taquei advogado em cima. Tá correndo a coisa no Ministério.

Guiô – Adianta nada.

Carlão – Resolve não resolve mesmo, mas aporrinha.
(GUARNIERI, 1973: 18)

Embora o texto não esclareça qual o teor da pendência judicial, subentende-se que a fábrica efetuou alguma medida lesiva em relação a Carlão, tido como referencial de honestidade para as demais personagens da trama. Curioso observar que o genro de Carlão, figura que não aparece na peça e que acaba de ter um filho, tornou-se recentemente líder da mesma fábrica. O dado periférico, revelado em uma breve passagem, remete claramente a *Eles não usam black-tie*, em que pai e filho, ambos operários, apresentam atitudes opostas diante de uma situação de greve. Em *Gimba*, tem-se, de modo sutil, a reprise dessa situação, pois enquanto Carlão, mais velho e experiente, está em luta com a fábrica, o genro atende às expectativas da empresa, destacando-se como funcionário.

Voltando à identificação do modo de produção das personagens, vê-se que, se o operário Carlão é considerado um exemplo de integridade por sua postura e pelos anos de dedicação à fábrica, Gimba, por seu turno, apesar de tornar-se um criminoso, especialista em furtos, também é valorizado pela comunidade, na medida em que cria o seu próprio código de ética.

Guiô, à semelhança de Aparecida, de *Pedro Mico*, foi passista destacada de uma escola de samba, a mesma ao qual Negrão é chefe,

antes de aderir à prostituição. Numa passagem da peça, a mulata confessa a Gimba que trabalhou na zona, depois de ele ter se deslocado para São Paulo, fugido da polícia, para, a seguir, frisar: “Larguei logo, não é pra mim. Precisa ter peito, sabe?” (GUARNIERI, 1973: 32). Fica subentendido no texto, porém, que mesmo após a união conjugal com Gabiró, a mulata recorre ao meretrício velado como forma de manter a subsistência da família.

Quanto à função produtiva de Amélia, de modo similar ao que ocorre com Eurídice, de *Orfeu da Conceição*, e Melize, de *Pedro Mico*, não existe na peça um registro que identifique a sua vinculação a algum trabalho remunerado. As possibilidades de obtenção de alguma renda advêm de sua relação com Rui. Isso fica claro nos momentos em que ela, por brincadeira, toma algumas notas de dinheiro do namorado ou quando ela pede que ele lhe dê um broche.

Além de Guiô e Amélia, Chica Maluca é outra figura feminina de destaque na peça. De cor indefinida, a velha macumbeira é valorizada por seus seguidores, que pouco aparecem na trama, e preterida por Gimba e seus amigos. Depois de ser rechaçada pela maioria das personagens, que explicitamente condenam a prática da macumba, Chica amaldiçoa Gimba e Guiô, dado que introduz um componente de tragicidade para a peça, ao sugerir que o destino do herói pode ter sido influenciado também por forças sobrenaturais. Embora possivelmente a personagem receba algum valor para efetuar eventuais despachos, há uma rubrica – “No alto do declive surge Chica Maluca que leva às costas um saco de estopa cheio de papel” (GUARNIERI, 1973: 11) – que sugere que a macumbeira também recebe algum dinheiro como papeleira.

Ao lado de Gimba, na galeria dos fora-da-lei, está a personagem Mãozinha, negro pequeno e ágil, considerado ladrão de menor monta em relação ao protagonista. Na categoria dos malandros biscateiros estão Gabiró e Rui. O primeiro, de cor indefinida, passa boa parte do tempo no bar, mostrando desânimo quando Rui lhe comunica que há uma vaga de emprego no ramo da construção civil. O jovem Rui, namorado de Amélia, já andou na malandragem, mas segundo

informação de Gabiró a Carlão, “resolveu andá na linha agora...” (GUARNIERI, 1973: 18), recebendo algum dinheiro por meio do concerto de rádios em domicílio.

Negrão, por sua vez, é um compositor de sambas, ocupação que remete à figura de Orfeu, da peça de Vinicius. Em *Gimba*, o sambista é explorado por atravessadores que compram suas composições por um pequeno valor, para depois lucrarem com a colocação das músicas na mídia. Chefe de escola de samba, Negrão ressentente-se, sobretudo, por não ter o seu nome reconhecido, já que, depois de comprada, a música é assinada por outra pessoa. No caso de *Orfeu da Conceição*, de modo parecido, sabe-se que o protagonista vende alguns de seus sambas, a preço baixo, mas em nenhum momento existe a indicação de que a autoria das composições é alterada. Após a morte de Gimba, todavia, Negrão compõe um samba em sua homenagem, garantindo que não irá vendê-lo sem a sua assinatura:

Ninguém do meu morro esqueceu
Malandro bamba que eu muito conheci
Malandro triste cansado de vivê e sofrê
O morro inteiro canta por ti.

Gimba, todo o morro te chorou
Deixou a mulata prá gente consolá
Deixou a mulata prá gente usá na hora “h”
Sumiu da vida cansado de cansá.

Gimba, ôi, Gimba, oi Gimba, ai, ai.
Vestido de zinco ficou
O samba hoje é triste de soluço
Sem Gimba o morro acabou!⁹
(GUARNIERI, 1973: 2-3)

A segunda estrofe da canção feita por Negrão revela o destino da “viúva” Guiô. A mulata, que havia se enchido de esperanças de mudar de vida, aceitando o convite de Gimba para irem ao Mato Grosso, sofre um duro golpe com o extermínio do herói. O verso – “Deixou a mulata

⁹ Veja-se que os versos não são os mesmos da edição do Círculo do Livro: “Ninguém ainda conheceu / O malandro que eu conheci / Gimba, oi Gimba / O morro inteiro canta por ti... / Oração ao Gimba, oração ao Gimba, / Toquem os tamborins. / O samba hoje é de saudade... / Gimba, oi Gimba / O morro inteiro canta por ti...” (GUARNIERI, 1978: 156).

prá gente usá na hora 'h'" – deixa evidente que Guiô não conseguiu libertar-se da condição de prostituta.

O adolescente Tico, por outro lado, é uma espécie de desdobramento de Zemélio, de *Pedro Mico*, na medida em que age como um fiel admirador do bandido protagonista. Ao longo da ação, a personagem vai amadurecendo os seus objetivos, sendo a morte de Gimba uma alavanca que o impulsiona para o mundo do crime.

Compondo o restante da favela estão outros malandros e componentes da escola de samba, não nomeados. Em outra direção, representando a classe intermediária, estão o delegado Damasco, Policiais, o Repórter e o Fotógrafo, responsáveis pelo restabelecimento da ordem e pela prisão de Gimba. A personagem do Médico, todavia, caracteriza-se como uma exceção, pois, apesar de pertencer à classe intermediária, como profissional liberal, quando sobe ao morro com o objetivo de medicar Tico, toma o partido de Gimba e o aconselha a fugir enquanto é tempo.

Analisando *Orfeu*, *Pedro Mico* e *Gimba*, nota-se que as peças apresentam similaridades no que tange à representação da classe desvalida, sendo possível identificar os seguintes nichos de atuação:

- dos malandros bandidos ou criminosos: Pedro Mico e os apenas mencionados Mauro Guerra, Carne Seca, Zé da Ilha e Maneca Perna Fina, na peça de Callado; e Gimba, Mãozinha e, posteriormente, Tico, no texto de Guarnieri.

- dos malandros sambistas: Apolo e Orfeu, na peça de Vinicius; e Negrão, no texto de Guarnieri;

- das prostitutas: Mira de Tal e suas amigas, em *Orfeu da Conceição*; Aparecida, em *Pedro Mico*; e Guiô, em *Gimba*;

- das jovens solteiras da favela sem menção de atividade remunerada: Eurídice, em *Orfeu da Conceição*; Melize, em *Pedro Mico*; e Amélia, em *Gimba*;

- dos garotos da favela indecisos entre os biscates e o mundo do crime: Zemélio, em *Pedro Mico*; Rui e Tico, em *Gimba*.

- dos macumbeiros: Pai Malaquias, apenas citado, em *Pedro Mico*; e a velha Chica, em *Gimba*;

É interessante observar que os representantes da classe dominante não aparecem no espaço do morro, sendo apenas citados eventualmente nas três peças. É o caso dos proprietários das casas gráficas, em *Pedro Mico*, ou o ministro da Justiça e o presidente da República, em *Gimba*.

Pertencentes, por fim, à categoria mítica, que impede uma classificação socioeconômica de acordo com os princípios de Ribeiro, estão: a Dama Negra, Plutão, Proserpina, Cérbero e os foliões do clube “Majors do Inferno”, em *Orfeu da Conceição*; Zumbi dos Palmares, em *Pedro Mico*; e Lampião, em *Gimba*.

Das ocupações elencadas, destacam-se algumas estereotípias mais evidentes, como a do “malandro” e a de “mulher de malandro”, sendo esse último papel desempenhado ora pelas prostitutas, ora pelas jovens solteiras. Note-se que *Auto da Compadecida* explora, conforme o já visto, a estereotípias da malandragem em João Grilo e Chicó, de modo que as personagens podem ser consideradas como “malandros neopicarescos”. O que se destaca a seguir, contudo, é o malandro negro do morro, figura que ganhou força no imaginário coletivo brasileiro.

Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*, pondera que o malandro consegue introduzir uma certa relativização no aparentemente fechado padrão moral da sociedade. Enquanto no mundo burguês, o indivíduo seria ordenado por eixos únicos, da economia e da política, o malandro, inserido num universo à parte, vivenciaria outras dimensões e outros eixos. A partir da identificação de três estereótipos de atuação – do malandro, do caxias e do renunciador, DaMatta aprofunda os paradigmas comportamentais do brasileiro: o caxias pauta-se pelo mundo das regras e leis, em oposição ao mundo individualizado; o malandro “é um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se” (DAMATTA, 1980: 204); o renunciador, por fim, é aquele que, através de

diferentes meios, rejeita a ordem social, a exemplo do que fazem certos moradores de rua.

Conhecido como alguém que usa de sua astúcia para tirar vantagem em determinadas situações, o malandro brasileiro é conhecido por manipular pessoas, enganar autoridades e driblar leis a fim de garantir o seu bem-estar. Não por acaso, no *Dicionário Aurélio*, o “malandro” é definido como indivíduo preguiçoso, ladrão ou astuto; é também alguém acostumado a “abusar da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes” (FERREIRA, 1999: 1.259). Viver de expedientes, nesse contexto, refere-se a recorrer a toda sorte de meios, em geral ilegais, para garantir a sobrevivência.

Justamente por remeter a indivíduos em precariedade financeira, mas capazes de garantir a sua sobrevivência criativamente, a expressão vinculou-se culturalmente ao negro do morro. Surgido na primeira metade do século XX e imortalizado em letras de samba, o malandro brasileiro ganhou contorno através da tipificação do negro carioca, retratado como boêmio, apreciador de samba, eventualmente poeta e pouco afeito ao trabalho. Nas três peças do eixo da favela, é possível identificar, nas figuras dos protagonistas, duas diferentes tonalidades já mencionadas: o “malandro sambista”, em *Orfeu da Conceição*, e o “malandro bandido”, em *Pedro Mico e Gimba*.

Na peça de Vinicius, Orfeu é um indivíduo excluído do mercado formal de trabalho. Embora não se saiba de nenhuma atividade ilícita do jovem, fica claro que ele não pertence ao mundo das leis, regras e horários trabalhistas. Sua estratégia para conseguir algum dinheiro é a venda esporádica de alguns sambas. A música, nesse sentido, é o meio diferenciado através da qual ele consegue retratar um cotidiano mais subjetivo e relativizado. Vê-se que, de certa forma, ele se coloca à margem do mundo “quadrado” da estrutura social, na medida em que sintetiza a frase utilizada por DaMatta: “Sou pobre, mas tenho cabrocha (mulher), o luar e o violão” (DaMatta, 1980: 133). Não por acaso, Orfeu é um grande sedutor, tendo se envolvido com várias mulatas do morro; a sua escolha, porém, recai sobre a virginal Eurídice. Embora se

configure como um homem deslocado da produtiva engrenagem econômica, não se pode dizer que ele ameace a sociedade, ação conferida ao “malandro bandido”.

Em *Pedro Mico*, sem dúvida, tem-se a exploração humorada desse estereótipo. O ladrão sorrateiro que escala prédios altos e que já matou um, é, a princípio, um cavalheiro. Os sentimentos de nobreza em relação à companheira chegam a tal ponto que o meliante, se necessário, usa da violência para defendê-la. Por essa razão, o herói dá um tapa em Melize e empurra Zemélio; os amigos, ao agredirem a prostituta, esqueceram-se que Aparecida, depois de pendurada no braço do bandido, tornou-se “moça donzela de novo” (CALLADO, 2004: 46). Ainda nessa direção, destaca-se que o único assassinato cometido pela personagem foi de “um peste dum cara que andava pegando mulher nos cantos escuros, e que depois de se aproveitar matava elas” (CALLADO, 2004: 57).

A aparente idolatria destinada às mulheres justifica-se, em parte, pela necessidade que Pedro Mico tem de aliar-se a alguém alfabetizado, que saiba ler as páginas policiais. Segundo a visão machista do protagonista, esse papel é essencialmente da mulher, pois

no dia em que homem aprender a ler, mulher só vai servir pra um troço mais, e mulher só pra isto é até falta de respeito. Afinal, a mãe da gente também é mulher (CALLADO, 2004: 23).

Assim, na filosofia de Pedro Mico, cabe às mulheres a tarefa (passiva) de ler, nos jornais, o que os homens (ativamente) executam no cotidiano. Nesse sentido, ressalta-se que, embora fique claro que Aparecida, ao contar a história de Zumbi dos Palmares, amplie os horizontes do protagonista, o que se vê na perspectiva do malandro bandido, ou ao menos em seu discurso, é a ratificação da mulher coisificada: “Mulher é pra ler jornal e dormir com a gente, não é pra dar palpite em negócio de homem não” (CALLADO, 2004: 48). A insólita associação entre a leitura feminina e a pouca atividade intelectual é

reforçada também pela rubrica, ao informar que Aparecida está “lendo fluentemente mas sem parecer entender muito” (CALLADO, 2004: 12).

Destaca-se, por fim, que Pedro Mico não está sendo procurado em função de sua alta periculosidade, mas por ter feito, mais de uma vez, a polícia de bobá, ao fugir de modo espetacular. As fugas teriam chamado a atenção da mídia, que o transformou numa espécie de bandido-herói. Os roubos praticados por Pedro Mico constituem-se, dessa forma, numa maneira de afrontar as regras sociais, o que o enquadra como malandro bandido. Por outro lado, a maneira cavalheiresca de retratar o ladrão, como suposto defensor das mulheres desprotegidas, confere à personagem central um carisma impar, evidenciando o seu apelo junto ao público.

Enquanto Pedro Mico configura-se como um “malandro bandido” ingênuo, entusiasmado, em plena atividade profissional, Gimba é um “malandro bandido” calejado, cansado, em fim de carreira, que já foi preso em São Paulo e está sendo procurado pela polícia de três Estados – para efeito de comparação, ressalta-se que o herói de Callado refugia-se somente entre as favelas cariocas. Pedro matou apenas um homem, ao passo que Gimba exterminou cinco, sem contar o policial que é assassinado durante o cerco das autoridades. Além disso, o desejo de sair da contravenção e voltar a uma vida de honestidade confere maior dramaticidade a Gimba. Outra diferença fulcral entre os dois malandros bandidos é que o herói de Guarnieri é uma figura glorificada pela maioria da favela, enquanto Pedro Mico tem apenas o apoio de Melize e de Zemélio. Ao estabelecer o seu próprio código de ética, Gimba conquista significativa popularidade, destacando-se como líder marginal da favela; é justamente seu potencial para chefiar a massa que o configura como um perigo maior à sociedade regrada.

No que tange ao tratamento dado às mulheres, o herói de Guarnieri, à semelhança de Orfeu e Pedro Mico, apresenta um comportamento vinculado ao paradigma machista. Símbolo disso, é a marca de navalha que Guiô traz em sua face. Num trecho da peça, um tanto quanto desconcertante, a mulata, “passando a mão na cicatriz

que tem no rosto”, diz, ao lembrar-se de Gimba: “O único macho que conheci...” (GUARNIERI, 1973: 14). Aliada ao machismo, nesse sentido, está a visão utilitária da mulher, evidenciada em *Gimba* no momento em que o meliante afirma: “Navalha é prá home. Arma de mulhé é cama, legal?” (GUARNIERI, 1973: 24).

Depois de analisar os malandros protagonistas, fica a pergunta: e as mulheres desses malandros, como são retratadas nas três peças? Em *Orfeu da Conceição*, Eurídice, a mulata virgem, contrasta com Mira de Tal, a prostituta da “Tendinha”. A letrada e branca prostituta Aparecida, em *Pedro Mico*, opõe-se à adolescente, mulata e analfabeta, Melize. Guiô, por seu turno, não tem nenhuma rival, mas é possível contrapor a sua vivência à inexperiência da jovem Amélia, namorada de Rui. A breve caracterização das personagens femininas permite identificar uma oposição clara entre as mulheres prostitutas e as virgens.

DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*, fala acerca dessa dicotomia, materializada mais claramente durante o Carnaval. A mulher brasileira, nessa perspectiva, teria dois referenciais paradigmáticos de comportamento: o da Virgem-Mãe, que tem sua sexualidade controlada pelo homem, e o da puta, controladora de uma rede de homens de todos os tipos. A primeira pertence ao espaço da *casa*, “local sagrado e seguro onde os homens têm o domínio das entradas e saídas”, ao passo que a puta “fica na ‘rua’, nas ‘casas de tolerância’, em locais onde o código da *rua* invade e penetra o local de moradia” (DAMATTA, 1980: 111). Enquanto a Virgem-Mãe é submetida pelos homens, a puta, de modo inverso, controlaria a sexualidade masculina. Aqui segue um acréscimo à teoria de DaMatta, pois acredita-se que o modelo da puta, de modo similar ao da Virgem-Mãe, é fruto da fantasia de uma sociedade patriarcal. Em outras palavras, os dois modelos configuram-se como fetiches idealizantes. Se a Virgem-Mãe caracteriza-se como uma idealização da mãe de família austera, a puta, de modo similar, é uma projeção da mulher devoradora, espécie de máquina do sexo. As duas formulações, nesse sentido, pertencem ao imaginário masculino. Se a primeira tem

por função perpetuar a família burguesa, à segunda, de modo complementar, cabe a tarefa de suprir, como um objeto, a fantasia sexual dos homens. Os dois modelos, todavia, não pertencem ao horizonte de expectativas feminino, ao qual a ponderação “Nem santa, nem puta” seria mais coerente.

Talvez por serem escritores homens, a dicotomia entre virgens e prostitutas encontra-se latente nas peças de Vinicius, Callado e Guarnieri. Têm-se, de um lado, as meretrizes – Mira de Tal, Aparecida e Guiô – e, de outro, as adolescentes inexperientes – Eurídice, Melize e Amélia. É curioso observar que, enquanto os “malandros bandidos” preferem as prostitutas, “o malandro sambista” interessa-se pela virgem. Se Aparecida e Guiô – também à margem da sociedade como prostitutas – são cúmplices em potencial dos crimes protagonizados por Pedro Mico e Gimba, a virginal Eurídice, por seu turno, é a esposa ideal para o europeizado Orfeu que, apesar de origem africana, está interessado em perpetuar a tradicional família cristã.

Ainda no que tange às análises de gênero, é interessante observar como, nas três peças, a violência masculina em direção às mulheres é vista como algo natural e, até mesmo, positivo. Em *Orfeu da Conceição*, como já comentado, o espancamento de Mira de Tal pelo músico e o assassinato de Eurídice por Aristeu são vistos como ações corriqueiras, não havendo na trama nenhuma contestação crítica em relação a essas atitudes. Em *Pedro Mico*, uma comédia, a agressividade é apenas entrevista, no momento em que o ladrão diz à prostituta: “Você agora comigo está bem, se andar na linha” (CALLADO, 2004: 26). A adolescente Melize, todavia, não escapa de levar um tapa, plenamente justificado, segundo o enredo, já que Pedro estava defendendo a honra de Aparecida. As duas, diante da atitude agressiva, ficam ainda mais apaixonadas pelo marginal, o que reforça a atração física das mulheres por homens violentos. A estereotipia da “mulher de malandro”, caracterizada por gostar de apanhar do marido, contudo, encontra-se potencializada em Guiô, através de frases como: “Bom no carinho,

durão no castigo. Enganei ele, me estragô a cara. Papel de home” (GUARNIERI, 1973: 21).

Por outro caminho, a personagem Maria da Penha, apenas mencionada em *Pedro Mico*, surge como um contraponto interessante. Cansada de ser continuamente espancada por seu companheiro, ela o esquarteja, tornando-se uma assassina famosa. A menção é inspirada em um crime verdadeiro, ocorrido no Brasil na década de 1950. É curioso observar que anos depois, outra Maria da Penha, também continuamente agredida pelo marido, serviria de modelo para a Lei Maria da Penha que, sancionada em 2006, prevê um maior rigor contra os crimes de violência doméstica e familiar contra a mulher.

Verifica-se, de modo geral, que as personagens da favela, nas três peças, encontram-se submetidas a situações de violência frequentes, vinculadas ao conflito de gênero ou de classe. Por outro lado, de modo semelhante ao eixo rural, verifica-se que as personagens da classe dominante são mais mencionadas do que corporificadas no espaço da favela, o que reflete o quanto essa instância configura-se como inacessível para a categoria dos desvalidos. No caso de *Pedro Mico* e *Gimba*, fica clara a atuação da polícia como braço do Estado, com a função de conter, através da agressividade, a criminalidade causada pela desigualdade social. A necessidade de deslocamento dos protagonistas como forma de tentar escapar de uma situação de opressão, social ou íntima, representa outro dado convergente. Assim, conforme já se fez em relação às peças do eixo interiorano, serão analisadas, no capítulo seguinte, a configuração do espaço da favela e a representação do negro e de sua cultura.

2.2.2 A idealização do morro e o mito da democracia racial

Consequência da desigualdade racial e social, a favela surgiu, no Brasil, no final do século XIX, com o término do período escravista. Base para a manutenção da economia brasileira até o final do Império, a escravidão impôs aos negros o trabalho forçado em plantações agrícolas, sobretudo a canaveira, iniciada no século XVI, e na exploração de metais preciosos, a partir do século XVIII. Tratados de maneira subumana e considerados mera força de trabalho, os negros, exilados de sua pátria e de sua cultura, ganharam a liberdade apenas em 1888, com a promulgação da Lei Áurea. A motivação para tal decisão política, todavia, foi de cunho econômico, baseada na necessidade de transformação da estrutura colonialista em capitalista emergente, pautada pela industrialização e pelo comércio de bens de consumo.

Para Darcy Ribeiro, a abolição, ao dar uma certa mobilidade aos negros, “encheu as cidades do Rio e da Bahia de núcleos chamados africanos, que se desdobraram nas favelas de agora” (RIBEIRO, 1997: 194). Libertos e abandonados, sem que houvesse nenhuma preocupação em como inseri-los no novo mercado de trabalho, os negros mantiveram a duras penas a sua subsistência. Ainda segundo o sociólogo, a partir de 1940, o monopólio da terra e a monocultura promoveram a expulsão de parte significativa da população brasileira do campo. O espantoso e crescente êxodo rural inchou as cidades, complexificando os processos de urbanização. A população de desvalidos, de maioria negra, teve que encontrar saídas para os seus problemas mais emergentes e, segundo o teórico, “aprende a edificar favelas nas morrarias mais íngremes fora de todos os regulamentos urbanísticos, mas que lhe permite viver junto aos seus locais de trabalho” (RIBEIRO, 1997: 204). A cidade do Rio de Janeiro, em que as favelas foram construídas próximas a bairros mais nobres, configura-se como um exemplo claro desse processo.

Conforme consta no *Dicionário Aurélio*, a favela constitui-se da união de *fava* + *ela*. O termo foi alcunhado pelos soldados de Canudos, que acamparam num morro coberto pela planta fava, situado próximo à comunidade de Antônio Conselheiro. Os militares chamaram o local de “Morro da Favela”; a nomenclatura foi retomada quando os soldados, de volta ao Rio de Janeiro, habitaram casas precárias no Morro da Providência, no final do século XIX. A partir da década de 1920, a expressão favela estendeu-se aos outros morros com configuração habitacional semelhante. É curioso observar que a palavra, já na sua origem etimológica, está vinculada a uma situação de violência: o genocídio praticado em Canudos.

Em outra acepção do *Dicionário*, lê-se que favela é o “Conjunto de habitações populares toscamente construídas (por via de regra em morros) e com recursos higiênicos deficientes” (FERREIRA, 1999: 885). Caracterizada pela precariedade de recursos financeiros e fruto dos mecanismos históricos de exclusão social, a favela será analisada, a seguir, no campo ficcional. Ressalta-se ainda que embora a favela esteja inserida dentro da cidade, como é sabido, no presente estudo ela é compreendida como um espaço à parte da cidade, na medida em que apresenta uma arquitetura e, sobretudo, hábitos culturais específicos, além de ser retratada, nas peças em questão, como um universo peculiar.

No texto introdutório, “A propósito de *Orfeu da Conceição*”, Vinicius de Moraes enfatiza que a peça, em última instância, “é uma homenagem ao negro brasileiro, a quem, de resto, a devo” (MORAES, 1956: 14). Ademais, em uma nota colocada na sequência da descrição das personagens, recomenda:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isso em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos (MORAES, 1956: 15).

De fato, na montagem de *Orfeu* de 1956, boa parte dos atores é negra, dado incomum para a época. Para se ter uma ideia, somente em

1945 o primeiro intérprete negro pisou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, durante o espetáculo fundacional do Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigido por Abdias do Nascimento. Apesar da peça de Vinicius privilegiar a atuação negra, de modo semelhante à proposta do TEN, as demais produções da época tinham por conduta a exclusão do ator de origem africana.

Nesse sentido, Nascimento, no já mencionado artigo “Teatro negro do Brasil”, enumera alguns exemplos dessa política discriminatória. O autor de *Sortilégio* cita a encenação de Ziembisnki de *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, ocorrida em 1946, em que “foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o ‘Ismael’” (NASCIMENTO, 1968: 205). O recurso teria sido utilizado em razão de problemas com a censura. Conforme o relato de Nelson Rodrigues, as autoridades teriam exigido que o papel de Ismael fosse desempenhado por um ator branco pintado de negro. O receio era que, após a peça, o ator intérprete de Ismael, junto com outros negros, “saíssem pelas ruas caçando brancas para violar...¹⁰” (NASCIMENTO, 1968: 205).

O intelectual e ativista negro cita igualmente as montagens de *Pedro Mico* e *Gimba*. Na primeira, Milton Moraes, pintado, apesar de excelente ator, teria construído uma “caricatural figura betuminosa do ‘Pedro Mico’” (NASCIMENTO, 1968: 205). Na peça de Guarnieri, Maria Della Costa, usando a mesma estratégia, “se escureceu artificialmente para interpretar a mulata do morro carioca protagonista da obra” (NASCIMENTO, 1968: 205). Na biografia da atriz, elaborada por Warde Marx, há o depoimento em que a intérprete de Guiô comenta sobre o uso do creme que escureceu a sua pele, vindo dos Estados Unidos da América:

Eu passava aquele líquido no corpo [para fazer a maquilagem de mulata], no inverno, e ficava nua, praticamente, em cima da mesa e eles me passando aquele líquido no corpo, porque eu aparecia com a barriga

¹⁰ Veja-se que, em *Anjo negro*, a personagem de Ismael violenta sua esposa (branca), na noite de núpcias.

de fora, as pernas de fora... (...) Então, depois eu comecei a sofrer com a pele, até hoje eu tenho a pele seca por causa daquele produto. Eu passava álcool para tirar. (...) e fiquei com a pele que é um horror, parece uma lixa; lavava, esfregava; meu marido ajudava a me esfregar, depois do espetáculo, para tirar, porque era um produto que entranhava na pele que era uma coisa. (DELLA COSTA, 2004: 209-210)

O fato de o creme utilizado por Della Costa ser nocivo à pele não impediu a sua utilização, já que a atriz estava disposta a cometer sacrifícios para viver o seu papel. Esse dado sugere, ainda, que o Teatro Popular de Arte parecia não ter consciência da dimensão política de estratégias como essa, responsáveis em validar a ausência de atores negros nos palcos do País. Em outras palavras, o uso do creme, aos olhos da atriz, foi mais um ato de abnegação individual em prol da qualidade estética do espetáculo do que uma retaliação à atuação de atores negros.

Cabe ainda lembrar de outro exemplo de transfiguração do ator branco em personagem negra, ocorrido não no teatro, mas na televisão brasileira, na novela *A cabana do Pai Tomás*, exibida pela Rede Globo, em 1979. Nela, o papel principal foi interpretado por Sérgio Cardoso, que também se tingiu de negro, nas mãos e no rosto. No livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*, Fred Maia, Javier Contreras e Vinícius Pinheiro contam que o dramaturgo paulista criticou o posicionamento racista da emissora. Segundo os autores, a personagem, que era negra, “foi parar nas mãos do ator branco com a alegação da emissora de que não existia ator negro capaz de agradar o público e o ibope” (MAIA; CONTRERAS; PINHEIRO, 2002: 78). Isso foi entendido, na visão de Plínio Marcos, como um desrespeito aos atores negros. Por essa razão, o autor escreveu uma dezena de crônicas sobre o assunto, para divulgar a indignação da classe artística e da comunidade negra. O que chama a atenção é que esse fato ocorreu em 1979, vinte anos após a estreia de *Gimba* nos palcos brasileiros.

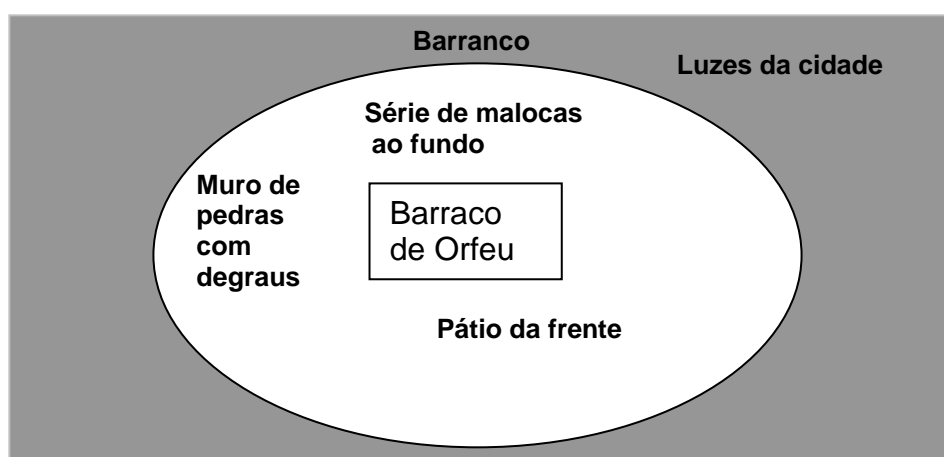
Esses exemplos, entre tantos outros da cena artística do País, direcionam para a indagação de Abdias do Nascimento: “Não seria,

então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial?” (NASCIMENTO, 1968: 194). Assim, inspirando-se na digressão do fundador do Teatro Experimental do Negro, o presente capítulo analisa, num primeiro momento, a configuração espacial das peças que tematizam a favela. A seguir, o estudo volta-se para a representação do negro desvalido e a sua vinculação a situações de violência, momento em que se pretende problematizar a indagação de Nascimento.

Em *Orfeu da Conceição*, a primeira rubrica dá uma ideia da configuração espacial estabelecida no primeiro ato:

O morro, a cavaleiro da cidade, cujas luzes brilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido à esquerda, por pequena amurada de pedra, em semicírculo, da qual desce um lance de degraus (MORAES, 1956: 17).

Situado acima da cidade, o planalto de terra apresenta um agrupamento de malocas ao fundo, próximo ao barranco. À esquerda, uma parede de pedras, em semicírculo, protege as casas. Distantes e, embaixo, brilham as luzes da cidade. A seguir, o dramaturgo informa que o barraco de Orfeu situa-se no centro da cena, o que permite a seguinte visualização:



A descrição do ambiente deixa clara a separação entre morro e cidade, retratadas como duas instâncias distintas. Embora a favela geralmente caracterize-se por um espaço que se destaca pela opressão financeira vivida por seus moradores, em *Orfeu da Conceição* ela é

retratada como um lugar, de certa forma, idílico. Ainda na primeira rubrica, é possível perceber a atmosfera de encantamento proposta pelo dramaturgo:

Noite de lua, estática, perfeita. No barraco de Orfeu, ao centro, bruxuleiam lamparinas. Ao levantar-se o pano, a cena é deserta. Depois de prolongado silêncio, começa-se a ouvir, distante, o som de um violão plangendo uma valsa (MORAES, 1956: 17).

A expressão “bruxuleiam lamparinas”, indica a ausência de luz elétrica nas casas do morro, já que as pequenas luminárias, movidas a óleo ou querosene, costumam oscilar frouxamente, propagando uma luminosidade diferente da elétrica. É curioso notar a forma poética como o dramaturgo retrata a realidade da favela; em outras palavras, ele poderia ter simplesmente escrito: “No barraco de Orfeu, ao centro, veem-se luzes emitidas por lamparinas a óleo”, mas utiliza “bruxuleiam lamparinas”, construção frasal que cria no imaginário do leitor a visão de que as luzes têm vida e tremulam para lá e para cá, como pequenas mariposas noturnas. Esse é um exemplo, entre vários outros, em que é possível identificar a poetização da favela.

Nesse sentido, deve-se destacar ainda que a peça é um musical, em que o protagonista é um exímio tocador de violão. A lua, Eurídice e o ambiente do morro configuram-se como os principais elementos de inspiração para o músico. Além disso, o fato de as personagens centrais serem releituras de figuras da mitologia grega potencializa a atmosfera embelezadora do texto.

No *Dicionário da mitologia grega e romana*, Orfeu é retratado como um tocador de lira excepcional, cantor de melodias tão suaves que “até as feras o seguiam, as árvores e as plantas se inclinavam na sua direção e os homens mais rudes se acalmavam” (GRIMAL, 2005: 340). Na peça de Vinicius, de modo similar, Orfeu dialoga com a natureza através da música, como se pode verificar na seguinte passagem:

Dá uma série de acordes e glissandos à medida que se aproxima da amurada. Vindas ninguém sabe de onde, entram voando pombas brancas que logo se perdem na

noite. Próximo, uivam cães longamente. Um gato que surge vem esfregar-se nas pernas do músico. Vozes de animais e trepidações de folhas, como ao vento, vencem por momento a melodia em pianíssimo que brota do violão mágico. Orfeu escuta, estático. Depois recomeça a tocar enquanto, por sua vez, cessam os sons da natureza (MORAES, 1956: 19).

A presença de pombas brancas, uivos de cães, um gato carinhoso e a trepidação de folhas ao vento, em evidente conversação com o som do instrumento musical, conferem a Orfeu um poder excepcional, já que ele atinge níveis profundos de comunicação com o meio ambiente. A música propagada pelo protagonista também age sobre os habitantes do morro, garantindo a tranquilidade do local. Isso fica evidente no terceiro ato, quando, diante da loucura de Orfeu e de sua recusa em tocar novamente, os moradores afirmam que a paz deixou de existir.

Apolo, pai de Orfeu, por seu turno, parece ter herdado de seu homônimo mítico, deus da música e da adivinhação, a ponderação. Embora não seja afeito ao trabalho e frequente o bar regularmente, ele foi o responsável em ensinar o filho a tocar, dando-lhe o melhor violão. O equilíbrio da personagem evidencia-se na passagem em que Clio, diante da loucura de Orfeu, tem uma espécie de surto. O marido, tentando controlar a situação, desabafa: “Por que é que nesse mundo não tem paz? Por que tanta paixão?” (MORAES, 1956: 69). O poder de adivinhação, todavia, presente na figura mítica, não se manifesta no Apolo brasileiro.

Clio, na mitologia, é uma das nove Musas irmãs, vinculadas ao primado da música no universo. Com vozes divinas, elas teriam cantado depois da vitória dos Olímpicos sobre os Titãs, para celebrar a instauração de uma nova ordem. Segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana*, havia dois grupos principais de Musas: as da Trácia, vinculadas ao mito de Orfeu, e as da Beócia, em dependência mais direta de Apolo. (GRIMAL, 2005: 320). Fica-se com a impressão de que Vinicius de Moraes escolheu esse nome justamente porque a personagem representa uma vinculação possível entre os mitos de Orfeu e Apolo. Além disso, a mãe de Orfeu, na versão de Vinicius, é

comandada pela passionalidade; sua inconformidade diante da loucura do filho revela o seu caráter apaixonado, dado que cria um contraponto evidente com a ponderação do marido.

O Aristeu mítico, por sua vez, é filho de Apolo. Criador de abelhas, ele dominava também a arte da medicina e da adivinhação. Ainda segundo o dicionário de Pierre Grimal, o poeta Virgílio teria associado a lenda de Aristeu à de Eurídice, supondo que a jovem teria sido picada por uma serpente, no momento em que fugia do assédio sexual de Aristeu (cf. GRIMAL, 2005: 158). Na peça, a figura ganha um aspecto mais soturno, em que se evidencia não apenas o seu desejo por Eurídice, mas também a sua inveja de Orfeu.

A bela Eurídice, por fim, foi a responsável por conduzir Orfeu até o Inferno, no intuito de trazê-la de volta. O resgate, consentido por Hades, teria dado certo, não fosse a ansiedade de Orfeu em saber se ela de fato o seguia em direção à luz. Ao olhar para trás e enxergá-la, o músico teria violado a condição imposta pelo Senhor das Sombras, o que o fez perder de vez a sua adorada.

Observa-se, dessa forma, que embora os seres míticos apareçam no drama brasileiro com outra roupagem – a da favela –, a atualização dessas figuras seculares confere uma respeitabilidade peculiar às personagens do drama e, por extensão, ao ambiente do morro. Dito de outro modo, não se trata da vida de João ou de Maria, mas da transfiguração de criaturas ancestrais, pertencentes ao imaginário coletivo.

Reportando-se à teoria de DaMatta acerca das gramáticas espaciais que envolvem a *casa*, a *rua* e o *outro mundo*, vê-se que a ação ocorre, durante o primeiro ato, sempre em frente ao barraco de Orfeu. De modo semelhante ao verificado nas peças do eixo rural, não se tem acesso ao interior de nenhuma residência. Mesmo quando Eurídice entrega-se a Orfeu, o público visualiza apenas a entrada dos dois na maloca e a saída da jovem, que, a seguir, é assassinada por Aristeu. A concentração dos eventos no pátio, situado em frente à maloca do

protagonista, determina que as personagens do morro sejam reveladas sob a perspectiva da *rua*.

Por outro lado, o *outro mundo* também está presente nas passagens em que a personagem Dama Negra surge para indiciar a morte de Eurídice e, posteriormente, a de Orfeu. Os momentos de ternura, em que os enamorados trocam versos de amor, dessa forma, contrastam com aqueles em que a figura sobrenatural, sinistra, interpela as personagens.

Sabe-se que o extermínio de Eurídice, efetuado pelo vendedor de mel a partir do estímulo de Mira, modifica de modo definitivo a favela. Ademais, Orfeu, que até então se deslocava dentro dos limites do morro, é impulsionado para outro espaço, o clube “Majors do Inferno”, onde está acontecendo uma Terça-feira gorda de Carnaval:

Pares e indivíduos isolados dançam no salão sem música, entre sombras rubro-negras de refletores a insinuar a presença de fogo. (...) Como nas orgias gregas, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento. Bebe-se fartamente, com unção, na boca das garrafas. Num trono diabólico, ao fundo, sentam-se Plutão e Proserpina, com uma corte de mulheres à volta. (MORAES, 1956: 51)

O metafórico Inferno de *Orfeu da Conceição* é comandado por um casal de rei e rainha momo, imensamente gordos. Plutão configura-se como um dos epítetos de Hades, o Rei dos Mortos, ao passo que Proserpina é a nomenclatura romana utilizada para designar Perséfone, a Rainha do Subterrâneo. Note-se que a única circunstância em que um ambiente interno é retratado, em *Orfeu da Conceição*, dá-se justamente nesse ato, em que as figuras ficcionais estão dentro do clube. O fato de a festa acontecer em um local fechado, todavia, não impede a sua vinculação com o Carnaval de rua. Essa questão é analisada por DaMatta, na obra *Carnavais, malandros e heróis*, em que o sociólogo afirma que o Carnaval de clube acaba reproduzindo a dinâmica do Carnaval de rua, tendo em vista que o último também tem suas regras de adesão. Embora pareçam dois tipos de carnavais radicalmente diversos,

ambas as formas contêm os elementos clássicos do desfile: no clube, com as pessoas “circulando” no salão; na rua, com as pessoas se engajando em grupos. Temos, assim, que existe uma verdadeira equivalência entre o espaço fechado do clube e o espaço também fechado de uma corporação. (DAMATTA, 1980: 86)

A coerente conclusão do teórico deixa claro que, embora as personagens do segundo ato de *Orfeu da Conceição* estejam em um lugar fechado, elas estão agindo, durante a festa, de acordo com o parâmetro espacial da *rua*. Além disso, numa situação específica, num baile de Carnaval, onde qualquer fantasia é permitida. DaMatta, no mesmo livro, disserta ainda sobre a inversão existente no ritual carnavalesco brasileiro, em que é possível suspender ou inverter temporariamente a classificação de pessoas, coisas e grupos no espaço social. Dessa forma, a liberdade de passar-se por algo diferente do que se realmente é transformaria “a hierarquia quotidiana na igualdade mágica de um momento passageiro” (DAMATTA, 1980: 132). Não por acaso, Plutão delibera: “Aproveita, minha gente, que amanhã não tem mais. Hoje é o último dia” (MORAES, 1956: 52). Por serem retratadas em situação de transe temporário, nada se sabe acerca da intimidade ou da vida social dos foliões.

Por outro lado, o potencial de colocar as coisas fora de lugar confere ao Carnaval a frequente associação com a ilusão e a loucura. Por essa razão, Vinicius utiliza o estratagema da festa carnavalesca como possível disfarce para figuras pertencentes ao *outro mundo*. Isto é, o recurso do baile de Carnaval configura-se como mote para inserir as personagens míticas de Plutão e Proserpina, donos do Inferno, no contexto brasileiro. Essa estratégia do dramaturgo permite uma leitura ambigua para o segundo ato de *Orfeu da Conceição*, já que as personagens podem tanto vincular-se ao código da *rua*, em uma situação de baile carnavalesco, quanto ao do *outro mundo*, aceitando-se, nesse caso, a presença de um espaço sobrenatural.

Um dado importante em termos de configuração espacial é que o clube “Majors do Inferno” localiza-se na cidade, como a fala de Orfeu

indica: “Não sou daqui. Sou do morro (...) Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração” (MORAES, 1956: 59). Se em *Auto da Compadecida* existe uma leve associação entre o Inferno e a cidade, ambos localizados na mesma direção, na obra de Vinicius essa analogia é explícita. Mas por que razão o negro Orfeu teria ido procurar a sua amada na cidade, espécie de Inferno simbólico?

