

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA SOCIAL

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

**O TRABALHO E O TRABALHADOR NA**

**DRAMATURGIA DE PLÍNIO MARCOS:**

***DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA***

José Estevam Salgueiro

São Paulo

2013

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA SOCIAL

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

**O TRABALHO E O TRABALHADOR NA**

**DRAMATURGIA DE PLÍNIO MARCOS:**

***DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA***

José Estevam Salgueiro

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Social sob a orientação do Professor Doutor Odair Furtado.

São Paulo

2013

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

## RESUMO

Este estudo busca identificar e analisar quais os sentidos e significados acerca do *trabalho* e do *trabalhador* estão presentes no texto *Dois perdidos numa noite suja*, (1966) de Plínio Marcos, partindo da hipótese de que, pelas características políticas e sociais desta obra, a questão do *trabalho/trabalhador* compõe um dos núcleos dramáticos centrais da obra. A escolha do autor e do texto se deve a sua importância histórica e estética no universo da dramaturgia brasileira: os protagonistas são personagens marginalizados da sociedade brasileira. O estudo discute a relação entre obra-autor-público, optando por centra-se na análise da obra (texto), conforme a proposta do método objetivo analítico elaborado por Vigotski, recorrendo à construção de *unidades cênicas* que permitam a sua aplicação. O estudo apresenta, também, reflexões sobre a relação da Arte com a História, com a Psicologia e com a Política. Em capítulo específico, aborda o contexto teatral da época da estreia do texto, com o intuito de caracterizar o público que o recebeu e ecoou. Os resultados obtidos comprovam a hipótese inicial, já que demonstram a centralidade do trabalho/trabalhador na composição dramática do texto.

Palavras-chave: trabalho/trabalhador; psicologia social; psicologia da arte; Plínio Marcos; método objetivo analítico; Vigotski.

## ABSTRACT

This study seeks to identify and analyze what senses and meanings concerning the issue labor and worker are present in Plinio Marco's play "Two lost in a dirty night" (1966), based on the hypothesis that, through the political and social characteristics of the author's work, the issue of labor/worker constitutes one of the central dramatic cores of this text. The choice of the author and text is due to its historical and aesthetic importance in the universe of the Brazilian dramaturgy: the protagonists are outcast characters from the Brazilian society. This study discusses the relation among work, author and audience, choosing to focus on the analysis of the work (text), as proposed by the analytical objective method created by Vigotski, building scenic units which allows its application. The study also presents reflections on the relation between Art and History, Psychology and Politics. In a particular chapter it addresses the theatrical context at the time of the premiere of the text, aiming at characterizing the audience that received and echoed it. The results obtained prove the initial hypothesis, demonstrating the centrality of the issue labor / worker in the dramatic composition of the text.

Key words: Labor/worker; social psychology, art psychology; Plinio Marcos; analytical objective method; Vigotski.

**SUMÁRIO**

	<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>07</b>
	<b>DEDICATÓRIA</b>	<b>08</b>
<b>I.</b>	<b>A TÍTULO DE PRÓLOGO</b>	<b>10</b>
<b>II.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES</b>	<b>18</b>
<b>III.</b>	<b>DO QUE ACONTECIA NA ÉPOCA</b>	<b>48</b>
<b>IV.</b>	<b>DO <i>TRABALHO</i> E DA SUA CENTRALIDADE</b>	<b>79</b>
<b>V.</b>	<b>DO TRATAMENTO DO TEXTO</b>	<b>95</b>
<b>VI.</b>	<b>DA OBRA</b>	<b>107</b>
<b>VII.</b>	<b>A DIALÉTICA DO ARBITRÁRIO E O INEVITÁVEL: O TRÁGICO EM <i>DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA</i></b>	<b>167</b>
<b>VIII.</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>183</b>
<b>IX.</b>	<b>ANEXO: percurso artístico de Plínio Marcos</b>	<b>193</b>

## AGRADECIMENTOS

AOS PARCEIROS DA ACADEMIA, pelo generoso compartilhamento de saberes e experiências, sem o que este trabalho não teria sido possível.

Prof Dr Odair Furtado, meu orientador.

Profª Drª Bader Burihan Sawaia, integrante das bancas de qualificação e de defesa.