A resposta, que requer uma hermenêutica mais aprofundada, direciona para uma leitura em que o preconceito racial e de classe, ausente na peça numa primeira visada, pode ser entrevista. Note-se que o compositor, ao chegar no clube da cidade, é barrado por Cérbero, de modo similar ao Orfeu mítico quando tenta entrar no Inferno. O fato de o leão-de-chácara tentar impedir a sua permanência no recinto indica que Orfeu não é bem-vindo. A justificativa para tal rejeição é que o músico não pertence àquele espaço.

Pensando no “Majiorais do Inferno” como um local terreno, aflora-se a hierarquia espacial entre habitantes do morro e moradores da cidade. Nessa perspectiva, fica claro que certos locais do espaço urbano, segundo normas informais, não são apropriados para os favelados do morro. Veja-se que em nenhum momento Cérbero fala com o músico indagando-lhe se possui um convite para entrar no local. A simples mirada em direção ao protagonista é o suficiente para que o leão-de-chácara invista contra ele. Ainda segundo a rubrica, “só não o trucida porque Orfeu não para de tocar a sua música divina, que o perturba” (MORAES, 1956: 56).

Durante a estada do herói no baile, contudo, em nenhum momento ele consegue alguma pista sobre o paradeiro de Eurídice, o que reforça a leitura do clube como um lugar terreno, sem conotação sobrenatural. Embora algumas mulheres, embriagadas, digam: “Eu sou Eurídice” (MORAES, 1956: 59), fica claro que isso se deve à situação de Carnaval, em que cada um pode assumir o papel que quiser. Se a possibilidade do transcendente no “Majiorais do Inferno” é duvidosa, no morro ela aparece de modo bastante claro, através da Dama Negra, sem dúvida vinculada ao *outro mundo*. Em outras palavras, Orfeu busca na

cidade o contato com o sobrenatural, em vão, pois ele só ocorre na favela. Veja-se que quando Orfeu está próximo da morte, a Dama Negra surge e fala com a voz de Eurídice, dado que confirma a presença de um mundo diferente do humano.

Voltando à pergunta “Por que razão Orfeu foi atrás de sua amada na cidade?” uma resposta especulativa insinua-se. Note-se que Orfeu, depois da tentativa de encontrá-la na cidade, nega-se a tocar novamente o seu violão, dado que configura (a sua amada) como uma inspiração necessária para o músico. Orfeu, por outro lado, com suas melodias, garante a paz e a harmonia da favela, sendo o poeta do morro e, de modo mais figurado, a própria poesia em si. Nessa perspectiva, Eurídice e Orfeu podem ser lidos como duas alegorias, da inspiração e da poesia, respectivamente. Indo nesse caminho, infere-se que o herói, tendo perdido o seu impulso criador (Eurídice), tenta resgatá-lo na cidade, sem sucesso, tendo em vista que a possibilidade de voltar a ter, ou ao menos se aproximar do que foi perdido, não está na metrópole, mas na favela.

No terceiro ato, a ação retorna para o morro. Além da frente do barraco de Orfeu, outro plano é apresentado, o da “Tendinha”, local onde Mira trabalha:

Um pequeno bosque no alto do morro, de árvores esparsas, solitárias. Noite de lua cheia. Um barracão com uma taboleta: “Tendinha”. Ruído de conversas e gargalhadas de homens e mulheres no interior (MORAES, 1956: 77).

A zona de meretrício, de modo similar ao que acontece com a maloca de Orfeu, não é revelada em seu interior, ocorrendo a ação defronte ao imóvel. Dessa forma, o trucidamento de Orfeu pelas prostitutas inicia-se no vestibulo da “Tendinha” e é finalizado no pátio da maloca da vítima. Pensando no deslocamento do herói, vê-se que ele percorre três espaços distintos. Num primeiro momento, ele está no morro e, ao avistar a Dama Negra, “uma gigantesca negra velha, esquelada” (MORAES, 1956: 40), a repele, afirmando ser mais poderoso que ela. Numa espécie de disputa de poder, ele toca uma batida

violenta, que resulta num som de macumba. A sua interlocutora o acompanha, dançando vertiginosamente; o embate termina com Orfeu exausto, interrompendo a música no exato momento em que um *blackout* tira a Dama Negra de cena.

Depois do assassinato de Eurídice, o compositor vai para a cidade, a fim de encontrá-la no que seriam os domínios do Inferno, sem sucesso. Somente de volta ao morro é que ele enxerga novamente a Dama Negra e esta lhe fala com a voz de Eurídice. O reencontro com a amada, contudo, só é possível através da intermediação da morte, que também vem para buscá-lo. O protagonista, que pensava em resgatar Eurídice, acaba, de modo irônico, com ela ficando no Reino dos Mortos. O reencontro entre “inspiração” e “poesia”, mesmo que em *outro mundo*, é o que permite que o som divino do violão de Orfeu volte a ser ouvido no morro, conforme revela o coro no final da peça.

O morro como um local propício para a criação poética em detrimento da aridez da cidade reforça-se também por uma questão estrutural: a opção do dramaturgo em retratar o ambiente da favela em versos e a metrópole em prosa. Embora o texto realmente apresente problemas estruturais, como aponta Sábato Magaldi¹¹, fica-se com a impressão que a opção em diversificar as falas entre prosa e verso não é um descuido, como pensou o crítico, mas uma escolha pensada, que remete à dicotomia espacial. Por essa razão, o primeiro e terceiro atos, acontecidos no ambiente da favela, são retratados em versos, ao passo que a cidade, local do clube “Majors do Inferno”, é desvelada em prosa.

Afora isso, outras questões aparecem fragilizadas em *Orfeu da Conceição*. Chama a atenção a fala sofisticada desenvolvida pelas personagens, o que acentua o tom de idealização da favela. Nesse sentido, vê-se que, embora Vinicius tenha consagrado a obra ao negro brasileiro, ele é representado através do paradigma cultural europeu. Note-se que em nenhum momento Orfeu faz referência à sua cultura de origem. Tanto a sua fala quanto as suas ações, como o planejado

¹¹ Ver página 92.

casamento de véu e grinalda com Eurídice, o vinculam ao modelo branco, europeu e cristão.

Nessa direção, quando Orfeu toca furiosamente o violão, com batidas violentas, para que a Dama Negra dance e vá embora, instaure-se o ritmo da macumba. A prática religiosa, porém, é vista pelo prisma negativo, já que o som do instrumento de cordas, naquele momento, é definido como “macabro e demoníaco” (MORAES, 1956: 43). Destaca-se ainda que, durante todo o segundo ato, o suave som do violão do herói contrasta com o ritmo da percussão dos foliões. Enquanto os acordes de Orfeu remetem à calma e à ordem, as batucadas ficam associadas ao caos e à confusão. Esse aspecto é analisado no artigo “A lira e os Infernos da exclusão – Orfeu no Brasil”, de Victor Hugo Adler Pereira, disponível no *site* – Orfeu Negro (UERJ) lista de discussão sobre samba, choro e estilos musicais brasileiros. Nele, o pesquisador destaca:

A dicotomia observada, na peça de Vinicius de Moraes, entre os sons desagregadores, agressivos e primitivos da música mais próxima da origem africana e a harmonia e suavidade da música europeia apresenta afinidades com perspectivas bastante influentes na sua geração (PEREIRA, 2004).

Ao privilegiar a cultura ocidental em detrimento da africana, o compositor estaria seguindo uma tendência de sua geração, em que o pensamento oficial, sob a égide do Estado Novo, era “civilizar” a cultura popular brasileira. A construção de um herói negro europeizado, nesse sentido, vincula-se, sem sombra de dúvida, a essa ideologia de embranquecimento das manifestações artísticas do País. Além disso, para uma peça que pretende homenagear a raça negra, é estranho constatar o número de vezes em que a palavra “negro”, adjetivada, ganha conotação negativa no texto: “negro mundo” (MORAES, 1956: 22), “negra inveja” (MORAES, 1956: 38) ou “o negro mel do crime” (MORAES, 1956: 39).

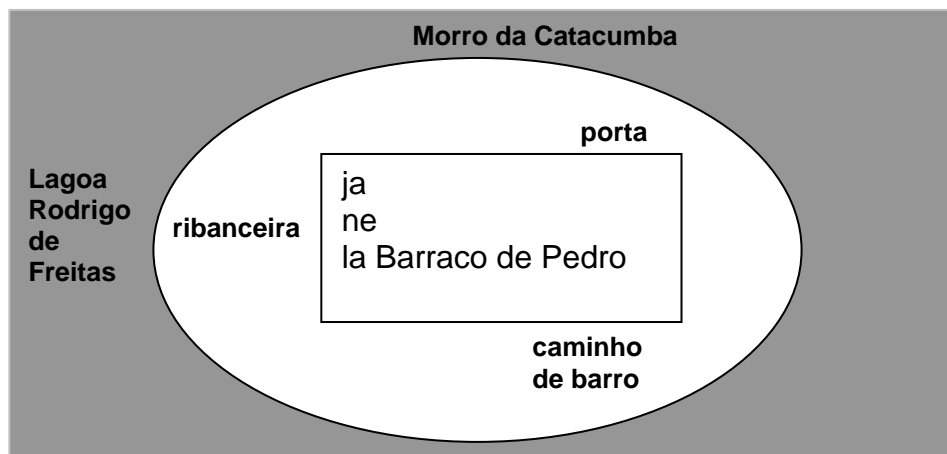
Outro aspecto que chama a atenção, em *Orfeu da Conceição*, é a representação da mulher negra, vinculada a um paradigma machista, em que a violência de gênero surge como algo natural. Isso fica claro na

passagem em que Mira de Tal, como o próprio nome da personagem sugere, apenas um objeto sexual, é espancada pelo protagonista. Este, depois de esbofetear a amante rejeitada, segue cantando “Mulher Brasil”, como se estivesse num musical da Broadway. Aristeu, de modo semelhante, mata Eurídice e some da peça como se nada demais tivesse acontecido. Embora seja visível que a estrutura lírica e, em certos momentos, simbólica da peça, não se paute pelo aprofundamento da psicologia das personagens, é curioso que em nenhum momento Orfeu tenha procurado confrontar-se com o criminoso.

O extermínio de Orfeu pelas prostitutas, por outro lado, está longe de configurar-se como uma desforra do sexo feminino, parecendo mais um reforço do desequilíbrio e da pouca confiabilidade das mulheres, sempre associadas a algo perigoso. Não por acaso, os versos finais advertem: “Juntaram-se a Mulher, a Morte e a Lua / Para matar Orfeu (...) Porém as três não sabem de uma coisa: / Para matar Orfeu não basta a Morte” (MORAES, 1956: 84).

Por apresentarem pontos de contato evidentes, as análises espaciais de *Pedro Mico* e *Gimba* serão feitas paralelamente. Diferentemente de *Orfeu da Conceição*, as duas apresentam um único cenário do início ao fim. No texto de Callado, a maloca do protagonista, situada no morro da Catacumba, à beira da Lagoa Rodrigues de Freitas, é assim descrita, o que enseja a representação gráfica que se segue:

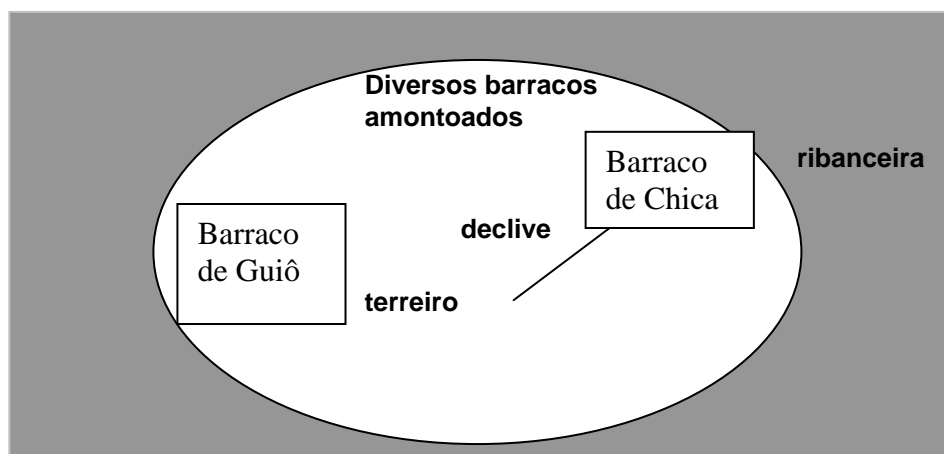
O barracão se ergue encravado no barro, reforçado por estacas, como uma casa lacustre. No primeiro plano e pela direita, um caminho de barro circunda a casa. (...) A porta da rua é na parede do fundo, mais para a direita. Na parede da esquerda, bem visível, há uma janela fechada com uma tranca de madeira. (CALLADO, 2004: 7-8)



Além do ambiente externo, a rubrica de *Pedro Mico* informa acerca dos móveis existentes dentro do único cômodo da residência do protagonista, “lata de gasolina de carregar água, cama, fogão, mesa de pau com bancos. No canto do fogão, prateleiras com louças etc.” (CALLADO, 2004: 7). A utilização de uma lata de gasolina para transportar água, associada à informação posterior de que “a luz é de um lampião de querosene em cima da mesa” (CALLADO, 2004: 9), dá conta das precárias condições de infraestrutura do barraco.

Em *Gimba*, de modo semelhante, tanto o ambiente externo quanto o interno são retratados, conforme pode ser observado na citação e no gráfico:

Pedraço de Favela carioca. À esquerda, barraco de Guiomar. Teto de zinco inclinado, paredes de tábuas, meia porta, janela ao fundo. No interior, cômoda, fogareiro, bacia d’água, caixotes, pequena mesa e cama. (...) Fora do barraco, terreiro limitado por um declive do morro. Uma trilha sinuosa conduz ao terreiro. À direita barraco de Chica Maluca, situado à beira de uma escarpa. Diversos barracos encarapitam-se um sobre o outro. (GUARNIERI, 1973: 6)



As referências ao fogareiro e à bacia d'água indicam que na maloca de Guiô, da mesma forma que na de Pedro Mico, não se tem luz elétrica nem água encanada. Pensando na configuração espacial das peças, vê-se que, enquanto *Orfeu da Conceição* não desvela o interior de nenhuma maloca, pautando a ação pela perspectiva da *rua*, *Pedro Mico* e *Gimba*, por outro lado, desnudam, ainda que em parte, a privacidade doméstica de suas personagens: o cenário de *Pedro Mico* é composto por um único barraco; *Gimba* requer as malocas de Guiô, Chica e outras avistadas. Isso tem uma razão de ser, já que no texto de Callado a ação ocorre predominantemente no interior do casebre, em oposição ao de Guarnieri, em que a maior parte dos eventos ocorre no pátio entre as duas malocas. Dessa forma, *Pedro Mico* é a primeira das peças analisadas a situar-se quase que totalmente em um ambiente interno. *Gimba*, por seu turno, de modo semelhante à *Vereda da salvação*, apresenta algumas cenas internas, privilegiando-se, todavia, as que acontecem no pátio.

O fato de o espectador ter acesso à casa de Pedro Mico, mesmo levando em conta ser essa uma moradia temporária, permite um maior desvelamento da psicologia da personagem. A opção em retratar um espaço mais íntimo permite que o receptor da obra tenha acesso à descrição detalhada de certos objetos pessoais do protagonista: “Na parede há um grande espelho e numa prateleira ao pé do espelho há dois pentes, brilhantina, escova e pasta, água-de-colônia” (CALLADO, 2004: 7). Os artigos de perfumaria, aliados à menção a várias gravatas e

três pares de sapato, de bicos longos, “um vermelho, um bicolor e um de couro de boi, marrom e branco” (CALLADO, 2004: 7), são suficientes para identificar a personagem como malandro do morro.

Retornando à análise espacial, vê-se que as personagens das três peças estão subordinadas, predominantemente, ao código da *rua*. Orfeu, em seu objetivo de encontrar Eurídice, caracteriza-se pelo constante deslocamento; Pedro Mico, recém-chegado no morro da Catacumba, pretende retornar para o da Mangueira, dado que evidencia a sua contínua movimentação; Gimba, de modo análogo, está sendo procurado pela polícia de três Estados brasileiros. Se o primeiro se desloca em busca da amada, os outros dois, na condição de bandidos, se movimentam para fugir da polícia. As mulheres prostitutas de *Orfeu*, *Pedro Mico* e *Gimba* também pertencem ao universo oposto ao da *casa*. Mira de Tal, Aparecida e Guiô, pela própria ação estereotipada que identifica a profissão – a caminhada de exposição dos corpos “para lá e para cá” –, encontram-se inseridas, indelevelmente, no paradigma da *rua*.

Após a verificação da inserção das personagens do eixo da favela às normas da *rua*, torna-se pertinente verificar como se dá a representação do *outro mundo*, apontado por DaMatta, nas peças. Considerando-se a origem africana dos protagonistas, a primeira coisa a chamar a atenção em relação ao mundo sobrenatural é, sem dúvida, a menção à prática da macumba. É curioso observar, contudo, que nas três peças que retratam o morro, o ritual sincrético aparece como atividade alheia à cultura dos heróis. Dito de outra forma, nenhum deles demonstra apreço ou crença em relação aos orixás.

Em *Orfeu da Conceição*, o som do batuque que acompanha a Dama Negra é visto como algo nitidamente negativo pelo herói, conforme o já comentado. A música de percussão tocada no clube “Majors do Inferno”, de modo similar, ganha uma conotação primitiva e menos elevada quando comparada à melodia cristalina da viola de Orfeu. Resumindo, a batucada remete ao caos e a viola à harmonia,

uma oposição que claramente valoriza a cultura europeia em detrimento da negra.

Na peça de Callado, por seu turno, a religião afro-brasileira não chega a ser retratada como algo negativo, mas vê-se que Pedro Mico não tem ligação identitária com os costumes de seus ancestrais. Lembre-se que é Aparecida, prostituta branca e letrada advinda de Ipanema, quem lhe revela sobre a existência pregressa de Zumbi dos Palmares. O bandido nem ao menos sabia que o País vivera um período de escravidão. Ainda no que tange à prática da macumba, tem-se uma breve referência ao terreiro do Pai Malaquias, lugar em que o criminoso Zé da Ilha é assassinado por gente do seu bando, em função de ter se aproveitado de ninfetas do morro:

Se meteram no barraco do Pai Malaquias e quando ele já tinha mamado dois charutos e virado uma cuia de uca, aí então o Maneca Perna Fina, que estava perto de São Jorge, apagou a luz. Aí foi um tal de relâmpago e de estrondo de tiro que Exu deve ter baixado vivo no chão do Pai Malaquias (CALLADO, 2004: 54).

A menção ao ritual parece existir mais para climatizar a carnificina do crime, dando-lhe um aspecto “diabólico” e, ao mesmo tempo, cômico, do que para divulgar o terreiro como um lugar de adoração religiosa do protagonista. Isso se confirma no momento em que Pedro Mico critica Aparecida, quando ela, depois de contar sobre Zumbi, preocupa-se em ter invocado involuntariamente a sua presença: “Que é que tu está querendo com esta maluquice, mulher? Tu parece macumbeira. Deixa lá o Zumbi em paz... (CALLADO, 2004: 78).

A associação entre macumba e loucura, todavia, é mais explícita em *Gimba*. Não por acaso, o nome da personagem ligada ao culto africano é Chica Maluca. Na peça de Guarnieri, conforme já dito, o ritual sincrético é encarado como algo negativo por quase todas as personagens do morro. Como se não bastasse a reprovação de boa parte dos malandros em relação à prática religiosa, a macumbeira é ainda humilhada e desrespeitada pelo protagonista e seus pares, sendo chamada por Guiô de “macumbeira do Inferno” e “velha agourenta”

(GUARNIERI, 1973: 13). Em outra passagem ainda, a maldição da personagem para Gimba é considerada “coisa do demônio” (GUARNIERI, 1973: 36), por um dos favelados.

É curioso que, enquanto Chica Maluca, de cor indefinida, é praticante dos ritos mágicos africanos, Gimba e Guiô, respectivamente negro e mulata, são devotos dos preceitos cristãos. Isso fica nítido na passagem em que Carlão conta a Guiô que gostaria de ver o neto batizado, mas que o pai prefere esperar que o bebê cresça para decidir sozinho a sua opção religiosa. Guiô concorda com Carlão, achando um absurdo o risco de uma criatura morrer pagã. Em outro trecho, Gimba, com medo do despacho de Chica, delibera: “Por causa de macumba muita gente se danou sem saber por que” (GUARNIERI, 1973: 52); e, no momento em que vislumbra a possibilidade de fugir pela janela, ao deparar-se com a presença silenciosa de Chica Maluca, rebate: “Veio olhá não é velha? Veio olhá se pegô. Pois te afunda nas rezas ainda sobrou esperança! (...) Tô com Nossa Senhora, viul... Com Nossa Senhora! (GUARNIERI, 1973: 67).

Veja-se que o dado inquietante não diz respeito ao fato de um negro rechaçar a prática da macumba, mas à evidência de que a maior parte dos amigos de Gimba, também negros, despreza a religião africana. O bandido, nesse aspecto, assemelha-se a Orfeu, na medida em que se configura como um negro construído por um prisma europeizado, apresentando-se não apenas distanciado de suas origens, mas convertido à ideologia cristã.

Ainda no que tange ao universo sobrenatural, é importante salientar a importância dos mortos nas peças. Embora nos textos do eixo rural a morte ou os mortos estejam em mais evidência, as tramas da favela também sofrem influência do extraordinário. Eurídice, como é sabido, torna-se uma verdadeira obsessão para Orfeu, depois de morta. A presença do *outro mundo* na peça é tão latente, que a própria morte aparece personificada na Dama Negra. Isso sem contar o “Majiorais do Inferno”, que tanto pode ser um clube de Carnaval quanto a materialização do lugar em que habitam as almas errantes.

Em *Pedro Mico*, a figura lendária de Zumbi dos Palmares inspira o bandido e o auxilia em sua fuga ao cerco policial. Depois da estratégia da corda e da saída espetacular do criminoso, o casal tem leituras diferentes sobre o acontecido: o bandido acha que deu o “golpe do Zumbi” (CALLADO, 2004:91), ao passo que a prostituta passa a ver o companheiro como uma possível reencarnação do guerreiro negro: “Não sei não, Pedro. Acho que você é o Zumbi” (CALLADO, 2004: 93).

Em *Gimba*, por seu turno, é a visão idealizada do cangaceiro Lampião que, depois de morto, ronda o imaginário do meliante. Tanto que ele afirma, numa passagem da peça:

Tu sabe que Lampeão fazia? Entrava em festa dos cheirosos e mandava ficá tudo nu. Home e mulhé. (...) Machão é que ele era. Já imaginô? Eu subindo o morro, o bolso cheio de dinheiro. Um montão. “Toma gente que tudo é nosso!” (GUARNIERI, 1973: 31).

A interferência da imagem do cangaceiro na vida de Gimba, porém, é mínima quando comparada com a de Zumbi dos Palmares em relação a Pedro Mico. Por outro lado, pode-se dizer que, em *Gimba* e em *Orfeu da Conceição*, a morte dos protagonistas, ou, melhor dizendo, a figura deles depois de mortos acaba sendo mais importante do que a menção a qualquer outro defunto. A prova disso é que, Orfeu, Eurídice e Gimba, depois de falecidos, tornam-se pessoas lendárias para os habitantes do morro.

O *outro mundo* mencionado por DaMatta também pode ser compreendido como um lugar idílico, em que é possível viver de forma mais digna e feliz. Para Orfeu, esse local é de fato extranatural, pois só depois de morto ele consegue encontrar-se com Eurídice; para Pedro Mico, todavia, o espaço de projeção da felicidade futura é a Bahia, Estado para o qual o bandido e Aparecida rumam ao final da peça. Em *Gimba*, a promessa de vida nova está numa fazenda no Mato Grosso, porém, quando o protagonista se dá conta de que não terá escapatória, a projeção de felicidade desloca-se de fato para o *outro mundo*, entendido como lugar sobrenatural: “Prá nós Mato-Grosso virô céu!...” (GUARNIERI, 1973: 80). Vê-se que, nas peças do eixo da favela, ocorre

uma espécie de inversão: enquanto as personagens do eixo rural sonham com a cidade, as figuras de Pedro Mico e Gimba almejam partir do Sudeste em direção à Bahia e ao Mato Grosso, Estados periféricos.

Deduz-se que se o universo sobrenatural, no grupo rural, acaba servindo, de alguma forma, como consolo ou explicação, ainda que ilusória, para a situação de miséria, o mesmo não ocorre na esfera da favela. Em *Orfeu da Conceição*, o contato com o *outro mundo* serve apenas para que o compositor, através da Dama Negra, reencontre Eurídice, nada tendo a ver com a situação econômica dos habitantes do morro. No caso de *Pedro Mico*, a influência ancestral de Zumbi dos Palmares auxilia o bandido em sua fuga da polícia, mas não justifica a desigualdade social, pelo contrário, é uma evocação que incita à luta contra as injustiças raciais históricas. Em *Gimba*, por seu turno, a impressão que se tem é que o *outro mundo*, personificado nos despachos de Chica Maluca, serve apenas para respaldar o destino trágico do herói, deixando na dúvida se o seu extermínio pela polícia é consequência de uma sociedade excludente e violenta ou fruto de forças diabólicas que não devem ser invocadas, como recomenda o paradigma cristão.

Conclui-se, dessa forma, que embora as três peças tematizem a favela e os descendentes da etnia africana, nenhuma delas se preocupa em explorar uma poética negra. O fato de atores brancos se pintarem de preto, em *Pedro Mico* e *Gimba*, é apenas o reflexo da crença numa visão estilizada do cotidiano afro-brasileiro. A título de esclarecimento, cumpre lembrar que *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, embora não tenha protagonistas desvalidos, pauta-se pelo estudo de uma linguagem vinculada à cultura negra. Por essa razão, o ritual da macumba é visto sob a perspectiva do sagrado, na medida em que auxilia o protagonista, negro, em seu processo de autodescoberta. Além disso, a peça apresenta em detalhes a cerimônia do candomblé, fazendo menção a vários orixás, através de uma linguagem repleta de expressões de origem africana.

Assim, refletindo sobre a pergunta de Abdias do Nascimento acerca da razão pela qual os atores negros permanecem excluídos dos palcos do País, é possível inferir que a falsa imagem do Brasil como uma democracia racial tenha contribuído para uma representação estilizada da negritude nas peças em questão. Ademais, as três peças, por rejeitarem uma poética inspirada nas manifestações de origem africana, mostram-se, ainda que de maneira involuntária, ligadas a uma ideologia hegemônica baseada no ideal de branqueamento da cultura popular.

2.3 Os degradados dos centros urbanos

2.3.1 Quarto de empregada, A invasão e O abajur lilás

Prostitutas, biscateiros, trabalhadores da construção civil, empregadas domésticas, passadeiras, pedintes, cafetões e retirantes protagonizam o eixo das personagens desvalidas da cidade. Ocupantes de aposentos de serviço, de prédios inacabados e de quartos de encontros sexuais, as figuras ficcionais desse setor, nas peças, representam o significativo contingente de brasileiros desafortunados que, de modo árduo e, às vezes, pouco honroso, trabalham no centro urbanizado.

Drama sintético, *Quarto de empregada*, de Roberto Freire, foi escrito em 1958. A peça teria sua estreia em setembro do mesmo ano, como prova final dos alunos da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, mas foi proibida pela censura, que achou o texto imoral. Apesar disso, a obra foi encenada veladamente, no teatrinho da EAD, contando apenas com a presença de professores, alunos, crítica e classe teatral. A direção foi de Milton Baccareli, o cenário de João José Pompeo e atuação de Ruthnéa Morais e Assunta Perez. No ano seguinte, o texto foi liberado e a montagem profissional ocorreu no Teatro de Arena, tendo direção e cenário de Fausto Fuser e atuações de Dalmira Soares e Jacyra Sampaio.

Paulo Mendonça, no prefácio da peça, delibera: “Se eu tivesse de aplicar um único qualitativo ao teatro de Roberto Freire, escolheria o de teatro da compaixão” (MENDONÇA, 1966: VII). Escrita em ato único e breve, *Quarto de empregada* desvela as angústias de duas empregadas domésticas. Rosa é a cozinheira, uma negra de cinquenta anos, remanescente das velhas escravas; Suely é a copeira, jovem branca de aproximadamente vinte anos.

A ação se passa, como o título anuncia, em um minúsculo quarto de empregada. No início da trama, as duas estão ouvindo o final de uma novela de rádio: ao som da “Marcha Nupcial”, escuta-se a cena-clichê do casamento entre a mocinha e o galã. Suely e Rosa, atentas e

embebecidas com a cerimônia, confundem-se quando a voz do padre finaliza a união conjugal com palavras em latim. Rosa, de maneira automática, desliga o rádio e o som do idílico ritual religioso é substituído pelas buzinas de carro e pelos ruídos de bonde, advindos da rua.

O fim da radionovela faz com que as personagens voltem à realidade. A mais velha recosta-se na cama, ajeitando um travesseiro sob os pés para amenizar as dores causadas pelas varizes, conforme recomendação do médico. Suely, por seu turno, arruma a mala, pois está à espera de Argemiro, militar que ficou de buscá-la para viverem juntos. Segundo a copeira, o namorado não se importou ao saber de sua gravidez, convidando-a, em seguida, para amigarem-se na casa em que mora com a mãe. Rosa, ao ouvir o relato da companheira, mostra-se cética em relação aos homens e, ao saber que há duas semanas Argemiro está sumido, duvida que o rapaz apareça.

Irritada com a amargura da cozinheira, Suely a chama de “negra velha, toda empelotada” (FREIRE, 1966: 6), para, na sequência, atacar: “Quer me enganar que também não teve os seus homens?” (FREIRE, 1966: 6). É a deixa para que Rosa, desvelando os resquícios de uma sociedade recentemente escravocrata, conte acerca de sua iniciação sexual. O fato ocorreu quando a personagem tinha quinze anos e foi assediada pelo tio do atual patrão. Os dois, na época, eram jovens, a diferença é que ele era filho do dono da fazenda e ela era filha da empregada: “Mas isso é uma história muito velha. Naqueles tempos as negrinhas é que pagavam” (FREIRE, 1966: 6), conta Rosa. Ao ser indagada sobre o que recebeu em troca de sua virgindade, a cozinheira responde que nada, pois os tempos eram outros e o fato foi percebido como uma honra: “Contei pra todo mundo, na cozinha” (FREIRE, 1966: 7).

A dedução de que a união sexual ocorreu por razões de poder e não de afeto constrói-se a partir do comentário de Rosa: “Acho que pra ele também era a primeira vez. Tremia todo, coitado! Agora nem me cumprimenta...” (FREIRE, 1966: 6). O rapaz tornou-se senador e, à

semelhança do que ocorreu no passado, continua assediando as empregadas, conforme o relato de Suely.

A descrença de Rosa em relação aos homens e às possibilidades de migrar de classe social reflete-se em sua trajetória de sujeição. A cozinheira, descendente dos negros da senzala, torna-se uma espécie de legado da família de latifundiários, sendo repassada de um lar para outro, como um objeto útil, à semelhança do que ocorria com os escravos. No único momento em que ela tenta romper esse ciclo, saindo da casa da patroa para tentar vida nova com um namorado, tem má sorte, engravida e, a seguir, é abandonada pelo homem. Sem emprego, vai parar nas ruas, onde rouba e pede esmolas. Apesar de discípula de São Jorge, santo vinculado às crenças africanas, recebe ajuda dos protestantes do Exército da Salvação, que lhe ensinam “cozinha fina, costura e a religião deles” (FREIRE, 1966: 19). Apesar da catequização, a cozinheira só aprendeu os hinos, pois confia mesmo é em São Jorge. Depois que o filho nasce e começa a andar, ela é obrigada a deixar a instituição que a abrigou. A finada dona Adélia, caridosa, a aceita novamente, e até a ajuda a tratar o menino doente, mas ele morre. Depois do insucesso do périplo – ruptura com a patroa, planos no amor, gravidez, abandono, acolhida religiosa, filho doente –, a empregada mostra-se grata e aliviada por poder voltar ao seu quarto de empregada, retomando o ciclo de submissão aos donos de seus antepassados no período da escravidão.

Suely, por seu turno, tem um passado distinto. Vinda do interior, conta que seus pais tentaram casá-la com um aleijado, auxiliar de farmácia estabilizado economicamente. Fugindo das pretensões da família e tomada por outras ambições, a copeira ruma para a capital. O sonho de conseguir uma boa ocupação, entretanto, não se concretiza, deparando-se a jovem com a insatisfatória rotina de empregada. O vínculo com Argemiro surge, nessa perspectiva, como uma forma de sair da sufocante condição de doméstica que dorme no emprego. O sargento, todavia, não dá sinal de vida. A copeira, com o passar dos minutos, começa a temer que ele não venha buscá-la. Rosa, percebendo

seu nervosismo, a aconselha a rezar para São Jorge, mas a jovem mostra-se descrente em relação à religião. Depois, desanimada, comenta com a companheira de quarto que, no último encontro com o militar, foi pressionada a lhe repassar todas as suas economias.

A cozinheira, convicta de que Argemiro não virá, diz para Suely que dona Marta, a patroa, já sabe de sua gravidez e que vai deixá-la ficar até o bebê nascer. A mais velha, ainda no intuito de ajudar a copeira, começa a desfazer a sua mala, momento em que descobre o furto de uma toalha fina e alguns talheres de prata. Suely chora e a outra a chama de burra, dirigindo-se à cozinha para devolver os objetos. Depois do conflito, as duas mantêm um diálogo solidário, em que lamentam as dificuldades que enfrentam na condição de subalternas. O insucesso das relações conjugais surge como a questão mais doída, ficando claro que as personagens veem a condição de empregada doméstica como um entrave para a realização amorosa. Suely, numa passagem, reflete de quem será a culpa “da gente ser empregada, não poder gostar de um homem direito que case com a gente...” (FREIRE, 1966: 20). A solidão afetiva e a impossibilidade de migrar de classe social configuram-se como as principais frustrações das figuras ficcionais.

O drama, desesperançado, vislumbra uma mudança quando Suely avista Argemiro pela janela. Ansiosa, ela parte ao seu encontro, mas o desfecho otimista naufraga com o retorno da copeira que, amargurada, conta que o militar estava bêbado, lhe bateu e ainda por cima levou o dinheiro que Rosa havia colocado silenciosamente em sua bolsa. A cortina fecha enquanto Suely, com enjoo e a ponto de vomitar, é abraçada pela experiente cozinheira, que a conforta.

Quarto de empregada, ao retratar a realidade das serviçais domésticas, deixa evidente a vinculação das personagens à classe dos oprimidos. Como se sabe, as funcionárias desse campo são as menos favorecidas no que tange aos direitos trabalhistas. As que têm a sorte de ter a carteira de trabalho assinada, não têm direito ao FGTS (opcional ao patrão), salário-família, hora-extra ou licença maternidade.

As diaristas, nesse sentido, encontram-se ainda mais vulneráveis, já que não existe a obrigação legal da assinatura de suas carteiras de trabalho. Soma-se a isso, o baixíssimo salário costumeiramente pago pelas atividades de limpeza.

Além das domésticas, indivíduos pertencentes a outras camadas sociais são mencionados. É o caso de Argemiro, pertencente à classe subalterna, na condição de sargento do Exército brasileiro. Na classe dominante, encontram-se o Senador, como representante dos Estados-membros da Federação e sua família, composta basicamente por latifundiários e políticos. Fica claro, nesse sentido, que Rosa sempre esteve subordinada a uma mesma família rica. Primeiro, a cozinheira, na condição de descendente de escravos, cresce e trabalha numa imensa fazenda, em que moram os filhos dos donos: o Senador e dona Adélia. Depois, adulta, ela vai trabalhar na casa de dona Adélia, mas após a morte desta, é transferida, como um objeto herdado, para a residência do filho da falecida, na cidade, local em que trabalha no momento de ação da peça. Embora não se saiba a ocupação exata do atual patrão e de sua esposa, dona Marta, é visível que ambos pertencem a uma estrutura elitizada.

A *invasão*, de Dias Gomes, publicada e encenada em 1962, tematiza o cotidiano de favelados que, expulsos do morro por uma enchente, ocupam um prédio inacabado do governo. A estreia deu-se em outubro de 1962, no Teatro do Rio, tendo direção de Ivan de Albuquerque, cenários e figurinos de Anísio Medeiros, música de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, com o violão de Baden Powell. No elenco, estavam nomes como os de Rubens Corrêa, Léa Garcia, Wanda Lacerda e Jardel Filho.

A ação, que se passa em 1960, no Rio de Janeiro, é dividida em três atos. Para facilitar a compreensão da trama, note-se que as personagens invasoras do esqueleto do edifício dividem-se em quatro núcleos: o casal Bola Sete e Lindalva; o Profeta; Bené, Isabel e o filho Lula; e a família vinda da Paraíba – Justino, Santa e a prole Tonho,

Rita, Malu e o bebê. Além desses, há ainda Mané Gorila, cabo eleitoral, o deputado Deodato Peralva, Policiais e outros Favelados.

O primeiro ato é dividido em dois quadros. No primeiro, Bené, Isabel e Lula estão adentrando o esqueleto do edifício ainda em construção. Bola Sete e Lindalva já haviam chegado ao local, ocupando o apartamento de cima, à esquerda. No apartamento ao lado deste, está o Profeta, figura solitária acostumada a fazer longos discursos bíblicos. Enquanto o grupo de Bené instala-se à esquerda, no apartamento de baixo, os retirantes do sertão, Justino e sua família, acomodam-se no da direita, ao lado. É ainda de madrugada e todos estão apreensivos, com receio de que a polícia chegue a qualquer momento para expulsá-los.

No segundo quadro, são dez horas da manhã do mesmo dia. Apesar de ainda tensos, os moradores arrumam suas coisas, desvelando o princípio de uma rotina. No primeiro andar, Bola Sete, que é pedreiro e compositor, toca o samba “O morro não tem vez” para sua companheira Lindalva. O trabalhador da construção civil informa que conseguiu uma vaga de ajudante para Tonho e ambos combinam de sair cedo, no dia seguinte, em direção ao batente.

No térreo, Justino, que há quinze dias tenta emprego, sem sucesso, está com as filhas Malu e o bebê. Santa e Rita foram à procura de trabalho, mas acabam pedindo esmola para comprar comida. O bebê, por seu turno, está desnutrido, com péssima fisionomia, o que leva Malu a fazer o costumeiro mingau, de farinha e água, para alimentá-lo.

No apartamento ao lado, Isabel começa a rotina de lavar e passar roupas para fora. O marido – ex-jogador de futebol, alcoólatra e biscateiro –, levou o filho, operário de fábrica, para um jogo de futebol, na esperança de que Lula seja percebido por um olheiro do Flamengo. O rapaz, todavia, finge uma indisposição para não ter que entrar em campo, dando espaço para que Biriba, melhor jogador, mostre o seu potencial. Bené fica indignado com a artimanha, pois projeta no filho o sucesso que ele não conseguiu atingir. Lula, contrapondo-se ao desejo

paterno, não pretende tentar a sorte como jogador, mas continuar na fábrica, destacando-se como operário.

Quando Santa e Rita chegam ao térreo, com dinheiro e comida, fruto das esmolas, descobre-se que o bebê não resistiu. A matriarca, que já havia perdido seis filhos, três no nascimento e três de fome e tuberculose, demonstra uma amarga resignação, numa cena considerada das “mais patéticas do moderno teatro brasileiro”, (ROSENFELD, 1989: 54), segundo Anatol Rosenfeld no artigo “A obra de Dias Gomes”. Os vizinhos, ao saberem da morte do bebê, mostram-se estarecidos e solidários. O silêncio constrangedor, todavia, é quebrado por Bola Sete, que anuncia a chegada de dois policiais. Os favelados do prédio, tocados pelo momento fúnebre, resistem à expulsão, alegando que não têm condições de sair naquele momento, já que, antes, vão acompanhar o enterro da criança. Os Tiras, coagidos pelo grupo de desvalidos, decidem ir embora, prometendo, todavia, retornar.

O terceiro quadro do segundo ato passa-se três dias depois. Mané Gorila, cabo eleitoral acostumado a espoliar os favelados, é apresentado. Revela-se que o malandro costuma esperar retirantes, chegados do pau-de-arara à cidade, para lhes oferecer um local de moradia na favela. A estratégia de Gorila consiste em vender tábuas para a construção das malocas e, a seguir, iniciar a cobrança de um aluguel aos moradores, como se o terreno do morro fosse de sua propriedade. Alguns policiais, subornados, acobertam a exploração. Ao saber da ocupação do prédio, Gorila faz uma breve visita de “cortesia” aos invasores, imaginando uma maneira de continuar a usurpá-los.

Em outra direção, Malu consegue uma vaga de empregada doméstica, ao passo que Justino tem a promessa de uma contratação como vigia dentro de alguns dias. Bola Sete, por sua vez, tenta emplacar a sua música em alguma gravadora, sem sucesso. Afora isso, sabe-se que Rafael, militante conhecido de Lula, está tentando, junto à União dos Favelados, uma maneira de manter o grupo no edifício, impedindo a expulsão judicial. Essa personagem, apesar de apenas mencionada na peça, é de significativa importância, já que representa a

possibilidade consciente de resistência aos mecanismos de opressão social.

O momento de maior tensão do quadro dá-se quando quatro carros da polícia chegam ao prédio, no intuito de expulsar as famílias. Quando a maioria dos moradores está prestes a sair do local, o deputado Deodato surge, com seu ajudante Mané Gorila, para impedir a ação das autoridades. Diante da intervenção do político, os policiais vão embora, ficando os favelados agradecidos ao deputado, que aproveita o momento para fazer um discurso demagógico. A seguir, o leitor sabe que o cerco policial foi uma farsa combinada para que Deodato ganhasse a simpatia do grupo. Saindo em grande estilo, ovacionado, o político entrega, antes, o seu cartão a Malu, oferecendo-lhe um emprego.

Mané Gorila, por sua vez, aproveita a atmosfera de gratidão para comunicar que pretende melhorar as condições do prédio, o que implicará, à semelhança do que já ocorria no morro, em uma mensalidade para cada condômino. Diante da reclamação dos moradores, o cabo eleitoral adverte que pessoas indesejáveis podem aparecer no imóvel para habitá-lo e que só ele pode garantir a tranquilidade do local. Os favelados, coagidos pelas ameaças implícitas do cupincha de Deodato, acabam aceitando a imposição das opressivas normas.

No quarto quadro, há o diálogo entre Lula e Malu. Os dois, em clima de romance, voltam de um jantar. Ele tenta seduzir a jovem, afirmando que os dois podem amigar-se em uma vaga improvisada no terceiro andar do prédio. Ela, em contrapartida, diz estar cansada da vida de miséria e incertezas. Lula lhe fala do amigo Rafael e das possibilidades de mudança social através da luta na militância. Malu, por outro lado, confessa estar arrependida de não ter aceitado a oferta de amasiar-se com um coronel, antes de vir com a família para o Rio de Janeiro. Fica claro que, enquanto ele planeja uma mudança social a longo prazo, ela quer uma transformação imediata de sua condição econômica, fato que os faz despedirem-se de modo melancólico.

O quinto quadro passa-se dois meses depois. Justino, desiludido com a cidade, faz as contas de quanto falta de dinheiro para voltar com a família para o sertão. O valor acumulado até o momento, todavia, é tomado por Gorila, que alega que o nordestino tem dívidas antigas, do material que seria utilizado para montar a maloca e que foi levado pela enchente. Em outro núcleo, Malu comunica que, na condição de amante de Deodato, vai morar num apartamento em Copacabana. Lula, por seu turno, ao saber que o juiz está prestes a assinar a ordem de despejo do grupo, tenta articular uma manifestação na Câmara, mas os moradores, com medo de protestar, rejeitam as ideias do operário.

No terceiro e último ato, seis meses passaram-se. O Profeta é preso por policiais que aparecem à procura de Rafael; a decisão é tomada porque os guardas entendem que o discurso bíblico da personagem está impregnado de convicções comunistas. Justino e Santa planejam voltar para o sertão, mas os filhos Tonho, Rita e Malu decidem ficar na cidade. Tonho trabalha na construção civil; subentende-se que Malu, abandonada por Deodato, que perdeu as eleições, irá iniciar-se na prostituição, sendo seguida por Rita. Em outro núcleo, Bené finalmente se convence que Lula não tem potencial para ser jogador de futebol; o filho, ainda na tentativa de reagir à expulsão judicial, encaminha um abaixo-assinado pedindo a permanência dos moradores no prédio.

O clímax da trama dá-se quando Mané Gorila aparece para cobrar o aluguel de Justino. Sabe-se que o nordestino, no intuito de voltar aquele mês para a Paraíba, foi embora com Santa sem deixar o dinheiro da mensalidade. Ao perceber que o casal acaba de sair em direção ao pau-de-arara, o cabo eleitoral menciona alcançá-los e impedir a viagem. Tonho, em defesa dos pais, ataca Mané Gorila e o mata com uma faca. Na sequência, Bola Sete chega eufórico com o disco em que foi gravado um samba de sua autoria. A polícia, ao ver um tumulto se formar em frente ao prédio, aproxima-se. Nesse momento, inicia-se uma atmosfera quase poética – os favelados, solidários ao assassino, dançam o samba de Bola Sete, escondendo momentaneamente o cadáver de Gorila,

enquanto Tonho foge. Para a surpresa de todos, Bené chega do bar com a notícia de que, graças ao abaixo-assinado, o juiz indeferiu a expulsão do grupo. Lula, ainda interessado em Malu, consegue convencê-la a esperar a chegada de Rafael, sugerindo que as palavras do militante podem mudar o seu destino. O extermínio de Mané Gorila, a fuga de Tonho, a canção de Bola Sete na mídia, a decisão favorável do juiz em relação à invasão e o possível reatamento amoroso de Lula e Malu, aliados ao início de uma conscientização política da última, são acontecimentos que dão um tom otimista ao desfecho da peça.

Conforme aponta Flávio Rangel, na introdução da obra, intitulada “Notícia sobre Dias Gomes”, *A invasão* baseou-se num fato real, quando um grupo de favelados invadiu um prédio inacabado no Rio de Janeiro, no final da década de 1950. O edifício, localizado ao lado do estádio Maracanã, seria um hospital, mas desentendimentos entre a iniciativa privada e o poder público paralisaram as obras. O local, depois de tomado, ficou conhecido como a “favela do esqueleto”. A intervenção do governador Carlos Lacerda, no início da década de 1960, removeu os moradores, que foram assentados, em sua maioria, na zona oeste da capital fluminense, em Bangu e na Vila Kennedy. O prédio, finalizado, passou aos domínios da UERJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

É interessante observar que tanto Rangel quanto o crítico Francis A. Dutra estabelecem um paralelo entre *A invasão* e *Street scene* (Cena de rua), publicada em 1929, pelo norte-americano Elmer Rice. Rangel afirma que embora a peça de Dias Gomes tenha pontos de contato com *Street scene*, ela é intensamente brasileira. O sentido reivindicatório do texto “analisa sardonicamente toda e qualquer espécie de paliativo que os atuais detentores do poder encontram para adiar uma solução que a cada dia é mais urgente” (RANGEL, 1991: 18-19), diz o diretor brasileiro, referindo-se à drástica situação dos desafortunados do País. Francis A. Dutra, por seu turno, ressalta que, embora *A invasão* e *Street scene* explorem personagens em larga escala, através de episódios da vida de várias famílias que moram num mesmo pardieiro, a peça do

brasileiro inova por introduzir um elemento de otimismo. Enquanto na trama de Elmer Rice “um dia sucede-se ao outro, pontuados aqui e ali por nascimentos e mortes, fofocas sobre vizinhos e reclamações sobre a humanidade” (DUTRA, 1991: 634), sem que haja um questionamento ou indício de final do cotidiano imbecilizante, em *A invasão* existe um sentido de luta, potencializado pelo desejo das personagens em mudar as circunstâncias.

Tânia Pacheco, no artigo “O teatro e o poder”, no livro *Anos 70: ainda sob a tempestade*, frisa que a peça de Dias Gomes foi primeiramente proibida em Minas Gerais, em 1964, “por ‘pessoas influentes da sociedade de Leopoldina’. Acusação: pornografia” (PACHECO, 2005: 264). Posteriormente, em 1969, *A invasão* foi proibida em todo território nacional, sendo liberada somente em 1978, conforme aponta a cronologia básica do dramaturgo, inserida no livro *Coleção Dias Gomes: volume 1*.

A observação de vulnerabilidade econômica das personagens, em *A invasão*, evidencia a classe a que majoritariamente pertencem. Os retirantes Justino e Santa, que perderam sete filhos por desnutrição, são lavradores miseráveis que não se adaptam à cidade. Enquanto o marido demora a conseguir um emprego de vigia, a esposa acaba recorrendo, em caráter de urgência, à mendicância. Seus descendentes, entretanto, têm outra perspectiva em relação à metrópole. Tonho consegue uma vaga como ajudante de pedreiro, enquanto Malu e Rita vislumbram duas ocupações: empregada doméstica ou prostituta. Apesar de acharem as oportunidades de trabalho no centro urbano mais favoráveis que no sertão, os filhos de Justino e Santa, ainda assim, não conseguem fugir de uma engrenagem social opressiva, obtendo apenas subempregos ou exercendo atividades aviltantes.

Lindalva e Bola Sete também pertencem ao nicho dos excluídos. A personagem feminina lembra, de certa forma, outras mulatas, como Eurídice (*Orfeu da Conceição*), Melize (*Pedro Mico*) e Amélia (*Gimba*), já que, à semelhança delas, não tem renda nem trabalho, sendo a relação conjugal a alternativa, atual ou futura, escolhida como forma de

subsistência. De qualquer maneira, fica claro que o ordenado do pedreiro garante uma sobrevivência precária ao casal. Há um vislumbre de melhora na situação econômica apenas quando Bola Sete consegue gravar um de seus sambas.

O Profeta, por sua vez, configura-se como uma personagem misteriosa, pouco se sabendo sobre sua história. Apenas numa breve passagem, sabe-se que sua irmã morreu na enchente e que os sobrinhos pequenos foram adotados por Mané Gorila que, além de corrupto, tem uma atração sinistra por crianças. Deduz-se, dessa forma, que o fato de o Profeta viver apenas das esmolas esporádicas de um ou outro ouvinte, o enquadra como uma espécie de mendigo religioso.

No núcleo mais promissor do prédio estão Bené, Isabel e Lula. O pai é um ex-jogador de futebol fracassado, com problemas alcoólicos, apresentando uma renda precária e esparsa como biscateiro. A mãe ganha pouco dinheiro como lavadeira e passadeira de roupas, mas é sem dúvida Lula, na função de operário, quem apresenta um ordenado menos acachapante. Não por acaso, o jovem comenta com Malu: “Operário ganha mais. Tem direito e férias... é oprimido também, mas é outra coisa” (GOMES, 1991: 104).

O Comissário e os Tiras, à semelhança do que ocorre em outras peças, estão no setor intermediário, a serviço do Estado. Também na classe intermediária está Mané Gorila, um malandro mau-caráter que, além de receber ordenado como cabo eleitoral, explora os desvalidos por meio de cobranças ilícitas. Deodato Peralva, por sua vez, na condição de deputado, enquadra-se na classe dominante, na categoria dos políticos pouco interessados na melhora da qualidade de vida da sociedade. Embora não materializados, vê-se, conforme aponta Rosenfeld, em “A obra de Dias Gomes”, que por meio das figuras ficcionais “transparece um mundo intricado de grileiros, juizes, políticos, empresários e aproveitadores que, de combinação, constituem uma engrenagem parasitária e trituradora” (ROSENFELD, 1989: 55). Há ainda, na peça, a menção a um padre, desacreditado por ter incentivado a saída dos

favelados do morro, sem garantia alguma de que os sem-teto seriam reinstalados em outro lugar.

Figurando como o principal dramaturgo das personagens do submundo, está o paulista Plínio Marcos, autor de *Barrela* (1958), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *O abajur lilás* (1975) e *A mancha roxa* (1988), entre outras. Autointitulado como “repórter de um tempo mau”, o escritor retrata o cotidiano de prostitutas, cafetões, presidiários, menores abandonados e afins, a partir de uma linguagem crua, em que palavrões e gírias são recorrentes.

Em *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado sugere que as peças de Plínio são um indício do começo de uma certa insatisfação com o teatro político de então. Ao invés de tematizar a questão social, o dramaturgo a colocaria como pano de fundo, privilegiando os conflitos interindividuais. Além disso, Plínio não retrata as personagens sob a perspectiva do proletariado, mas do “subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista” (PRADO, 2008: 103).

Embora tenha sido publicado em 1975, *O abajur lilás* já existia no manuscrito, pois a primeira montagem do texto foi proibida em 1969. A encenação da peça permaneceu proibida até 1980. A montagem original, interdita em 1969, tinha direção de Antônio Abujamra e atuações de Lima Duarte, Cacilda Lanusa, Walderez de Barros, Ariclê Perez e Osmar di Pieri. A estreia de 1980, por sua vez, contou com a direção de Fauzi Arap, tendo Walderez de Barros, Cláudia Melo, Annamaria Dias, Zé Fernandes e Zé Carlos Cardoso como atores.

Embora tenha a mesma temática de *Navalha na carne* – o mundo da prostituição de baixa renda –, *O abajur lilás*, escrita posteriormente, é mais longa e incisiva no que tange aos conflitos de poder entre as personagens. A primeira peça condensa sua ação em ato único, a segunda tem dois atos, divididos em cinco quadros; além disso, *O abajur lilás* compõe-se de cinco figuras ficcionais – Dilma, Giro, Célia,

Leninha e Osvaldo –, ao passo que *Navalha* vale-se do trio Neusa Sueli, Vado e Veludo.

Durante toda a trama, o cenário sórdido de um quarto de encontros sexuais (o mocó) e uma linguagem de baixo calão instauram a atmosfera de decadência das zonas de prostituição pobres. No primeiro quadro do ato inicial, o dono do mocó, o homossexual Giro, pressiona Dilma para que ela produza mais dinheiro, atendendo um número maior de clientes. Ela defende-se, afirmando que já fez oito programas naquele dia. Ao longo do diálogo, revela-se que Dilma tem um filho, criado noutro lugar, mas sustentado pela mãe. Fica claro que, além de se preocupar com a educação de seu descendente, a profissional do sexo estabelece regras morais em seu trabalho, que excluem as práticas de sexo anal e oral. Essa postura é criticada pelo cafetão, que deduz que o lucro de Dilma seria maior se não existissem restrições dessa ordem. Para vingar-se da relutância de sua funcionária em ampliar o seu menu sexual, Giro roga uma praga para que o filho de Dilma, ainda criança, seja *gay* no futuro, possibilidade execrada pela meretriz.

A terceira personagem apresentada é Célia, que chega bêbada ao quarto. Ao saber que apenas seis programas foram feitos, Giro discute violentamente com ela; os dois se estapeiam e a prostituta apanha, fugindo do mocó. Depois que o proxeneta vai embora, Dilma chora segurando o retrato do filho. Para aumentar a atmosfera de decadência e perdição, Célia retorna e, depois de vomitar no banheiro, desaba na cama.

No segundo quadro, as prostitutas preparam-se para ganhar as ruas. Célia, revoltada com a truculência do chefe, pede dinheiro emprestado a Dilma e propõe comprar uma arma para intimidar e, se necessário, executar Giro. A outra diz não querer se envolver em atos ilícitos porque tem um filho para sustentar. O diálogo conspiratório é interrompido pela entrada do homossexual, que recomeça a ladainha acerca da necessidade de produzirem mais dinheiro. Assim que o dono do mocó vai embora, Célia, com uma indignação desgovernada, quebra

o abajur, jogando-o no chão. A atitude é uma forma de pressionar Dilma a tomar partido na desavença. Além de apontar uma possibilidade de revolta contra o cafetão, incitada por Célia, o quadro instaura uma dúvida acerca de qual prostituta pode estar com tuberculose. A suspeita é levantada por Giro momentos antes, ao afirmar ter visto um catarro com sangue na pia do banheiro; as duas, porém, negam serem autoras do escarro.

A terceira prostituta, em *O abajur lilás*, é apresentada no terceiro quadro, quando o proxeneta, ambicioso, decide colocar mais uma trabalhadora no mocó. A nova contratada, Leninha, todavia, é articulada e tem algumas exigências, como lençóis limpos e, fato inusitado para Giro, um novo abajur, já que costuma ler durante a noite. Mesmo relutante, o chefe dá um dinheiro para que a jovem vá comprar uma luminária e promete trocar o forro de cama.

Durante o quarto quadro, já no segundo ato, tem-se o interrogatório em que Giro e Osvaldo pressionam as garotas a dizer quem quebrou o abajur. O cafetão, como forma de pressioná-las, determina que cada uma vai ter que pagar uma nova luminária. Dilma, mesmo assim, não entrega Célia; Leninha, por seu turno, lembra que o objeto já estava quebrado quando ela chegou. Nenhuma delas quer figurar de dedo-duro. Assim que os homens vão embora, depois de xingamentos e ameaças, as três iniciam uma discussão. Célia quer novamente articular uma revolta contra Giro, mas Dilma e Leninha recusam-se a enfrentá-lo. Célia, com raiva incontida, joga outro objeto no chão. Leninha, numa saída individualista, retira-se do quarto em disparada, não querendo envolvimento no conflito, ao passo que Dilma, irritada com a atitude da colega, a espanca. Mesmo deterioradas física e mentalmente, as duas saem, cada uma no seu tempo, em direção ao batente nas ruas. Na sequência, Osvaldo adentra o mocó com lençóis limpos e, ao ver os cacos do objeto no chão, tem uma ideia perversa, quebrando uma porção de coisas do quarto.

No quinto e último quadro, a situação de opressão chega ao ápice. Novamente as três prostitutas sofrem um interrogatório, mas dessa vez,

estão com pés e mãos amarrados, sentadas em cadeiras. Giro quer saber de quem foi a iniciativa de quebrar os objetos e, para provar que não podem confiar umas nas outras, quer ouvir delações. A situação beira a irracionalidade, pois, na verdade, nenhuma delas sabe quem de fato destruiu as coisas. Vê-se que Osvaldo, em sua demência e sede de poder, desmontou o mocó apenas para ter o prazer de torturá-las. A primeira a ser interrogada é Dilma que, mesmo com um alicate apertando seus seios, não joga a responsabilidade em nenhuma das outras duas, chegando ao ponto de desmaiar de dor. Leninha, na sequência, torna-se o próximo alvo e, diante da ameaça do pau-de-arara, acaba delatando Célia. Satisfeito com a já presumível acusação, Giro confirma o seu poder com a punição da prostituta revoltada, exterminada a tiros por Osvaldo. O sufocante quadro torna-se ainda mais assustador quando o rufião, logo após o assassinato, retoma a ladainha da produção, incitando Dilma e Leninha a voltarem às ruas, como se nada demais tivesse acontecido: “Quando chegarem aqui com fregueses, o Osvaldo já limpou tudo. Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. Vamos” (MARCOS, 2003: 228).

Sábato Magaldi, no artigo “Um contundente veredito contra o poder ilegítimo”, do jornal *O Estado de S. Paulo*, disponível no sítio oficial de Plínio Marcos, aponta como o pequeno universo doméstico retratado na peça tem validade própria, impondo-se pela correta psicologia das personagens:

Na sede de poder, que garante a segurança econômica, Giro tenta explorar ao máximo as três prostitutas. (...) Dilma é acomodada, porque tem um filho para criar e teme as represálias. Leninha pensa obter vantagens, pelo espírito conciliador, mas faz na verdade o jogo de Giro e chega à delação. Célia é a revoltada irracional, que explode loucamente o desejo de vingança, sem pensar em meios e consequências. Osvaldo serve aparentemente a Giro, mas, ressentido com a própria impotência, se entrega ao prazer sádico de torturar as prostitutas (MAGALDI, 1980).

Em concordância com o crítico, nota-se que as prostitutas apresentam três comportamentos distintos no que tange à situação de

exploração. Dilma, embora tenha princípios éticos e seja solidária à Célia, evita entrar em confronto com Giro por temer prejudicar o filho. Leninha, apesar de reivindicar melhorias nas condições de trabalho, é individualista, negando-se a articular alguma manifestação conjunta contra o proxeneta. Célia, por sua vez, é a mais indignada; suas atitudes irracionais, contudo, impedem um enfrentamento eficaz contra a opressão esmagadora. Já Osvaldo, que tem a sua personalidade pouco explorada, parece ser a personagem mais frágil em termos de construção psicológica. Mesmo levando em conta que a impotência sexual é colocada, na peça, como a justificativa principal de seu sadismo, fica-se com a impressão que faltam dados da interioridade ou do passado do agressor que expliquem razoavelmente a sua psicopatia. Este dado reflete, de certa forma, que o auxiliar de Giro tem uma função mais simbólica do que realista na peça, na medida em que ele pode personificar as “entidades torturadoras” da ditadura brasileira.

Indo nessa direção, Magaldi, ainda no referido artigo, comenta que o microcosmo, em *O abajur lilás*, está nitidamente vinculado à sua extensão, o macrocosmo. Por refletir, de maneira metafórica, a situação política brasileira dos últimos anos, a peça propicia o desnudamento de um período de terror. A montagem, censurada durante vinte e um anos, tornou-se, para o crítico, além de um trabalho de expressivo valor artístico, um relato histórico, na medida em que é o mais contundente veredito a propósito de um regime.

Clóvis Garcia, no texto “Linguagem livre, em *Abajur lilás*”, publicado no mesmo jornal e também disponível no sítio de Plínio Marcos, enfatiza que a peça é, num primeiro momento, quase naturalista, em que a realidade do meio é mostrada sem qualquer disfarce ou seleção de fatos. Numa segunda leitura, todavia, vê-se que a ênfase está nas relações entre explorador e explorado, dado que remete às estruturas sociais dominantes. Para Garcia, se o dono do “mocó” exerce sua tirania apoiado na força bruta da personagem Osvaldo, também as prostitutas se digladiam, cada uma representando um tipo de reação diante da exploração de Giro, sem, contudo, conseguir

libertar-se dela. Já Alberto Guzik, em crítica publicada na revista *Istoé*, cita que as personagens de *O abajur lilás* agem compulsivamente e que a obsessão pela sobrevivência lhes confere a estatura de mitos: “modernos, esqueléticos, asquerosos” (GUZIK, 1980). O crítico acredita que a obra toda “emana igualmente um canto de piedade e amor de Plínio pelos deserdados, marginalizados e espezinhados” (GUZIK, 1980).

No que tange à estratificação social das figuras ficcionais, é nítida a inserção das prostitutas na classe dos oprimidos. Como se não bastasse o trabalho degradante de vender o corpo nas ruas da cidade, as meretrizes ainda sofrem a pressão e a exploração de Giro. Este, por sua vez, apesar de viver em ambiente decadente, situa-se na classe intermediária, pois é dono de uma propriedade, o mocó, além de usufruir de boa parte do dinheiro conquistado arduamente por suas funcionárias. Osvaldo, na condição de auxiliar de Giro, enquadra-se na classe subalterna, no meio termo entre o patrão e as prostitutas.

Em termos gerais, é possível estabelecer alguns pontos de contato entre as personagens desafortunadas do eixo urbano. Especificamente em relação às mulheres, nota-se uma oscilação entre as profissões de cunho caseiro e as de prostituição. No primeiro time, das trabalhadoras domésticas, estão Isabel (lavadeira e passadeira) e Lindalva (do lar), de *A invasão*; e Rosa e Suely (domésticas), de *Quarto de empregada*. As irmãs Malu e Rita, no texto de Dias Gomes, ficam indecisas entre a ocupação de empregada e a de garota de programa. A primeira acaba escolhendo inicialmente a prostituição, ao amigar-se com o deputado Deodato. O rompimento com o político e o afeto por Lula, todavia, deixam indefinida a escolha final da jovem, que pode, com o auxílio do rapaz, tornar-se ainda uma operária. No caso de Rita, fica subentendida uma inclinação à prostituição, embora ela tenha dito aos pais que conseguiu um emprego de doméstica numa casa de família. Dilma, Célia e Leninha, em *O abajur lilás*, enquadram-se, por fim, na categoria das prostitutas assumidas e calejadas pela rotina degradante. Ressalte-se ainda que Santa, em *A invasão*, configura-se como uma exceção; sem

vincular-se à função doméstica ou à prostituição, a retirante recorre, quando necessário, à mendicância.

No setor masculino, ainda na classe dos oprimidos, encontram-se, na peça de Dias Gomes, o biscateiro e alcoólatra Bené, o pedreiro e compositor Bola Sete, o auxiliar de pedreiro Tonho e o mendigo religioso Profeta. Na classe subalterna, estão Lula e o apenas citado Rafael, na condição de trabalhador da fábrica e de militante junto aos operários, respectivamente. Também subalternos são Argemiro, o sargento do Exército ardentemente esperado por Suely, em *Quarto de empregada*; Mané Gorila, cabo eleitoral do deputado Deodato, em *A invasão*; e Osvaldo, o violento auxiliar de Giro, em *O abajur lilás*. Nessa última, são mencionados ainda os clientes das prostitutas, denominados como “cavalos de salário mínimo”, segundo o dono do mocó (MARCOS, 2003: 177).

Na classe intermediária, estão os policiais e o Comissário, em *A invasão*; e o rufião Giro, espécie de empresário da libertinagem de baixa renda, na peça de Plínio. Compondo a elite das classes dominante estão o deputado Deodato Peralva, na obra de Dias Gomes; e o senador e sua família, em *Quarto de empregada*.

Fica evidente, nas três peças do eixo urbano, que a precária situação financeira das personagens desemboca, em maior ou menor escala, num conflito de classes. Se por um lado *Quarto de empregada* apresenta personagens insatisfeitas e impotentes diante de uma condição desfavorável, *A invasão* e *O abajur lilás* exploram as possibilidades de ação e revolta em relação a um contexto econômico adverso. No texto de Plínio, o esboço de reação das prostitutas mostra-se infrutífero, já em Dias Gomes, em oposição, o desfecho é mais otimista, pois os favelados ganham a primeira batalha judicial que lhes permite permanecer no prédio ocupado. Finalizada a reflexão acerca da estratificação social das personagens, ressalta-se que, no capítulo a seguir, serão exploradas as ambientações das três peças. Além disso, serão problematizadas questões acerca do trabalho doméstico e da prostituição como forma de sustento.

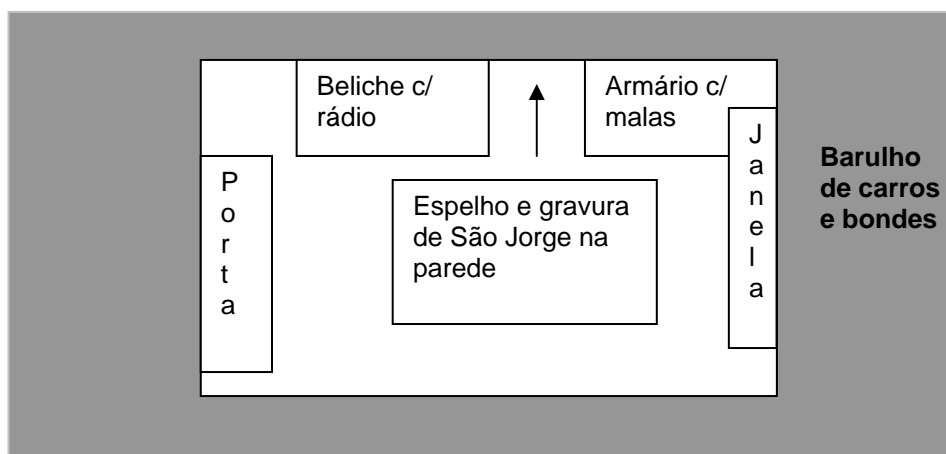
2.3.2 A casa em ambiente público

Centro de aglomeração de pessoas, a grande cidade configura-se como espaço pluridiscursivo, caótico, repleto de contrastes. Preenchida por dezenas de prédios, a metrópole lembra um formigueiro, em que os homens-formiga deslocam-se rapidamente de um lugar para outro, a fim de garantir a sobrevivência diária. A cidade, além disso, é concebida de diferentes formas no imaginário coletivo, desde sinônimo de perigo ou perdição, sobretudo aos indivíduos oriundos do interior, a espaço promissor, em que é possível conseguir trabalho e usufruir de opções culturais variadas. O centro urbano é também, para alguns, símbolo de isolamento, condição em que a expressão “sozinho na multidão” encontra ressonância. A seguir, a representação da metrópole no drama brasileiro será analisada sob a perspectiva das personagens desvalidas, à margem do sistema hegemônico de produção.

Na peça de Roberto Freire, as empregadas domésticas Rosa e Suely, além de trabalharem como limpadoras de uma residência, em ambiente privado, dormem na casa dos patrões, no comumente chamado quarto de empregada. Segundo a rubrica, o local é assim delimitado:

Cubículo com cama beliche ao fundo e armário repleto de roupas que transbordam. Malas sobre armário, quase até o teto. À esquerda, uma porta e à direita uma janela para rua de grande movimento de bondes e automóveis. O espaço que sobra é realmente mínimo. Típico quarto de empregada em apartamentos modernos (FREIRE, 1966: 2).

O apartamento, ainda segundo a didascália, localiza-se no primeiro andar. No que sobra das paredes, há um espelhinho e uma gravura de São Jorge, além de um pequeno rádio junto à cabeceira de Rosa. O cenário, dessa forma, pode ser melhor visualizado no seguinte esquema:



É interessante observar a menção a um número grande de malas, que vão do topo do armário até o teto. A primeira associação em relação ao utensílio vincula-se à perspectiva da transitoriedade. Em outras palavras, coloca-se nas malas o material (roupas, objetos etc.) essencial para o indivíduo em situação de deslocamento. A correlação entre mala e viagem faz com que o leitor tenha a impressão de que as personagens tenham, de alguma forma, em seus horizontes de expectativa, a possibilidade ou o desejo do deslocamento espacial. Por outro lado, as roupas que transbordam do armário indicam que o móvel não é capaz de armazenar os pertencentes das duas e, provavelmente por essa razão, faz-se necessário o uso de bagagens que deem conta de abrigar o que não coube no guarda-roupa. Se a primeira ponderação implica numa vontade implícita de migrar, a segunda evidencia o quanto o ambiente do quarto é desconfortável, na medida em que o seu único móvel não comporta adequadamente os bens materiais de Rosa e Suely. Qual indivíduo se sentiria bem instalado ou “em casa” tendo que armazenar boa parte de seus pertences em malas, objetos que irradiam a perspectiva da partida?

Outro aspecto importante a ser destacado é que *Quarto de empregada* é a primeira peça analisada, até o momento, cuja ação acontece, todo o tempo, dentro de um ambiente fechado. Lembre-se que *Auto da Compadecida* tem sua ação num pátio de igreja e, posteriormente, num ambiente sobrenatural; *Orfeu da Conceição*, de modo similar, apresenta apenas cenas externas, enquanto a ação está

no morro; depois, na cidade, é que se tem um espaço interno, o clube de Carnaval, regido, todavia, pelo código da *rua*. Em *Morte e vida severina*, o protagonista está na estrada, sem entrar em locais restritos; já *Vereda da salvação* e *Gimba* apresentam alguns espaços internos, prevalecendo, todavia, a frente dos casebres. Em *Pedro Mico*, por sua vez, predominam as cenas internas, dentro da maloca, ainda que as personagens também apareçam na volta da residência, durante o cerco policial. Embora a maior parte da ação de *Pedro Mico* ocorra dentro do barraco, sabe-se que o malandro bandido, por sua condição marginal, à semelhança de Gimba, permanece em constante deslocamento, caracterizando-se como um indivíduo regido, a maior parte do tempo, pelo universo da *rua*.

Deduz-se, dessa forma, que as análises anteriores levam à constatação de que as personagens da classe oprimida encontram-se representadas, predominantemente, sob a perspectiva da *rua*, conforme a teoria de DaMatta. No texto de Roberto Freire, em aparente oposição, Rosa e Suely são desveladas apenas dentro dos limites do quarto. Veja-se que a única cena externa, do encontro entre a copeira e Argemiro, é somente narrada, quando, posteriormente, a criada retorna ao aposento. Além disso, o fato de as duas trabalharem como domésticas pressupõe que, a maior parte do tempo, elas permanecem dentro de um mesmo local, a residência dos patrões. Este dado levanta o consequente questionamento: seriam Rosa e Suely as primeiras personagens desvalidas representadas sob a perspectiva da *casa* no teatro brasileiro?

A resposta vai se delineando na medida em que o estudo da configuração da residência brasileira e, por extensão, do quarto de empregada, se aprofunda. Nesse sentido, é importante mencionar o trabalho dos professores de arquitetura Francisco Veríssimo e William Bittar, no livro *500 anos da casa no Brasil*, em que se tem o retrato da evolução histórica do espaço das moradias no País. Cientes de que o ambiente das residências espelha a formação política, econômica e cultural das sociedades, os autores afirmam que a abolição da escravatura desencadeou uma redução no espaço físico dos lares,

devido à falta de escravos para a realização das atividades domésticas. Por outro lado, a aceleração do processo de urbanização, a partir do adensamento demográfico iniciado na década de 1920, resultou nos conhecidos edifícios de apartamentos.

Para Veríssimo e Bittar, as residências são configuradas a partir de cinco instâncias espaciais paradigmáticas: a varanda; a garagem; o setor social (a sala); o setor íntimo (quarto e banheiro); e o setor de serviços (a cozinha, a copa, as áreas de serviço e o alojamento de empregados). A varanda constitui-se como um espaço transitório entre o ambiente interno e o externo, sendo uma espécie de divisor de águas entre o universo privado e o público. A garagem remete ao *status* social dos moradores, pois abrigou a carruagem e, mais recentemente, dá guarida ao automóvel; os veículos de locomoção, além de necessários para percorrer longas ou pequenas distâncias, configuram-se como ícones de poder. A sala, como setor social, comporta os encontros mais formais, sendo, na ausência de varandas, a intermediária entre o ambiente público e o privado. O quarto e o banheiro, inseridos no setor íntimo, configuram-se, de maneira lógica, como locais onde os moradores ficam mais à vontade. Os pesquisadores ressaltam ainda que o número de banheiros de um imóvel, a partir da década de 1970, passou também a ser sinal de *status*. A cozinha e as áreas de serviço, segundo os estudiosos, localizavam-se fora da residência, durante o período colonial. No século XX, elas migram para o interior das moradias, ficando mais ao fundo. A partir das construções de apartamentos da década de 1940, todavia, a cozinha torna-se compacta, pequena e funcional, contendo uma série de equipamentos modernos como geladeiras, freezers, microondas etc.

No que tange à dependência das serviçais, local de interesse maior da análise aqui encetada, Veríssimo e Bittar afirmam que o quarto de empregada é uma herança das edículas, pequenas construções anexas à residência, onde moravam os escravos (cf. VERÍSSIMO; BITTAR, 1999: 42). A assertiva dos pesquisadores, que vincula a existência do quarto de empregada a resquícios da política

escravagista, propicia algumas reflexões. Situado próximo à cozinha, depois da área de serviço, o quarto de empregada configura-se, geralmente, como uma pequena peça agregada a um banheiro. Além de possuir um tamanho significativamente inferior ao dos demais quartos do apartamento, o aposento fica isolado do restante dos cômodos, sendo o seu acesso diferenciado. Enquanto os moradores e visitas entram pela porta principal, os empregados usam a porta da cozinha, sendo comum a diferenciação também em elevadores: o social e o de serviço. Fica evidente, de acordo com o visto até o momento, que o quarto de empregada surge como um espaço delimitador de hierarquias sociais.

Nesse sentido, Mário Maestri, no artigo “O quarto escuro da sociedade brasileira”, publicado em 2000, na revista *Caros Amigos*, afirma que o modelo de apartamento com sala, dois quartos, banheiro, cozinha, quarto/banheiro de empregada e área de serviço com tanque, constitui o padrão dominante dos edifícios de classe média. Para o historiador brasileiro, esta difundida estrutura física reflete as profundas raízes escravistas de nossa civilização. Ademais, ele acrescenta que, no Brasil, tanto as construções da classe intermediária quanto as da elite organizam-se espacialmente, mantendo “na submissão esse ser social designado sob diversos eufemismos – ajudante, amiga, assessora, criada, funcionária, secretária etc.” (MAESTRI, 2000: 38). Nas milhares de moradias nacionais, a empregada responsável pela limpeza constituiria, à semelhança de equipamentos como o automóvel, o celular e os eletrodomésticos, “um acessório doméstico imprescindível que, com sua ausência, desorganiza essencialmente a vida do núcleo familiar empregador” (MAESTRI, 2000: 38). Segundo o ponto de vista de Maestri, essa “exótica tipologia habitacional”, que conjectura a submissão da empregada doméstica, é vista como algo absolutamente natural, dado que reforça o quanto estão arraigados os pressupostos classistas da sociedade brasileira.

Relacionando os apontamentos de Veríssimo, Bittar e Maestri com o conteúdo de *Quarto de empregada*, vários pontos de contato tornam-se visíveis. O próprio nome da peça indicia o quanto Roberto Freire

estava pensando nesse espaço como sinalizador do conflito de classes. A dependência das funcionárias, no texto, trata-se de um opressivo cubículo, sendo a única perspectiva de habitação possível para as personagens. Não por acaso, Rosa é uma negra descendente de escravos, dado que revela a afinidade de pensamento do dramaturgo com os autores citados acima, na medida em que compartilham a interpretação do quarto de empregada como uma herança da ideologia escravagista.

Note-se que a vontade de conquistar outros espaços é verbalizada por Suely: “O quarto da patroa é diferente... o meu...” (FREIRE, 1966: 17). Rosa, por sua vez, mais experiente, enxerga a ambição da outra como uma fantasia, considerando o sonho de um dia residir numa casa inteira, e não apenas num quarto de empregada, como um engano da inteligência: “Deixa de ilusão, sua tonta... Se sair daqui, deste, cai noutro... Não, Suely, não adianta pensar nos tapetes e nas cortinas lá da sala, nem no colchão de mola...” (FREIRE, 1966: 17). A sentença “Se sair daqui, deste, cai noutro...” revela o quarto de empregada como um destino indesejável e imutável para as personagens. A referência aos tapetes e cortinas da sala como objetos de consumo inatingíveis evidenciam o quanto a ambientação espelha as diferenças de classe. Em outras palavras, fica claro que a função de doméstica dificilmente permitirá que Rosa e Suely possuam uma sala e seus respectivos utensílios aconchegantes. Por trabalharem e dormirem em casa alheia, elas estão fadadas a não terem um lar seu.

A menção ao colchão de molas remete ainda à impossibilidade de conforto e privacidade dentro da dependência. Como se não bastasse ocuparem um quarto minúsculo e barulhento, as serviçais ainda têm que dividi-lo entre si. Fica evidente que, nesse contexto, elas não podem usufruir de nenhuma privacidade. Por outro lado, mesmo que cada uma tivesse o seu próprio cubículo, qual chefe lhes permitiria receber amigos ou namorados? Desse modo, evidencia-se que a impossibilidade de construir uma vida afetiva satisfatória em residência alheia alimenta a frustração das personagens.

Afora o tratamento depreciativo e a ausência de privacidade, a confusão entre os espaços profissional e pessoal impede que as personagens sintam-se minimamente confortáveis no aposento funcional. Em primeiro lugar, as serviçais trabalham numa residência, logo, o espaço profissional – ao contrário das outras ocupações, em que as pessoas saem do lar em direção ao local de trabalho – caracteriza-se como doméstico. Por estarem em situação de limpadoras, elas presenciam e participam da intimidade dos patrões, o que sinaliza uma mistura entre os ambientes de trabalho e familiar. Como se não bastasse exercerem suas funções em terreno doméstico, elas também dormem no serviço, o que aumenta o embaraço espacial. Dito de outro modo, como diferenciar os ambientes da casa *versus* do trabalho, levando-se em conta que elas moram no trabalho e trabalham na morada?

Alguém poderia responder que o quarto de empregada faz às vezes da casa, sendo o restante do apartamento o local determinado como trabalho. Uma análise mais detalhada, porém, mostra a fragilidade dessa divisão, já que, embora elas “possuam” um quarto, ele encontra-se subordinado a casa como um todo, sendo esta da propriedade dos patrões. Por essa razão, as serviçais não podem construir suas próprias regras de intimidade e convivência, tendo em vista que já existe uma norma de comportamento a ser seguida, estabelecida não por elas, mas por seus empregadores.

Nesse sentido, é pertinente retomar a reflexão de DaMatta acerca dos códigos da *rua* e da *casa*. Em *Carnavais, malandros e heróis*, o antropólogo trabalha justamente com as interferências dos valores da *rua* no ambiente doméstico e vice-versa, ao analisar a transgressão espacial verificada no Carnaval. Entendendo que as categorias da *rua* e da *casa* estabelecem uma relação dialética, o autor pondera que há situações inversas, “quando a *rua* e seus valores tendem a penetrar no mundo privado das residências” ou situações em que os dois universos se “relacionam por meio de uma ‘dupla metáfora’, com o doméstico

invadindo o público e, por sua vez, sendo por ele invadido” (DAMATTA, 1980: 79).

Em *Quarto de empregada*, a intervenção do código da *rua* em ambiente privado fica mais latente do que o contrário, tendo em vista que as personagens são focalizadas no interior do quarto de empregada (casa) e não nas demais dependências do apartamento (trabalho). Isto é, o centro da atenção está nos momentos íntimos e de reflexão das figuras ficcionais e não nos de atividade de limpeza. Além disso, a interferência das regras da *rua* em ambiente privado, apontada por DaMatta, encontra-se potencializada pelo fato de as domésticas dormirem no local de trabalho. Este dado confunde as relações hierárquicas e desprotege as funcionárias, já que fica difícil estabelecer quando elas estão trabalhando e quando estão de folga. De maneira lógica, subentende-se que os momentos de descanso correspondem ao período em que as protagonistas ficam no quarto. Apesar disso, a impressão que se tem, na peça, é que Rosa e Suely mantêm-se predominantemente à disposição dos donos da casa. Ademais, o pouco salário e a sujeição a um espaço desfavorável evidenciam a perversidade da relação trabalhista. Mesmo que elas tenham direito aos dias de descanso, onde poderiam usufruí-los? Quem está de folga vai para casa, mas ponderando-se que esta inexistente ou que está sub-representada no local de trabalho, para onde ir?

A opção plausível consiste em prestigiar as opções de lazer oferecidas na rua. Por essa razão, Suely, nos seus momentos de repouso, usa suas economias para ir eventualmente ao cinema e ao teatro de revista com Argemiro. O mesmo, todavia, não acontece com Rosa, já que a mesma não tem ambições amorosas nem amigos para confraternizar. Ainda que as esporádicas idas ao cinema e ao teatro aliviem a ausência de um espaço adequado de habitação, elas não suprimem a insatisfação de Suely diante de uma rotina de privações de aconchego.

Se, por um lado, as inter-relações entre os códigos da *rua* e da *casa*, na festividade do Carnaval, remetem à quebra momentânea de

certas regras sociais, segundo a análise de DaMatta; por outro, em *Quarto de empregada*, a intromissão e a predominância das normas trabalhistas (do universo da *rua*), no forjado ambiente privado (o quarto de empregada), tornam ainda mais rígidas as leis hierárquicas, aumentando a atmosfera de opressão vivida pelas subalternas.

Depois de analisar as relações entre os códigos da *rua* e da *casa*, resta saber como está representado, no texto, o *outro mundo*, terceira categoria espacial desenvolvida por DaMatta. Vê-se que, num trecho da peça, há uma leve associação entre o filho esperado por Suely e Cristo, quando, ao saber que o bebê nascerá em dezembro, Rosa afirma: “Como Nosso Senhor Jesus Cristo” (FREIRE, 1966: 9). A inferência lembra *Morte e vida severina*, ficando claro, todavia, que na peça cabralina a analogia do bebê recém-nascido com Jesus tem uma dimensão metafísica, ao passo que, em *Quarto de empregada*, o fato fica subentendido como simples coincidência.

Por outro lado, a figura de São Jorge, santo de devoção de Rosa, parece ser o único elo possível, ainda que frágil, entre as personagens e o mundo transcendente. A apresentação da entidade religiosa dá-se quando Suely pergunta à outra se ela acredita em Deus. A cozinheira responde que sim, mas, ainda vinculada às suas origens africanas, diz que reza mesmo para São Jorge, capaz, quem sabe, de interceder por ela junto ao criador do universo. Enquanto Rosa mostra-se devota ao santo guerreiro e às leis divinas, Suely, por sua vez, mantém-se descrente do início ao fim da peça.

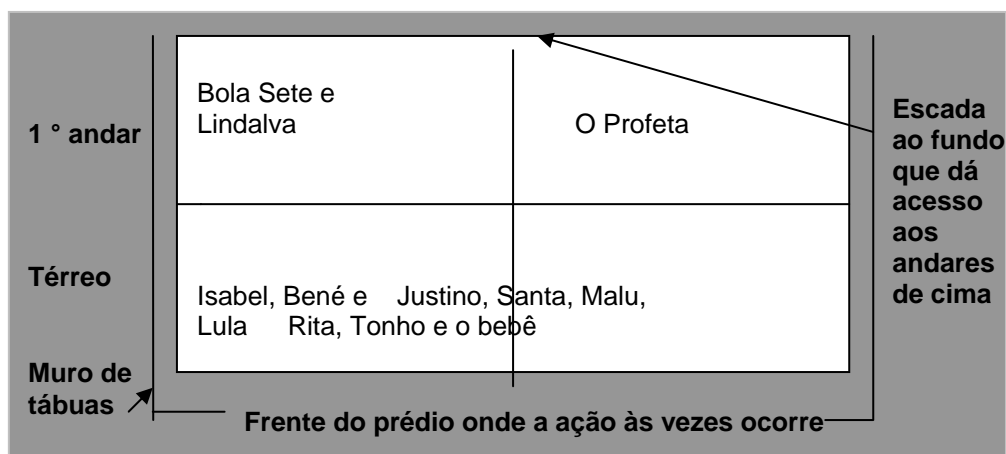
Deduz-se, por fim, que a inexistência de um lar verdadeiro deixa claro que as domésticas, apesar de retratadas sob a perspectiva de um aposento fechado, encontram-se regidas pela impessoalidade dos códigos da *rua*. Assim, na peça de Freire, o espaço surge como ratificador da condição social das personagens, na medida em que a clausura do aposento reverbera a angústia das personagens, presas não apenas aos limites do quarto, mas à sujeição cultural, social e econômica que a função de ambas impõe.