Prof Dr Alex Moreira Carvalho, integrante das bancas de qualificação e de defesa.

Profª Drª Maria do Carmo Guedes, integrante da banca de defesa.

Prof Dr Robson Jesus Rusche, integrante da banca de defesa.

Professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social PUC/SP

Colegas do Núcleo de Trabalho e Ação Social (NUTAS)

AOS PARCEIROS AMIGOS, pelos nossos fundamentais encontros afetivo-etílico-político-filosóficos, secretamente chamados como '*missas*'.

AOS PARCEIROS DO TEATRO, que me ensinaram a entender um pouco e a amar muito essa misteriosa e maravilhosa forma de ser.

Em memória de

MARIA AMÉLIA e FRANCISCO, meus pais.

Uma vez, numa festa em Santos, botaram uma faixa em minha homenagem: *Plínio Marcos, o Saltimbanco do Macuco*. Pois é, esse sou eu: saltimbanco do Macuco, meu bairro querido, o bairro da minha vida, o pedaço de mundo que me deu tutano, sustento e energia, o pedaço do mundo que forjou em mim amor à vida e vontade de lutar contra qualquer opressor. Por ser do Macuco, me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão. Por tudo isso, escrevi Barrela e, depois dela, um monte de peças.

Recentemente veio uma rapaziada aqui em casa pra saber histórias do Jabaquara; eles vão encerrar o ano na faculdade, com um estudo sobre o Jabuca. Conteí casos e mais casos. No final, um dos rapazes me perguntou se eu sempre fui jabaquarense com sinceridade. *Sempre; uma vez Jabuca, sempre Jabuca*, respondi. Depois outro garoto mais atrevido quis saber se sou bairrista. *Não, de jeito nenhum, apenas sou do Macuco; e uma vez macuqueiro, macuqueiro hei de ser para sempre*.

Plínio Marcos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Saltimbanco do Macuco. *Jornal da Orla*, 03/10/1999. In: CONTRERAS et al. *Plínio Marcos. A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 184.

## I. A TÍTULO DE PRÓLOGO

Não basta exigir de nosso teatro que ofereça compreensão e reflexões instrutivas sobre a realidade. Nosso teatro tem de despertar o encantamento pelo conhecimento e organizar sentimentos prazerosos em relação à mudança da realidade. Nossos espectadores não devem apenas ouvir como Prometeu é libertado, mas precisam também treinar-se na alegria de libertá-lo.

Bertold Brecht

Nos textos do teatro clássico, o prólogo era a parte que antecedia a peça propriamente dita, quando um ator, o diretor ou o encenador vinha até o público e, diretamente, além de dar as boas vindas, anunciava os temas que seriam tratados na história que viria a seguir, fornecendo as informações e instruções necessárias à compreensão plena da peça que seria apresentada, como já didaticamente expõe Aristóteles na *Poética* (1973, p. 453).

Em *Agamêmnon*, da trilogia Oréstia, Ésquilo faz o coro, logo após as primeiras falas da Sentinela, explicar a história, dar os preâmbulos necessários para a compreensão da peça; nas *Coéforas*, após breve apresentação do próprio Orestes, o coro dá as diretrizes da narrativa e nas *Eumênidas*, é a Profetisa, como corifeia, quem faz essa função. Sófocles, em *Édipo Rei*, já faz o próprio Édipo dizer o prólogo, colocando as direções e as explicações da narrativa. Em *Medéia*, Eurípides atribui o prólogo à ama e nas *Bacantes* ao próprio Dionísio, entidade central na trama. Nessa mesma tradição, em *Romeu e Julieta*, Shakespeare faz o coro anunciar a história e em *Macbeth*, a cena das feiticeiras, curta, introduz o contexto e cifra a narrativa.

Este é um estudo sobre teatro, sobre psicologia e teatro. Sobre como a psicologia pode auxiliar o teatro a entender-se melhor, mas principalmente

como o teatro pode trazer dimensões inusitadas à psicologia. O teatro não necessita da psicologia para ser uma grande experiência humana como tem sido, no ocidente, nos últimos dois milênios, desde as celebrações atenienses. A psicologia talvez precise do teatro para acessar e entender essa excepcional dimensão de nossa humanidade.