Em *A invasão*, de Dias Gomes, estabelece-se um contraponto espacial interessante, tendo em vista que vários favelados ocupam um edifício da cidade. Não se trata nem do ambiente do morro, retratado em *Orfeu*, *Pedro Mico* e *Gimba*, nem da metrópole propriamente dita, com seus habituais moradores. O que se vê é o meio termo entre a perspectiva da favela e a da cidade, ou, dito de outro modo, percebe-se que as personagens, oriundas da favela, tentam manter-se no centro urbano. Por essa razão, não existem figuras ficcionais solitárias e isoladas em seu mundo, como em *Quarto de empregada* ou *O abajur lilás*, sendo a estrutura do drama de Dias Gomes similar à das outras peças do eixo da favela.

O prédio inacabado, composto por apartamentos ainda não totalmente divididos por paredes, constitui o único cenário da peça. Ocupado por egressos do morro expulsos pela enchente, o edifício é assim descrito na rubrica:

O espectador identificará o esqueleto de cimento armado de um edifício de construção. Não há paredes, apenas as colunas e os pisos. Destes, vê-se, além do térreo, o primeiro andar. Adivinham-se outros acima. Cada um dos pisos é dividido ao meio por uma série de pilastras, de modo que a cena abrange, na realidade, os esqueletos de quatro apartamentos, dois no térreo e dois no primeiro andar, ligados ao fundo, por uma escada, que continua para os andares superiores (GOMES, 1991: 28).

Embora exista a informação de que a escada continua em direção aos andares superiores, sabe-se que a trama detém-se em apenas quatro núcleos familiares – Lindalva e Bola Sete; o Profeta; Bené, Isabel e Lula; Justino e família –, ocupantes do térreo e do primeiro andar. De acordo com o texto, torna-se possível elaborar o seguinte esboço da configuração espacial:



Revela-se, ainda, que a obra tem a aparência de estar paralisada há anos e que um muro de tábuas cerca o edifício. Na pequena área da frente, acontecem algumas cenas, como o diálogo entre Lula e Malu ou a morte de Mané Gorila.

De maneira similar às peças do eixo do morro – *Orfeu*, *Pedro Mico* e *Gimba* –, nota-se que os favelados que invadem a cidade também vivem em condições precárias em termos de infraestrutura. Como o edifício encontra-se ainda em construção, não se tem água encanada, nem luz elétrica. A água necessária para a alimentação e higiene é retirada de uma bica, encontrada do lado de fora da obra. Sem energia elétrica, a comida é feita através de fogareiros a álcool. Isabel, lavadeira e passadeira de roupas, tem que trabalhar carregando baldes e utilizar ferro movido à brasa.

Pensando na tipologia espacial proposta por DaMatta, vê-se que as figuras ficcionais de *A invasão*, de modo parecido a Rosa e Suely, em *Quarto de empregada*, não habitam uma moradia que garanta suas privacidades. No caso do drama de Gomes, o conflito entre classes está mais explícito, levando-se em conta que a residência abandonada foi tomada pelos sem-teto, numa situação de claro enfrentamento em relação às autoridades. No caso das domésticas, o quarto é cedido como moradia funcional. Entretanto, os dois textos apresentam protagonistas inseridos num espaço ambíguo entre o campo público e o privado (pessoal).

No desenrolar dos eventos, sabe-se que o prédio invadido havia sido planejado para ser um hospital do governo, mas desacordos com a empreiteira paralisaram as obras. Tem-se, portanto, um local destinado ao serviço público de saúde, sendo invadido por desafortunados interessados em fixar residência no local. Em outras palavras, há o intuito de deslocar o código da *casa*, que remete a aconchego, para um espaço projetado enquanto ícone da *rua*, já que seria um hospital público onde pessoas desconhecidas circulariam.

Por outro lado, percebe-se que o edifício, apesar de representar abrigo para os sem-teto, não fornece, no início, privacidade às personagens. Isso ocorre porque as paredes que dividem os apartamentos não foram construídas. A ausência de marcos físicos que delimitem o espaço de cada núcleo fica evidente quando Bola Sete, na penumbra, durante enlace amoroso com Lindalva, comenta que um conhecido passou por eles: “Nada, nega. O panela de pressão que tirou um fino em nós. Esses caras não respeitam nem o amor da gente...” (GOMES, 1991: 49). Da mesma forma, quando o bebê de Santa morre, todos se dão conta do ocorrido, em função da proximidade e da falta de paredes.

A configuração do prédio como um esqueleto, sem as divisórias, torna mais latente a dicotomia espacial entre os códigos da *rua* e da *casa*. Isto é, embora os sem-teto planejem fixar suas moradas naquele espaço, a ausência de divisões internas dá ao ambiente um aspecto público, já que uns avistam-se aos outros. Além disso, o edifício encontra-se completamente desprotegido, sendo acessível a qualquer pessoa da rua que decida adentrá-lo. Da iminência de serem expulsos, resulta, ainda, um constante conflito interno: “Aqui é minha casa ou local de passagem?”

Se Suely e Rosa, em *Quarto de empregada*, podem inquietar-se com a presença das malas, cheias de roupa, sempre a lembrar-lhes da possibilidade, remota, da partida, o que dizer dos favelados de *A invasão*, continuamente acossados diante do medo de uma nova expulsão? Aqui há um paralelo interessante, pois enquanto as

personagens da primeira peça desejam libertar-se do quarto de serviçal, as da segunda, em oposição, querem ficar no espaço invadido.

O que se observa nitidamente, em *A invasão*, é que o prédio, sem paredes, vai, com o passar do tempo, ganhando divisórias, de modo que os apartamentos, paulatinamente, migram da perspectiva da *rua* (pública) para o da *casa* (local íntimo). Assim, três dias depois do ingresso, há um esforço em tornar as residências mais habitáveis, “notando-se a melhor arrumação dos móveis” (GOMES, 1991: 83). Dois meses após, vê-se que “as paredes laterais foram construídas com pedaços de madeira” (GOMES, 1991: 137); e passados seis meses, “os apartamentos têm portas e janelas feitas de madeira desigual e pintadas das mais desencontradas cores” (GOMES, 1991: 169).

Percebe-se que o cimento do esqueleto, matéria que remete ao frio e ao desconforto, mistura-se à madeira, elemento ligado ao aconchego. O cinza dos alicerces, da mesma forma, é subvertido pela intrusão de cores variadas. O que antes era visível a todos, torna-se íntimo, através do acabamento das portas e janelas. Embora as melhorias nas habitações sejam visíveis, vê-se que o sentimento de inadequação entre os moradores permanece, tendo em vista a possibilidade constante da expulsão. A questão gera um conflito de crescente dramaticidade, pois quanto mais os apartamentos aproximam-se do imaginário de *casa*, maior o temor de perdê-los. De forma paradoxal, o mínimo conforto construído no forjado lar aumenta a insegurança de uma nova privação.

Nesse sentido, infere-se que a dificuldade em estabelecer residência fixa confere aos favelados uma sina comum aos desvalidos de outros eixos espaciais: a do contínuo deslocamento. O exemplo mais nítido está em Justino e sua família. À semelhança do Severino, de *Morte e vida*, e dos lavradores, de *Vereda da salvação*, eles se configuram como retirantes nordestinos em busca de melhores condições de existência. Justino, que tem “uma força interior difícil de explicar, pois tudo nele é a imagem de derrota” (GOMES, 1991: 30), conforme diz a rubrica, é um exemplo comovente do homem que, “expulso” do campo, não se adapta à cidade. Como se não bastasse o

sentimento de culpa por ter desistido do sertão – “A terra é boa, nós é que somos frouxos” (GOMES, 1991: 47) –, o pai de família fica absolutamente desconcertado ao descobrir que a mulher teve que pedir esmola nas ruas. O contato com a metrópole é ainda mais decepcionante do que a seca, levando-o à triste dedução: “Nós somos demais aqui, Malu. A cidade empurra a gente pra fora. Tudo empurra pra fora. Até parece que nós cometemos algum crime. Invadimos terra alheia” (GOMES, 1991: 45).

A sina de estarem frequentemente impelidos a migrar também é recorrente em outros núcleos. Isabel, por exemplo, conta que sua família, depois de expulsada da favela pela enchente, deslocou-se para o Albergue da Boa Vontade, mas após três dias foram colocados na rua. Veja-se que nem ao menos retornar ao espaço do morro as personagens podem, já que grileiros, com a conivência da polícia, se apropriaram do lugar para construir arranha-céus. Mesmo levando em conta o final otimista, em que o juiz decide pela permanência temporária do grupo no prédio invadido, a verdade é que não se sabe por quanto tempo eles conseguirão permanecer na moradia não-regularizada.

Conforme aponta DaMatta, as expressões: “estar na rua da amargura” ou “no olho da rua” denotam um rompimento violento de determinado grupo social, relegado ao isolamento e ao abandono (DAMATTA, 1997: 53). Assim, deduz-se que os desafortunados de *A invasão*, à semelhança de outros analisados, encontram-se expostos aos códigos da *rua*, condenados à procura constante de um lugar dignamente habitável.

O *outro mundo*, por sua vez, de modo semelhante a *Quarto de empregada*, aparece mais suavizado no eixo da cidade. A personagem do lunático Profeta, sem dúvida, surge como o elo possível entre a realidade e a transcendência. Falando sempre de olhos cerrados, a personagem vive a recitar trechos bíblicos, lembrando que existe um reino divino à espera dos miseráveis: “Por isso Jesus disse: bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque eles serão fartos” (GOMES, 1991: 36). Diferentemente de Joaquim, de *Vereda da*

salvação, que tem uma forte capacidade de convencimento em relação aos seus ouvintes, o Profeta de Dias Gomes, mulato de pequena estatura perdido na cidade, fala para poucos, sendo visto mais como figura excêntrica do que como porta-voz de Deus. Não por acaso, Lula comenta, de modo irônico, que se ele é capaz de prever o futuro, deveria ter avisado acerca da enchente.

Apesar de ficar claro que a maioria das personagens não acredita no contato do Profeta com a esfera divina, vê-se que as suas palavras, apesar disso, vão ganhando o interesse paulatino dos favelados. A razão disso é a conotação política e social implícita em seu discurso. Ao dizer que “Bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra” (GOMES, 1991: 35), o desejo de um dia conquistar um espaço digno é potencializado, apesar de colocar a possibilidade de felicidade e a chance de ter uma casa digna apenas no *outro mundo*:

Nós devemos juntar tesouros mas é no céu. Lá a gente deve ter a nossa casa, as nossas riquezas, porque lá não entra quem roubou na terra o que era de todos (GOMES, 1991: 48).

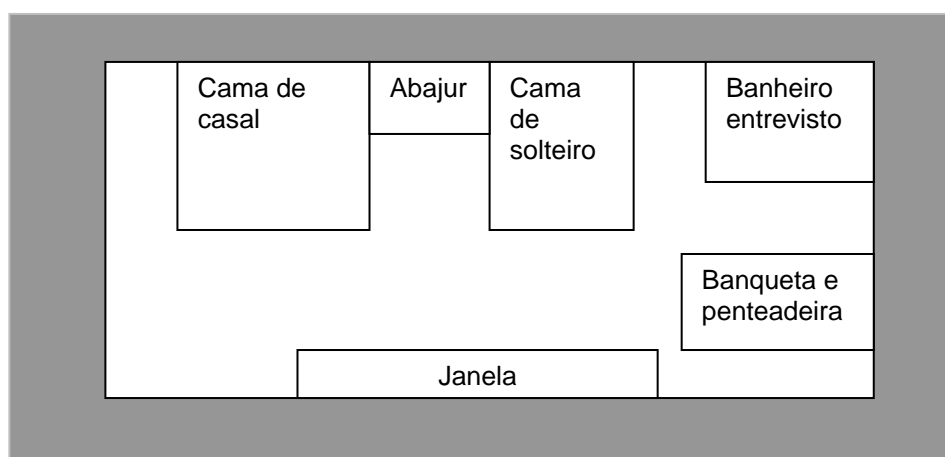
É notória em sua fala a crença de que, na Terra, somente algumas pessoas usufruem o que deveria ser de todos. A crítica às desigualdades sociais, dessa forma, é o que atrai os favelados e, por extensão, a polícia. Por essa razão, o Profeta é preso no momento em que, intitulado-se apóstolo de Cristo, enaltece uma visão socialista de mundo: “Todos os países misturados num só país! E todas as riquezas formando uma enorme montanha, onde cada um vinha buscar o que precisava, sem ter de pagar, pedir ou roubar!” (GOMES, 1991: 170).

Embora o Profeta remeta ao *outro mundo*, não há indícios de que exista uma força sobrenatural agindo em seu nome. O seu discurso ganha importância não em função do apelo religioso, mas dos questionamentos sociais implícitos. Resta lembrar ainda que na esfera do *outro mundo* existe a menção ao babalorixá Joãozinho da Goméa, visitado por Bola Sete e Lindalva, que encomendam despachos para o sucesso do compositor. Embora não se saiba se a macumba funcionou,

a verdade é que o pedreiro consegue, depois disso, finalmente emplacar um samba de sua autoria. A intervenção de poderes sobrenaturais na causa, via babalorixá, contudo, fica indeterminada.

Em *O abajur lilás*, o cenário consiste no famigerado mocó, ponto de encontros sexuais. De modo similar a *Quarto de empregada*, toda a ação se passa em um aposento único. Na peça de Plínio Marcos, o ambiente não é descrito a partir de uma rubrica inicial, de modo que a visualização da cena, para o leitor, dá-se a partir da fala das personagens e de algumas didascálias distribuídas ao longo do texto. Assim, entrevê-se que se trata de um quarto de prostituição porque Dilma adentra o local contando um resto de dinheiro, com ar de desânimo. A entrada de Giro e o posterior diálogo travado entre as personagens deixam claro o que de fato acontece no mocó.

Através de informações pontuais, sabe-se que o quarto encontra-se agregado a um banheiro, tendo em seu interior uma cama de casal, uma banqueta com sua respectiva penteadeira e o abajur que intitula a peça. Mais adiante, com a chegada de Leninha, uma cama de solteiro é adicionada ao quarto. Não existe indicação de qual é a disposição dos móveis, nem onde se localizam o banheiro e a porta; todavia, o esquema abaixo constitui uma visualização possível para a cena:



O único elemento do desenho que tem a sua disposição especificada no texto é a janela, situada no espaço da “quarta parede”. Isso fica evidente no final do primeiro ato, quando Giro fecha a cortina

como se estivesse fechando a janela do mocó, a fim de deixar Dilma e um cliente mais à vontade. Sabe-se que o banheiro encontra-se escondido porque, conforme rubrica, “Escuta-se descarga de privada e, logo depois Dilma aparece, saindo do banheiro” (MARCOS, 2003: 190), mas não se sabe qual a sua direção. Fica-se com a impressão que o dramaturgo não especificou a localização de vários dos elementos espaciais com o intuito de deixar os eventuais diretores livres para compor o ambiente da peça. Acrescente-se, ainda, que, nas cenas finais, três cadeiras são introduzidas no local.

O primeiro aspecto a chamar a atenção na análise da ambientação de *O abajur lilás* é a proximidade com a proposta de *Quarto de empregada*, tendo em vista que, nas duas peças, as personagens dormem e trabalham num único lugar. Enquanto no texto de Freire as empregadas dormem num quarto de serviçal, fazendo a limpeza no restante do apartamento, no caso do drama de Plínio o encontro espacial entre trabalho e lazer é ainda mais acentuado, já que as prostitutas vendem o corpo e descansam no reduzido ambiente do mocó. Por essa razão, as garotas de programa, de modo análogo às empregadas, vivenciam uma confusão entre os códigos da *casa* (descanso) e os da *rua* (trabalho).

Em *O abajur lilás*, acentua-se ainda a subversão do imaginário da *casa*, já que, ao invés de proteção e aconchego, o mocó remete ao perigo e à degradação. O quarto, supostamente privado, torna-se, na peça, ambiente público, sendo frequentado por vários clientes. Essa dicotomia entre público e privado encontra seu auge no exercício da prostituição, quando o corpo, a “morada do espírito”, é conspurcado por desconhecidos. Se, de modo geral, as pessoas entendem ser embaraçoso mostrar o interior de suas residências para possíveis compradores desconhecidos, o que dizer do desconcerto de vender o espaço humano mais íntimo, o corpo, para alguém estranho? Talvez, por esse motivo, homens e mulheres prostituídos, mesmo os bem pagos, revelam-se, de alguma maneira, ressentidos por terem sua intimidade banalizada em troca de dinheiro.

Sem a intenção de interpretações moralistas, vê-se que é inerente à atividade da prostituição o rompimento de limites espaciais que preservam o corpo, entendido como veículo de prazer e não simples objeto de consumo. Novamente, o binômio casa *versus* trabalho ajuda a clarificar o raciocínio. Entendendo-se o corpo como a “morada mais íntima” do ser humano, no âmbito sexual a venda do corpo-casa como ferramenta de trabalho distancia-se da perspectiva da diversão. Em oposição, a utilização do corpo-casa como lazer, livre de remuneração e pautada pelo desejo físico, é mais prazerosa.

Nesse sentido, compreende-se por que as prostitutas, nas peças, revelam insatisfação em relação à profissão. Guiô, de *Gimba*, desistiu da zona, pois para exercer o ofício, “Precisa ter peito, sabe?” (GUARNIERI, 1973: 32). Aparecida, de *Pedro Mico*, afirma, acanhada, que se prostitui há pouco tempo, para, a seguir, acrescentar: “Eu não gosto de fazer a vida não” (CALLADO, 2004: 24). Mira de Tal, em *Orfeu*, não parece feliz trabalhando na “Tendinha”; segundo relato das Mulheres, ela é vista “fazendo toda sorte de estrupício / Dizendo cada nome e enchendo a cara” (MORAES, 1956: 71). Malu, em *A invasão*, declara sobre o deputado Deodato: “Detesto ele. Tenho nojo” (GOMES, 1991: 198). Em *O abajur lilás*, o asco também se manifesta em Leninha: “Tenho nojo de homem. São uns bostas” (MARCOS, 2003: 217); Célia, por seu turno, de modo semelhante a Mira, suporta a labuta com o auxílio da bebida: “Só de caco cheio aguento essa zorra” (MARCOS, 2003: 191), enquanto Dilma desabafa para Giro: “Tu pensa que eu gosto desta merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem” (MARCOS, 2003: 189).

Se, por um lado, as meretrizes pobres consideram o seu trabalho degradante, por outro, a sujeição ao trabalho doméstico é entendido como algo ainda mais desagradável. Em virtude disso, Aparecida, de *Pedro Mico*, pondera: “Pegar homem é melhor que pegar uma patroa atazanando a gente numa cozinha o dia inteiro” (CALLADO, 2004: 25). Lembre-se que a jovem interiorana adere à prostituição depois de

frustrar-se como empregada doméstica. Malu, de *A invasão*, por seu turno, chega a visitar uma residência que precisa de serviçal, mas o tratamento pouco amistoso da patroa, revelado por Rita – “Malu disse pra moça que não cabia naquela cama. A moça respondeu que ela encolhesse as pernas” (GOMES, 1991: 99) –, faz com que a jovem desista do cargo, tornando-se, posteriormente, amante de Deodato. Igualmente nessa direção, Leninha, de *O abajur lilás*, declara: “Duro é ser babá de filho dos outros pra ganhar uma merda”, para, a seguir, deduzir: “E o que é pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo” (MARCOS, 2003: 216-217). O abandono da atividade doméstica em prol da prostituição entrevê-se também em *Quarto de empregada*, quando Suely afirma que não é mulher da vida e sua interlocutora Rosa responde: “Não... mas vai ficar!” (FREIRE, 1966: 6).

As passagens acima mencionadas apontam que a maioria das mulheres desafortunadas das peças encontra-se aprisionada às perspectivas da prostituição ou do trabalho doméstico, conforme o já observado no capítulo anterior. As que se tornam garotas de programa, no geral, já passaram pela experiência de serem empregadas, concluindo que vender o corpo é melhor do que ser subalterna. Esse dado não significa que essas personagens enalteçam a prostituição, mas, antes, evidencia a repulsa delas em relação ao subemprego em residências familiares. Sabe-se, contudo, que tanto as prostitutas quanto as empregadas, além de sofrerem preconceito social, encontram-se à margem do sistema de produção econômico.

Nesse sentido é interessante analisar o que dizem Heleieth Saffioti e Fernando Gabeira acerca do emprego doméstico e da prostituição, respectivamente. Saffioti, no artigo “Emprego doméstico e capitalismo”, analisa a atividade ressaltando que a remuneração da tarefa nasceu junto com o advento do capitalismo, já que, anteriormente, a escrava ou serva realizava o trabalho sem retribuição pecuniária. Mesmo engendrada pelo capitalismo, a função de

empregada doméstica configura-se, segundo a teórica, como uma atividade não capitalista. A razão disso é que:

As empregadas domésticas executam tarefas cujo 'produto', bens e serviços, são consumidos diretamente pela família empregadora, não circulando no mercado para efeito de troca e com objetivo de lucro (SAFFIOTI, 1984: 47).

A exploração direcionada às serviçais do ramo, nesse sentido, não se pauta na extração da mais-valia, como ocorre com os trabalhadores produtivos do setor capitalista da economia. Por outro lado, como uma espécie de efeito cascata, a doméstica sentiria os efeitos da má remuneração de sua patroa. Em outras palavras, o seu parco salário teria relação com a exploração sofrida pela patroa enquanto assalariada do capitalismo. Nesse sentido, mesmo que não vinculada diretamente ao sistema capitalista, a atividade doméstica nele se integra, criando condições para sua plena reprodução.

Saffioti pondera ainda que, por não usufruírem das pequenas vantagens oferecidas pelo sistema econômico vigente, as empregadas domésticas ficam, de certa forma, à margem do capitalismo. Ademais, ela lembra que a função de limpeza do lar está culturalmente associada à figura feminina. Sendo trabalho gratuito ou remunerado, comumente destina-se às mulheres. A injusta divisão de trabalho segundo o sexo, para a pesquisadora, destinaria aos homens “a esfera pública da economia e às mulheres o mundo restrito da família e da residência” (SAFFIOTI, 1984: 53).

Sem dúvida, no Brasil, o trabalho doméstico, sobretudo o remunerado, é exercido predominantemente por mulheres. A inferência espacial de Saffioti em relação ao direcionamento feminino para o ambiente da *casa* encontra ressonância na teoria de DaMatta. O antropólogo, conforme já dito, destaca que, no imaginário coletivo, a residência surge como local sagrado, destinado à preservação moral das mulheres, ao passo que a *rua* é local de perdição, onde ficam as meretrizes. Como já se viu, no caso de *Quarto de empregada*, as serviçais estão restritas a um ambiente familiar, mas, de modo

paradoxal, encontram-se privadas de um lar verdadeiro. O aposento em que dormem, por estar inserido no local de trabalho, não se configura como uma casa. É, antes, um pseudo-lar, regido pelos códigos de impessoalidade da *rua*, não oferecendo privacidade, tranquilidade ou aconchego para Rosa e Suely. Dito de outro modo, é como se as empregadas, por dormirem em *casa* alheia, estivessem na *rua*. É também neste espaço que as mulheres de baixa renda exercem a prostituição, dado que aproxima empregadas domésticas e garotas de programa, ambas subordinadas ao código da *rua*.

Se a função de empregada doméstica encontra-se nitidamente associada à figura feminina, no caso da prostituição a situação não é diferente. Embora muitos homens, travestis e transexuais se prostituam, a atividade é exercida majoritariamente por mulheres. A situação de estar à margem dos mecanismos de proteção trabalhista, comum entre domésticas e diaristas, também ocorre com as meretrizes. Note-se que, no Brasil, a profissão recebe da sociedade um tratamento ambíguo, pois apesar de não ser considerada “crime”, não conquistou ainda a legitimação. Existe, nesse sentido, o projeto de Lei número 98, de 2003, da autoria do deputado federal Fernando Gabeira que, inspirado numa lei alemã de 2001, defende a legalização da profissão, apontando como justificativa que:

A prostituição é uma atividade contemporânea à própria civilização. Embora tenha sido, e continue sendo, reprimida inclusive com violência e estigmatizada, o fato é que a atividade subsiste porque a própria sociedade que a condena a mantém. Não haveria prostituição se não houvesse quem pagasse por ela (GABEIRA, 2003: 2).

O político acrescenta ainda que o único caminho digno é admitir a realidade, pois apesar dos inúmeros episódios de repressão à profissão ao longo da história, a prestação de serviços sexuais nunca deixou de existir. A legalização, assim, surge como uma forma de reduzir os malefícios resultantes da marginalização da atividade. Como benefícios, as profissionais do sexo teriam direito a carteira de trabalho assinada, vinculação à Previdência Social e assistência médica. Veja-se que, por

prever também a descriminalização de quem favorece a prostituição, já que não há sentido recriminar quem facilita algo legal, o projeto de Lei configura-se como polêmico, não tendo recebido, até o momento, aprovação no Plenário. De fato, tal como está, o projeto corre o risco de estimular ainda mais a indústria do sexo, reiterando as prostitutas como reféns de seus empresários, os grandes beneficiados economicamente. A discussão levantada por Gabeira, de qualquer forma, é pertinente e evidencia o quanto a prostituição permanece estigmatizada no Brasil.

Retornando aos códigos espaciais de significação social, mencionados por DaMatta, cabe investigar qual a importância do *outro mundo* para as prostitutas desvalidas de *O abajur lilás*. Se em *Quarto de empregada* e *A invasão* as possibilidades da atuação sobrenatural são mínimas, quando comparadas aos outros eixos espaciais, na peça de Plínio elas inexistem. Veja-se que mesmo a oração final de Dilma e Leninha, momento em que se evoca o nome de Deus, evidencia apenas o quanto as mertetrizes estão desemparradas, tanto pelas figuras do *outro mundo*, quanto pelos seres humanos.

Isso não impede, todavia, que elas projetem uma felicidade futura, em outro lugar, ainda na Terra. Para Dilma, fica claro o sonho de mudar de vida através da intervenção do filho, depois que ele tiver crescido e conquistado o seu espaço: “Um dia eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim” (MARCOS, 2003: 217). Na perspectiva de Célia, a chance de *outro mundo* melhor consiste em enfrentar Giro e tomar o cafofo: “Eu comprava a arma e rendia a bicha. Apagava a desgraçada. Essa porra desse mocó ficava nosso” (MARCOS, 2003: 217). Já Leninha, completamente desinteressada de qualquer articulação de resistência coletiva, refugia-se no mundo da ficção, conforme as duas citações a seguir explicitam: “Eu só quero sossego. Faço um michês, ganho tutu do rango e só” (MARCOS, 2003: 216) e “Só gosto de ler umas revistas” (MARCOS, 2003: 226).

No que tange à importância dos mortos, nas peças, vê-se que, em *Quarto de empregada*, a menção ao filho de Rosa, falecido ainda

criança, tem grande relevância, na medida em que evidencia a impossibilidade da continuidade ancestral da personagem, projetada na prole. Dito de outra forma, depois que Rosa morrer, quem evocará a sua história e a de seus descendentes? Em *A invasão*, a morte dos bebês de Santa não impede o sentimento de continuidade, já que outros de seus filhos sobrevivem, mas reafirma para as personagens a constatação de que se manter vivo num mundo de desigualdade social é uma luta diária e, muitas vezes, inglória. Por outro lado, o assassinato de Mané Gorila tem uma conotação simbólica positiva na peça de Dias Gomes, trazendo certo alívio aos moradores do prédio, libertos dos mecanismos de opressão do cabo eleitoral. No texto de Plínio, por sua vez, a morte de Célia constitui o clímax da trama. Embora Giro a tenha eliminado para reiterar o seu poder sobre Dilma e Leninha, não se sabe ao certo se o extermínio da prostituta representará maior submissão ou revolta por parte das companheiras de quarto, isto é, a evocação da morta pode tanto atemorizá-las, quanto incitá-las a ações contestatórias.

As observações feitas até o momento, desse modo, permitem algumas conclusões acerca das peças do eixo da metrópole. Como já mencionado, deduz-se que as domésticas de *Quarto de empregada*, os favelados de *A invasão* e as garotas de programa de *O abajur lilás*, por não terem uma *casa* enquanto espaço de significação social (vinculado à privacidade, ao aconchego e à proteção), encontram-se regidos pelos códigos de impessoalidade da *rua*. Nas peças de Freire e Marcos, isso se potencializa através de uma contínua interferência das normas de trabalho em ambiente privado. Convém destacar, ainda, que no eixo rural e, com menos força, no eixo da favela existe a possibilidade de uma interferência sobrenatural no imaginário ou na realidade das personagens, crença que, no eixo da cidade, é remota.

3 OS DESVALIDOS DO BRASIL NO EXTERIOR

O objetivo do presente capítulo é mostrar como a representação de personagens desafortunadas (brasileiras) tornou-se destaque não apenas no Brasil, mas em outros países da Europa. A análise da recepção internacional das obras brasileiras divide-se em duas partes. Num primeiro momento, comenta-se a presença, direta ou indireta, das peças brasileiras – *Orfeu da Conceição*, *Gimba* e *Auto da Compadecida* – que estiveram em Portugal e/ou na França entre 1959 e 1960. A primeira inspirou o filme *Orfeu Negro*, sucesso no Festival de Cannes e no Oscar; *Gimba*, por seu turno, abriu a segunda temporada da Cia. Maria Della Costa em Portugal, destacando-se, a seguir, no Festival das Nações, em Paris; e *Auto da Compadecida* esteve, numa breve passagem, na capital lusa através da encenação da Cia. Cacilda Becker. Num segundo instante, faz-se uma análise do acolhimento de *Morte e vida severina*, do TUCA, na França e em Portugal, no ano de 1966.

3.1 *Orfeu Negro*, *Gimba* e *Auto da Compadecida* em Portugal e/ou na França

Sob a direção de Marcel Camus, a produção ítalo-franco-brasileira *Orfeu Negro*, tendo Breno Mello e Marpessa Dawn como protagonistas, ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1959, e o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960. Como já mencionado anteriormente, a película é uma adaptação da peça de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, o que permite o entendimento de que a projeção do filme na Europa divulgou, ainda que indiretamente, a peça brasileira em terreno internacional.

No artigo, sem autoria, da revista brasileira *Visão*, intitulado: “Em Cannes, o lirismo da favela”, sabe-se que Mary Meerson, principal colaboradora de Henri Langlois, o chefe da Cinemateca Francesa, foi a responsável por convencer Vinicius de Moraes a liberar a peça para uma adaptação cinematográfica francesa. Ao saber que o texto situava o mito de Orfeu e Eurídice entre os negros das favelas do Rio, Meerson não descansou enquanto não obteve de Vinicius uma versão da história

em Francês. A seguir, ela promoveu um encontro entre o poeta brasileiro e o produtor Sacha Gordine, abrindo o caminho que culminou na realização da película, falada em Português. A matéria encerra com a dedução de que Orfeu, apesar de esteticamente uma obra francesa, aproxima-se culturalmente dos brasileiros “devido ao cuidado e ao carinho com que os cineastas de Paris se aproximaram do ambiente humano onde se desenrola o poema trágico de Vinicius” (VISÃO, 1959: 79).

Opinião diversa, contudo, tem Tiago Mata Machado, que no artigo da *Folha* de S. Paulo, de 2001: “*Orfeu Negro*, clássico da ‘macumba para turista’, chega em DVD”, afirma, como o título sugere, que nenhum outro filme reforçou tanto a imagem clichê do Brasil exótico. O jornalista comenta ainda que Jean-Luc Godard teria denunciado, nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* (“O Brasil visto de Billancourt”, 1959), o exotismo “cartão-postal” de *Orfeu Negro*. O cineasta francês, que estivera no Brasil na juventude, “não entendia como o hábil diretor de fotografia Jean Bourgoïn fora inventar de competir, através de tantos filtros coloridos e rígidos, com a suavidade da luz natural do Rio” (MACHADO, 2001).

Vê-se que, embora parte da intelectualidade tenha levantado ressalvas à película, ela foi bem recebida pela maioria dos espectadores e críticos da época, hajam vistas as premiações em Cannes e no Oscar. *Orfeu Negro* destaca-se, dessa forma, por divulgar em larga escala, e de modo inédito, os desafortunados da favela brasileira, ainda que de maneira visivelmente idealizada, o que também ocorre na peça que lhe deu origem.

Em relação às apresentações de *Gimba* no exterior, sabe-se que a estreia portuguesa da peça ocorreu no recém-reformado Cine-Teatro Capitólio, do Parque Mayer de Lisboa, no final de setembro de 1959. A chegada do elenco foi coberta com euforia pela imprensa local, pois a Cia. Maria Della Costa já havia estado no País em 1956, conquistando

grande sucesso¹². Jornais como o *Diário de Lisboa* e o *Diário Popular* aludiram à chegada do elenco dias antes do acontecimento. As notas de divulgação de *Gimba* traziam chamadas como “Venha conhecer um pedaço colorido do Brasil” ou “Veja como nascem o samba e a macumba”. O texto da propaganda afirmava ainda que a peça de Guarnieri, intitulada de “drama forte” era um espetáculo colorido, com a participação de conjunto folclórico de passistas autênticos, advindos do morro carioca. No *Diário de Notícias* do dia 11 de outubro de 1959, há uma nota com a informação de que “nesta temporada Maria voltou diferente, transformada numa ‘mulata boa’” (p. 6), fazendo referência à estada anterior da atriz em Portugal.

A primeira apresentação lusa de *Gimba* deu-se em 30 de setembro de 1959. No dia seguinte, alguns jornais já traziam a crítica do espetáculo. A. F.¹³, no *Diário Popular*, considera a montagem brilhante, ressaltando que a vida em bloco do morro, “com a história comum dos tristes heróis da vagabundagem” (A. F., 1959: 3) teve grande efeito sobre o público, surpreendido ao se deparar com uma proposta diferente da habitualmente vista nos teatros. *Gimba*, segundo o crítico, revela um novo dramaturgo, Guarnieri, representante da humanidade do povo, e um magnífico diretor de orquestra, Flávio Rangel.

Comparando os elementos plásticos do espetáculo com o modelo *Porgy and Bess*¹⁴, o jornalista diz que o samba, os momentos de macumba, a caça ao criminoso e o fervilhar das favelas têm condições de se impor em qualquer parte do mundo. O final amargo e a perpetuação da criminalidade, através da personagem de Tico, não devem ser vistos, segundo A. F., como um panfleto revolucionário contra a sociedade, mas como uma incrível pintura dos maus costumes,

¹² Na primeira visita da Cia. Maria Della Costa a Portugal, em 1956, o público pôde assistir, no Teatro Apolo, a textos de autores variados como Abílio Pereira de Almeida (*Moral em concordata*), Henrique Pongetti (*Manequim*), Tennessee Williams (*A rosa tatuada*), Jean Anouilh (*A cotovia*) e Jean-Paul Sartre (*A prostituta respeitosa*), entre outros.

¹³ Boa parte dos jornalistas portugueses assina as suas críticas, nesse período, apenas com as iniciais de seus nomes.

¹⁴ Ópera negra americana, escrita por George Gershwin e encenada pela primeira vez em 1935. Nela, a prostituta Bess, viciada em cocaína, tenta livrar-se de seu cafetão, conseguindo apoio do mendigo Porgy, deficiente físico por quem se apaixona.

comuns nos grandes centros urbanos. Além disso, o crítico enfatiza que não se teve ter do Brasil apenas a “impressão angustiosa” e esmagadora que Guarnieri propõe ou que os jornais divulgam, mas a imagem “de um povo extraordinário de vitalidade e trabalho, na fase terrivelmente auspiciosa do seu crescimento moço prestes a atingir a sua maioridade” (A. F., 1959: 3).

M. S., em *O Século*, no mesmo dia, relata que a nova casa de espetáculo impressionou positivamente, elogiando a grande boca de cena, a plateia vasta, sem apertos, e a decoração discreta. O crítico comenta que apesar dos transparentes luminosos com figuras do Brasil antigo e moderno, projetados por Sandro antes da peça, terem sido aplaudidos, o espetáculo de Guarnieri é que constituiu a melhor imagem da nação transatlântica. Segundo M. S., “a baixa vida brasílica” é documentada através das músicas, bailados, danças e feitiçarias que “dão uma notável expressão folclórica ao texto e à representação” (M. S., 1959: 9). O texto finaliza com o lamento de que peças do gênero de *Gimba* não possam ser representadas por companhias portuguesas, reduzidas “à interpretação de peças brancas, cor-de-rosa, ou de qualquer tom desmaiado que já não se usa nem se suporta” (M. S., 1959: 9).

F. F., também em 1º de outubro, escreveu, no *Diário de Notícias*, que o espetáculo era um libelo social alternado com uma visão poética do morro, onde o palco, às vezes, lembra as imensas telas de Portinari. Considerada “obra dramática, ambiciosa e amarga” (F. F., 1959: 5), *Gimba* continha, na visão do crítico, uma autenticidade singular, marcada pelas figuras e ambientes desprovidos de retoques e pelo uso de uma linguagem própria do morro, por vezes de difícil compreensão para os portugueses. A favela, muitas vezes vizinha de bairros grã-finos, é percebida como “símbolo dos terríveis contrastes que hoje afligem o mundo” (F. F., 1959: 5). O jornalista pondera ainda que o espetáculo enfatizou a ação sem cair no “exibicionismo folclórico, tentação fácil das companhias quando passam as fronteiras” (F. F., 1959: 5).

Um dado curioso da crítica é a apreciação do trabalho de Maria Della Costa no papel de Guiô, personagem qualificada de impulsiva e sensual, agreste e violenta, mas terna e persuasiva em seu desespero de salvar o seu amor bandido: "O papel pediu-lhe tudo, até o sacrifício de sua esplêndida beleza" (F. F., 1959: 5). O avaliador refere-se ao sofisticado creme americano usado pela atriz por todo o corpo, a fim de transformá-la numa mulata; as palavras deixam implícito o preconceito racial do crítico, que entende que Della Costa perde parte de sua beleza por estar "travestida" de negra.

Indo em outra direção, com data de 2 de outubro, J. E. S., no *Diário de Lisboa*, faz referência à projeção de imagens que antecedeu o espetáculo de *Gimba*, conduzida pelo produtor Sandro Polônio. Para o crítico, a explanação revelaria "o tal Brasil dos contrastes, que tanto fala à imaginação dos portugueses" (J. E. S., 1959: 4). Apesar de considerá-la obra "habilíssima", o avaliador luso afirma que *Gimba* está mais perto de um afresco do que de teatro propriamente. Na visão dele, Guarnieri seguiu uma proposta oposta à de Brecht, já que utilizou os recursos do documentário, limitando-se a uma simples exposição do fenômeno, sem empreender uma crítica estruturada, como faria o autor alemão. Acrescenta, ainda, que apesar de a peça ser riquíssima, torna-se dispersa, arrastando-se até que o dramaturgo esgote a imagem que desejava fazer do morro, o que coloca o público numa espécie de vácuo. O jornalista, encaminhando-se para a finalização, deduz que a própria exuberância da encenação, "tão Brasil", como diria Manuel Bandeira, acaba por trair o encenador" (J. E. S., 1959: 4), deixando Flávio Rangel sem saber como lidar com as forças que desencadeou. Apesar das qualidades ressaltadas, o crítico conclui que o público não chegou a sentir o encantamento da arte, que não pode ser apenas um retrato.

Igualmente em 2 de outubro, encontra-se, no *Diário da Manhã*, jornal conhecidamente de cunho salazarista, a avaliação mais rígida sobre a peça por Goulart Nogueira. De modo irônico, o comentarista diz que possivelmente *Gimba* seja um êxito de curiosidade e espanto, devido ao pitoresco, ao folclore, à não-necessidade de compreensão da

linguagem verbal, ao documento que explora certas ideologias classistas, “ao agrado fácil baseado na violência espetacular”, ao “romantismo instintivo” e ao “plebeísmo do quotidiano” (NOGUEIRA, 1959: 4). O articulista sentencia ainda: “Não percebo como ou porque os nossos críticos conseguem louvar uma peça destas. Não temem que, no futuro, quem os leia os condene por tamanha incompreensão e incúria?” (NOGUEIRA, 1959: 4); na sequência, reprova a atuação de alguns atores e elogia discretamente a marcação e a parte técnica. Ao saber que *Gimba*, depois da temporada em Lisboa, seguirá para Paris, Nogueira alfineta em outras de suas críticas, com data de 30 de novembro de 1959, no mesmo jornal:

Isso de *Gimba* em Paris não convence. Também há mau gosto e combinação por lá; e apetite de folclórico; e Françoise Sagan; e existencialistas de ‘caveau’ a popularizarem Kierkegaard; e Bernstein; e Bernard Buffet; e... Livra! (NOGUEIRA, 1959: 4).

O crítico faz menção à presença confirmada de *Gimba* no Festival das Nações, na capital francesa. Além disso, realiza, de modo irônico, uma associação entre a peça de Guarnieri e parte da intelectualidade europeia. O fato de a francesa Françoise Sagan, autora de *Bom-dia tristeza*; Kierkegaard, famoso filósofo existencialista dinamarquês; Eduard Bernstein, político alemão revisionista do marxismo; e Bernard Buffet, pintor alemão, serem equiparados a *Gimba* deixa claro que Nogueira considera peças como as de Guarnieri como fruto de uma intelectualidade subversiva e indesejada. Isto é, como colunista de um jornal salazarista, ele deixa claro o seu posicionamento ideológico, ao mesmo tempo em que evidencia o potencial contestatório do texto de Guarnieri.

No geral, percebe-se, em relação às críticas, que a representação da pobreza brasileira no palco constituiu uma novidade para o público português. O retrato de uma favela sofrida e, ao mesmo tempo, estilizada e exótica, foi visto como ponto positivo por A. F., M. S. e F. F., e como ponto negativo por J. E. S. e Goulart Nogueira. Chama a atenção que a maior parte dos críticos tenha se referido à peça como

uma “pintura”, um “afresco” ou um “retrato” da classe marginalizada brasileira, o que subentende que o espetáculo foi visto como representante, ainda que parcial, da identidade nacional transatlântica.

Destaca-se ainda que, apesar de *Gimba* não ter sido proibida pela censura salazarista, é possível verificar que, ao longo da temporada, a Cia. Maria Della Costa foi sofrendo sucessivas pressões que culminaram com a saída do grupo de Portugal, logo após a montagem mais polêmica, a de *A alma boa de Se-Tsuan*, de Brecht, com direção de Flamínio Bollini Cerri, em março de 1960. Antes disso, o elenco apresentou *Sociedade em pijama*, de Henrique Pongetti, com direção de Milton Moraes; o retorno de *Moral em concordata*, de Abílio Pereira de Almeida, com direção de Bollini Cerri; *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, e *A falecida em dó-ré-mi*, de Nelson Rodrigues, juntas, no mesmo espetáculo, com direção de Eugenio Kusnet e Sandro Polônio, respectivamente; e *Mirandolina*, de Carlo Goldoni, com direção de Ruggero Jacobbi.