Ainda que o teatro não se reduza ao texto teatral, este estudo aborda tão somente o texto teatral, sem esquecer que a teatralidade o ultrapassa, muito embora esteja já nele contida, mesmo que de forma embrionária e será utilizada e ampliada na montagem, com pelo diretor/encenador, atores e outros artistas e técnicos. Barthes provoca:

Que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sobre a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um dado de criação, não de realização. Não há grande teatro sem teatralidade devoradora, em *Ésquilo*, em Shakespeare, em Brecht, o texto escrito é antecipadamente levado pela exterioridade dos corpos, dos objetos, das situações; a fala funde-se imediatamente em substância. (1977, p. 58)

A teatralidade não é exclusiva da literatura dramática, daquela literatura feita com propósito explícito e formal de ser apresentada no espaço cênico, encenada. Textos não dramáticos também podem possuir forte teatralidade, possibilidade, quase vocação, para serem conduzidos ao palco e já o foram por diversas vezes, com ligeiros ajustes cênicos. Exemplos clássicos: *O grande inquisidor*, capítulo do romance *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski e a cena

do encontro de Cristo com Deus e o Diabo, no romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago<sup>2</sup>.

O texto teatral, como qualquer outra das formas de expressão artísticas, ainda que autônomo em sua dimensão estética, também é histórico, portanto as circunscrições, concepções e experiências do autor se manifestam em sua obra, inexoravelmente. Não se trata de submeter a obra ao seu tempo, ainda que ela, como objeto histórico, esteja sujeita às condições e possibilidades de seu tempo, nem de buscar nela a prova manifesta da dimensão pessoal e existencial de seu autor. Este estudo considera como ponto de partida que a obra de arte, em qualquer uma das modalidades artísticas, traz, segundo seus códigos e modos de expressão, em seu interior, em seus meandros, de modo explícito, ou mais ou menos explícito, as ideias e pensamentos do autor — a concepção de mundo e de homem do autor estará sempre, de alguma maneira, colocada na obra.

Na literatura dramática, obra feita de palavras, da expressão de ideias e pensamentos, as concepções do autor acerca do mundo e dos homens estarão expostas, não só diretamente nas falas das personagens, mas também nas suas caracterizações e desenhos, no enredo, nos conflitos dramáticos e nas suas alternativas de resolução, ou não, desses conflitos.

Entender que uma obra de arte traz, necessariamente, as marcas de seu tempo e de seu autor não significa, porém, considerá-la um simples reflexo ou efeito mecânico de sua época ou consequência da biografia, necessidade ou

---

<sup>2</sup> Cf DOSTOIEVSKI. *Os irmãos Karamazov*. São Paulo: Abril Cultura, 1970, v. 1, p 1184-1194 e SARAMAGO. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Cia da Letras, 1998, p. 363-394.

da *personalidade* do escritor. O estudo do processo criativo ou da criatividade de determinado autor ou época poderia ter esse interesse. Não é o caso desta pesquisa. O tempo ou a vida de seu autor, dimensões “externas”<sup>3</sup> à obra, ainda que importantes, não cassam a autonomia estética e funcional que constituem a própria obra; tais dimensões podem ser observadas internamente integradas à obra: o significado de uma obra deve ser buscado nela mesma. Arte é forma e na arte forma e conteúdo são indissolúveis

Este é um estudo sobre o texto *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos<sup>4</sup>, autor fundamental da dramaturgia brasileira, que emergiu no cenário da cultura teatral dos anos 60, como artista provocador e renovador, "com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências [estéticas] realistas." (MAGALDI, 1998, p. 207).

Plínio Marcos escreveu 22 textos<sup>5</sup> para o teatro, crônicas, contos, romances, roteiros para cinema e televisão, além de haver trabalhado como ator em teatro e televisão. Temperamento rebelde, foi ativo em situações político-culturais relevantes em sua época. Recebeu diversos e significativos

---

<sup>3</sup> As questões relativas à relação da obra de arte com seu ambiente e contexto histórico e social, a questão do condicionamento social e histórico da obra de arte, serão discutidas no capítulo II.