Vê-se, pelos depoimentos do elenco e da crítica, que a segunda temporada do grupo brasileiro em Portugal pautou-se por uma constante negociação com a censura lusa. A apresentação de *A alma boa de Se-Tsuan* foi a gota d’água para os agentes da PIDE, tendo em vista que as peças de Brecht eram, até então, inéditas para os portugueses. No livro *O passado na minha frente*, Luiz Francisco Rebello conta como foi a estreia do dramaturgo alemão em Portugal, lembrando que, quando mal havia subido o pano, um tumulto instalara-se na sala:

Levantaram-se vozes de protesto, ouviram-se gritos de “Abaixo traidores! Abaixo o comunismo! Viva Portugal!” Imediatamente se lhes respondeu com aplausos e bravos. Do balcão foram atirados para a plateia garrafinhas de mau cheiro, espalhados pós de espirrar. A confusão era indescritível. A representação parou (REBELLO, 2004: 155).

Rebello diz que Sandro Polônio, apavorado, simulou um desmaio e que o “impensável” aconteceu: por ordem do oficial que representava o Governo Civil, cuja presença era obrigatória nos espetáculos públicos,

agentes da polícia entraram e expulsaram os desordeiros, entre os quais estavam Amândio César, Manuel Anselmo e Goulart Nogueira, escritores da extrema direita, junto com agentes da PIDE. Note-se que, não por acaso, Goulart Nogueira, autor das severas críticas contra *Gimba, Sociedade em pijama* e outras peças da companhia, estava à frente dos tumultuadores. Segundo Rebello, o protesto contra a peça havia sido articulado sem o conhecimento do representante do Governo Civil, e esse, ignorante de tudo, só sabia que o espetáculo havia sido autorizado, por isso ordenou a expulsão dos desordeiros; de modo que, ironicamente, Brecht só pôde ser apresentado em Portugal com a proteção da polícia.

Carlos Porto, no livro *O TEP e o teatro em Portugal*, também comenta sobre o episódio, lembrando que o texto havia sido excepcionalmente liberado e, a seguir, proibido, depois de alguns dias de encenação no Capitólio. A justificativa da proibição, segundo Porto, “consistiu nas manifestações de alguns espectadores, fascistas ou ‘pides’, contra a representação” (PORTO, 1997: 102).

Em entrevista a Simon Khoury, na série de teatro brasileiro *Bastidores*, Maria Della Costa conta sobre o ocorrido. Segundo a atriz, após cerca de cinco apresentações tumultuadas de *A alma boa de Se-Tsuan*, em março de 1960, o espetáculo foi proibido e a Companhia convidada a se retirar de Portugal. Acontece que, com a proibição de boa parte do repertório pela censura salazarista, o elenco havia ficado sem dinheiro para levar *Gimba* ao Festival das Nações, a ser realizado em abril do mesmo ano, em Paris. De acordo com Della Costa, ela e Sandro Polônio tiveram a sorte de encontrar o então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, no Aeroporto Internacional de Lisboa. O político, admirador do trabalho da intérprete, ficou comovido com a situação do grupo e, algumas semanas mais tarde, enviou, através do banco, quantia suficiente para que o grupo se deslocasse para a capital francesa (cf. KHOURY, 2001: 141-146).

A proibição de *A alma boa de Se-Tsuan* e a posterior saída do Teatro Popular de Arte de Lisboa em direção a Paris configura-se, na

verdade, como um episódio bastante nebuloso. Embora Della Costa, ao chegar ao Brasil, tenha revelado que o grupo foi expulso de Portugal – “Quando eu fui expulsa de Lisboa e nós lutamos com unhas e dentes pra chegar a Paris...” (DELLA COSTA, 2004: 198), – sabe-se, todavia, que houve uma negociação com o governo português. É por essa razão que, na época, a atriz deu um depoimento para o jornal de orientação salazarista *A Voz*, reconhecendo que não esperava que a peça de Brecht causasse uma alteração da ordem pública, além de acrescentar:

Sou uma admiradora sincera do Governo Português (...). Procurei incluir Brecht no meu repertório porque representa uma corrente teatral moderna e característica. Mas não posso concordar com as suas ideias ou defendê-las, porque sou católica. Aliás, em minha opinião arte nada tem de ver com a política (DELLA COSTA, *A Voz*, 21 mar. 1960, p. 1).

A declaração, inserida no editorial intitulado “Encerrado o incidente”, em que se comemora a interdição do “pernicioso” texto brechtiano é, no mínimo, curiosa. De maneira lógica, Maria Della Costa tinha consciência de que *A alma boa de Se-Tsuan* teria grande repercussão sobre o público, pois a sua representação estava sendo esperada por uns e rechaçada por outros, de modo ardoroso. A assertiva de que “arte nada tem de ver com a política” soa artificial, pois Polônio deixava claro, nos textos dos programas e nas preleções das peças, que a companhia procurava manter um eixo de coerência política no que se referia à escolha dos textos. Apesar da evidente contradição do depoimento, não há como saber se ele foi motivado por coação ou por algum eventual benefício concedido ao grupo pelo governo português, já que a resposta configura-se como uma indeterminação.

No que tange à recepção de *Gimba* na França, torna-se profícuo observar o trabalho do professor de literatura hispano-americana Osvaldo Obregón, da Universidade de Franche-Comté, em Besançon, que em sua tese, intitulada *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France* (2002), pesquisou acerca da presença do teatro latino-americano no País, entre 1958 e 1986. O intelectual observa que

a partir da criação do Festival das Nações (1958-1967) e do Festival de Nancy (1964-1984), houve um gradativo aumento da divulgação de espetáculos latino-americanos na França, até então pouco conhecidos; na primeira parte de sua tese, há um apanhado das críticas de cada uma das edições dos festivais.

Assim, o primeiro aspecto de *Gimba* que chamou a atenção da maioria dos críticos no Festival das Nações, em Paris, foi a proximidade da peça de Guarnieri com a película *Orfeu Negro*, segundo observa Obregón. Como o filme de Marcel Camus havia sido apresentado no ano anterior, em 1959, e ganhado a Palma de Ouro em Cannes, a história ainda estava fresca para vários espectadores franceses:

Pour la majorité des critiques, la référence au film de Camus – encore fraîché dans la mémoire de nombreux spectateurs – était une façon très commode de situer le spectacles dans l’ambiance de “favela” avec sa magie de “macumba” et “samba” (OBREGÓN, 2002: 78).

Por essa razão, os avaliadores tiveram facilidade em absorver a trama, já que o espaço da favela, enquanto lugar exótico em que se manifestam ações culturais como a macumba e o samba, já havia sido explorado em *Orfeu Negro*.

Além disso, Obregón cita o artigo “*D’Orfeu Negro à Gimba*” de Michel Simon, que faz um apanhado da literatura brasileira que tematiza o morro. Citando, por ordem cronológica, o romance *Clara dos Anjos* (1922), de Lima Barreto, *Sinfonia da favela*, de Ironides Rodrigues¹⁵, *Orfeu Negro*, adaptação da peça de Vinicius, *Pedro Mico*, de Antonio Callado, e *Gimba*, de Guarnieri, Simon deduz que *Gimba* é a primeira a abordar francamente a questão da desigualdade social: “Em réalité, la première pièce qui aborde franchement, dans un élan de justice sociale, le problème de la ‘favela’ et de son produit naturel, le ‘malandro’” (SIMON, 1960, apud OBREGÓN, 2002: 79).

Obregón menciona ainda a crítica elogiosa de Georges Lerminier que, à semelhança do português A. F., estabeleceu relações entre a peça

¹⁵ Integrante do Teatro Experimental do Negro, que escreveu a peça *Sinfonia da favela*, na década de 1950.

de Guarnieri e a comédia musical *Porgy and Bess*, sendo um dos raros que não fez referência a *Orfeu Negro*. Depois de citar outras críticas também positivas em relação a *Gimba*, Obregón comenta ao menos duas não favoráveis e que constituiriam exceção à regra. Pierre Joaquim, ao fazer a recorrente comparação do espetáculo com *Orfeu Negro*, deduz que a decoração sugestiva, vários figurantes, músicas e danças regidas por uma pitoresca escola de samba que anima o melodrama do herói constituiria um recurso saturado: “Décor suggestif, figuration grouillante, danses et chants réglés par une pittoresque ‘École de Samba’ ont anime ce mélodrame dont le héros nous a paru bien fatigüe” (JOAQUIM, 1960, apud OBREGÓN, 2002: 83).

Jean-Jacques Gautier, por seu turno, teria achado o espetáculo interminável, reflexo de um texto simplista, repetitivo e grosseiramente primitivo: “Texte au demeurant simpliste, bardé de répétitions, bavard à ne savoir qu’en faire et d’une grossièreté assez primitive” (GAUTIER, 1960, apud OBREGÓN, 2002: 84). Talvez o crítico tenha se irritado com a peça, em parte, por não ter compreendido a fala das personagens. Como se sabe, *Gimba* tem várias gírias e, segundo informação de Flávio Rangel, na biografia de José Rubens Siqueira, os espectadores recebiam, junto com o programa, um folheto de quatro páginas com uma síntese do espetáculo em francês, mas recheada de palavras típicas como “malandro”, “morro”, “favela”, “macumba”, “despacho” etc. Embora elas viessem acompanhadas de uma explicação de seu significado, é possível que Gautier não tenha tido tempo (ou paciência) para ler o folheto. Por outro lado, Rangel também informa que, pela primeira vez no Festival das Nações, em 1960, os espectadores receberam pequenas caixas, mais pesadas que maços de cigarros, sem fios, nem antenas, em que era possível ler a tradução das peças de língua estrangeira.

No livro de Siqueira acerca de Flávio Rangel também há a informação de que *Gimba* estreou no Festival das Nações no dia 20 de

abril de 1960¹⁶. O elenco realizou quatro apresentações, com lotações antecipadamente esgotadas. Destaca-se, na biografia, o depoimento de Sandro Polônio que, durante os aplausos do público francês, fez questão de abraçar a esposa Maria Della Costa e, de modo aparentemente accidental, retirar sua peruca, para que todos vissem que ela não era mulata. O público teria ido ao delírio, aumentando as palmas ao coro de “Elle est blonde! Elle est blonde!” (SIQUEIRA, 1995: 90).

Excessivamente exótica ou não, subversiva ou não, o fato é que *Gimba*, ao retratar uma favela sofrida e, paradoxalmente, extravagante, confirmou o forte apelo do espetáculo junto ao público, salvo algumas exceções. Por essa razão, além de obter relativo sucesso em Lisboa, *Gimba* conquistou o Prêmio de Melhor Espetáculo do júri popular no Festival das Nações de 1960.

É curioso observar que no mesmo período em que a Cia. Maria Della Costa apresentava *Gimba* e outras peças no Capitólio, também esteve na capital lusa a Cia. Cacilda Becker, com *Auto da Compadecida*¹⁷, entre outras montagens. A peça de Suassuna estreou no dia 19 de outubro de 1959, no Teatro Tivoli.

Armando Ferreira, no texto “*Auto da Compadecida no Tivoli*”, publicado no dia seguinte à estreia, no *Diário Popular*, destaca quatro aspectos importantes do acontecimento teatral visto. Em primeiro lugar, enaltece que o Tivoli, utilizado essencialmente como cinema, tenha suspenso momentaneamente suas atividades para dar espaço a espetáculos cênicos. Depois, elogia o fato de uma das mais notáveis companhias do Brasil não supervalorizar sua estrela em detrimento dos demais atores, considerando positivo Cacilda, no papel da

¹⁶ Segundo Siqueira, a remontagem de *Gimba* em Paris foi trabalhosa. Sandro Polônio teve que contratar sambistas brasileiros que estavam em Paris; Flávio Rangel fez o pequeno papel de médico, que já havia feito em Portugal; Rubens Teixeira, liberado depois da dissolução do elenco da Cia. Cacilda Becker, fez a personagem Mãozinha e Guarnieri, mesmo fora do “tipo físico”, fez o papel do garoto Tico, pois Celeste Lima, já no Brasil, não quis voltar para a Europa (cf. SIQUEIRA, 1995: 90).

¹⁷ Há rumores de que havia certa rivalidade entre as duas companhias, sobretudo porque a Cia. Cacilda Becker veio a Portugal sendo financiada pelo governo brasileiro, na pessoa de Juscelino Kubitschek, enquanto a de Maria Della Costa teve que bancar sozinha a sua incursão pela Europa.

Compadecida, ter uma participação pequena na peça, o que respaldaria a homogeneidade do grupo. Em terceiro lugar, destaca a estrutura modernista do texto de Suassuna, saboroso por seu sentido popular, caracteristicamente brasileiro. Por último, diz que lhe agradou ver a atriz portuguesa Palmira Bastos subir à cena, durante o intervalo, para ler um telegrama de Juscelino Kubitschek direcionado a Cacilda Becker, denominada como “Embaixatriz da arte do Brasil”. Cutucando o espectador “burguês e digestivo” de “*smoking* e ombros nus”, o crítico pondera que o texto do jovem Suassuna, então com trinta e dois anos,

é a mais acertada peça que o Brasil podia mandar como expressão da sua vitalidade dramática, dos seus rumos independentes e modernos e da sua fidelidade a um nacionalismo sincero assente nas virtudes ingênuas e cristãs do seu povo (FERREIRA, 1959: 3).

Por outro lado, diz que a encenação de ritmo esfuziante chega a extremos exagerados com personagens que se rebolam pelo chão com certa frequência. Além disso, destaca que alguns atores, como Walmor Chagas (João Grilo) e Rubens Teixeira (Chicó), tiveram um desempenho alto, em oposição a outros que não conseguiram se destacar. Ferreira finaliza prevendo que nas próximas apresentações, em que o público não virá de *smoking* como na estreia, os aplausos serão mais entusiasmados e espontâneos.

M. S., em *O Século*, também no dia 20 de outubro, afirma que o autor nordestino, educado no Protestantismo, denunciou, em *Auto da Compadecida*, a sua posterior conversão ao Catolicismo. Embora a estrutura não ofenda aos puros católicos, o crítico acha que o conflito extravagante apresenta certo desequilíbrio ao colocar a Virgem, Cristo e o Satanás dialogando “mano-a-mano” (M. S., 1959: 7). Nesse sentido, C. M., em *A Voz*, no dia 21 de outubro, ressalta várias qualidades da peça, para depois inferir que, como toda obra moderna, vai ser muito discutida, aplaudida e censurada: “Ela não é antecatólica, mas muitos católicos vão ficar escandalizados com ela” (C. M., 1959: 5).

Ainda em relação a um certo incômodo gerado no público mais conservador, R. M., no periódico *Novidades*, do dia 22 de outubro,

comenta sobre o possível melindre gerado pelo espetáculo. Para o crítico, *Auto da Compadecida*, apesar de suas qualidades de construção, “pode fazer mal a certos públicos: aos católicos timoratos e escrupulosos na visão de todos os pormenores” (R. M., 1959: 2), e também aos ímpios, contrários à religião. O jornalista revela que a redação de *Novidades* recebeu compreensíveis protestos em relação à peça, de pessoas da maior respeitabilidade, concluindo que: “Tais protestos só representarão amor às coisas santas” (R. M., 1959: 2). Na visão de R. M., só um público preparado tem condições de entender o sentido da peça. Ainda que ela pareça anticlerical nas primeiras cenas, no terceiro ato tudo se explica, ficando evidente o teor moralizante do auto. Convencido de que o texto de Suassuna, quando decifrado, é um excelente modelo de misericórdia, esperança e fraternidade, R. M. tece inúmeros elogios ao espetáculo.

Cabe ainda lembrar que a Cia. Cacilda Becker também se apresentou no Festival das Nações, no mesmo ano da representação de *Gimba*, pela Cia. Maria Della Costa. A peça escolhida pelo grupo de Cacilda para o evento em Paris, todavia, não foi *Auto da Compadecida*, mas *Pega fogo*, de Jules Renard¹⁸. Embora a peça de Suassuna não tenha sido apresentada naquele momento, Obregón, no já mencionado *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France*, comenta que Michel Simon encenou uma adaptação de *Auto da Compadecida*, intitulada *Le jeu de la Miséricordieuse* ou *Le testament du chien*, em 1969. Além disso, o pesquisador comenta que outras montagens adaptadas do texto de Suassuna ocorreram na França, nos anos de 1972, 1979 e 1982 (cf. OBREGÓN, 2002: 435-436).

Assim, de acordo com o visto até o momento, deduz-se que o filme *Orfeu Negro*, adaptado de *Orfeu da Conceição*, e as peças *Gimba* e *Auto da Compadecida* foram os primeiros a divulgar a representação dos desvalidos brasileiros com grande repercussão na Europa, nos anos de 1959 e 1960. Enquanto *Orfeu Negro* parece ter se configurado como um

¹⁸ Na ocasião, Michel Simon escreveu uma crítica fervorosa em relação à atuação de Cacilda Becker no papel de Poil de Carotte.

exemplo de representação exótica do Brasil, *Gimba*, por seu turno, oscila, na opinião dos críticos, entre um retrato folclórico e carnavalesco da nação, sem maiores aprofundamentos, e uma contundente problematização das injustiças sociais do País. O reflexo dessa leitura ambígua está, provavelmente, nos conflitos internos do grupo no que tange à concepção da peça, conforme se verá na sequência.

Siqueira, no livro *Viver de teatro*, comenta que Flávio Rangel e Gianfrancesco Guarnieri tiveram um grave desentendimento com Sandro Polônio, devido às sugestões de mudança que o produtor queria executar em *Gimba*. Depois que a peça foi aprovada para ir ao Festival das Nações, outras possibilidades de incursão pela Europa surgiram, mas os empresários estrangeiros queriam que o espetáculo tivesse mais música para atrair o público. Como os europeus entendem pouco o Português, Flávio e Guarnieri pensaram em transformar *Gimba* num musical de fato, mas através de um processo elaborado, com a contratação de cantores, por exemplo. Porém, segundo o relato de Guarnieri, “não era bem essa a ideia do Sandro. A ideia era rapidamente dar uma ajeitada, aumentar o número da escola de samba, aumentar o folclore ali, para funcionar. E nós fomos radicalmente contra” (SIQUEIRA, 1995: 80-81). Maria Della Costa, em depoimento publicado na biografia de Warde Marx, também comenta a desavença:

É que nós estávamos no Teatro Sarah Bernhardt e quiseram nos contratar para levar o espetáculo pra Moscou e o Guarnieri não quis mexer na peça, não quis cortar um pouco de texto e colocar mais músicas (DELLA COSTA, 2004: 195).

Ainda segundo a atriz, como o diretor e o dramaturgo não concordavam com as mudanças, foram demitidos por Polônio. Flávio e Guarnieri retornaram ao Brasil, mas se vingaram proibindo *Gimba* no Festival das Nações. O grupo, depois de muita conversa, acabou entrando num acordo que viabilizou a apresentação do espetáculo em Paris.

Dessa forma, a observação das críticas dirigidas a *Gimba* permite a conclusão de que a divergência estética entre Flávio e Guarnieri

versus Sandro está, de alguma forma, materializada em cena. Enquanto os primeiros acreditavam no potencial de contestação social do texto, Polônio quis enfatizar o apelo exótico do espetáculo. Por essa razão, a peça tanto foi percebida como uma crítica à desigualdade social, quanto como uma carnavalização da favela brasileira.

Em relação às apresentações de *Auto da Compadecida* em Lisboa, constata-se que o público português mais conservador ficou perturbado com a proposta. O despojado humor brasileiro e a irreverência no que tange às hierarquias divinas causaram certo estranhamento, o que não impediu, todavia, que o espetáculo fosse bastante elogiado. Além disso, as adaptações do texto de Suassuna na França, em 1972, 1979 e 1982, segundo informação de Obregón, revelam o quanto a trama brasileira seduziu também o público francês.

Cabe ainda frisar que *Orfeu Negro* e *Gimba* configuram-se como leituras europeias da realidade afro-brasileira. Enquanto a película foi dirigida por um estrangeiro, a peça de Guarnieri tinha protagonistas igualmente não vinculados à identidade negra, como já se comentou. O fato de o público ter exaltado a revelação de que Maria Della Costa era, na verdade, loura, além de demonstrar apreço em relação ao trabalho da atriz, por seu potencial de transformação, insinua igualmente uma apreciação da visão estilizada dos negros. Dito de outro modo, é como se os espectadores achassem mais interessante “o ponto de vista do branco em relação ao negro” do que “o negro por ele mesmo”.

Estereótipos e heresias à parte, a verdade é que *Orfeu Negro*, *Gimba* e *Auto da Compadecida* revelaram à Europa, ainda que em parte, a favela carioca e o humor nordestino. Apesar de eventualmente criticadas pelo excesso de folclore ou pela subversão da hierarquia católica, os avaliadores europeus foram unânimes em apontar que as três peças remeteram ao imaginário da nação brasileira.

3.2 A recepção de *Morte e vida severina* na França e em Portugal

A primeira apresentação internacional da peça cabralina deu-se no III Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy¹⁹, na França. Na ocasião, o TUCA saiu vitorioso, recebendo o Prêmio de Melhor Espetáculo da edição de 1966. O já mencionado livro de Osvaldo Obregón comenta acerca do estrondoso sucesso, de público e de crítica, conquistado pelo elenco brasileiro em solo francês.

A transcrição de parte da crítica de B. Poirot-Delpech, “Sensation au Festival du Théâtre Universitaire: Mort e Vie de Severine per les étudiants de São Paulo”, no livro de Obregón, evidencia o sucesso da apresentação. Poirot-Delpech declara que raramente teria visto no teatro momentos tão entusiasmantes, frisando que o público, emocionado com a obra, aplaudiu durante dez minutos ao final do espetáculo:

Rarement vécu au théâtre des moments d’enthousiasme et d’émotion aussi forts que durant la représentation de l’oeuvre brésilienne, que le public s’est levé pour applaudir, em fin de spectacle, pedant dix minutes (DELPECH, 1966, apud OBREGÓN, 2002: 133).

Ainda segundo Delpech, as representações vencedoras das edições anteriores do Festival, de 1964 e de 1965, não teriam atingido o mesmo impacto que o trabalho do TUCA. Para o crítico francês, Severino, por sua universalidade, seria o representante de todos os miseráveis do planeta que lutam por sobrevivência.

Além do ponto de vista de Delpech, Obregón cita outras críticas: “Nancy: un grand moment d’émotion au Festival du Théâtre Universitaire”, de J.-J. Gautier; “La crête de la vague: Festival Universitaire de Nancy”, de M. Bernard; “Grâce à un miracle, une troupe brésilienne a fait un malheur au Festival Mondial du Théâtre

¹⁹ Note-se que o TUCA fez o caminho inverso da Cia. Maria Della Costa. Enquanto *Gimba* foi de Portugal para a França, onde ganhou o Festival das Nações, *Morte e vida severina* primeiro venceu o Festival Universitário de Nancy para depois deslocar-se para a capital lusa.

Universitaire de Nancy”, de G. Lapouge, entre outras, todas bastante favoráveis ao desempenho do TUCA.

Cabe destacar aqui, a forte impressão do espetáculo causada em Odette Aslan e Marlyse Meyer, que incluíram *Morte e vida severina* no segundo volume da prestigiosa coleção “Les Voies de la Création Théâtrale”, publicado, em 1970, pela editora CNRS. Nela, como ressalta Obregón, estão incluídas apenas as encenações que realmente trouxeram algo de contemporâneo para o teatro das últimas décadas na França.

Na revista *TUCA 20 anos*, há a informação de que a estreia em Nancy ocorreu em 25 de abril de 1966, para um público que não entendia o Português. Para facilitar o entendimento, havia apenas alguns cartazes com legendas em francês. Apesar da dificuldade de comunicação, o espetáculo causou imenso impacto:

A cena da “Mulher da janela” foi interrompida pelos aplausos. Ao final, mais palmas, ritmadas, que duraram vinte minutos. A última música foi repetida várias vezes. Na plateia, afundado na cadeira, João Cabral chorava copiosamente (*TUCA 20 anos*, 1986: 44).

O acolhimento positivo da apresentação fez com que o diretor do Teatro das Nações, Jean Louis Barrault, convidasse o elenco para a pré-estreia do Festival Internacional do Teatro das Nações, em Paris. Ao lado das melhores companhias do mundo, como o Living Theatre, o Teatro de Leningrado e o grupo de Grotowsky, o TUCA divulgou o seu trabalho.

Conforme aponta o professor da USP Antonio Dimas, no artigo “O gosto duplo da vitória”, publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, a qualidade da montagem de *Morte e vida severina*, proclamada pela imprensa francesa, do interior e da capital, fechou um círculo de glória para o TUCA:

Agora, era da França que vinha o trunfo. Vinha de um país que, historicamente, sempre funcionara como paradigma para a inteligência brasileira e como fonte de ideais libertários, nascidos de uma revolução quase bicentenária. Combinavam-se, pois, os ideais estéticos e

políticos nessa congregação, o que não era pouco. Era um enorme afago no ego machucado de duas classes provisoriamente desarticuladas: a dos estudantes e a dos intelectuais (DIMAS, 1996: 231).

Para Dimas, enquanto a ovação brasileira reinstalou a questão política no centro da discussão, os aplausos franceses, por seu turno, colocaram em relevo a qualidade estética do espetáculo. Isso deixou claro, para o professor, que o mérito do espetáculo não estava apenas no perceptível engajamento social do elenco, mas também na proposta de encenação.

Após levantar alguns dados que evidenciam a consagração do TUCA na França, parte-se para uma análise mais detalhada da recepção de *Morte e vida severina* em solo português. Antes de comentar a apresentação do TUCA, contudo, faz-se um breve comentário acerca da primeira montagem (lusitana) do texto cabralino. A estreia deu-se em janeiro de 1966, pelo conhecido grupo português Casa da Comédia, fundado por Fernando Amado, em 1946. No ano da montagem do poema cabralino, no entanto, o diretor afastou-se do grupo por motivos de saúde e a brasileira Maria Barreto Leite foi convidada para dirigir o espetáculo. Conforme aponta Rui Pina Coelho, em sua dissertação *Casa da Comédia, um palco para uma ideia de teatro*, o grupo passava, no momento da montagem de *Morte e vida severina*, por significativas transformações: “Sem a figura tutelar de Fernando Amado por perto, muitos são os atores que se afastam do grupo, procurando novas experiências. Dessa maneira, o elenco do espetáculo aparece bastante renovado” (COELHO, 2006: 122). Jovens atores à época, como Filipe La Féria, Vicente Galfo, José Anjos e Valentina Martins, atuaram na montagem portuguesa do texto de Melo Neto.

A decisão de transpor o poema para a cena lusa foi provavelmente inspirada na experiência positiva que a encenação do texto ganhava no Brasil, através do TUCA, desde 1965. Isso pode ser verificado na nota de divulgação da peça em vários jornais, dentre eles o *Diário de Lisboa*, em que se lê, no dia 29 de janeiro de 1966, que a Casa da Comédia abrirá uma nova temporada com o texto de João Cabral de Melo Neto e

que “esta obra foi recentemente apresentada, com assinalável êxito, pelos alunos da Universidade Católica de São Paulo, numa encenação de alto valor artístico” (p. 6); ou, ainda, em *A Voz*, do dia 20 de janeiro de 1966, em que a nota de divulgação do espetáculo da Casa da Comédia frisa que *Morte e vida severina* “constituiu um êxito artístico e cultural nos meios intelectuais do Brasil” (p. 2), quando de sua recente apresentação pelo TUCA. Dessa forma, o acordo feito com Maria Barreto Leite, para que dirigisse a peça em Portugal, sugere que a Casa da Comédia pretendia recriar, de alguma forma, o acontecimento estético deflagrado pela montagem brasileira.

O espetáculo luso estreou no dia 29 de janeiro de 1966, no Teatro de Bolso de Lisboa. Luís de Oliveira Nunes, no *Diário de Lisboa* de 30 de janeiro de 1966, escreve a crítica “Homenagem a Melo Neto na Casa da Comédia”, em que ressalta a importância do grupo, conhecido por suas diversas experiências estéticas. Lembrando que o elenco atualmente é composto por uma geração de jovens atores, o crítico deixa subentendido que a montagem portuguesa não atinge grandes saltos interpretativos e que “o tom quase de récita acadêmica” (NUNES, 1966: 5) alcançado com a representação do poema não está de todo mal, funcionando como um elemento de amadurecimento para a nova safra de atores da Casa da Comédia. Na mesma direção, A. F., no *Diário Popular* do dia 30 de janeiro, no texto “Poema dramático brasileiro na Casa da Comédia”, lembra que a quarta temporada da oficina de teatro (em função do afastamento de Fernando Amado) conta com o apoio da ex-atriz brasileira Maria Barreto Leite, que tem a difícil tarefa de encenar e dirigir o grupo de “artistas-alunos daquele teatrinho experimental” (A. F., 1966: 2). Sobre a montagem, o crítico ainda afirma:

Poeticamente belo, cheio de revoltada e contida sátira no diálogo dos coveiros, foi obra trabalhosa para os rapazes e raparigas a quem Maria Barreto Leite teve de movimentar, soffrear e modelar entonações e gestos aceitáveis. Trabalho de paciência e amor, com resultado excelente. (A. F., 1966: 4)

O comentário favorável à realização de Maria Barreto Leite deixa entrever, contudo, que os atores da nova safra do grupo são considerados ainda “aprendizes da arte de representar” (A. F., 1966: 4), merecedores de incentivo e simpatia por sua aplicação aos ensinamentos da professora. A breve explanação dessas duas críticas serve apenas para demonstrar que a montagem da Casa da Comédia, como a crítica existente comprova e como se verá a seguir, não teve a mesma repercussão conquistada pela montagem do TUCA, quando da sua estada em Portugal, em maio de 1966, apenas quatro meses após a apresentação lusa.

O sucesso da peça impulsiona a equipe para uma digressão a outros países da Europa, e em poucos dias o espetáculo chega a Portugal, sendo recebido com louvor. Carlos Porto, no segundo volume do livro *Em busca do teatro perdido*, no capítulo “*Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto”, faz uma crítica apaixonada ao espetáculo realizado pelo TUCA. Antes, porém, comenta a sua impressão sobre a montagem da Casa da Comédia, ocorrida meses antes:

É certo que um grupo de teatro amador lisboeta – a Casa da Comédia – discernira lucidamente as potencialidades dramáticas deste poema. Parece, no entanto, que a sua encenação dele obedecia mais às regras declamatórias do que procurava tornar vivas e atuantes essas potencialidades. (PORTO, 1973: 241)

Levando em conta a diferença entre as performances dos dois grupos, o crítico depara-se com uma questão: o que define a teatralidade do texto? Iniciando o processo reflexivo impulsionado pela pergunta, ele afirma que o sucesso da montagem brasileira o auxiliou a perceber o que não estava funcionando em algumas montagens portuguesas de então: “o que estava errado não era apenas a concepção do espetáculo – o fazer moderno ou o fazer grande – era a própria concepção de teatro” (PORTO, 1973: 243).

A afirmação de Carlos Porto é importante para que se perceba a aparição do TUCA como um momento de ruptura e reavaliação do fazer teatral no Brasil, em Portugal e mesmo na Europa. A diferença de

impacto entre dois espetáculos que trabalham com o mesmo texto torna evidente que o fundamental não é “o quê” vai ser feito e sim “como” vai ser feito. Note-se que o crítico levanta algumas características de atuação do grupo paulista que teriam favorecido, a seu ver, o bom desempenho do trabalho. A primeira delas é a exploração da comunicabilidade do texto, influenciado pela narrativa épica, aliada ao fato de as personagens serem representadas, ao fim e ao cabo, como uma única personagem (o povo). Para o avaliador, o mérito da equipe residiu em saber descobrir e explorar o que já havia potencialmente na peça. Mas a responsável pelo “milagre” da atuação do grupo, ainda segundo Porto, é a “qualidade do material humano” (PORTO, 1973: 245). Os atores, em sua suposição, não perguntaram a idade ou a importância das personagens que iriam interpretar, não se limitaram a decorar textos, mas investiram humildemente no conhecimento da história do Nordeste, postura que deu origem à simplicidade e à espontaneidade do espetáculo. A possibilidade de encarar o processo de criação sob essa nova perspectiva reflete-se, de maneira lógica, também na forma de representar do ator. Nesse sentido, torna-se importante transcrever o trecho a seguir, que revela um pouco da cena de *Morte e vida severina*:

A utilização dos mais simples meios: um ciclorama, um praticável; recorrendo a processos geniais na sua simplicidade: os braços de dois atores formam uma janela; o grupo dando-se as mãos ondulando é um canal batido pelo vento; as sombras projetadas no ciclorama fazendo com que as personagens se transcendam. (PORTO, 1973: 247)

O uso do praticável, de braços que se transformam em janelas ou de corpos em movimento que sugerem o canal batido pelo vento são exemplos da utilização de uma nova linguagem estética, diferente da naturalista. Além disso, a proximidade com a narrativa épica e a exploração da questão social e política em cena eram dados ainda

recentes em Portugal²⁰. Pensando a década teatral de 1960 de modo mais panorâmico, vê-se que, em termos ocidentais, ela se configura como um período de experimentações e rupturas estéticas, no caminho das inovações propostas por encenadores como Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, entre outros.

A constatação de que o TUCA trouxe novidades para a cena teatral portuguesa também está presente no artigo “Presença do jovem teatro brasileiro em Portugal”, de Luiz Francisco Rebello, inserido na revista *O Tempo e o Modo*. Nele, o crítico diz que o espetáculo brasileiro combinou elementos do teatro épico e de outras correntes estéticas, “desde o teatro da crueldade de Artaud ao moderno teatro de vanguarda” (REBELLO, 1966: 790). Ademais, Rebello cita a importância da direção de Roberto Freire, na medida em que ela se desprende da proposta naturalista, definida pelo crítico como “compromisso embaraçador” (REBELLO, 1966: 792).

Outro dado que corrobora a suposição de que a encenação do TUCA impressionou em termos estéticos é o fato de a já referida montagem da Casa da Comédia não ter atingido a mesma repercussão. Levando-se em conta que os dois grupos montaram o mesmo texto, praticamente em igual período, fica evidente que a concepção do espetáculo, calcada essencialmente na musicalidade do poema e na movimentação e entonação dos atores, foi determinante para que a apresentação dos brasileiros tivesse um estrondoso sucesso. Por outro lado, verifica-se que o extenso período da censura salazarista em Portugal, instaurada a partir do Estado Novo, em 1926, engessou a atuação dos grupos portugueses que, intimidados, não tinham condições de assumir uma proposta de encenação tão politicamente engajada como a do TUCA. Em outras palavras, a Casa da Comédia, já abalada pelos longos anos de ditadura, não teria meios de apresentar,

²⁰ A primeira montagem de um texto brechtiano, *A alma boa de Se-tsuân*, ocorreu em Portugal, em 1959, conforme já visto, pela Cia. Maria Della Costa, brasileira, sendo, em seguida, proibida pela censura salazarista.

ao menos não com a mesma intensidade, a postura de enfrentamento e de questionamento da realidade social, preconizada pelo grupo paulista.

Ainda no que diz respeito à recepção da montagem brasileira do texto de João Cabral de Melo Neto, em Portugal, cabe lembrar que a chegada da equipe em território luso foi anunciada com grande expectativa, sobretudo em função da premiação conquistada no Festival de Nancy. No dia 26 de maio de 1966, Ruben A. escreve, no *Diário Popular*, um artigo com a seguinte chamada: “O TUCA de S. Paulo em Portugal!”. Nele, o crítico fala de sua alegria com a vinda do grupo e destaca a qualidade do espetáculo, visto por ele em Paris. Um dos aspectos que mais lhe chamou a atenção foi a peça trazer um “diálogo de alma, de sensibilidade universal” (RUBEN A., 1966: 1), pois a montagem foi muito bem recebida na França, por um público que não compreendia a Língua Portuguesa.

O primeiro espetáculo do TUCA em Lisboa dá-se no dia 29 de maio de 1966, no Teatro Avenida. No dia 30, uma série de jornais da capital esboça a sua crítica. Manuela de Azevedo, no *Diário de Notícias*, intitula “*Morte e vida severina*: de perdurável lembrança” a sua opinião sobre a montagem. Ponderando que o auto apresentado tem as suas raízes no teatro medieval, em que o canto, a música e o ritmo assumem um significado simbólico e captador, a crítica deduz que o trabalho do grupo paulista é de uma formosa plasticidade:

Raparigas e rapazes descalços, todos amortalhados de branco, entoando como nas ladainhas, ou dizendo como no teatro, modelam cada palavra, cada verso do texto que servem com religioso respeito e acatamento. (AZEVEDO, 1966: 5)

A interpretação, segundo ela, estaria revestida de uma austera beleza. A seguir, afirma que o público português, especialmente o jovem, teve sorte em tomar contato com “este grande teatro”, acrescentando, no pé da página, que ao final da peça houve pedidos de autógrafos, alegria, entusiasmo e, à saída, uma longa espera dos atores, “ainda um pouco assustados da surpresa...” (AZEVEDO, 1966: 5).

Em *O Século*, Urbano Tavares Rodrigues diz que o espetáculo se destaca da temporada em andamento de “não poucas banalidades e fraquezas” (RODRIGUES, 1966: 7). O crítico equipara a obra de Melo Neto à de Graciliano Ramos, em sua solidariedade para com o povo. As músicas, o violão e o atabaque, aliados às falas cantadas com grande convicção, possibilitaram que toda a sala vivesse, efetivamente, “o drama da fome e da viagem do retirante a caminho do próprio enterro que ficou adiado” (RODRIGUES, 1966: 7).

S., no *Diário Popular*, afirma que o público, que se mantivera por uma hora como que eletrizado, “se levantou e tributou vibrantes aplausos, que duraram mais de quinze minutos” (S., 1966: 2). Para ele, os papéis foram interpretados com tamanha naturalidade que criaram uma atmosfera que levou o público a sentir-se um pouco como a personagem de Severino. No *Diário de Lisboa*, M. de A. diz que a montagem fez desaparecer a ideia de amadorismo acadêmico, diante do talento e da devoção ao teatro. O texto, segundo a crítica, foi além da simples declamação proposta recentemente pelo grupo de teatro amador de Lisboa²¹, sendo utilizado apenas como ponto de partida, já que o espetáculo do TUCA propôs novos horizontes e valores plásticos, além de lágrimas e de risos.

Ainda no dia 30 de maio de 1966, no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*, há uma entrevista de João Cabral de Melo Neto concedida ao jornalista José Carlos de Vasconcelos, com a seguinte chamada: “João Cabral de Melo Neto (o autor de *Morte e vida severina*) fala-nos da sua obra poética e do auto que só há pouco pôde ver encenado”. Nela, o dramaturgo revela que o texto foi publicado em 1956, somente para completar o volume de suas obras editadas por José Olympio. Além disso, o brasileiro diz que outras companhias teatrais, incluindo a de Cacilda Becker, já haviam montado *Morte e vida severina*, mas que ele, como o já indicado pelo título da entrevista, nunca havia assistido a nenhuma dessas montagens, pois como

²¹ Fica implícita a menção à montagem de *Morte e vida severina* pelo grupo Casa da Comédia.

diplomata, quase sempre estava fora do Brasil. A primeira vez que o criador viu a sua obra em cena deu-se no Festival de Nancy, em Paris, através da montagem do TUCA. Depois disso, Melo Neto, empolgado com a repercussão do trabalho, aceitou um novo convite para ver o espetáculo também em Portugal. Vindo da Suíça, local onde a carreira diplomática o instalara naquele momento, o escritor concedeu uma entrevista a Vasconcelos, revelando sua sensação ao assistir ao espetáculo do TUCA em Paris:

Olhe – é a primeira vez que o vou dizer: a representação impressionou-me enormemente. Eu não a tinha concebido exatamente assim, mas à maneira tradicional, como um Auto de Gil Vicente, por exemplo. Mas esta encenação – com os atores todos sempre no palco, a utilização da música e do canto, a realização plástica etc. – foi tão boa, que tenho a impressão de que todas as outras me parecerão fracas (VASCONCELOS, 1966: 13 e 19).

Vasconcelos também relata que, na noite de estreia em Lisboa, o público português, “submerso no delírio dos aplausos infundáveis” (VASCONCELOS, 1966: 19), incitou, insistentemente, para que João Cabral de Melo Neto fosse ao palco. O autor, com uma modéstia emocionada, não quis subir à cena.

Na edição de julho de 1966, a revista *Seara Nova*, n. 1.449, traz um artigo chamado “*Morte e vida severina*”, decorrência do sucesso de espetáculo, em que várias personalidades dão a sua opinião sobre a montagem do TUCA. Urbano Tavares Rodrigues diz que a peça foi, sem dúvida, “o momento mais alto da temporada teatral em Lisboa, no plano estético e no da projeção social.” (RODRIGUES ET AL, 1966: 213). Almeida Faria reitera que não viu em Portugal acontecimento comparável e que, “mesmo do teatro visto lá fora, só o *Galileo Galilei* de Brecht e o *Marat/Sade* de Peter Weiss se lhe poderiam comparar” (RODRIGUES ET AL, 1966: 213). Manuel de Azevedo defende que o espetáculo foi “um acontecimento” (RODRIGUES ET AL, 1966: 214), pois algo que está para além do teatro ocorre, quando se acredita no nascimento de um novo homem, conforme ele assinala, valendo-se de

um verso da peça: “Belo como a coisa nova / na prateleira até então vazia” (MELO NETO, 2007: 131). Alexandre Pinheiro Torres enfatiza que a temática da peça não é limitatória e critica com severidade os que achavam que a linguagem de João Cabral de Melo Neto seria incompreensível ao público português.

Nem todas as críticas publicadas na *Seara Nova*, entretanto, são de caráter predominantemente elogioso. É da visão do encenador Artur Ramos, em seu artigo intitulado “Um balde de água fria”, que surge a opinião mais rigorosa sobre a montagem. Sabendo que se coloca numa posição “eminente popular” (RAMOS, 1966: 215), o crítico propõe uma reflexão a respeito da desconcertante contradição entre “uma peça que prega a resignação cristã e a adesão, digamos, militante com que um público generoso a acolheu” (RAMOS, 1966: 215). Três elementos teriam despertado, segundo Ramos, a admiração do público e o conseqüente “estado de graça” com que o espetáculo se desenvolveu: o texto de Melo Neto, a movimentação dos cerca de trinta atores em cena e a música de Chico Buarque. Desenvolvidos brevemente os três aspectos, considerados virtudes reais do espetáculo, o crítico acrescenta outro fator que se sobrepôs: a denúncia da fome e da miséria do retirante, elemento praticamente inédito nos palcos portugueses. Ramos acredita que a estreia de um teatro de cunho social tenha naturalmente insuflado a sensibilidade do público e, a partir daí, expõe o motivo do seu desagrado: a finalização da peça com um Severino conformado. O nascimento da criança impede que o protagonista se suicide, mas “salvo do desespero, Severino morrerá resignado” (RAMOS, 1966: 215), afirma, contrariado, o diretor, para, a seguir, enfatizar: “Não posso aceitar que uma peça começada em denúncia acabe em conformação com os males denunciados” (RAMOS, 1966: 215). Acrescenta ainda não crer que o público do Teatro Avenida veja o aumento da natalidade como uma solução para os problemas do Nordeste brasileiro.

Embora aparentemente Artur Ramos tenha visto o nascimento da personagem do menino sob o ponto de vista literal e não simbólico, vê-se que ele levanta uma reflexão importante, ressaltando a ambigüidade

já analisada no capítulo anterior: o espetáculo, ao fim e ao cabo, trata da crítica e das possibilidades de transformação social ou limita-se a um auto de resignação cristã? Carlos Porto, no já mencionado artigo “*Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto”, acaba tocando na questão no momento em que expõe a sua interpretação da peça. Entendendo o auto como uma parábola cristã, pode-se ler que o filho de José, nascido no final do enredo, é a personificação de Cristo, cujo nascimento traria esperança para os desvalidos. Ou seja: o próprio Severino pode ser visto como Cristo (filho de Maria), em sua dolorosa peregrinação. A ideia do suicídio e o posterior nascimento da criança seriam uma transposição simbólica da “crucificação” e da “ressurreição” do filho de Deus. Carlos Porto, entretanto, prevê que o texto de Melo Neto vai além da parábola cristã, na medida em que se refere a todos os homens, sendo profundo o seu alcance social.

A dubiedade de interpretação proporcionada pelo texto, que tanto pode ser visto como subversivo quanto apaziguador da ordem vigente, ajuda a explicar como a montagem do TUCA foi, de acordo com a mídia, bem recebida e subsidiada pelo governo salazarista. A questão política, dessa forma, constitui outro eixo fundamental para o estudo da recepção da peça em Portugal.

Sendo assim, torna-se pertinente observar o que diz o jornalista José Carlos de Vasconcelos em um texto de 2005, “O Chico que eu conheço”, da revista *Textos e Pretextos*, em edição temática sobre Chico Buarque. Além de considerar o espetáculo do TUCA um dos mais comovedores e inesquecíveis que já viu, o repórter comenta sobre a sua dificuldade de escrever livremente para o *Diário de Lisboa*, durante a ditadura salazarista:

Escrevi [referindo-se à peça] fazendo-lhe os maiores elogios, embora sem dizer tudo o que queria. Por causa da Censura, claro, a qual quis aliás impedir a peça de ir a Coimbra, proibição que a Embaixada do Brasil conseguiu evitar. (VASCONCELOS, 2005: 101-102)

A proibição da peça em Coimbra, de fato, não aconteceu. É o que se pode observar na curiosa matéria publicada no *Diário da Manhã*,

jornal “oficial” do salazarismo, do dia 7 de junho de 1966, em que se vê um elogioso relato acerca das apresentações do grupo pelas cidades de Portugal e também o anúncio do retorno do elenco para o Brasil. Intitulado “Depois de uma digressão por Lisboa, Porto e Coimbra regressaram ao Brasil os componentes do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo”, o texto, sem autoria, ressalta que o governo português, na figura do ministro da Educação Nacional, o professor Galvão Telles, incentivou o grupo, garantindo as despesas de hospedagem, alimentação e deslocamento dentro do País, além de disponibilizar uma casa de espetáculo nas três cidades referidas, para que as montagens ocorressem.

Em Lisboa, os homens do grupo ficaram hospedados na Residência Universitária Monte Olivete e as mulheres numa pensão residencial. Senhas especiais foram distribuídas para garantir a alimentação do grupo na cantina da Universidade de Lisboa. Ainda segundo a reportagem, sabe-se que o TUCA realizou onze espetáculos em Portugal, nos Teatros Avenida (Lisboa), Gil Vicente (Coimbra) e São João (Porto), em que se destaca que “a organização dos espetáculos foi da responsabilidade dos Ministérios da Educação e dos Negócios Estrangeiros, tendo o lucro líquido sendo oferecido ao TUCA” (DEPOIS..., 1966: 2). Além disso, a matéria informa que em cada uma das três cidades, pelo menos um espetáculo foi oferecido gratuitamente aos universitários, sendo que, nos demais, os estudantes e professores tiveram redução de 50% do valor do ingresso. A estimativa é de que cerca de oito mil pessoas tenham assistido a todas as montagens.

O texto do *Diário da Manhã* igualmente informa que os atores, após o regresso do Porto, foram brindados com um passeio turístico ao longo das praias da costa ocidental, com um almoço na Figueira da Foz, gentileza do Ministério da Educação. Sabe-se também que a Fundação Calouste Gulbenkian, atendendo a pedidos do público, convidou o grupo para uma última apresentação em Lisboa, no Cinema Império, ocorrida na noite anterior (6 de junho), horas antes de o elenco retornar

ao Brasil.²² A extensa matéria do jornal finaliza com a informação de que o professor Galvão Telles, em “conversa muito afetuosa” com o subsecretário de Estado da Juventude e Desportos, Fernando Serrão, e com o sr. Henrique Suster, diretor-superintendente do Teatro Universitário de São Paulo, entregou, como oferta ao TUCA, duas medalhas – uma alusiva aos 50 anos do Ministério e a outra referente ao V Centenário de Nascimento de Gil Vicente.

A referida reportagem acerca da estada do TUCA em Portugal, veiculada no *Diário da Manhã* e reproduzida em parte no periódico *A Voz* do dia seguinte, 8 de junho de 1966, dá a impressão de que o governo salazarista foi o grande responsável e promovedor do acontecimento teatral. Parece evidente que a cúpula salazarista, mediante o inegável sucesso do grupo, optou por “aliar-se” publicamente à montagem, divulgando o governo como o grande mecenas do evento.

Além disso, é curioso observar que o ministro da Educação que deu as medalhas ao TUCA é o mesmo autor de *Atividades estudantis*: seu lado negativo e seu lado positivo, publicado no mesmo ano da montagem do grupo brasileiro em Portugal. O volume de Galvão Telles é composto por despachos de 5 e 29 de março de 1965 e por uma Nota Oficiosa de 29 de outubro do mesmo ano. No despacho de 29 de março, informa-se que o governo, através de Galvão Telles, comunica a proibição das comemorações do Dia do Estudante. A razão da discordância deve-se ao fato de que os estudantes, no entender do governo, não devem formar, de modo semelhante aos operários, uma classe contraposta às demais. O fato de o Dia do Estudante estar “impregnado de espírito sindicalista” (TELLES, 1966: 21) e de promover o embate contra mestres e autoridades é razão suficiente para a sua interdição. Telles ressalta ainda o perigo da utilização das organizações estudantis para fins táticos e políticos, considerando positiva a

²² A matéria não comenta esse dado, mas sabe-se que, apesar de pouco divulgado, o último espetáculo do TUCA em Portugal (a décima segunda apresentação) teve a lotação do cinema, de três mil lugares, esgotada.

extinção, no Brasil, da União Nacional dos Estudantes (UNE), pelo governo brasileiro da época.

Na Nota Oficiosa de 29 de outubro, tem-se uma epígrafe explicativa do panorama mundial da agitação acadêmica. Segundo o autor, os movimentos internacionais de subversão estudantil ocorridos em países como os Estados Unidos, Brasil, Marrocos e Peru estão, naquela altura, influenciando nos episódios de indisciplina escolar verificados em Portugal. Para conter tal movimento, o Ministério da Educação instaurou um inquérito para apurar a atuação de alguns agitadores universitários. Os infratores, segundo o relato, foram castigados da seguinte maneira: cinquenta e três arguidos foram expulsos de todas as escolas nacionais por períodos que variaram de três meses a oito anos; cento e vinte e quatro foram suspensos da frequência da escola a que pertenciam por períodos de cinco a quarenta dias; quatro ficaram sujeitos a repreensão perante o Conselho Escolar; e vinte e seis foram absolvidos. Telles destaca que “é sempre motivo de mágoa para quem castiga ter de fazê-lo. Mas o castigo representa uma imposição da Justiça e do Bem-Comum.” (TELLES, 1966: 40). Note-se que, por razões óbvias, as punições de cunho mais severo não seriam divulgadas em um texto que tem por objetivo enaltecer o controle do Estado. O ministro também destaca, para conquistar a empatia do leitor, que apenas uma pequena parcela dos estudantes envereda pelo caminho da subversão, sendo a grande maioria disciplinada. A nota finaliza de modo positivo, ressaltando as melhorias que o governo português vinha proporcionando às universidades em termos de infraestrutura e intercâmbio cultural.

Depois das punições de 1965, é natural que o governo tenha investido em projetos de troca cultural para propagar uma falsa imagem de “política democrática”. Ademais, ressalte-se que o mês de maio de 1966 corresponde a uma data significativa: os quarenta anos da “Revolução Nacional”, ocorrida em 28 de maio de 1926. É curioso que a vinda do TUCA tenha coincidido com a comemoração dos quarenta anos da ditadura salazarista, tanto que os jornais, de modo geral, no mesmo

volume em que ovacionavam a montagem de *Morte e vida severina*, também divulgavam com destaque as cerimônias oficiais referentes à data alusiva. Vê-se, claramente, que apoiantes do governo preocuparam-se em produzir reportagens que exaltassem as melhorias do país, desde 1926, transmitindo uma ideia de abertura e harmonia. Por essas e outras razões, o Ministério da Educação de Portugal acolheu o pedido do TUCA, vencedor do Festival Mundial de Nancy daquele ano, para se apresentar em seu País. Afora isso, o desejo de ressaltar uma excelente relação entre Portugal e Brasil, que há pouco iniciara um regime ditatorial, justifica a gentil atitude do governo português em subsidiar a estada do grupo brasileiro.

Por outro lado, o texto de Galvão Telles, ao ressaltar a necessidade do controle em relação à juventude transgressora, é elucidativo para que se compreenda qual o contexto universitário mundial daquele período, que já apresentava, de modo crescente, as inquietações que culminariam no maio de 68. Conforme aponta Edgar Morin, em *Maio de 68: inventário de uma rebelião*, são dois os tipos de interpretação que procuraram compreender o protesto dos estudantes em várias cidades do mundo, sobretudo em Paris. A primeira entende que havia uma insatisfação em relação ao “arcaísmo semifeudal da sociedade professoral” (MORIN, 1969: 11); as universidades não estariam adaptadas ao mundo moderno, além de estarem produzindo um número excessivo de diplomas para poucas colocações existentes no mercado. O aumento do número de professores, de locais e de materiais de estudo, além da renovação dos métodos pedagógicos, seriam as principais reivindicações trazidas pela reforma universitária, que teria como principal objetivo adaptar o meio acadêmico aos novos tempos.

A segunda interpretação, segundo Morin, não reside no desejo de que a universidade se ajuste à vida moderna, “mas na recusa da vida burguesa tida como mesquinha, medíocre, recalcada, opressiva” (MORIN, 1969: 12). O desejo não estaria em encontrar uma vaga de trabalho, mas na rejeição em tornar-se o tipo de profissional exigido pelo mercado. Já o objetivo não seria integrar-se o mais brevemente

possível no universo adulto, mas sim contestar a formação de uma sociedade que, aos olhos daquela juventude, estava deturpada.

Apesar de ideologicamente opostas, as duas hermenêuticas levantadas pelo sociólogo acerca do movimento de 68 têm em comum a vontade de transformar uma realidade pouco satisfatória. Esse dado deixa entrever que o sucesso da peça *Morte e vida severina*, no Festival Mundial Universitário de Nancy, em Paris, no ano de 1966, dois anos antes do movimento, deu-se não apenas por razões estéticas, mas também por apresentar a premência da transformação de um contexto social.

Em Portugal, por seu turno, vê-se, pelo texto de Galvão Telles, que parte da juventude encontrava-se, em 1965, além de contagiada pelos movimentos universitários de outros países, profundamente insatisfeita com a estrutura social engessada do regime salazarista. O texto de João Cabral de Melo Neto, de modo semelhante ao que ocorreu em Paris, foi visto pelos portugueses como um libelo contra as forças de opressão. Levando-se em conta, todavia, que Portugal estava sob o controle de uma ditadura, é compreensível que a peça e a sua repercussão tenham sido divulgadas de modo deturpado, de acordo com os interesses políticos do momento.

Assim, como contrapartida das informações veiculadas pela reportagem do *Diário da Manhã*, em que se lê que os estudantes do TUCA foram muito bem recebidos e apoiados pelo governo português, há os depoimentos de alguns artistas do grupo brasileiro sobre a experiência em Portugal, veiculados no já referido *Jornalivro Porandubas*, da PUC de São Paulo. Ao comentar o momento em que o TUCA se apresentou em terras lusas, o diretor Roberto Freire lembra que a situação, na realidade, era tensa. Além disso, Freire comenta que Odilo Costa Filho, adido cultural da Embaixada do Brasil em Portugal, de abril de 1965 a maio de 1967, acompanhou as apresentações, apoiando o elenco diante de um clima desfavorável:

Em Portugal foi incrível. Odilo Costa Filho levou a gente na inocência. Projetamos nossa raiva da nova repressão

brasileira contra a velhíssima repressão portuguesa.
(FREIRE, 2005: 11)

Roberto Freire diz ainda que o grupo pretendia dar 50% de desconto para os estudantes durante as apresentações em Portugal, mas que a assessoria do governo proibiu, alegando que isso seria subversão. O elenco então se negou a fazer as apresentações, e diante da pressão do público, os descontos foram atribuídos: “Em quarenta anos foi a primeira vez que se ouviam gritos populares dentro do teatro” (FREIRE, 2005: 11), lembra o psiquiatra.

No mesmo *Jornalivro*, Silnei Siqueira, o diretor de atores, diz que as apresentações de *Morte e vida severina* em território luso continham uma provocação sistemática ao regime salazarista, pois os espetáculos eram dedicados à classe oprimida de Portugal. Todo dia Roberto Freire dedicava a apresentação a uma pessoa, “e a gente procurava os mais contestadores: o pessoal ficava puto da vida” (SIQUEIRA, 2005: 9), afirma Silnei, referindo-se provavelmente aos representantes do governo. O diretor de atores conta ainda que havia polícia por todos os lados e que o grupo estava sempre acompanhado de um agente da PIDE, de um funcionário do Ministério do Interior e de outro da Educação e que as pessoas da plateia “batiam palmas olhando para os lados, contidas, com pavor” (SIQUEIRA, 2005: 9).

Em Coimbra, Siqueira comenta um episódio interessante. Prestes a se apresentarem na universidade, foram interpelados pelos “Capas Pretas”, estudantes de lá que afirmaram terem sido impedidos pelo reitor de assistir à peça. Segundo o diretor, eles fizeram uma barreira de protesto, informando que a apresentação de *Morte e vida* estava sendo usada pelo reitor: “Então nós apresentamos a peça no teatro da universidade cheio de velhos mas a dedicamos aos estudantes” (SIQUEIRA, 2005: 9); depois do espetáculo, o grupo reuniu-se com os alunos, refazendo a montagem, em parte, para eles. Silnei Siqueira arremata que o grupo foi amado em Portugal, onde fizeram doze espetáculos com a casa lotada, destacando ainda que:

Odilo nos disse mais tarde que se ficássemos mais uma semana, a Revolução dos Cravos teria sido antecipada, porque o pessoal foi tomando coragem, as palmas foram ficando mais descontroladas. (SIQUEIRA, 2005: 9)

Exagerada ou não, a afirmação do adido cultural do Brasil em Portugal, relatada por Siqueira, serve para exemplificar a importância política da montagem de *Morte e vida severina* naquele momento. Assim, embora a imprensa portuguesa tenha divulgado uma convivência harmoniosa entre o TUCA e os representantes do governo, sabe-se através de meios de comunicação mais recentes – o *Jornal* *livro Porandubas* ou a revista *Textos e Pretextos* – que, na verdade, a relação era bastante conflituosa. O governo salazarista, tendo o controle da mídia, agia de dois modos distintos: publicamente, autopropagandeava-se como o mecenas do espetáculo, utilizando a boa repercussão da peça como mote para se promover; no plano secreto, todavia, tentava boicotar o acontecimento, restringindo a presença de estudantes no teatro, proibindo a publicação de determinados textos e, sobretudo, reforçando o policiamento de modo a coibir as manifestações mais apaixonadas do público.

Segundo o levantado até o momento no que tange à recepção das obras brasileiras em Portugal e, de modo mais superficial, na França, é possível inferir que *Orfeu Negro*, *Gimba* e *Auto da Compadecida* foram responsáveis por desvelar, em primeira mão, as personagens desafortunadas do País para o público europeu, entre os anos de 1959 e 1960. Vencedoras de prêmios e da simpatia popular, as duas primeiras oscilaram, na percepção da crítica estrangeira, entre um retrato folclórico e carnavalesco do Brasil e uma proposta engajada de denúncia das desigualdades sociais do País. Já *Auto da Compadecida* constrangeu alguns avaliadores portugueses, incomodados com a irreverência e a transgressão de certas hierarquias divinas, o que não impediu, todavia, que o espetáculo fosse aplaudido e apreciado, tanto pelos portugueses, quanto pelos franceses que, inclusive, remontaram o texto de Suassuna alguns anos depois.

A encenação de *Morte e vida severina*, em 1966, por outro lado, configurou-se como um evento arrebatador por pelo menos duas razões: rompeu com parâmetros estéticos, ao trazer para a cena uma nova linguagem corporal, musicalizada, em que os atores construía, com movimentos não-cotidianos, imagens poéticas, carregadas de significação social e, ao mesmo tempo, inflamou, em um público já bastante insatisfeito com a ditadura (no Brasil e em Portugal), o desejo de mudança, o que viria a ocorrer, nos dois países, apenas nas décadas seguintes. Evento estético e político, o espetáculo de Melo Neto agiu como um anúncio da transformação necessária, em termos artísticos e sociais, no mundo ocidental da década 1960.

4 INTERLIGANDO OS EIXOS ESPACIAIS

A análise da representação dos desafortunados nas nove peças dramáticas permite a identificação de alguns modelos de atuação associados às personagens desvalidas do drama brasileiro da década de 1950 e 1960. Esses modelos configuram-se como tipificações possíveis, em que determinado grupo de oprimidos age de maneira semelhante em relação ao meio que o circunda. Além disso, não são excludentes, sendo possível que algumas figuras ficcionais estejam inseridas em mais de um paradigma comportamental. Dessa forma, destacam-se, nos textos teatrais estudados, os seguintes modelos de atuação:

- dos trabalhadores rurais pobres que, sem um pedaço de terra para plantar e/ou condições dignas de manutenção no campo, deslocam-se para outras paragens em busca de melhor sorte. Os denominados *lavradores sem terra* materializam-se em Severino e seus pares (*Morte e vida severina*); em Joaquim, Dolor e demais meeiros (*Vereda da salvação*); e em Justino e Santa (*A invasão*);

- dos trabalhadores pobres da cidade e da periferia que, atuando em subempregos, encontram-se privados da vivência física e simbólica de um lar verdadeiro. Os *sem-teto* visualizam-se nos moradores expulsos da favela, em *A invasão*; nas empregadas domésticas Rosa e Suely, em *Quarto de empregada*; e nas prostitutas Célia, Dilma e Leninha, em *O abajur lilás*. Tanto as subalternas quanto as garotas de programa, apesar de terem onde dormir, são contempladas com espaços que mais se configuram como pseudolares do que como casas capazes de oferecer aconchego e proteção;

- dos homens pobres e criativos, capazes de driblar a miséria através de trapanças, geralmente inofensivas. Estão nesse nicho os *malandros neopicarescos*, como João Grilo e Chicó, de *Auto da Compadecida*;

- dos homens pobres e agressivos, que recorrem ao mundo da criminalidade para amenizar a opressão econômica a que estão sujeitos. Os *malandros bandidos*, gerados pela sociedade excludente, apesar de

violentos, seguem um código de ética próprio, conquistando a empatia de parte dos desvalidos próximos, estando nesse paradigma, Severino do Aracaju e o Cangaceiro, em *Auto da Compadecida*; e os bandidos-heróis Pedro Mico e Gimba, das peças homônimas;

- dos negros sambistas desvalidos, que encontram na música uma estratégia de sobrevivência. Os *malandros sambistas*, dessa forma, estão corporificados em Negrão, de *Gimba*; nos músicos Apolo e Orfeu, de *Orfeu da Conceição*; e em Bola Sete, de *A invasão*;

- dos rapazes pobres e hesitantes entre o mundo da criminalidade e o do subemprego e do improvisado. Os *garotos indecisos* podem ser vistos em Zemélio, de *Pedro Mico*; Tico e Rui, de *Gimba*, e Tonho, de *A invasão*;

- das mulheres pobres, mas honradas, que através do desprestigiado serviço doméstico conseguem viver com relativa dignidade. As *trabalhadoras domésticas* apresentam-se por meio da lavadeira Clio, de *Orfeu da Conceição*; de Lindalva (do lar) e de Isabel (passadeira), de *A invasão*; e de Rosa e Suely;

- das mulheres pobres e desonradas, que depois de humilhadas em pseudoempregos domésticos, optaram por aderir à prostituição. As *trabalhadoras do sexo* estão retratadas em Mira de Tal e suas colegas, de *Orfeu da Conceição*; Aparecida, de *Pedro Mico*; Guiô, de *Gimba*; e Célia, Dilma e Leninha, de *O abajur lilás*.

- das adolescentes pobres e ainda indecisas entre as limitadas ofertas do mundo doméstico e o da prostituição. As *jovens indecisas* caracterizam-se em Eurídice, Melize e Amélia, de *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico* e *Gimba*, respectivamente; e nas irmãs Malu e Rita, de *A invasão*;

- dos visionários pobres que, de maneira real ou apenas imaginada, estabelecem algum tipo de conexão com o mundo sobrenatural. Os *profetas e/ou sensitivos* podem ser vistos em João Grilo, de *Auto da Compadecida*; Severino, de *Morte e vida severina*; Joaquim e Dolor, em *Vereda da salvação*; o protagonista, de *Orfeu da*

Conceição; Pedro Mico, no texto de Callado; Chica Maluca, em *Gimba*; e o Profeta, em *A invasão*.

É interessante observar como os *lavradores sem terra* e os *sem-teto* constituem modelos de atuação que, retratados pela primeira vez nas peças teatrais das décadas de 1950 e 1960, atualmente transfiguram-se no mundo real como os mais articulados movimentos de reivindicação dos desfavorecidos do Brasil. Chama a atenção ainda o fato de que essas duas tipologias são relativamente amplas, abrangendo os desafortunados de ambos os sexos e de distintos lugares.

Por outro lado, os *malandros neopicarescos*, os *malandros bandidos*, os *malandros sambistas*, os *garotos indecisos*, as *trabalhadoras domésticas*, as *trabalhadoras do sexo* e as *jovens indecisas*, nos textos dramáticos, compõem modelos de atuação mais engessados, em que o gênero parece determinar destinos bastante restritos. Vê-se que em *Auto da Compadecida*, *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico*, *Gimba* e, de modo menos evidente, em *A invasão*, as figuras masculinas estão condenadas a dois tipos de reação diante da miséria: a resignada, em que a válvula de escape para a opressão econômica situa-se no terreno da astúcia ou do samba (*malandros neopicarescos* e *malandros sambistas*) e a inconformada, pautada pela agressividade (*malandros bandidos*). Por essa razão, os fazedores de pão João Grilo e Chicó amenizam a pobreza a que estão relegados por meio de suas lúdicas histórias de enganação; Apolo, Orfeu, Negrão e Bola Sete encontram no samba um paliativo para aliviar a tensão econômica. Em oposição a eles, estão os insubmissos e carismáticos Severino do Aracaju, o Cangaceiro, Pedro Mico e Gimba, heróis-bandidos que criam um código moral próprio, paralelo ao oficial.

Quanto aos *garotos indecisos*, nota-se que a peça de Callado não revela o futuro do garoto de recados Zemélio, ficando latente apenas o fato de que o jovem tem uma grande admiração por Pedro Mico e que deseja segui-lo para onde ele for. Tico, de modo similar, espelha-se no bandido Gimba, mas seu futuro não fica indefinido como o de Zemélio, pois o texto de Guarnieri mostra que o rapaz torna-se um bandido tão

famoso quanto Gimba, após matar Gaboró. Rui, por seu turno, já andou na malandragem, mas depois virou um ordeiro consertador de rádios. O Tonho de Dias Gomes, por seu turno, estava disposto a seguir as normas de um mundo regrado, trabalhando como ajudante de pedreiro; a atuação de Mané Gorila, todavia, deixa o rapaz numa situação limite e ele, por impulso, mata o explorador, entrando quase que involuntariamente no mundo da criminalidade. O importante a frisar, sobre os *garotos indecisos* é que eles se caracterizam por estar em uma fase de transição, ainda vacilantes entre o universo regrado e o do crime.

De modo similar aos homens, as mulheres desvalidas de *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico*, *Gimba*, *Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás*, estão presas a paradigmas comportamentais predominantes, configurando-se como *trabalhadoras domésticas* ou *trabalhadoras do sexo*. Clio e Lindalva são as fiéis companheiras dos *malandros sambistas* Apolo e Bola Sete; além de organizar o lar, elas ganham um dinheiro extra, lavando ou passando roupa para fora. Rosa e Suely, por sua vez, não têm maridos, mas da mesma forma que as citadas acima, exercem atividade caseira, ganhando a vida como faxineiras. Contraopondo-se a elas estão Mira de Tal e suas colegas, Aparecida, Guiô, Célia, Dilma e Leninha, que sobrevivem através da venda de seus corpos. Enquanto as *trabalhadoras domésticas* limpam a sujeira produzida por seus patrões, as *trabalhadoras do sexo*, em oposição, fazem o “serviço sujo”, isto é, a cópula mecânica, em que se assume o fetiche masculino da mulher-coisificada, vista como um objeto de consumo e de posterior descarte. As duas profissões, nesse sentido, vinculam-se à ideia de sujeira, real ou metafórica.

As *jovens indecisas*, de modo idêntico aos *garotos indecisos*, distinguem-se pela indefinição entre dois modelos de atuação preponderantes. Eurídice, Melize e Amélia ainda não exercem nenhuma atividade remunerada nas peças, mas de suas inclinações amorosas subentende-se que elas desejam se tornar *trabalhadoras domésticas*, ou, melhor dizendo, organizadoras do lar, como futuras companheiras

de Orfeu, Pedro Mico e Rui, respectivamente. As irmãs Malu e Rita, por sua vez, desiludidas com o serviço doméstico, mostram uma inclinação para a prostituição. O futuro de Malu, no entanto, fica incerto, pois existe a possibilidade de que ela rompa com esses paradigmas através da influência de Lula, conquistando possivelmente uma vaga como operária da fábrica, situação que se configuraria como uma ascensão social, adquirida pela migração de classe.

Vale a pena frisar que os *malandros sambistas* Apolo, Orfeu e Bola Sete mostram uma preferência pelas *trabalhadoras domésticas* Clio, Eurídice e Lindalva. Já os *malandros bandidos* Pedro Mico e Gimba, por sua vez, interessam-se pelas *trabalhadoras do sexo* Aparecida e Guiô. Enquanto as secretárias do lar afiguram-se como parceiras ideais para os *malandros sambistas*, sendo eventualmente arrimo da família, as prostitutas, de modo análogo, são as possíveis cúmplices e acobertadoras dos crimes protagonizados pelos bandidos heróis.

Compondo o último modelo de atuação identificado nos textos, estão os *profetas e/ou sensitivos*, representados por homens e mulheres que têm, ou imaginam ter, contatos com o universo transcendental. João Grilo volta do juízo final, onde trava uma batalha retórica com o Encourado, Jesus e Nossa Senhora, a fim de escapar do Inferno; o inusitado fato, todavia, pode ser visto apenas como delírio do ajudante de padeiro, que estava moribundo em função do tiro que levou. No caso do Severino cabralino, a leitura de seu deslocamento enquanto peregrinação leva à interpretação de que, ao final da romaria, o retirante entrou em contato com a esfera divina, ao deparar-se com o menino Jesus; o entendimento da caminhada enquanto migração, por outro lado, subentende que a criança é mais uma entre tantas outras recém-nascidas. A mesma ambiguidade pode ser entrevista em Chica Maluca, que pode, ou não, através da feitiçaria e da invocação de forças sobrenaturais, ter influído no destino trágico de Gimba. Orfeu, na mesma linha, talvez tenha tido acesso ao outro mundo, ao adentrar no clube “Majors do Inferno”; já o seu encontro com a Dama Negra deixa

evidente que houve um contato com a figura da morte, ainda que metaforicamente. Se os nomes mencionados acima se distinguem pela incerteza quanto a uma possível comunicação com o além, Joaquim e Dolor, de *Vereda da salvação*, e o Profeta, de *A invasão*, caracterizam-se como cidadãos que, a fim de fugir de uma situação opressiva, apenas fantasiam acerca de diálogos consoladores travados com seres divinos.

Depois de estabelecer algumas deduções no que tange à existência de certos modelos de atuação, torna-se propício investigar de que maneira as figuras desafortunadas transitam pelos espaços de significação social e qual a relação disso com a dinâmica dos conflitos de classe. Em linhas gerais, pode-se dizer que as personagens miseráveis, nas peças, apresentam dois padrões opostos de ocupação espacial. De um lado, têm-se as figuras *estacionárias* e relativamente aceitas pela sociedade, de outro, há as *migrantes*, que se deslocam continuamente e não são bem vistas pelo tecido social.

No primeiro setor, estão aquelas que exercem alguma atividade fixa e legal, mesmo que não regulamentada. Enquadram-se nessa categoria, os funcionários de baixa renda, geralmente subassalariados, como os ajudantes de padeiro João Grilo e Chicó, de *Auto da Compadecida*; os coveiros, de *Morte e vida severina*; e o lavrador Manoel e seus filhos, de *Vereda da salvação*, todos inseridos no eixo rural. Na favela, têm-se a lavadeira Clio e o biscateiro Apolo, em *Orfeu da Conceição*; o garoto de recados Zemélio, em *Pedro Mico*; o sambista Negrão e o biscateiro Rui, em *Gimba*. Veja-se que as jovens Eurídice, Melize e Amélia, de *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico* e *Gimba*, respectivamente, apesar de aparentemente não trabalharem, entram nesse setor, já que moram em local fixo e, na condição de “do lar”, não exercem atividade marginal. Já na cidade, as empregadas domésticas Rosa e Suely, de *Quarto de empregada*, constituem um exemplo claro de personagens que apresentam relativa aprovação social e imobilidade espacial.

Esse primeiro grupo, apesar de situado em ambiente fixo, é regido pelas leis da impessoalidade da rua, conforme já analisado

anteriormente. Por essa razão, João Grilo e Chicó são desvelados a partir do pátio da igreja, local público, em que as possíveis vítimas de suas trapaças circulam. Os coveiros da peça cabralina, da mesma forma, situam-se no cemitério, lugar de visitação que reverbera, através de sua arquitetura, as diferenças de classe. O lavrador Manoel e seus filhos, Ana e Geraldo, moravam há anos numa mesma terra que, até a chegada da estrada grande, não tinha donos; com o progresso, apareceram as cercas e os donos do latifúndio, responsáveis em tomar a terra da família e a sujeitar seus membros à condição de lavradores meeiros. Alojadas em mocambos, as famílias que ali tentam sobreviver são retratadas, na maior parte do tempo, através do pátio que têm em comum.

Na favela, encontram-se na condição de *estacionários*, duas categorias básicas: a das trabalhadoras domésticas e a dos biscateiros. Na primeira estão Clio, lavadeira de roupas, e Eurídice, Melize e Amélia, jovens do lar. Como biscateiros estão o compositor Negrão, o consertador de rádios Rui e o entregador de jornais Zemélio. Salvo uma ou outra cena, essas personagens são apresentadas na frente dos barracos, em local de conversação e encontro de moradores.

Na cidade, Rosa e Suely configuram-se como as principais representantes do grupo *estacionário*. Embora sejam retratadas a partir do quarto de empregada, fica claro que elas se comportam segundo as regras da *rua*, marcadas pela impessoalidade do ambiente de trabalho, espaço que também abriga o cubículo em que dormem, espécie de pseudolar destinado às serviçais. A confusão dos códigos espaciais da *casa* e da *rua*, materializada pela mescla entre os locais de descanso e de trabalho, evidencia que as personagens encontram-se privadas das categorias existenciais e simbólicas do código da *casa*, lugar de aconchego e de proteção.

Na direção oposta dos que permanecem estacionados e relativamente adaptados à ordem coletiva, estão as personagens compelidas a migrar ou a esconder-se continuamente, caracterizando-se como subversivas ou incômodas à sociedade, já que eventualmente

recorrem a atividades consideradas ilegais ou inadequadas. É o caso dos peregrinos, dos bandidos e das prostitutas, distribuídos nos três eixos espaciais. No primeiro item – dos peregrinos – têm-se os retirantes nordestinos de *Morte e vida severina*; os caminheiros e, posteriormente, meeiros, de *Vereda da salvação*; o andarilho Orfeu, de Vinicius de Moraes; e os sem-teto de *A invasão*. No segundo – os criminosos –, estão Severino do Aracaju e o Cangaceiro, em *Auto da Compadecida*; e os bandidos Pedro Mico e Gimba, na favela. O terceiro núcleo – das prostitutas – está representado por Miral de Tal, Aparecida e Guiô, em *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico e Gimba*, respectivamente; e em Célia, Dilma e Leninha, de *O abajur lilás*.

Ao deslocarem-se para outros lugares, os peregrinos transgridem determinadas hierarquias espaciais, na medida em que tentam se estabelecer ou frequentar ambientes onde não são necessariamente bem-vindos. O Severino de Melo Neto é um indivíduo que representa a coletividade de desafortunados nordestinos, homens e mulheres, que migram em direção à cidade para não morrer de fome no sertão. Os lavradores de Jorge Andrade, da mesma forma, deslocam-se de fazenda em fazenda, após contínuas expulsões, ficando claro que ninguém os deixa permanecer muito tempo em terras alheias. Os sem-teto de *A invasão*, de modo semelhante, são caminhantes sem casa ou terra, compelidos a implorar por abrigo e trabalho. Lembre-se que Justino e sua família, inclusive, são oriundos do interior da Paraíba, representando a massa de retirantes nordestinos que chegaram à região Sudeste. A situação de total abandono e o descaso das autoridades, todavia, os obrigam a invadir um prédio inacabado, capaz de fornecer um mínimo de proteção.

Já Orfeu, que também se enquadra na categoria dos peregrinos, desloca-se por questões íntimas que, apesar de vinculadas à existência, não se originam nos conflitos econômicos. Fica implícito, de qualquer forma, que o sambista tem uma postura inadequada, ao tentar buscar a sua amada no “Majiorais do Inferno”, reduto da cidade. Não fosse a melodia de sua viola, Orfeu teria sido trucidado por Cérbero, o leão-de-

chácara do clube. Extraíndo-se o caráter mítico da peça e a leitura do clube como lugar sobrenatural, é possível atentar, ainda que subliminarmente, que os indivíduos do morro só serão aceitos na cidade, se tiverem algo a oferecer, como a poesia, no caso. Não por coincidência, a favela começa a ser reconhecida, primeiramente no Brasil, a partir de uma visão romantizada, respaldada pela imagem do poeta-favelado boêmio, compositor de sambas criados em mesas de bar.

A dedução de que as personagens *migrantes*, classificadas como peregrinas, representam um desconforto ou ameaça ao tecido social fica evidente quando se observa as situações de violência a que são sujeitas. Em *Morte e vida severina*, é nítido que os donos do latifúndio estabelecem suas próprias leis, achacando e até mesmo eliminando os pequenos produtores indesejáveis, com a conivência ou omissão da polícia local, braço do Estado.

Em *Vereda da salvação*, a própria polícia, auxiliando os capangas da fazenda, participa da chacina dos meeiros. O assassinato de duas crianças em função do surto evangélico é o suficiente para justificar o genocídio que ratificará a hegemonia moral católica. Veja-se que, em nenhum momento, alguma das personagens de fora dos casebres tenta compreender o que levou os lavradores a entrarem no delírio messiânico. A impressão que se tem é que a morte das crianças acaba sendo um excelente pretexto para eliminar um grupo que já vinha sendo percebido como incômodo pelos donos da fazenda, pois estava produzindo menos, segundo as novas diretrizes dos pastores evangélicos. Note-se que o descaso dos fazendeiros em relação aos lavradores pode ser percebido através de uma deliberação anterior, quando parte das terras destinadas à plantação é confiscada para tornar-se pasto para o gado. Fica evidente que, na perspectiva dos latifundiários, o lucro advindo da pecuária é mais importante do que uma eventual preocupação com a qualidade de vida dos meeiros. Por outro lado, a informação de que a família de Manoel vivia há anos naquelas terras, desde a época em que não havia donos, desvela a maior das violências, a da política coronelista perpetrada pelos grandes

proprietários que, ao longo da história, se apropriaram ilegalmente das terras, expulsando os pequenos lavradores, habitantes antigos, a quem o solo deveria ter sido concedido por usucapião.

Em *A invasão*, por seu turno, vê-se que os moradores expulsos da favela já vinham sofrendo com a cobrança ilícita dos alugueis, feita por Mané Gorila, a mando do deputado Deodato. Essa estratégia de apropriação indevida de certos espaços é semelhante à realizada pelos latifundiários em relação às propriedades rurais, só que, no caso da peça de Dias Gomes, o deputado apropriou-se do morro, como se este lhe pertencesse. Através do perverso mecanismo de manipulação dos poderes, os favelados, acuados, de modo semelhante aos pequenos lavradores, são obrigados a pagar para permanecer no local em que vivem ou decidem fixar-se. Novamente é a polícia, retratada em *A invasão* como corrupta, quem legitima a ação inescrupulosa daqueles que se valem da fragilidade dos desafortunados para aumentar seus lucros.

Deduz-se, por fim, que no caso dos peregrinos, com a exceção de *Orfeu da Conceição*, em que o conflito de classes não está evidenciado, as peças *Morte e vida severina*, *Vereda da salvação* e *A invasão* apresentam personagens desvalidas que, ao se deslocarem ou agirem em busca de condições dignas de existência, entram em conflito com parte da elite que se aproveita da falta de instrução desse grupo, fazendo o possível para evitar a sua autonomia. A polícia, nas três peças, age no sentido de reprimir os desafortunados, diretamente ou através da omissão, mostrando-se claramente subserviente aos poderosos mandatários locais.

Pertencentes ao segundo tópico da categoria das personagens desvalidas *migrantes* estão os bandidos, temidos pela maior parte da sociedade. Enquanto as figuras *migrantes* peregrinas são facilmente exploradas ou expulsas pelas elites regionais, os fora-da-lei representam uma ameaça maior em relação à ordem social. É interessante observar como Severino do Aracaju, o Cangaceiro, Pedro Mico, Gimba e Tico criam o seu próprio código de ética, além de terem

as suas ações de extermínio justificadas, de alguma forma, nos dramas. Severino do Aracaju e seu ajudante saem roubando e matando os indivíduos dos povoados nordestinos porque as suas respectivas famílias foram brutalmente assassinadas pela polícia, o que os deixou transtornados mentalmente. Pedro Mico, na única vez em que matou um homem, o fez em defesa de mulheres que foram estupradas e, a seguir, mortas pelo algoz. Gimba, de modo análogo, nas seis vezes em que assassinou alguém, agiu em legítima defesa. Tico, por seu turno, mata Gabiró para vingar-se pelo extermínio de Gimba, seu referencial de masculinidade.

Dito de outra forma, os bandidos, nas peças, são retratados pela via do humor (*Auto da Compadecida*) ou pela via do heroísmo (*Pedro Mico e Gimba*), ficando explícito que eles são também vítimas da sociedade excludente. Isso não significa, contudo, que eles sejam apresentados como figuras absolutamente humanizadas, pois, como já comentado, estão vinculados ao estereótipo do *malandro bandido*. Embora Gimba apresente maior densidade psicológica que Pedro Mico, os dois promovem uma visão idealizada e festiva do morro, em que a violência é justificada, na medida em que se pauta por um código moral paralelo ao da sociedade regrada²³. No que tange às relações de gênero, Pedro Mico e Gimba vinculam-se a um paradigma machista, em que a agressividade contra as mulheres é vista como algo positivo, já que indicia a virilidade do agressor, aumentando seu poder de sedução.

Na terceira subdivisão das personagens *migrantes* estão as prostitutas, figuras que exercem uma função ambígua, pois ao mesmo tempo em que denunciam a hipocrisia da sociedade, auxiliam, de modo paradoxal, na manutenção do modelo familiar burguês e engessado.

²³ É curioso observar que enquanto a atuação dos bandidos do morro está relativamente sobre controle, vê-se, no campo ficcional a partir da década de 1950, a heroicização da figura do bandido favelado, valorizado por sua capacidade de sobreviver à margem, em condições desfavoráveis. O aumento da violência na favela e, sobretudo, fora dela, aliado à percepção de que o Estado não tem controle sobre a ação dos criminosos, gerou, na ficção, uma configuração mais complexa, em que o policial matador de bandidos pode ser visto como herói, a exemplo do que ocorreu no filme *Tropa de elite*, de 2007, do cineasta José Padilha, grande sucesso de público.

Não por acaso, Giro afirma que “pra fazer papai-e-mamãe, os homens fazem na cama deles. Pra isso eles têm esposa” (MARCOS, 2003: 182), sugerindo que cabe às prostitutas a prática do sexo não-convencional. Em outras palavras, é como se os homens, na peça, buscassem fora do lar o que não têm em *casa*, ação que vincula as garotas de programa ao paradigma da *rua*. O sexo vendido, feito mecanicamente segundo as preferências do comprador, por outro lado, descortina a coisificação da mulher pelo homem, dado embaraçoso em termos morais. Por representarem a sujeição feminina e o fracasso da monogamia burguesa, as prostitutas, no geral, são consideradas inadequadas e indesejáveis por grande parte da sociedade. Não poucas vezes são relegadas à clandestinidade, frequentemente escondidas no submundo do crime e silenciadas por outras instâncias sociais mais poderosas.

Nas peças, as garotas de programa caracterizam-se, no geral, pela submissão em relação às figuras masculinas. Mira de Tal é espancada por Orfeu; sua atitude final, ao trucidar o herói, só é possível porque ela age em grupo, sem contar o fato de que o compositor, naquele momento, já está louco, fraco, fora de suas faculdades mentais. Aparecida segue as ordens de Pedro Mico, pois é como se tivesse sido contratada para ser sua companheira. Guiô, de modo similar, demonstra fidelidade e sujeição a Gimba, que já lhe marcou a face com uma navalha. Célia, Dilma e Leninha, por sua vez, não conseguem livrar-se da relação de opressão que têm com o cafetão Giro, o dono do negócio.

Ademais, os textos deixam subentendido um deslocamento contínuo das meretrizes. Mira de Tal, antes visualizada nos arredores do barraco de Orfeu, migra para outro ambiente, o da “Tendinha”, no momento de sua iniciação na prostituição. Aparecida é oriunda do subúrbio carioca de Santíssimo; depois de trabalhar nas ruas de Ipanema, vai com Pedro Mico para o morro da Catacumba, ficando indicado, ao final, que o casal migrará para o Nordeste. Guiô, no período em que Gimba está escondido em São Paulo, vai “pra zona” (GUARNIERI, 1973: 32), desistindo em seguida dessa opção. Segundo

informação de Negrão, no início da peça, sabe-se ainda que a mulata, depois da morte do companheiro e do naufrágio do plano de irem para o Mato Grosso, muda-se, do barraco vizinho ao de Chica Maluca, para local incerto. Na peça de Plínio, infere-se que Célia e Dilma estão há algum tempo trabalhando para Giro, mas já passaram por outros pontos de prostituição, tanto que sabem que “sair da mão do Giro pra cair noutra, dá na mesma” (MARCOS, 2003: 192). Leninha, por seu turno, já foi babá em casa de família, além de ter exercido a prostituição em outros locais antes de chegar ao mocó de Giro.