<sup>4</sup>Nascido no bairro do Embaré, em Santos, cidade portuária do litoral paulista, em 29 de setembro de 1933, Plínio Marcos de Barros foi o segundo dos cinco filhos de Armando de Barros, bancário e Hermínia, dona de casa, família integrante da chamada pequena classe média interiorana. Morreu em São Paulo, em 19 de novembro de 1999. Os dados acerca da vida de Plínio Marcos foram obtidos fundamentalmente em : MENDES (2009); MAIA et al ( 2002); CONTIERO (2006); BELANI (2006); FREIRE (2006); e do sítio oficial do autor.

<sup>5</sup>*Barrela* (1958); *Reportagem de um tempo mau* (1965); *Dois perdidos numa noite suja* (1966); *Navalha na carne* (1967); *Quando as máquinas param* (1967); *Homens de papel* (1968); *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968); *O abajur lilás* (1969); *Oração para um pé de chinelo* (1969); *Balbina de Iansã* (1970); *Feira livre* (1976); *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* (1977) *Jesus-homem* (1978); *Sob o signo da discoteque* (1979); *Querô, uma reportagem maldita* (1979); *Madame Blavatsky* (1985); *Balada de um palhaço* (1986); *A mancha roxa* (1988); *A dança final* (1993); *Assassinato do anão do caralho grande* (1995); *O homem do caminho* (1996) e *O bote da loba* (1997)

prêmios, principalmente como autor. Não foi um intelectual no sentido convencional do termo. Não foi um produtor de textos teóricos ou de manifestos políticos. Manteve, sempre, um olhar sensível e direto sobre as circunstâncias que marcam e acompanham a existência dos homens — foi voz *dos que não têm voz*, um humanista no sentido de denunciar a desumanização e defender o humano nos homens.

Os elementos estéticos e sociais de novidade e ruptura das suas obras tornam esse autor uma referência para a dramaturgia nacional, pela forma, direta, sem rodeios ou subterfúgios de seus textos; por colocar em cena, como protagonistas, marginais e excluídos, aqueles que grande parte da sociedade brasileira esforçava-se por não ver. Expor, de modo tão explícito, tais dimensões do homem brasileiro revela uma profunda sensibilidade do autor e impõe ao espectador e ao crítico, de modo irreversível, o contato com essa sensibilidade.

Plínio Marcos, cedo em sua vida, revela sua inquietação com os menos favorecidos, por sua convivência com homens e mulheres do *povo*, seja nas atividades itinerantes como palhaço de circo e humorista, seja como cronista e radialista. Em seu percurso inquieto, exerceu diversas funções no meio artístico: diretor e coordenador de grupo de teatro —amador e profissional —; administrador de teatro; humorista de circo e de rádio, ator de teatro e de televisão; radialista; autor de crônicas, romances, roteiros para televisão e cinema. Porém, é como autor de teatro que se consagra, é no texto teatral que Plínio Marcos tem o privilegiado espaço para se expressar.

Como o que define o teatro é o conflito dramático vivido pelas personagens e testemunhado pela plateia, conflito exposto pelas ações, falas e diálogos, conflito que se evidencia e se sustenta nas relações entre as personagens, o texto teatral traz perspectivas, pontos de vista acerca desses conflitos, de sua origem, evolução e superação e essa *colisão*, enfrentamento, remete à noção de *ação*, base e fundamento do teatro e do texto teatral: Plínio Marcos trouxe a perspectiva desses homens e mulheres até então não vistos pela sociedade.

Assim, considerando a temática de suas peças e o compromisso social de Plínio Marcos, é de se esperar que a questão do *trabalho* e do *trabalhador* esteja presente em suas obras, seja pelo tipo de personagem que seus textos evidenciam, seja pela modernidade de seus textos — a importância do *trabalho* na constituição da subjetividade é um dos indicadores da contemporaneidade.

O pressuposto geral deste estudo é que o texto teatral de Plínio Marcos *Dois perdidos numa noite suja*, escrito em 1966, traz uma concepção de *trabalhador* e de *trabalho* que, além de evidente, ocupa espaço central e relevante na obra. Objetivos deste estudo: identificar e analisar como são apresentados o *trabalho* e o *trabalhador* no texto em pauta e apreender o sentido/significado que o autor lhes dá.