De acordo com o visto até o momento, 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, configura-se como perturbadora da ordem, espécie de escória da sociedade, sempre a apontar os equívocos e as injustiças sociais.

Nesse sentido, é curioso observar que, para Darcy Ribeiro, a classe dos oprimidos, de modo paradoxal, é a única capaz de transgredir a segmentação econômica do País. O antropólogo destaca que, por serem na maioria analfabetos ou semianalfabetos, os indivíduos desse setor acabam entrando no sistema de exploração sem conseguir uma organização que lhes garanta qualquer tipo de reivindicação mais estruturada. Todavia, mesmo levando em conta a dificuldade de articulação, o intelectual acredita que a classe dos desafortunados é a potencial transformadora da sociedade, na medida em que ela luta para ingressar no sistema de produção e ter acesso ao mercado:

Na verdade, é a este último corpo, apesar da sua natureza inorgânica e cheia de antagonismos, que cabe o papel renovador da sociedade como combatente da causa de todos os outros explorados e oprimidos. (RIBEIRO, 1997: 210)

Ribeiro destaca ainda que o setor dominante mantém-se no poder com o apoio dos que se encontram localizados logo abaixo na pirâmide. Assim, os setores intermediários geralmente funcionam como

atenuadores e, raramente, como agravadores das tensões sociais, exercendo, na maior parte das vezes, a função de mantenedores da ordem; as classes subalternas, já devidamente sindicalizadas, tendem a “defender o que já [têm] e obter mais, do que para transformar a sociedade” (RIBEIRO, 1997: 210); já a classe marginalizada, em oposição aos demais setores, só tem a perspectiva de se integrar na vida social através do rompimento da estrutura de classes.

Ponderando-se acerca das afirmações do antropólogo, é possível inferir que os desafortunados, nas peças, podem tanto colaborar com a ordem, quanto contestá-la. Mas, em concordância com Ribeiro, vê-se que, de fato, os que sinalizam à emergência de mudanças sociais geralmente pertencem à classe dos oprimidos e, mais especificamente, à turma dos *migrantes*. O grupo dos *estacionários* tende, em oposição, a ratificar a estratificação social.

No que tange à recepção das peças, alguns esclarecimentos tornam-se necessários. Como pôde ser visto, a ênfase da pesquisa não está no estudo aprofundado do acolhimento dos espetáculos, tarefa que, por si só, constituiria um trabalho à parte. Por essa razão, priorizou-se a análise da recepção de algumas das peças no exterior, sobretudo em Portugal, levando-se em conta que as nove obras elencadas já têm, em menor ou maior grau, sua importância reconhecida na história da dramaturgia brasileira. Dessa forma, a contribuição trazida a partir da investigação da relevância desses textos em terras estrangeiras configura-se como valiosa, já que constitui matéria menos conhecida. Em função disso, ao longo da tese, os comentários acerca dos espetáculos no Brasil são espécies de lampejos informativos que situam minimamente o leitor. Porém, esses dados, ainda que esparsos, aliados ao estudo mais detalhado das recepções de *Orfeu da Conceição* (ainda que de maneira indireta, através do filme *Orfeu Negro*), *Gimba*, *Auto da Compadecida* e *Morte vida severina*, em Portugal e, em menor escala, na França, são suficientes para que surjam algumas elucubrações.

A primeira delas é que os sucessos – da película de Marcel Camus, Palma de Ouro em Cannes, em 1959, e Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1960; de *Gimba*, da Cia. Maria Della Costa, Prêmio Saci de Melhor Espetáculo de 1959, no Brasil, e Prêmio de Melhor Espetáculo do júri popular no Festival das Nações, em Paris, em 1960; de *Auto da Compadecida*, do grupo Teatro Adolescente do Recife, Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, em 1957, no II Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, além de ter sido montada por vários grupos, entre elas a Cia. Cacilda Becker, no Brasil e no exterior; de *Morte e vida severina*, pelo TUCA, que após temporada positiva em São Paulo ganhou o III Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, em 1966, sendo convidada a apresentar-se também na pré-estreia do Festival das Nações, em Paris, no mesmo ano – indiciam a valorização de uma nova estética, que tem seu auge nas décadas de 1950-1960, em que as personagens miseráveis brasileiras saem da coadjuvância ou do anonimato e assumem o protagonismo da cena.

Constituindo a primeira parceria profissional entre Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, *Orfeu da Conceição* foi a pioneira em retratar o ambiente da favela, em 1956. Abdias do Nascimento, no artigo “Teatro negro do Brasil”, comenta que a peça teve enorme repercussão de crítica e de público, quando apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sem propor, todavia, “maiores consequências ou significação desde um ponto de vista de autenticidade” (NASCIMENTO, 1968: 208). Apesar de o espetáculo ter tido poucas apresentações e de ter recebido uma crítica negativa de avaliadores como Sábato Magaldi, nota-se que o enredo da história tem um forte apelo junto ao público, tanto que sua transfiguração para a linguagem do cinema resultou em grande bilheteria, dentro e fora do Brasil. Em outras palavras, deduz-se que a curta temporada da encenação deveu-se mais a questões estruturais do texto, melhor resolvidas na película, do que por seu conteúdo político e/ou ideológico.

Sobre *Pedro Mico*, cumpre registrar que embora a peça não tenha sido encenada na Europa e tenha recebido críticas do arcebispo Dom Hélder Câmara, em função do polêmico final, conforme comentam Yan Michalski e Abdias do Nascimento, a peça teve várias apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul. Nesse último Estado, inclusive, o protagonista, sob a direção de Fernando Peixoto, foi representado pela primeira vez por um ator negro.

Em linhas gerais, vê-se que o êxito de *Auto da Compadecida*, *Morte e vida severina*, *Orfeu da Conceição/Orfeu Negro*, *Gimba* e *Pedro Mico* contrastam com a pouca receptividade de *Vereda da salvação*, *Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás*, conforme se verá a seguir.

A crueza da miséria, na peça de Jorge Andrade, teria provocado uma repulsa no público acostumado ao teatro como divertimento, conforme apontou Magaldi, em crítica já referida. Yan Michalski, em *O teatro sob pressão*, acrescenta ainda que o fracasso de bilheteria da produção dirigida por Antunes Filho, em 1964, “foi o golpe de misericórdia que formalizou o fim das atividades do TBC” (MICHALSKI, 1989: 18), depois de uma longa série de crises. Verifica-se que, embora o espetáculo e, mais especificamente, o texto tenha sido bastante elogiado por Magaldi, Michalski e Décio de Almeida Prado, entre outros, a montagem do TBC redundou em fracasso.

Como já visto, *Quarto de empregada* foi proibida em sua primeira apresentação, em 1958, por ser considerada imoral. Milton Baccareli, aluno de direção da Escola de Arte Dramática de São Paulo, mesmo assim a encenou, às escondidas, no palco da EAD, com o apoio de Alfredo Mesquita. No ano seguinte, o texto foi montado profissionalmente por Fausto Fuser, no Teatro de Arena. Afora essas duas referências, mencionadas por Roberto Freire no prefácio da peça, pouca coisa se sabe sobre as demais apresentações, geralmente amadoras, realizadas no Brasil. Além disso, a quase inexistência de críticas aponta para uma baixa valoração do texto por parte dos avaliadores teatrais.

Já *A invasão* foi encenada algumas vezes e bem recebida pela crítica, mas não atingiu a mesma popularidade que outros textos de Dias Gomes, como *O pagador de promessas* ou *O berço do herói*. Além disso, como aponta Tânia Pacheco, no artigo “O teatro e o poder”, a peça foi proibida pela censura, primeiramente em Minas Gerais, em 1964, e depois em todo território nacional, de 1969 a 1978. *O abajur lilás*, por sua vez, causou ainda mais impacto, de modo que a encenação do texto de Plínio permaneceu proibida pela censura até o ano de 1980.

A retomada de informações essenciais, no que tange à recepção das peças, traz um questionamento inevitável – por que razão *Auto da Compadecida*, *Morte e vida severina*, *Orfeu Negro*, *Pedro Mico* e *Gimba* foram tão repercutidos dentro e fora do Brasil (com exceção de *Pedro Mico*, que teve êxito apenas dentro do País) em oposição a *Vereda da salvação*, *Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás*, rechaçados por parte do público e pela censura? A resposta a essa indagação permite que a análise dos três eixos espaciais de significação social das peças, realizada no segundo capítulo, encontre um ponto de contato com o estudo da recepção das peças no Brasil e no exterior.

Reverendo deduções anteriores, nota-se que, no eixo rural, a situação de miséria das personagens recebe uma aura de beatificação, já que ela é a mola propulsora para a ascensão espiritual dos desvalidos. Seguindo essa lógica, *Auto da Compadecida* e *Morte e vida severina* (entendida na perspectiva da peregrinação), remetem ao imaginário católico/cristão, reforçando o símbolo do miserável como alguém digno de uma compensação ou resposta metafísica. *Vereda da salvação*, em oposição, apresenta uma dura crítica às crenças religiosas, ficando evidente que a miséria não tem conotação positiva, nem justificação transcendental, sendo fruto dos mecanismos de exploração do homem pelo homem. Nesse paradigma, a recompensa dos miseráveis através da redenção ou “a promessa de salvação”, utilizando a terminologia de Bourdieu, inexistente, configurando-se como uma construção cultural ilusória. Pode ser essa uma razão que explique por

que a peça de Jorge Andrade não teve a mesma apreciação que as duas outras do eixo campestre, na medida em que colocou em descrédito os preceitos cristãos que se pautam pelo percurso místico que envolve miséria-sofrimento-remição, sendo a última etapa uma espécie de prêmio divino concedido aos sofrendores desafortunados após a morte.

Cabe destacar ainda que *Morte e vida severina* (lida na perspectiva da migração) conquista outra dimensão, em que, à semelhança de *Vereda da salvação*, o *outro mundo* não alivia a situação de penúria na Terra. Nesse caso, destaca-se a denúncia da violência de classes do mundo agrário, em que os lavradores são frequentemente achacados pelos donos do latifúndio. A ambiguidade da obra, mencionada anteriormente, ajuda a explicar por que a peça foi, ao mesmo tempo, enaltecida publicamente e rechaçada sub-repticiamente pela ditadura salazarista. No Brasil ocorreu fato semelhante, pois embora o texto cabralino não tenha sido proibido pela censura, sabe-se que o elenco do TUCA sofreu perseguições políticas que culminaram com a desarticulação do grupo universitário.

No eixo da favela, por seu turno, salienta-se que o *outro mundo* não tem a mesma importância concedida às peças do eixo rural. O que fica mais evidente na representação dos desafortunados do morro é a construção estereotipada dos negros, que em *Pedro Mico* e *Gimba* são encarnados por atores brancos pintados de tinta. O Orfeu de Vinicius não se pinta de negro, mas, em compensação, parece descender dos europeus, nada tendo a ver com a cultura africana. Nesse sentido, vê-se que as peças não se preocupam em construir uma estética de origem negra, à semelhança do que propõe Abdias do Nascimento em *Sortilégio*, por exemplo.

Por essa razão, Orfeu, *malandro sambista*, é um exímio tocador de viola, criador de melodias sofisticadas e suaves, que se opõem nitidamente ao primitivismo da batucada, melodia que assume um caráter negativo na peça, assim como a macumba. Pedro Mico e Gimba, *malandros bandidos*, apesar de vinculados ao samba e ao carnaval, também rejeitam os cultos de origem africana. Por trás da mulata Guiô,

está a loura Maria Della Costa que, segundo a opinião do crítico português F. F., sacrificou sua beleza ao pintar-se, para viver o papel. Milton Moraes, de modo análogo, besuntou-se de negro para dar voz a Pedro Mico.

Assim, por meio de estéticas estereotipadas, os carismáticos heróis afirmam-se nos dramas como negros sem raízes. Além de espirituosos, configuram-se como potenciais agressores de suas parceiras, o que não constitui motivo de queixa, mas de apreciação; tanto que as mulatas Mira de Tal, Melize e Guiô ratificam o clichê da *mulher de malandro*, mostrando-se ainda mais apaixonadas pelos homens que as agridem. Perucas, bom-humor, maquiagem e a eventual presença dos integrantes de uma escola de samba parra encerrar o *show*, no caso de *Gimba*, amenizam o destino trágico do herói, deixando o espetáculo a meio caminho entre uma representação exótica e um libelo contra a desigualdade social.

Além de divulgar a favela brasileira como espaço exótico para o estrangeiro, a representação tipificada dos negros põe em destaque a falácia do mito da democracia racial brasileira. Dito de outro modo, a ideia de que a formação do Brasil deu-se através de processos de miscigenação relativamente harmônicos, em que cada etnia contribuiu positivamente com seus legados culturais, presente em parte da historiografia brasileira, é colocada em xeque quando se pensa no espaço concedido ao negro na sociedade e, mais especificamente, no teatro brasileiro.

É interessante observar que Darcy Ribeiro, além de propor a taxionomia das classes sociais brasileiras, também comenta sobre o equívoco do mito da democracia racial. Lembrando que o povo brasileiro surgiu efetivamente do cruzamento de uns poucos brancos com multidões de mulheres índias e negras, o antropólogo reitera que essa situação “não chega a configurar uma democracia racial, (...) tamanha é a carga de opressão preconceito e discriminação antinegro que ela encerra” (RIBEIRO, 1995: 225-226).

Assim, da mesma forma que parte da historiografia suaviza os mecanismos de violência implícitas na relação entre os senhores do engenho e seus escravos, o teatro brasileiro da década de 1950 tenta, por vezes, mascarar a questão, retratando personagens negras exóticas e/ou estereotipadas e sem identidade cultural, ou, melhor dizendo, com uma identidade cultural europeia. Assim, a rejeição das três peças em propor uma poética negra ressaltou, ainda que involuntariamente, a crença hegemônica no branqueamento da cultura popular.

É possível deduzir que, em função disso, os textos de representação da favela não tenham sofrido retaliações significativas da censura, na medida em que estavam afinados, intencionalmente ou não, com a ideologia de apagamento dos valores da negritude. Nesse sentido, cabe lembrar que, em oposição, *Sortilégio*, já mencionada, foi proibida desde o ano de sua escrita, em 1951, sob a acusação de ser imoral. Conforme aponta Nascimento, a peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1957, “após uma longa batalha com a censura” (NASCIMENTO, 1979: 14).

Nas peças do centro urbano, por sua vez, não há nem a promessa de redenção pelo *outro mundo*, nem a estereotipia do morro para suavizar a opressão da miséria. Sem o amparo do sobrenatural ou do estereótipo, as figuras desvalidas de *Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás* encontram-se num universo mais árido.

No eixo rural, destacam-se as questões da religiosidade e da posse da terra; no da favela, os estereótipos de representação do universo negro, através de uma estética folclórica; no da cidade, por seu turno, chama a atenção o conflito habitacional, enfatizado pela ausência de moradia digna para as figuras ficcionais. A confusão entre as instâncias dos espaços público e privado potencializa o embate entre as personagens. Como já mencionado, vê-se que as domésticas de *Quarto de empregada*, os favelados de *A invasão* e as garotas de programa de *O abajur lilás* estão privados da *casa* enquanto espaço de significação social (vinculado à privacidade, ao aconchego e à proteção). Além disso,

salienta-se a problematização da mulher de baixa renda, vista como mera força de trabalho e/ou objeto sexual.

O cubículo de Rosa e Suely, na peça de Roberto Freire, configura-se como um resquício arquitetônico do período escravagista e, por essa razão, é um espaço opressivo para as empregadas. Sem privacidade e sem condições de criarem suas próprias leis de intimidade, visto que estão subordinadas ao apartamento dos patrões, as subalternas amargam a impossibilidade de construir uma vida afetiva autônoma. Fica explícita, em *Quarto de empregada*, a crítica à família burguesa e a maneira como ela se relaciona com suas trabalhadoras domésticas. Sem dúvida, esse aspecto contribuiu para a impopularidade e a censura do texto.

Em *A invasão*, têm-se alguns elementos que lembram as peças do eixo da favela, até porque as personagens são oriundas daquele espaço. Exemplo disso é a figura do compositor negro Bola Sete, ansioso por conseguir gravar um samba no seu nome. Veja-se, como curiosidade, que o *malandro sambista*, além de estar presente no compositor de *Orfeu da Conceição* e no Negrão, de *Gimba*, materializa-se em Jasão, de *Gota d'água* (1975), da autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes.

O que importa frisar acerca da peça de Dias Gomes, contudo, é que os desafortunados, expulsos de seus barracos da favela (espaço íntimo), invadem um prédio inacabado do governo (espaço do público) e passam a transformá-lo, à revelia das autoridades, em algo próximo ao ideário de *casa*, mas sempre com a ameaça de uma nova expulsão. Se na proposta de Roberto Freire, as personagens parecem incapazes de mudar o seu destino, o mesmo não se pode dizer do texto de Dias Gomes, já que o final, otimista, aponta para o poder que os desvalidos adquirem quando agem de maneira articulada. O desfecho da trama, nesse sentido, legitima a ação dos sem-teto, já que a invasão, apesar de ilegal, é retratada como uma saída digna para aqueles que foram abandonados pela sociedade excludente. Deduz-se, nessa direção, que a posição ideológica de Dias Gomes, posicionando-se favorável a práticas como a invasão, foi fator determinante para a retaliação da censura.

Na peça de Plínio Marcos, Célia, Dilma e Leninha prostituem-se no mesmo lugar em que dormem, o mocó. À semelhança do que ocorre na peça de Roberto Freire, o espaço torna-se sufocante para as personagens. Por ser ambiente de trabalho e, simultaneamente, local público frequentado por clientes estranhos, o quarto está longe de corresponder a uma *casa*, com sua respectiva simbologia.

Em *Quarto de empregada* e *A invasão*, sobressai-se a figura da mulher pobre que tem que optar entre duas profissões inglórias: o emprego doméstico ou a prostituição. Ambas requerem desgaste físico constante, sendo encaradas pela sociedade, em maior ou menor grau, como aviltantes. No mocó de Giro, o cafetão, ao mesmo tempo em que concebe suas funcionárias como objeto sexual, as vê como força de trabalho, cobrando que elas mantenham uma atividade comercial-sexual intensa.

No que tange à recepção de *O abajur lilás*, pelo menos três aspectos contribuíram para a proibição imediata da obra. O primeiro deles, mais evidente, refere-se à linguagem das personagens. Os palavrões e as gírias, dessa forma, chamaram imediatamente a atenção dos censores e os direcionaram para o veto. Além disso, o uso da tortura na cena em que Giro interroga as prostitutas remete claramente à violência da ditadura no Brasil, acentuada a partir de 1969. Como terceiro fator de interdição está o dado mais subversivo da peça, ou seja, a forma como ela reproduz os perversos mecanismos de exploração dentro da engrenagem capitalista, em que opressores e oprimidos trocam de papel de acordo com a conveniência.

Pode-se apontar, ainda, que os títulos das peças do eixo da cidade – *Quarto de empregada*, *A invasão*, *O abajur lilás* – vinculam-se ao mesmo paradigma semântico, na medida em que remetem, de alguma forma, à espacialidade. O primeiro faz menção a um aposento de serviços, o segundo infere a entrada não permitida em determinado ambiente e o terceiro é um objeto funcional e decorativo. Além disso, o enredo dos três textos direciona para um conflito de classes personificado numa dicotomia ambiental de significação simbólica. As

empregadas ressentem-se por não terem uma casa que possam chamar de sua; os invasores tentam transformar um prédio abandonado e sem divisórias em residências íntimas, afrontando as autoridades policiais; e as prostitutas, por fim, brigam pelo abajur quebrado que, funcionando ou não, é incapaz de iluminar uma saída possível para os opressivos mecanismos de exploração que as prendem ao mocó.

Cabe destacar que, nas peças, a figura da prostituta não aparece no eixo rural, talvez devido à ênfase dada ao mundo espiritual. Nota-se que na esfera do campo a interferência do *outro mundo* é significativa, decrescendo na favela e quase inexistindo na cidade. Em outras palavras, o número de prostitutas, nas peças, aumenta na mesma proporção em que a interferência do *outro mundo* diminui. Também chama a atenção a ausência de homossexuais desvalidos²⁴ nos três eixos.

As observações feitas até o momento levam à conclusão de que fatores ideológicos interferiram na recepção das nove peças. As que apresentam o lado positivo da pobreza, vista como pré-requisito para ascensão espiritual, ainda que de modo ambíguo ou simbólico, não sofreram intervenção direta da censura, como *Auto da Compadecida* e *Morte e vida severina*. De modo análogo, as que retrataram o negro desvalido e seu ambiente de atuação, a favela, pautando-se por uma estética folclórica, em que se propaga, ainda que involuntariamente, o apagamento de uma poética negra, igualmente não foram vetadas. É o caso de *Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico* e *Gimba*.

Por outro lado, *Vereda da salvação* coloca em descrédito qualquer tipo de compensação divina concedida aos despossuídos, no momento do julgamento final. Esse dado, além de desconstruir o paradigma cristão, que propõe a abnegação na terra para quem deseja colher os frutos no céu, transfere para os homens a responsabilidade pelas injustiças sociais. A ideia de que somente a ação do homem interfere nos conflitos de classe e que cabe a ele transformar o meio em que vive,

²⁴ Veja-se que Giro não pertence à classe dos oprimidos. *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos, nesse sentido, é uma das poucas peças a retratar a figura do homossexual pobre, através da personagem Veludo.

subjacente na peça, desgostou os que enxergam a miséria como uma realidade imutável, fora do alcance da coletividade.

Quarto de empregada, A invasão e O abajur lilás, na mesma linha de *Vereda da salvação*, apresentam uma crítica contundente à forma de organização social, na medida em que retratam a pobreza extrema como resultado de relações de exploração e da sujeição dos mais fracos. Na peça de Roberto Freire, as empregadas mostram-se resignadas com o trabalho doméstico, revelando-se incapazes de visualizar outra atividade que lhes garanta a sobrevivência. Na de Dias Gomes, tem-se uma esperança de transformação da situação social das personagens através da via jurídica, a partir da articulação dos oprimidos; fica claro, todavia, que essa articulação é tarefa difícil, nem sempre frutífera. Na de Plínio Marcos, por seu turno, evidencia-se a complexidade do sistema, em que as personagens, tomadas pela alienação capitalista, não conseguem se ver como parte da mesma engrenagem opressora. De qualquer modo, a crítica às desigualdades sociais presentes nas peças foi determinante para que elas sofressem intervenções diretas da censura.

Ressaltam-se, ainda, algumas considerações sobre os modelos de atuação dos desafortunados, identificados nas peças. Os *lavradores sem terra* e os *sem-teto* abarcam um universo diversificado e complexo, constituindo, no mundo concreto, os mais organizados movimentos de reivindicação dos despossuídos do Brasil. *Malandros neopicarescos, malandros sambistas, malandros bandidos, garotos indecisos, trabalhadoras domésticas, trabalhadoras do sexo e jovens indecisas*, por seu turno, são classificados de acordo com o gênero, tendendo, em alguns casos, para uma estereotipia dos desvalidos. Os *profetas e/ou sensitivos*, como o nome indicia, representam aqueles que, independentemente do sexo, têm, ou imaginam ter, um contato sobrenatural. A menção ao *outro mundo*, nesse sentido, pode tanto aliviar a condição dos pobres quanto agravar o seu sentimento de abandono.

De outra parte, a análise da ocupação espacial das personagens, divididas entre *estacionárias* (trabalhadoras domésticas e subempregados de vários tipos) e *migrantes* (peregrinos, bandidos e prostitutas), apontou que as primeiras tendem a ratificar as diferenças de classe, ao passo que as segundas, quando não transformam a ordem, inclinam-se ao menos para perturbá-la. Os modelos de atuação dos desafortunados, nas peças, somados ao estudo do deslocamento ou imobilidade dos mesmos, direcionam para uma mesma conclusão: quer no eixo rural, na favela ou na cidade, as personagens estão privadas de um espaço digno de existência. Em outras palavras, estão repetidamente sujeitas aos códigos de impessoalidade da *rua*, e, embora sofram, eventualmente, alguma interferência do *outro mundo*, permanecem continuamente desprovidos do aconchego e da proteção ofertados pelo ideário de *casa*.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Pesquisa no Brasil

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALLADO, Antonio. *Pedro mico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- CANDIDO, Antonio. *Vereda da salvação*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 630-633.
- _____. *A dialética da malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro: J-Z*. Brasília: INL, 1972.
- CAVALCANTI, Helenilda; GUILLEN, Isabel. *Atravessando fronteiras: movimentos migratórios na história do Brasil*. Disponível em: http://www.imaginario.com.br/artigo/a0061_a0090/a0086-04.shtml. Acesso em: 22 maio 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- _____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELLA COSTA, Maria. *Entrevista/Depoimento*. In: MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 187-225.

- DIMAS, Antonio. O gosto duplo da vitória. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1996, n. 40, p. 219-231.
- DUTRA, Francis A. O teatro de Dias Gomes: consciência social do Brasil. In: GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes: os caminhos da revolução*. vol. 3. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.p. 634.
- EM CANNES, o lirismo da favela. São Paulo, *Visão*, p. 78-79, 29 maio 1959.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada – Presépio na vitrina*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- _____. *Confiar no jovem*. São Paulo, *Jornalivro Porandubas*, 1980. Edição fac-similar, p. 9-11, 11 set. 2005.
- GABEIRA, Fernando. Projeto de Lei 98-2003. Disponível em: http://pfdc.pgr.mpf.gov.br/grupos-de-trabalho/dir-sexuais-reprodutivos/proposicoes-legislativas/projeto_de_lei_98_2003.pdf. Acesso em: 26 set. 2009.
- GARCIA, Clóvis. Linguagem livre, em *Abajur lilás*. In: *O Estado de São Paulo*, 9 jul. 1980. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas.htm#. Acesso em: 8 set. 2009.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- GOMES, Dias. A invasão. In: _____. *Coleção Dias Gomes: os caminhos da revolução*. vol. 3. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Gimba, presidente dos valentes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

- _____. *Eles não usam black-tie; Gimba*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- GUZIK, Alberto. Crítica de Alberto Guzik a *Abajur lilás*. *Istoé*, 16 jul. 1980. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas.htm#. Acesso em: 8 set. 2009.
- KHOURY, Simon. *Bastidores: série teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001, vol. 5 (Maria Della Costa, Diogo Vilela, Laura Suarez e Ednei Giovenazzi).
- MACHADO, Tiago Mata. *Orfeu Negro*, clássico da "macumba para turista", chega em DVD. São Paulo, Folha de S. Paulo, 12 set. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u318.shtml>. Acesso em 11 out. 2009.
- MAESTRI, Mário. O quarto escuro da sociedade brasileira. *Caros Amigos*, ano IV, n. 38, maio 2000, p. 38.
- MAGALDI, Sábado. Revisão de *Vereda*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 634-644.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. Um contundente veredito contra o poder ilegítimo. *O Estado de S. Paulo*, 19 jul. 1980. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas.htm#. Acesso em: 8 set. 2009.
- MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MARCOS, Plínio. O abajur lilás. In: _____. *Plínio Marcos: coleção melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.
- MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. Coleção aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta: 2004.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro: entre 1889 e 1982*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Artes e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- MENDONÇA, Paulo. É preciso prestar atenção. In: FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada – Presépio na vitrina*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil – história e polêmica*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Dois amigos, 1956.
- MOREYRA, Alvaro. *Adão, Eva e outros membros da família*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro negro do Brasil: uma experiência sócio-racial. In: *Revista Civilização Brasileira*. Caderno especial 2: teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 193-211
- _____. *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; SENAC Rio, 2005.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. A lira e os Infernos da exclusão – Orfeu no Brasil. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0404/0240.html>. 9 abr. 2004. Acesso em: 20 ago. 2009.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

- _____. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955 – 1964)*. São Paulo: Martins, 1964.
- _____. *Exercício findo: crítica teatral (1964 – 1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANGEL, Flávio. Notícia sobre Dias Gomes. In: GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes: os caminhos da revolução*. vol. 3. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991. p. 15-20.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. A obra de Dias Gomes. In: In: GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes: os heróis vencidos*. vol. 1. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 37-76.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 665-672.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Mulher brasileira: opressão e exploração*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SCHWARZ, Roberto (Org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, Amando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

- TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. A morte em *Morte e vida severina*.
In: CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *João Cabral em perspectiva*.
Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- TUCA 20 ANOS. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP,
1986.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM,
1987.
- VERÍSSIMO, Francisco S.; BITTAR, Willian S. *500 anos da casa no
Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

5.2 Pesquisa em Portugal

- A. F. *Gimba*, no Capitólio. Lisboa, *Diário Popular*, p. 2-4, 1º out. 1959.
- _____. Poema dramático brasileiro na Casa da Comédia. Lisboa, *Diário Popular*, p. 2 e 4, 30 de jan. 1966.
- ANDRESEN, Ruben. O “TUCA” de S. Paulo em Portugal! Lisboa, *Diário Popular*, p. 1 e 5, 26 de maio 1966.
- AZEVEDO, Manuela de. *Morte e vida severina* de perdurável lembrança. Lisboa, *Diário de Notícias*, p. 5, 30 de maio 1966.
- C. M. Tivoli: *Auto da Compadecida*. Lisboa, *A Voz*, p. 2 e 5, 21 out. 1959.
- COELHO, Rui Pina. *Casa da Comédia, um palco para uma ideia de teatro*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2006.
- DEPOIS de uma digressão por Lisboa, Porto e Coimbra regressaram ao Brasil os componentes do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo. Lisboa, *Diário da Manhã*, p. 2, 7 jun. 1966.
- DELLA COSTA, Maria. Encerrado o incidente. Lisboa, *A Voz*, p. 1, 21 mar. 1960.
- F.F. Capitólio – *Gimba*. Lisboa, *Diário de Notícias*, p. 5, 1º out. 1959.
- FERREIRA, Armando. *Auto da Compadecida* no Tivoli. Lisboa, *Diário Popular*, p. 2, 3 e 5, 20 out. 1959.
- J. E. S. *Gimba*, no Teatro Capitólio. Lisboa, *Diário de Lisboa*, p. 4, 2 out. 1959.
- M. de A. *Morte e vida severina*, no Avenida: um belo espetáculo de teatro pelos universitários de São Paulo. Lisboa, *Diário de Lisboa*, p. 6, 30 de maio 1966.
- M. S. Teatro Capitólio – A estreia da Companhia de Arte Popular Brasileira. Lisboa, *O Século*, p. 9, 1º out. 1959.
- _____. Teatro Tivoli. Lisboa, *O Século*, p. 7, 20 out. 1959.
- MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; COUDRAY, Jean-Marc. *Maió 68: inventário de uma rebelião*. Lisboa: Moraes, 1969.
- NOGUEIRA, Goulart. *Gimba*. Lisboa, *Diário da Manhã*, p. 4, 2 out. 1959.

- _____. *A sociedade em pijama*. Lisboa, *Diário da Manhã*, p. 4, 30 nov. 1959.
- NUNES, Luís de Oliveira. Homenagem a Melo Neto na Casa da Comédia. Lisboa, *Diário de Lisboa*, p. 5, 30 jan. 1966.
- OBREGÓN, Osvaldo. *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France*. Bensaçon: Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2002.
- PORTO, Carlos. *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto. In: *Em busca do teatro perdido 2*. Lisboa: Plátano, 1973.
- _____. *O TEP e o teatro em Portugal*, histórias e imagens. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997.
- R. M. No Tivoli: *Auto da Compadecida*. Lisboa, *Novidades*, p. 2 e 7, 22 out. 1959.
- RAMOS, Artur. Um balde de água fria. Lisboa, *Seara Nova*, n. 1449, p. 215, jul. 1966.
- REBELLO, Luiz Francisco. Presença do jovem teatro brasileiro em Portugal. *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e Acção*, Lisboa, n. 40, p. 790-792, jul.- ago. 1966.
- _____. *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.
- REGRESSARAM ao Brasil os elementos do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. Lisboa, *A Voz*, p. 3, 8 de jun. 1966.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Morte e vida severina* no Teatro Avenida. Lisboa, *O Século*, p. 7, 30 maio 1966.
- RODRIGUES, Urbano Tavares et al. *Morte e vida severina*. Lisboa, *Seara Nova* n. 1449, p. 213 - 215, jul. 1966.
- S. *Morte e vida severina* no Avenida. Lisboa, *Diário Popular*, p. 2, 30 maio 1966.
- SIQUEIRA, Silnei. O sucesso inesperado. São Paulo, *Jornalivro Porandubas*, 1980. Edição fac-similar, p. 8 e 9, 11 set. 2005.
- TELLES, Inocêncio Galvão. *Atividades estudantis: seu lado negativo e seu lado positivo*. Lisboa: Oficinas Gráficas de Albano Tomás dos Anjos, 1966.

VASCONCELOS, José Carlos de. João Cabral de Melo Neto (o autor de *Morte e vida severina*) fala-nos da sua obra poética e do auto que só há pouco pôde ver encenado. Lisboa, *Diário de Lisboa*, p. 13 e 19, 30 maio 1966.

_____. O Chico que eu conheço. *Textos e Pretextos*, Lisboa, n. 7 (Chico Buarque), p. 101-104, out./nov. 2005.

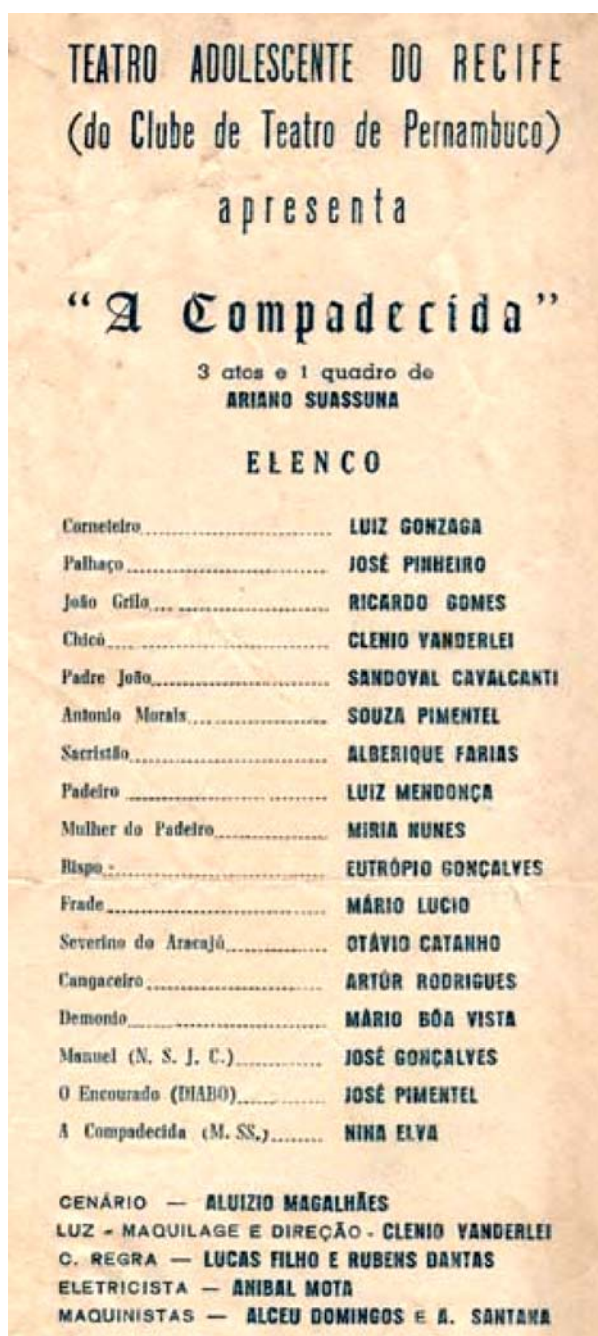
6 ANEXOS – FICHA TÉCNICA E IMAGENS DOS ESPETÁCULOS

6.1 *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

Montagem de 1956, pelo Teatro Adolescente do Recife, no Teatro Santa Isabel, no Recife.

Ficha técnica:

Direção: Clenio Wanderlei. Cenário: Aluizio Magalhães. Elenco: Luiz Gonzaga, José Pinheiro, Clenio Wanderlei, Sandoval Cavalcanti, Souza Pimentel, Alberique Farias, Luiz Mendonça, Miria Nunes, Eutrópio Gonçalves, Mário Lucio, Otávio Catanho, Artur Rodrigues, Mário Boa Vista, José Gonçalves, José Pimentel e Nina Elva.



Coroneteiro.....	LUIZ GONZAGA
Palhaço.....	JOSÉ PINHEIRO
João Grilo.....	RICARDO GOMES
Chico.....	CLENIO VANDERLEI
Padre João.....	SANDOVAL CAVALCANTI
Antonio Morais.....	SOUZA PIMENTEL
Sacristão.....	ALBERIQUE FARIAS
Padeiro.....	LUIZ MENDONÇA
Mulher do Padeiro.....	MIRIA NUNES
Bispo.....	EUTRÓPIO GONÇALVES
Frade.....	MÁRIO LUCIO
Severino do Aracajú.....	OTÁVIO CATANHO
Cangaceiro.....	ARTUR RODRIGUES
Demonio.....	MÁRIO BOA VISTA
Manuel (N. S. J. C.).....	JOSÉ GONÇALVES
O Encourado (DIABO).....	JOSÉ PIMENTEL
A Compadecida (M. SS.).....	NINA ELVA

CENÁRIO — ALUIZIO MAGALHÃES
LUZ - MAQUILAGE E DIREÇÃO - CLENIO VANDERLEI
C. REGRA — LUCAS FILHO E RUBENS DANTAS
ELETRICISTA — ANIBAL MOTA
MAQUINISTAS — ALCEU DOMINGOS E A. SANTANA



Suassuna (de terno) e o elenco do Recife, na estreia no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro (1957)²⁵

²⁵ Foto retirada do: CADERNOS de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n. 10. p. 10.

6.2 Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto

Imagens da montagem de 1965, do TUCA, no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo²⁶.

Ficha técnica²⁷:

Direção: Silnei Siqueira. Direção artística: Roberto Freire.

Música: Francisco Buarque de Hollanda.

Cenário e figurino: José Armando Ferrara.

Iluminação: Sandro Polônio.

Elenco: Adolfo Musolino, Afonso Coaracy, Ana Lia Fernandes, Ana Lúcia Rodrigues, Lamartino Leite Filho, Leticia Leite, Magaly Toledo Canto, Manoel Domingos, Ana Maria A. Ferreira, Andiara A. de Oliveira, Antônio Mercado, César Falcão, Clarilza de S. Prado, Dálcio Caron, Daniel Diez, Elizabeth Nazar, Evandro F. Pimentel, Igenes Porto, José Roberto Malufe, Marcos M. Gonçalves, Maria Cristina Martins, Maria Helena Motta Julião, Maria da Penha Fernandes, Marina Sprogis, Melchiades Cunha, Moema L. Teixeira, Moisés B. Agreste, Sandra Di Grazia, Sérgio Davanzzo e Vera Lúcia Muniz.



²⁶ Fotos disponibilizadas no site: <http://www.pucsp.br/mvs>. Acesso em: 15 ago. 2008.

²⁷ In: Revista TUCA 20 anos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP, 1986. p. 40-41.



6.3 Vereda da salvação, de Jorge Andrade

Imagens da montagem de 1964, do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

Ficha técnica²⁸:

Direção: Antunes Filho. Assistente de direção: Stênio Garcia.

Direção musical: Damiano Cozzella.

Cenário e figurinos: Norman Westwater.

Elenco: Anita Sbrano (Conceição), Aracy Balabanian (Ana), Carmem Pascal (Mulher), Cleyde Yáconis (Dolor), Esther Mellinger (Artuliana), Eugênio do Nascimento (Homem), Fiorella (Eva), José Antônio Sbrano (Pedro), José Pereira (Homem), Leilah Assumpção (Mulher), Lélia Abramo (Durvalina), Martha Helena Araújo Ferreira (Jovina), Nair Araújo (Mulher), Potyguar Lopes (Homem), Raul Cortez (Joaquim), Regina Célia Rodrigues (Mulher), Renato Restier (Manoel), Roberto Azevedo (Homem), Ruth de Souza (Germana), Stênio Garcia (Geraldo), Sylvio Rocha (Onofre), Therezinha de Mello (Mulher) e Yola Maria (Daluz).



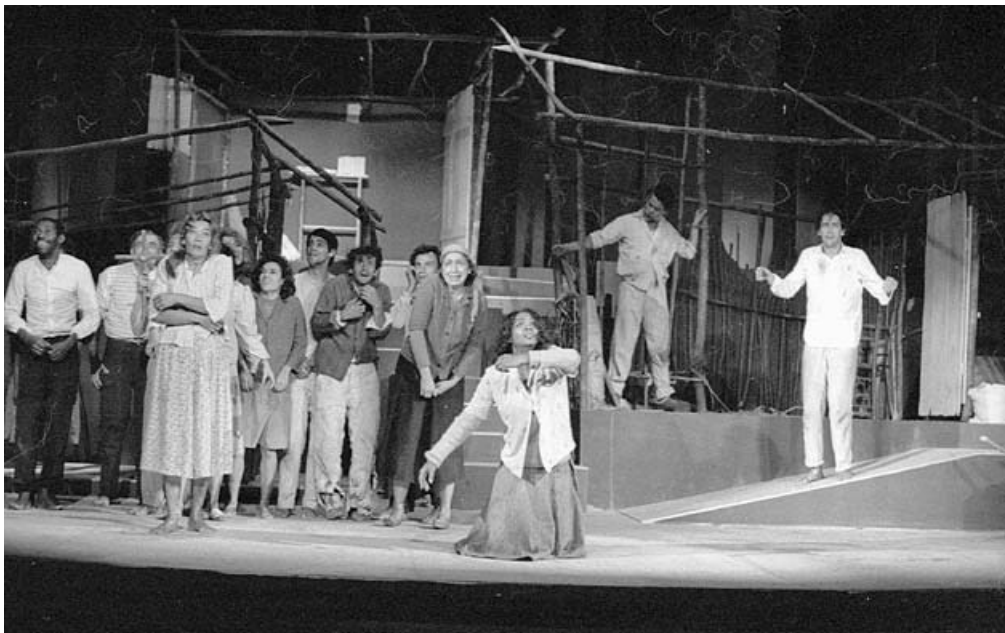
Cena final da peça²⁹ (foto de Fredi Kleemann)

²⁸ In: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm. Acesso em: 6 out. 2009.

²⁹ In: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 217.



Ruth de Souza, Stênio Garcia, Cleyde Yáconis e Raul Cortez³⁰



Registro fotográfico de Fredi Kleemann (site Itaú Cultural)

³⁰ In:

http://www.secsp.org.br/secsp/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=305&Artigo_ID=4740&IDCategoria=5419&Reftype=2. Acesso em: 6 out. 2009.

6.4 Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes

Imagens da montagem de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ficha técnica³¹:

Direção: Leo Jusi.

Cenário: Oscar Niemeyer.

Música: Antonio Carlos Jobim.

Figurinos: Lila de Moraes.

Coreografia: Lina de Luca.

Elenco (parcial): Haroldo Costa (Orfeu), Daise Paiva (Eurídice), Chica Xavier (Dama Negra), Clementino Kelé (Cérbero), Waldir Maia (?).



Chica Xavier, Haroldo Costa e Clementino Kelé³²

³¹ Capa do programa e informações sobre parte do elenco em:

<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=44&ID=293>.

Não foi possível encontrar relação completa dos 45 atores.

³² In: <http://www.topbooks.com.br/Christine/ChicaXavier1.htm>.



Chica Xavier, Waldir Maia, Haroldo Costa e Daise Paiva³³



Haroldo Costa e elenco³⁴

³³ In: <http://www.haroldocosta.com.br/paginas/ator.html>.

³⁴ In: <http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/blog/sintoniamusical/?mes=200811>. Acesso em: 15 ago. 2009.

6.5 *Pedro Mico*, de Antonio Callado

Imagens da montagem de 1957, pelo Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro.

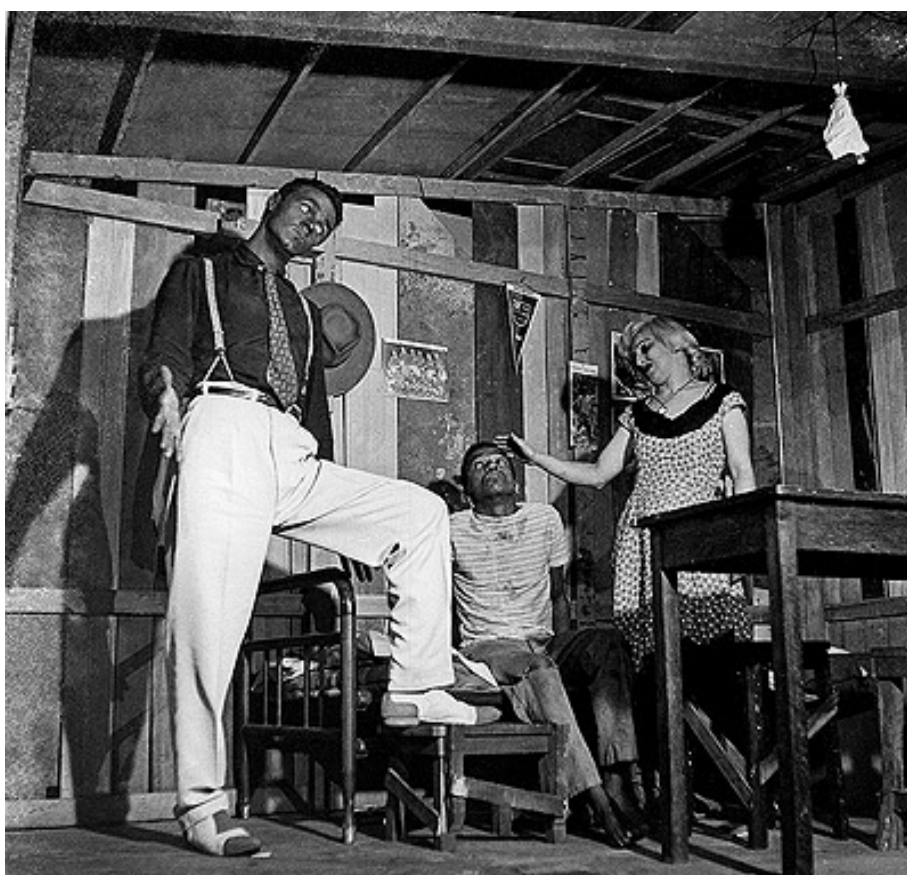
Ficha técnica³⁵:

Direção: Paulo Francis.

Cenário: Oscar Niemeyer.

Figurino: Kalma Murtinho.

Elenco: Milton Moraes (Pedro Mico), Haroldo de Oliveira (Zemélio), Edson Silva, Fábio Sabag e Soriano (Tiras); Beyla Genauer, Nicette Bruno e Theresa Austregésilo (Aparecida em diferentes momentos); Munira Haddad, Renée Brown e Isabel Camargo (Melize em diferentes momentos).



Milton Moraes, Haroldo de Oliveira e Nicette Bruno³⁶

³⁵ Informações sobre o elenco disponíveis na enciclopédia do site Itaú Cultural e na revista *Visão* mencionada na nota abaixo.

³⁶ Registro fotográfico de Julio Agostinelli. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=480. Acesso em: 6 out. 2009.



Milton Moraes e Theresa Austregésilo³⁷



Milton Moraes e Nicette Bruno

³⁷ Duas últimas fotos. In: Revista *Visão*, “Malandro carioca no TBC”, edição 22 maio 1959, v. 14, n. 21. p. 67.

6.6 *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri

Imagens da montagem de 1959, pelo Teatro Popular de Arte (Cia. Maria Della Costa), em São Paulo.

Ficha técnica³⁸:

Direção: Flávio Rangel.

Cenário: Túlio Costa.

Figurinos: Malgari Costa.

Elenco: Altamiro Martins (Repórter), Batista de Oliveira (Malandro), Benjamin Cattan (Ângelo), Celeste Lima (Tico), Edson de Souza (Malandro), Eugênio Kusnet (Damasco), Frederico Santana (Malandro), Gianfrancesco Guarnieri (Maõzinha), Hilton Vianna (Policial), Ileana de Castro (Chica Maluca), Ivan de Paula (Negrão), Jacyra Costa (Mulher), Jorge Vieira (Homem), Maria Della Costa (Guiô), Oswaldo Louzada (Gabiró), Paulo Pinheiro (Médico), Raul Martins (Rui), Regis Fioravante (Policial), Ruthinéa de Moraes (Amélia), Sadi Cabral (Carlão), Sebastião Campos (Gimba), Tonio Savino (Fotógrafo), Victor Jamil (Santana) e William Ricardi (Policial).

Produção: Sandro Polônio.



Maria Della Costa e Sebastião Campos³⁹

³⁸ In: Enciclopédia Itaú Cultural.

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=474&cd_item=29. Acesso em: 6 out. 2009.

³⁹ Fotos de *Gimba* retiradas de: MARX, WARDE. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. p. 105-107.



O cenário de Túlio Costa



Maria Della Costa e sua maquiagem

6.7 Quarto de empregada, de Roberto Freire

Imagem da primeira montagem, de 1958, no Teatro da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

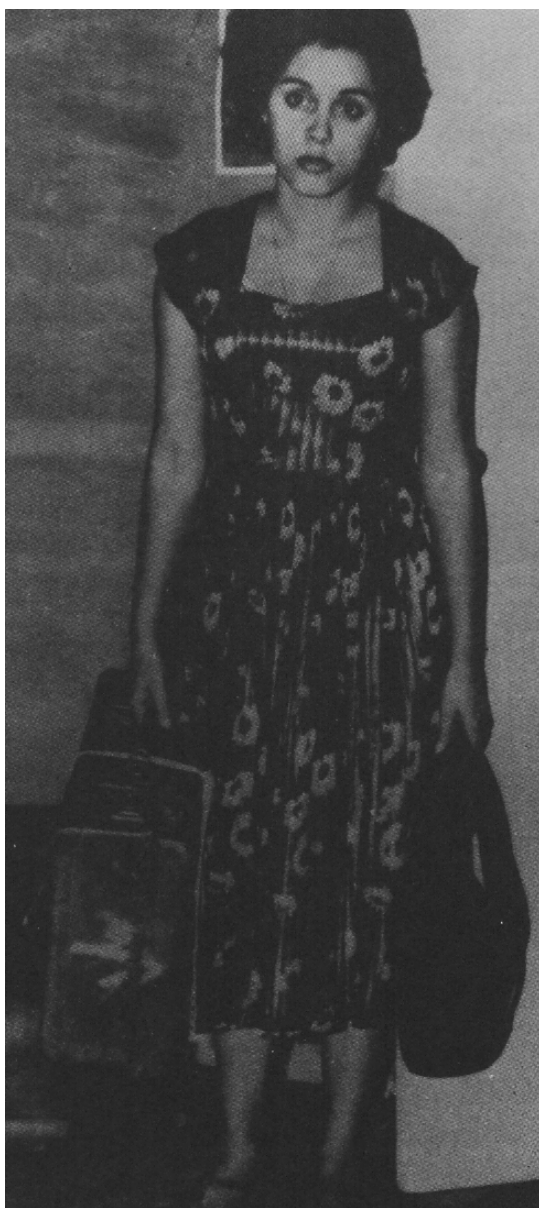
Ficha técnica⁴⁰:

Espetáculo de 1958:

Direção: Milton Baccareli. Cenário: João José Pompeo. Elenco: Assunta Perez (Rosa) e Ruthnéa Moraes (Suely).

Espetáculo de 1959:

Direção e cenário: Fauto Fuser. Elenco: Dalmira Soares (Suely) e Jacyra Sampaio (Rosa).



Ruthnéa de Moraes, foto de Eduardo Serra⁴¹

⁴⁰ Informação sobre elenco das primeiras montagens. In: FREIRE, Roberto. *Quarto de empregada – Presépio na vitrina*. São Paulo: Brasiliense, 1966. p. 24.

⁴¹ In: SILVA, Amando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988. p. 149.

6.8 A invasão, de Dias Gomes

Imagens da montagem de 1962, no Teatro do Rio, no Rio de Janeiro.

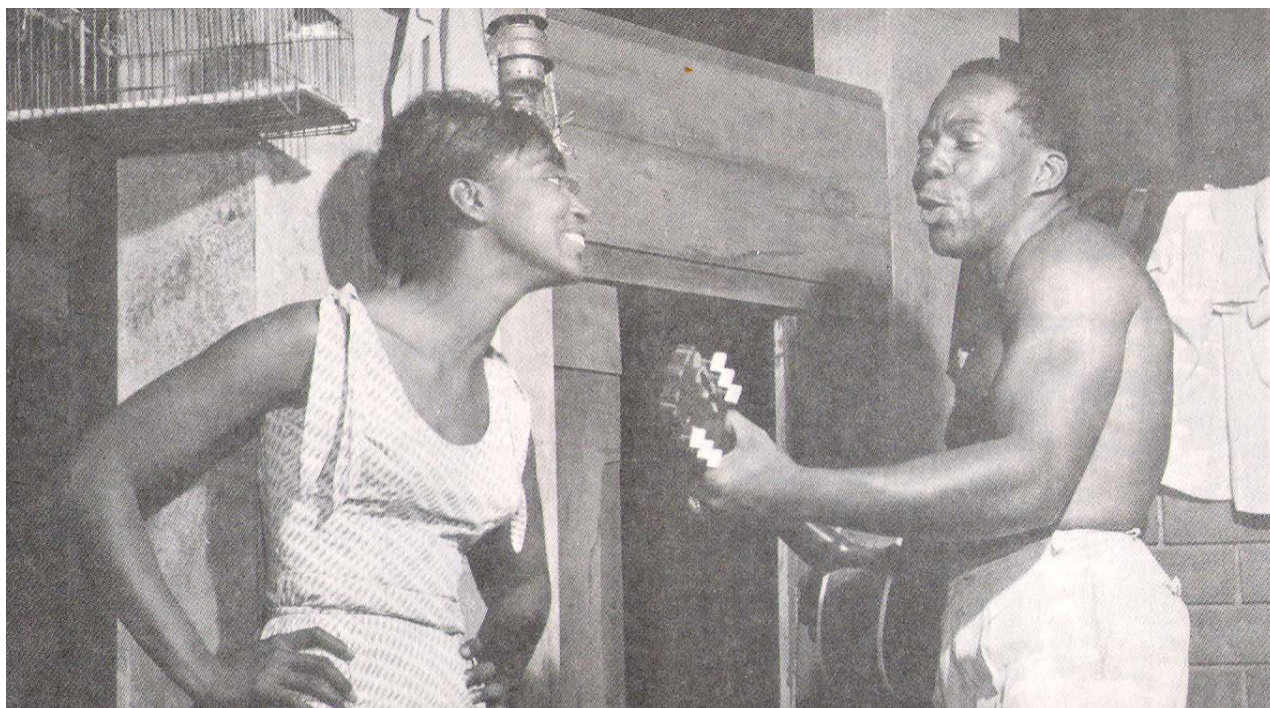
Ficha técnica⁴²:

Direção: Ivan de Albuquerque.

Cenário e figurinos: Anísio Medeiros.

Música: Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Violão: Baden Powel.

Elenco: Adalberto Silva (Bola Sete), André Luiz (Inspetor), Antônio Miranda (2° Tira), Átila Iório (Bené), Edson Batista (1° Tira), Fábio Sabag (Deodato), Isabel Teresa (Malu), Jardel Filho (Mané Gorila), Joel Barcelos (Tonho), Jurema Magalhães (Isabel), Léa Garcia (Lindalva), Marcus Miranda (Profeta), Mariangela (Rita), Miguel Rosemberg (Justino), Rubens Corrêa (Lula) e Wanda Lacerda (Santa).



Léa Garcia (Lindalva) e Adalberto Silva (Bola Sete)

⁴² Informações do elenco e fotos extraídas do livro: GOMES, Dias. *Os caminhos da revolução*. Coleção Dias Gomes. v. 3. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991. p. 332-333.



Isabel Teresa, Rubens Corrêa e Joel Barcelos



Jardel Filho (Mané Gorila) e Jurema Magalhães (Isabel)

6.9 O abajur lilás, de Plínio Marcos

Imagens da montagem proibida de 1969 e de 1980.

Ficha técnica de 1969⁴³:

Direção: Antônio Abujamra.

Assistência de direção: Túlio de Lemos e Teresa Thièriot.

Cenário: Flávio Phebo.

Elenco: Ariclê Perez, Cacilda Lanusa, Lima Duarte, Walderez de Barros e Osmar Di Pieri.



Lima Duarte como Giro (1969)

⁴³ Informação sobre o elenco e imagens retiradas do *site*:

http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas-montagem.htm. Acesso em: 6 out. 2009.



Lima Duarte e Cacilda Lanusa (?)



Walderez de Barros (Dilma) na montagem de 1980

CURRICULUM VITAE



Marina de Oliveira

Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999) e mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006), em que abordou as relações entre espacialidade e erotismo na dramaturgia. Atualmente cursa doutorado na área de Letras, na mesma instituição, analisando o espaço dos miseráveis no Teatro Brasileiro. É também professora substituta na Universidade Federal de Pelotas, vinculada ao curso de Teatro-Licenciatura.

(Texto informado pelo autor)

Última atualização em 26/03/2010

Endereço para acessar este CV:

<http://lattes.cnpq.br/4351607839545574>

Dados Pessoais

Nome	Marina de Oliveira
Nome em citações bibliográficas	OLIVEIRA, M.
Sexo	feminino
Filiação	Paulo Roberto de Oliveira e Nara Terezinha de Oliveira
Nascimento	01/03/1977 - Cascavel/PR - Brasil
Carteira de Identidade	1085167995 SSP - RS - 08/01/2008
CPF	92440908053
Endereço residencial	Rua Duque de Caxias, 88/302 Centro - Rio Grande 96200-020, RS - Brasil Telefone: 53 32329227 URL da home page: http://
Endereço profissional	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Departamento de Pós-Graduação em Letras Av. Ipiranga, 6681 Partenon - Porto Alegre 90619-900, RS - Brasil Telefone: 51 33203676 URL da home page: http://www.pucrs.br/fale
Endereço eletrônico	e-mail para contato : marinadeol@cpovo.net e-mail alternativo : marinadeol@yahoo.com.br

Formação Acadêmica/Titulação

- 2006** Doutorado em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
com período sanduíche em Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador : Maria João Brilhante - Centro de Estudos de Teatro/CAPEs)
Título: O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Palavras-chave: História do Teatro, Dramaturgia Brasileira, Espaço Social
Áreas do conhecimento : Teoria Literária, Teatro
Setores de atividade : Educação Superior
- 2004 - 2006** Mestrado em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Título: Espacialidade e erotismo: um estudo das personagens femininas de Federico García Lorca, Nelson Rodrigues e Ivo Bender, Ano de obtenção: 2006
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Palavras-chave: Erotismo, Espaço, Teatro, Personagem, Mulher
Áreas do conhecimento : Teoria Literária
Setores de atividade : Educação Superior

1995 - 1999 Graduação em Artes Cênicas.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
 Título: Apareceu a Margarida - Interpretação Teatral
 Orientador: Mirna Spritzer

Formação complementar

- 2008 - 2008** Curso de curta duração em Criação literária e institucional (Antonio Dimas).
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Academia Brasileira de Letras, Literatura Brasileira, Sistema literário
- 2008 - 2008** Curso de curta duração em Cultura latinoamericana (Ana Pizarro).
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Literatura latino-americana, Modernidade tardia, História latino-americana
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Leitura de Poesia (com Hilda Hartmann Lontra).
 Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
Palavras-chave: Poesia
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Culturas de la modernidad (com Ana Pizarro).
Palavras-chave: Modernidade tardia, Cultura, Literatura latino-americana, História latino-americana
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Como formar o leitor teatral (R. Montero).
 Universidade de Passo Fundo, UPF, Passo Fundo, Brasil
Palavras-chave: Teatro
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Por uma teoria de formação do leitor -Eliana Yunes.
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Leitor, Literatura
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Figuras da Ficção (com Carlos Reis).
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Personagem, Narrativa
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Textualidades Contemporâneas (com Tânia Ramos).
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Literatura contemporânea
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Historiografia Literária (com Heidrun Olinto).
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Palavras-chave: Historiografia Literária
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Curso de Iniciação à Dramaturgia: do Texto à Cena..
 Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, SCPOA, Brasil
- 2005 - 2005** Curso de curta duração em Workshop (com Hans Ulrich Gumbrecht).
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 1999 - 1999** Curso de curta duração em O corpo do ator (com Rossella Terranova).
 Prefeitura Municipal de Porto Alegre, P/PORTO ALEGRE, Porto Alegre, Brasil
- 1999 - 1999** Curso de curta duração em O que você quer se não quer dinheiro? (S. Otteni).
 Prefeitura Municipal de Porto Alegre, P/PORTO ALEGRE, Porto Alegre, Brasil
- 1997 - 1997** Extensão universitária em A Máscara Neutra (com Inês Marocco).
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1997 - 1997** Extensão universitária em O Intérprete e a Palavra (com Miguel Pittier).
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1996 - 1996** Extensão universitária em Corporeidade - Arte - Movimento.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1995 - 1995** Extensão universitária em Poética e Gramática do Mimo Corpóreo (T. Leabhart).
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1995 - 1995** Extensão universitária em Introdução a técnica de perna de pau.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1995 - 1995** Curso de curta duração em Teatro Ritual (com Paulo Flores).
 Terreira da Tribo, TT, Brasil

Atuação profissional

1. Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Vínculo institucional

2009 - Atual Vínculo: Servidor temporário , Enquadramento funcional: Professor substituto , Carga horária: 40, Regime: Integral

Atividades

09/2009 - 01/2010 Graduação, Artes Visuais

*Disciplinas Ministradas:
Teatro na Educação I*

09/2009 - 01/2010 Graduação, Teatro - Licenciatura

*Disciplinas Ministradas:
Dramaturgia I , Fundamentos do Ensino de Teatro , História do Teatro IV , Teatro na Educação I*

06/2009 - 08/2009 Graduação, Música

*Disciplinas Ministradas:
Teatro na Educação I*

06/2009 - 08/2009 Graduação, Teatro - Licenciatura

*Disciplinas Ministradas:
Fundamentos da Linguagem Teatral , Teatro na Educação II*

2. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS**Vínculo institucional**

2006 - Atual Vínculo: Bolsista de doutorado , Enquadramento funcional: Pesquisadora , Carga horária: 20, Regime: Dedicção Exclusiva

Atividades

03/2006 - Atual Extensão Universitária, PUCRS

*Especificação:
Projeto 'Curiosidades Literárias', atividade desenvolvida em parceria pela Biblioteca Central Irmão José Otão e pela Faculdade de Letras, em que é disponibilizada, a cada semana, uma nova curiosidade literária no site da biblioteca.*

3. Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre - SCPOA**Vínculo institucional**

1998 - 1999 Vínculo: Estagiária , Enquadramento funcional: Realização de projetos culturais , Carga horária: 20, Regime: Parcial

Atividades

01/1998 - 12/1998 Estágio

*Estágio:
Estágio na Coordenação de Artes Cênicas*

Áreas de atuação

1. Teatro
2. Teoria Literária
3. Literatura Comparada

Idiomas

Inglês Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Pouco, Lê Bem

Espanhol Compreende Razoavelmente , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Bem

Prêmios e títulos

- 2009** Aprovada em concurso para professor de Teoria e Interpretação Teatral, UFPel
- 2006** 1º lugar na Categoria Teatro no Rio Grande do Sul do 1º Concurso Nacional de Monografias - Prêmio Gerd Bornheim, Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre

Produção em C, T& A

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

- ★ OLIVEIRA, M.
Um acontecimento estético e político: a recepção de 'Morte e vida severina', do TUCA, em Portugal. Cadernos de Pesquisas em Literatura. , v.15, p.137 - 146, 2009.
Palavras-chave: Morte e vida severina, TUCA, literatura dramática
Áreas do conhecimento : Teatro
Referências adicionais : Português. Meio de divulgação: Impresso
- ★ OLIVEIRA, M.
O beijo do rinoceronte: perspectivas do trágico. Cadernos Literários (FURG). , v.15, p.35 - 44, 2008.
Palavras-chave: Trágico, O beijo no asfalto, O rinoceronte
Referências adicionais : Português. Meio de divulgação: Impresso
- OLIVEIRA, M.
Em busca do 'Senhor da asma': o processo de rememoração em Al Berto. Cadernos Literários (FURG). , v.13, p.57 - 62, 2006.
Palavras-chave: Al Berto, Poesia, Marcel Proust, Em busca do tempo perdido
Áreas do conhecimento : Literaturas Lusófonas
Referências adicionais : Português. Meio de divulgação: Impresso

Capítulos de livros publicados

- ★ OLIVEIRA, M.
A natureza, o divino e o instinto: o processo de erotização em 'Buriti' In: Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão.1 ed.Porto Alegre : EDIPUCRS, 2007, p. 123-136.
Palavras-chave: Corpo de baile, Erotismo, Guimarães Rosa
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
O livro é composto de artigos das seguintes pesquisadoras: Ana Helena Krause Armange, Ana Luiza Rodríguez Antunes, Daniela Silva da Silva, Joselaine Brondani Medeiros, Márcia Schild Kieling, Maria da Glória Bordini, Maria Lucia Bandeira Vargas, Marina de Oliveira, Regina Zilberman e Renata Cavalcanti Eichenberg.
- ★ OLIVEIRA, M.
Espacialidade e erotismo: um estudo das personagens femininas de 'Sexta-feira das paixões', de Ivo Bender In: 1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim - Teatro no Brasil/Teatro no Rio Grande do Sul.1 ed.Porto Alegre : Editora da Cidade, 2007, v.1, p. 197-219.
Palavras-chave: Ivo Bender, Erotismo, Espacialidade
Áreas do conhecimento : Teatro
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
Edição em três volumes.

Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)

- OLIVEIRA, M.
Guimarães Rosa: entre o estranho e o maravilhoso In: III Seminário Nacional de História da Literatura, 2007, Rio Grande.
Anais do III Seminário Nacional de História da Literatura. Rio Grande: FURG, 2007. v.1. p.1 - 8
Palavras-chave: Guimarães Rosa, Sagarana, Literatura fantástica, Tzvetan Todorov
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético
- OLIVEIRA, M.
'Pedro e Paula': entre o si mesmo e o outro In: XXV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2007, Porto Alegre.
Anais do XXV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p.338 - 350
Palavras-chave: Paul Ricoeur, Helder Macedo, Identidade
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético
- OLIVEIRA, M.
Plínio Marcos existe? In: VII Seminário Internacional de História da Literatura, 2007, Porto Alegre.
Anais do VII Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p.1 - 10
Palavras-chave: Historiografia Literária, Plínio Marcos, Teatro brasileiro

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético

4. ★ OLIVEIRA, M.
Clausura e libido: um estudo das personagens femininas de Federico García Lorca, Nelson Rodrigues e Ivo Bender In: X Congresso Internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro.
Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. p.1 - 8
Palavras-chave: Clausura, Libido, Drama
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Sectores de atividade : Educação Superior
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital
5. OLIVEIRA, M.
Selvagem, guerreiro, complexo, diferente: a representação do índio na literatura In: XXIV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2006, Porto Alegre.
Anais do XXIV Seminário Brasileiro de Crítica Literária. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. v.1. p.312 - 320
Palavras-chave: Literatura Brasileira, Índio
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético
6. OLIVEIRA, M.
Sobre o crime de Amaro: um estudo comparativo entre o filme de Carlos Carrera e o livro de Eça de Queirós In: XXXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2005, Porto Alegre.
Anais do XXXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária. Porto Alegre: PUCRS, 2005. p.1 - 10
Palavras-chave: O crime do padre Amaro, Eça de Queirós, Carlos Carrera, Literatura e cinema
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Sectores de atividade : Educação Superior
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital

Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo)

1. OLIVEIRA, M.
'Gimba' e a censura: a chegada do morro carioca aos palcos de Lisboa In: IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), 2008, Funchal.
Resumos do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Funchal: Funchal 500 Anos, 2008. p.124 - 125
Palavras-chave: Gimba, Censura
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira, Teatro
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
2. OLIVEIRA, M.
Censura e identidade nacional: a construção da nação brasileira em textos dramáticos do século XX In: 2ª Mostra da Pós-Graduação, 2007, Porto Alegre.
Anais do VIII Salão de Iniciação científica da PUCRS: conhecimento e formação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. v.1. p.1 - 4
Palavras-chave: identidade nacional, Teatro brasileiro, Teatro contemporâneo
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético
3. OLIVEIRA, M.
Em busca do 'Senhor da asma': o processo de rememoração em Al Berto In: I Colóquio de Estudos Literários da FAPA: o centenário de Mario Quintana e a lírica na contemporaneidade, 2006, Porto Alegre.
Caderno de Resumos. Porto Alegre: FAPA, 2006. p.15 - 15
Palavras-chave: Al Berto, Marcel Proust, Em busca do tempo perdido, Horto de incêndio, Literatura portuguesa, Intertextualidade
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Sectores de atividade : Educação Superior
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Hipertexto, Home page: [<http://www.fapa.com.br/folder/news/cadernocmq.pdf>]

Apresentação de Trabalho

1. OLIVEIRA, M.
A literatura e as mulheres: um estudo de contos brasileiros femininos, 2008. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Escrita feminina, Contos, Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: Jornada de Qualificação de Tese; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
2. OLIVEIRA, M.
A 'Sarapalha' de Rosa: prenúncio do absurdo?, 2008. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Guimarães Rosa, Sarapalha, Teatro do Absurdo
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XXVI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
3. OLIVEIRA, M.
Censura e identidade nacional: a construção da nação brasileira em textos dramáticos do século XX, 2008. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Teatro brasileiro, Censura, identidade nacional
Referências adicionais : Portugal/Português; Local: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Cidade: Lisboa; Evento: Seminário de Orientação II; Inst.promotora/financiadora: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
4. OLIVEIRA, M.
'Gimba' e a censura: a chegada do morro carioca aos palcos de Lisboa, 2008. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Teatro brasileiro, Censura, Gimba
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Universidade da Madeira; Cidade: Funchal; Evento: IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL); Inst.promotora/financiadora: Universidade da Madeira e AIL
5. OLIVEIRA, M.
Ivo Bender em 'A trilogia perversa': uma releitura dos mitos clássicos, 2008. (Conferência ou palestra, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Teatro sul-rio-grandense, Ivo Bender, Mitologia clássica

Referências adicionais : Portugal/Português; Local: Universidade de Évora; Cidade: Évora; Evento: Curso de Mestrado em Estudos Lusófonos; Inst.promotora/financiadora: Universidade de Évora

6. OLIVEIRA, M.
'Moral em concordata' nos palcos de Lisboa: um final feliz?, 2008. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Abílio Pereira de Almeida, Censura, Teatro brasileiro
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: FURG; Cidade: Rio Grande; Evento: III Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros; Inst.promotora/financiadora: FURG
7. OLIVEIRA, M.
Um acontecimento estético e político: a recepção de 'Morte e vida severina', do TUCA, em Portugal, 2008. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Morte e vida severina, literatura dramática, TUCA
Áreas do conhecimento : Teatro
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: I Colóquio Relações Literárias Brasil/Portugal; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
8. OLIVEIRA, M.
Análise e encenação de 'São Bernardo', de Graciliano Ramos, 2007. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: São Bernardo, Graciliano Ramos, Paulo Honório, Encenação
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português.
Palestra proferida no dia 20 de outubro de 2007.; Local: Cooperativa Cassino; Cidade: Rio Grande; Inst.promotora/financiadora: Cooperativa Cassino
9. OLIVEIRA, M.
Censura e identidade nacional: a construção da nação brasileira em textos dramáticos do século XX, 2007. (Outra,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Teatro brasileiro, identidade nacional, Censura
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro
Apresentação de pôster na 2ª Mostra de Pós-Graduação, inserida no VIII Salão de Iniciação Científica da PUCRS, de 23 a 26 de outubro de 2007.; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: 2ª Mostra de Pós-Graduação; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
10. OLIVEIRA, M.
Guimarães Rosa: entre o estranho e o maravilhoso, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: História da literatura
Áreas do conhecimento : Letras
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: FURG; Cidade: Rio Grande; Evento: III Seminário Nacional de História da Literatura; Inst.promotora/financiadora: FURG
11. OLIVEIRA, M.
'Pedro e Paula': entre o si mesmo e o outro, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Paul Ricoeur, Helder Macedo, Identidade
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XXV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
12. OLIVEIRA, M.
Plínio Marcos existe?, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Plínio Marcos, História da literatura, Teatro brasileiro
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português.
Trabalho apresentado no dia 9 de outubro de 2007, dentro da sessão de comunicações "Histoiografia literária".; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: VII Seminário Internacional de História da Literatura; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
13. OLIVEIRA, M.
Clausura e libido: um estudo das personagens femininas de Federico García Lorca, Nelson Rodrigues e Ivo Bender, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Clausura, Libido, Drama
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Setores de atividade : Educação Superior
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: UERJ; Cidade: Rio de Janeiro; Evento: X Congresso Internacional da ABRALIC; Inst.promotora/financiadora: UERJ
14. OLIVEIRA, M.
Em busca do 'Senhor da asma': o processo de rememoração em Al Berto, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Al Berto, Marcel Proust, Literatura portuguesa, Intertextualidade, Em busca do tempo perdido, Horto de incêndio
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Setores de atividade : Educação Superior
Referências adicionais : Brasil/Português. Home page: <http://www.fapa.com.br/folder/news/cadernoCMQ.pdf>; Local: FAPA; Cidade: Porto Alegre; Evento: I Colóquio de Estudos Literários da FAPA: o centenário de Mario Quintana e a lírica na contemporaneidade; Inst.promotora/financiadora: FAPA
15. OLIVEIRA, M.
Escoamento do tempo e paralisia em 'Sarapalha': reflexos do absurdo?, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Guimarães Rosa, Sarapalha, Teatro do Absurdo, Samuel Beckett, Literatura Brasileira
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Setores de atividade : Educação Superior
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Teatro Renascença; Cidade: Porto Alegre; Evento: Colóquio Internacional Guimarães Rosa; Inst.promotora/financiadora: UFRGS, Uniritter, UFSM, SMC
16. OLIVEIRA, M.
Mesa-redonda Teatro Brasileiro - Cerimônia de premiação do 1º Concurso Nacional de Monografias - Prêmio Gerd Bornheim, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Espaço, Erotismo, Ivo Bender
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português; Local: Teatro Renascença; Cidade: Porto Alegre; Evento: Mesa-redonda Teatro Brasileiro -

Cerimônia de premiação do 1º Concurso Nacional de Monografias - Prêmio Gerd Bornheim; Inst.promotora/financiadora: Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre

17. OLIVEIRA, M.
Selvagem, guerreiro, complexo, diferente: a representação do índio na literatura, 2006. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Índio, Pero de Magalhães de Gândavo, José de Alencar, Antonio Callado, Daniel Munduruku
Áreas do conhecimento: Literatura Comparada
Referências adicionais: Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
18. OLIVEIRA, M.
Yerma: a ausência da libido e o estigma da maternidade, 2006. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Drama, Federico García Lorca, Yerma
Áreas do conhecimento: Literaturas Estrangeiras Modernas
Referências adicionais: Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
19. OLIVEIRA, M.
Sobre o crime de Amaro: um estudo comparativo entre o filme de Carlos Carrera e o livro de Eça de Queirós, 2005. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Palavras-chave: Eça de Queirós, Carlos Carrera, O crime do padre Amaro, Literatura e cinema, Literatura portuguesa, Gérard Genette
Áreas do conhecimento: Literatura Comparada
Setores de atividade: Educação Superior
Referências adicionais: Brasil/Português; Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Evento: XXXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul; Inst.promotora/financiadora: PUCRS
20. OLIVEIRA, M.
Clube de Ciências e Cultura Paiaguás: uma nova proposta de ensino, 1992. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
Referências adicionais: Brasil/Português; Local: UFMS; Cidade: Campo Grande - MS; Inst.promotora/financiadora: UFMS

Demais produções bibliográficas

1. OLIVEIRA, M.
Espacialidade e erotismo: um estudo das personagens femininas de Federico García Lorca, Nelson Rodrigues e Ivo Bender. Dissertação de Mestrado., 2006. (Outra produção bibliográfica)
Palavras-chave: Espaço, Erotismo, Teatro, Personagens femininas
Áreas do conhecimento: Literatura Comparada
Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
2. OLIVEIRA, M., KIEFER, C.
Tabaí-Canoas; Soneto popular; Devoradora; Impermanência; Valsa rápida. Poemas. Porto Alegre:Bestiário, 2006. (Outra produção bibliográfica)
Palavras-chave: Poesia
Áreas do conhecimento: Letras
Setores de atividade: Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Hipertexto, Home page: <http://www.bestiario.com.br/maquinadomundo/especial/mariana.htm>

Produção Técnica

Demais produções técnicas

1. AMODEO, M. T., OLIVEIRA, M.
Projeto Relendo a Literatura IV: a poesia de Álvaro de Campos, 2009. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Palavras-chave: Álvaro de Campos, Literatura portuguesa
Áreas do conhecimento: Letras
Referências adicionais: Brasil/Português. 2 horas.
2. AMODEO, M. T., OLIVEIRA, M.
Projeto Relendo a Literatura III: O primo Basílio, 2008. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Referências adicionais: Brasil/Português. 2 horas.
3. OLIVEIRA, M., PIVA, M., OLIVEIRA, F. R.
Literatura Sul-Rio-Grandense Contemporânea, 2007. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Palavras-chave: Contemporaneidade, Rio Grande do Sul, literatura dramática
Referências adicionais: Brasil/Português. 40 horas. Meio de divulgação: Outro
4. AMODEO, M. T., OLIVEIRA, M.
Projeto Relendo a Literatura II: A Poesia de Fernando Pessoa, 2007. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Referências adicionais: Brasil/Português. 3 horas.
5. AMODEO, M. T., OLIVEIRA, M.
Projeto Relendo a Literatura na Escola: o Cânone na Contemporaneidade, 2007. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Referências adicionais: Brasil/Português. 2 horas.
6. OLIVEIRA, M.
III Seminário Literatura para Além da Obrigação: 'Espumas flutuantes', de Castro Alves, 2006. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Palavras-chave: Castro Alves, Espumas flutuantes, Ensino de literatura
Áreas do conhecimento: Letras
Referências adicionais: Brasil/Português. 2 horas.
7. AMODEO, M. T., OLIVEIRA, M.
Projeto Relendo a Literatura: 'São Bernardo', de Graciliano Ramos, 2006. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Palavras-chave: São Bernardo, Graciliano Ramos, Ensino de literatura
Áreas do conhecimento: Letras
Referências adicionais: Brasil/Português. 2 horas.

8. OLIVEIRA, M.
Oficina de jogos teatrais, 1999. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)
Referências adicionais : Brasil/Português. 20 horas.

Produção artística/cultural

1. CECCHINI, G., OLIVEIRA, M.
Cobra Norato (direção da leitura dramática), 2007.
Referências adicionais : Brasil/Português.
2. OLIVEIRA, M.
Festiva de Teatro 7º Porto Alegre em Cena (produtora de palco), 2000.
Referências adicionais : Brasil/Português.
3. OLIVEIRA, M.
Simulacro de uma solidão (direção Airon Tomazzoni), 2000.
Palavras-chave: Teatro, Poesia, Ana Cristina Cesar, Interpretação teatral
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português. *Meio de divulgação*: Outro
4. OLIVEIRA, M.
Apareceu a Margarida (trabalho de conclusão da graduação), 1999.
Palavras-chave: Teatro, Apareceu a Margarida, Roberto Athaide, Interpretação teatral
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português. *Meio de divulgação*: Outro
5. OLIVEIRA, M.
Festival de Teatro 6º Porto Alegre em Cena (produtora de palco), 1999.
Referências adicionais : Brasil/Português.
6. OLIVEIRA, M.
O equilibrista (dir. Gina Tocchetto), 1998.
Palavras-chave: Teatro, O equilibrista, Fernanda Lopes de Almeida, Interpretação teatral
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português. *Meio de divulgação*: Outro
7. OLIVEIRA, M.
A última linha, textos de Beckett (experiência acadêmica) dir. Bibiana Zimmer, 1996.
Palavras-chave: Samuel Beckett, Interpretação teatral
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português. *Meio de divulgação*: Outro
8. OLIVEIRA, M.
Fim de partida, Beckett (trabalho acadêmico) dir. Bibiana Zimmer, 1996.
Palavras-chave: Fim de partida, Samuel Beckett, Interpretação teatral
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português. *Meio de divulgação*: Outro
9. OLIVEIRA, M.
A maldição do Vale Negro (Fundarte, Montenegro) dir. Gilberto Icle, 1994.
Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, Interpretação teatral
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português. *Meio de divulgação*: Outro

Eventos

Participação em eventos

1. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Qualificação de Tese**, 2008. (Encontro)
A literatura e as mulheres: um estudo de contos brasileiros femininos.
2. Apresentação Oral no(a) **XXVI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2008. (Seminário)
A 'Sarapalha' de Rosa: prenúncio do absurdo?.
3. Apresentação Oral no(a) **Seminário de Orientação II**, 2008. (Outra)
Censura e identidade nacional: a construção da nação brasileira em textos dramáticos do século XX.
4. Apresentação Oral no(a) **IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)**, 2008. (Congresso)
'Gimba' e a censura: a chegada do morro carioca aos palcos de Lisboa.
5. Apresentação Oral no(a) **III Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros**, 2008. (Encontro)
'Moral em concordata' nos palcos de Lisboa: um final feliz?.
6. Apresentação Oral no(a) **I Colóquio Relações Literárias Brasil/Portugal**, 2008. (Outra)
Um acontecimento estético e político: a recepção de 'Morte e vida severina', do TUCÁ, em Portugal.
7. **VII Semana de Letras**, 2008. (Outra)

8. **Encontro de Cultura Portuguesa: história romanceada ou ficção documentada?**, 2008. (Encontro)
.
9. **Colóquio em Homenagem a Adolfo Casais Monteiro no Centenário do seu Nascimento**, 2008. (Encontro)
.
10. Apresentação Oral no(a) **III Seminário Nacional de História da Literatura**, 2007. (Seminário)
Guimarães Rosa: entre o estranho e o maravilhoso.
11. Apresentação Oral no(a) **XXV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2007. (Seminário)
'Pedro e Paula': entre o si mesmo e o outro.
12. Apresentação Oral no(a) **VII Seminário Internacional de História da Literatura**, 2007. (Seminário)
Plínio Marcos existe?.
13. **12ª Jornada Nacional de Literatura**, 2007. (Outra)
.
14. **Revolução Farrroupilha: do imaginário ao real**, 2007. (Encontro)
.
15. Apresentação Oral no(a) **X Congresso Internacional da ABRALIC**, 2006. (Congresso)
Clausura e libido: um estudo das personagens femininas de Federico García Lorca, Nelson Rodrigues e Ivo Bender.
Palavras-chave: Clausura, Libido, Drama
Áreas do conhecimento : Literatura Comparada
Setores de atividade : Educação Superior
16. Apresentação Oral no(a) **I Colóquio de Estudos Literários da FAPA: o centenário de Mario Quintana e a lírica na contemporaneidade**, 2006. (Outra)
Em busca do 'Senhor da asma': o processo de rememoração em Al Berto.
Palavras-chave: Lírica, Contemporaneidade
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Setores de atividade : Educação Superior
17. Apresentação Oral no(a) **Colóquio Internacional Guimarães Rosa**, 2006. (Outra)
Escoamento do tempo e paralisia em 'Sarapalha': reflexos do absurdo?.
Palavras-chave: Guimarães Rosa
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Setores de atividade : Educação Superior
18. Apresentação Oral no(a) **XXIV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2006. (Seminário)
Selvagem, guerreiro, complexo, diferente: a representação do índio na literatura.
19. Apresentação Oral no(a) **VI Semana de Letras**, 2006. (Outra)
Yerma: a ausência da libido e o estigma da maternidade.
20. **Seminário Nacional 20 anos sem Josué Guimarães**, 2006. (Seminário)
.
Palavras-chave: Josué Guimarães
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
21. **2º ENAPEL - Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros**, 2006. (Encontro)
.
22. **Jornada de Pesquisa Personagens, Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas**, 2006. (Outra)
.
23. Apresentação Oral no(a) **XXXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2005. (Seminário)
Sobre o crime de Amaro: um estudo comparativo entre o filme de Carlos Carrera e o livro de Eça de Queirós.
Palavras-chave: Seminário literário
Áreas do conhecimento : Teoria Literária
Setores de atividade : Educação Superior
24. **V Fórum Social Mundial**, 2005. (Outra)
.
Palavras-chave: Fórum Social Mundial
Áreas do conhecimento : Políticas Públicas
Setores de atividade : Educação Superior
25. **VI Seminário Internacional de História da Literatura**, 2005. (Seminário)
.
Palavras-chave: História da literatura
Áreas do conhecimento : Teoria Literária
Setores de atividade : Educação Superior
26. **Jornada de Estudos Deslocamentos e Hibridismo, Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas**, 2005. (Outra)
.
27. **VI Porto Alegre em Cena**, 1999. (Oficina)
.
Palavras-chave: Improvisação, Teatro
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral
Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos

28. VI Porto Alegre em Cena, 1999. (Oficina)*Palavras-chave: Improvisação, Teatro**Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral**Setores de atividade : Produtos e Serviços Recreativos, Culturais, Artísticos e Desportivos***Totais de produção****Produção bibliográfica**

Artigos completos publicado em periódico	3
Capítulos de livros publicados	2
Trabalhos publicados em anais de eventos	9
Apresentações de Trabalhos (Comunicação)	17
Apresentações de Trabalhos (Conferência ou palestra)	2
Apresentações de Trabalhos (Outra)	1
Demais produções bibliográficas	2

Produção Técnica

Curso de curta duração ministrado (extensão)	8
--	----------

Eventos

Participações em eventos (congresso)	2
Participações em eventos (seminário)	8
Participações em eventos (oficina)	2
Participações em eventos (encontro)	6
Participações em eventos (outra)	10

Produção cultural

Apresentação de obra artística (teatral)	6
--	----------

Página gerada pelo Sistema Currículo Lattes em 26/03/2010 às 13:40:00.