Por poder ser colocado sob a rotulação de autor socialmente *compromissado* e *engajado* (termo típico dos anos de enfrentamento social, anos 60 e 70), Plínio Marcos, por sua visão mais *marginal*, iconoclasta (ou no mínimo, menos institucional), por hipótese, trará concepções menos institucionalizadas do *trabalho* e do *trabalhador*.

Na trilogia analítica da obra de arte — autor, obra e público — é a obra de arte o critério maior, já que o autor se faz presente na obra e o público só o é diante dela — a obra, elemento material, forma e une a ambos os agentes humanos do triângulo.

Inicialmente, o estudo discute três aspectos, no capítulo denominado CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES. O primeiro é a questão da relação da obra com seu ambiente histórico e social, buscando demonstrar que como produto da cultura a obra de arte está historicamente situada, e o seu estudo e entendimento deve considerar que esse contexto e essas circunstâncias estão internalizados na obra e, portanto, a obra não é simples reflexo mecânico ou epifenômeno de seu tempo e lugar. O segundo aspecto discutido nesse capítulo é a questão do engajamento político da obra de arte, quando e como ocorre e quais as consequências desse posicionamento do autor e da obra. E, finalmente, o capítulo aborda a relação entre arte e psicologia, refutando a tradicional tese, principalmente das leituras de cunho psicanalítico, que reduzem a obra de arte à psicologia de seu autor.

Um segundo capítulo traz um panorama histórico das artes teatrais no Brasil da época em que as obras de Plínio Marcos são apresentadas ao público. A intenção desse capítulo de trazer informações de qual era o público que assistiu e repercutiu a obra de Plínio Marcos, em que ambiente cultural estava mergulhado, quais seus hábitos e preferências estético-culturais. O capítulo cobre, em linhas gerais, o período da formação e consolidação do chamado moderno teatro brasileiro, e assume, como marcos, as estreias de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1943); *Eles não usam Black-tie*, de

Gianfrancesco Guarnieri (1959) e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (1967).

O quarto capítulo — DO TRABALHO ED DA SUA CENTRALIDADE — discute, de início, o conceito de categoria para em seguida apresentar o trabalho como categoria, finalizando com a discussão acerca da centralidade do trabalho para a formação e compreensão do homem e de sua subjetividade.

O quinto capítulo — DO TRATAMENTO DO TEXTO — traz os aspectos metodológicos deste estudo, os procedimentos para a construção do *corpus* da pesquisa e os procedimentos para a análise do texto teatral, recorrendo às contribuições de Vigotski, tanto no que refere à definição de sentido e significado, quanto ao procedimento metodológico propriamente dito. Também nesse capítulo, são explicados os procedimentos para o recorte das unidades cênicas, sobre as quais, aplicando o método objetivo analítico proposto por Vigotski, a análise se sustentará.

A análise da obra, seguindo os procedimentos estabelecidos, está toda ela concentrada no capítulo seis, sob o título: DA OBRA; abre esse capítulo uma sinopse do texto, para facilitar a leitura da análise.

O ultimo capítulo, A DIALÉTICA DO ARBITRÁRIO E DO INEVITÁVEL: O TRÁGICO EM DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, traz a finalização da análise mostrando que o texto teatral de Plínio Marcos, de sua aparente simplicidade, desdobra-se em um universo de possibilidades e principalmente, aborda a tragicidade do texto e da situação em que o *trabalho* e o *trabalhador* são retratados na peça

## II. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Por meio da obra; pois é pela obra que se conhece o artista; a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. A arte não é mais do que uma palavra a que nada de real corresponde. Pode valer como uma ideia coletiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas.

Heidegger

### ARTE E HISTÓRIA

Para este estudo, cabe discutir, de início, a questão da relação da obra de arte com o ambiente e contexto histórico e social — a questão do condicionamento social da obra de arte —, posição que durante muito tempo orientou os estudos estéticos, principalmente no campo da sociologia da arte. Nessa abordagem, busca-se conhecer o quanto uma obra de arte explicita aspectos de época e realidade/ambiente social e o seu valor reside exatamente nessa explicitação — e isso seria o que a obra de arte teria de essencial: quanto maior a articulação obra/realidade, maior seria o seu valor e o seu significado.

Outros estudos situam a obra de arte na biografia do autor, tornando-a um epifenômeno de sua vida ou até mesmo um *sintoma* de sua existência, como querem, por exemplo, as explicações de cunho psicanalítico ou as explicações que buscam no *inconsciente* — em suas diversas acepções — as causas/origens da obra de arte. Qualquer que seja a sua orientação teórico-conceitual, esse tipo de psicologia da arte enfatiza a vida do autor e reduz a obra de arte a ela, por exemplo, quando Freud leu *Os irmãos Karamazov*, como manifestação do desejo inconsciente do autor assassinar seu próprio pai.

(FREUD, 1973b) ou quando Heathcliff, a personagem protagonista, de *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte, é tomado como manifestação do *animus* da autora (VON FRANZ, 1964).

Em outra direção, situam-se aqueles que dão total e exclusiva importância aos aspectos formais da obra, tornando-a independente de qualquer determinação ou condicionamento social ou histórico, quase em uma perspectiva idealista ou mentalista.

Todas essas abordagens não se excluem, nem mesmo podem pretender a posição da leitura correta da obra de arte, já que, nas palavras de Vigotski:

A obra de arte (como qualquer fenômeno) pode ser estudada de aspectos inteiramente diversos; permite um número infinito de interpretações, uma multiplicidade de enfoques, em cuja riqueza inesgotável está a garantia de seu sentido imorredouro. (...) As críticas histórica, social, filosófica, estética, etc. não se excluem de modo nenhum entre si, pois enfocam o objeto de estudo de diferentes aspectos, perscrutam o que há de diferente em um mesmo fenômeno. Assim, a questão não é saber qual dessas escolas está mais próxima da verdade e por isso deve dominar sozinha a crítica, mas em lhe demarcar os domínios, em limitar os campos nos quais cada uma tem a sua própria justificação, a sua própria *raison d'être*. (1999b, p. XVII-XVIII).

Isto não significa adotar um relativismo absoluto, que conduziria a um solipsismo insuperável, mas reconhecer que cada campo adota suas premissas e suas metodologias na abordagem e no estudo da obra de arte. Assim, se adotados os princípios do campo psicanalítico de estudo da psicologia do autor — a prevalência da dimensão intrasubjetiva da psicanálise — faz sentido afirmar ser a obra manifestação inconsciente da vida e dos sintomas do autor, e assim *Os irmãos Karamazov* torna-se manifestação do

desejo parricida inconsciente de Dostoiévski e Heathcliff a manifestação do *animus* de Brönte.

Uma leitura materialista ligeira e equivocada da obra de arte e sua gênese gera a impressão de uma proposta como a primeira anteriormente colocada — a obra de arte como produto determinado de suas condições históricas e materiais — assim como uma leitura equivocada da aceitação dos diferentes campos na abordagem da obra gera um relativismo intolerável. Há, pois a necessidade de uma abordagem que considere as dimensões históricas da existência humana — e de todos os produtos decorrentes dessa existência, inclusive as obras de arte — sem tornar mecânicas e lineares as relações vida e história; arte e história. Distanciando-se também de qualquer eventual relativismo e fundamentada no materialismo dialético e histórico, uma abordagem como a sócio-histórica em psicologia,

(...) concebe o homem como ativo, social e histórico; a sociedade como produção histórica dos homens que, através de trabalho, produzem sua vida material; as ideias, como representações da realidade material; a realidade material como fundada em contradições que se expressam nas ideias; e a história como o movimento contraditório constante do fazer humano, no qual, a partir da base material, deve ser compreendida toda a produção de ideias, incluindo a ciência e psicologia. (BOCK, 2009, p. 17-8)

E, conseqüentemente, a arte e suas obras. Partindo de uma concepção materialista-histórica, a psicologia sócio-histórica considera que a realidade material, ainda que autônoma em relação às ideias dos homens, mantém com elas uma relação dialética e é passível de ser objetivamente conhecida pela consciência humana — as obras de arte o provam: são materiais, irresistivelmente materiais e contêm e estimulam muitas e muitas ideias.

Diante disso, para termos a integridade da obra de arte como campo e objeto de estudo e entendimento, as palavras de Mello e Souza — originalmente referindo-se à literatura — podem ser estendidas a qualquer obra de arte:

(...) só podemos entender [a obra de arte] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto *interno*. (2000, p 5-6)

Isto significa que uma pesquisa histórico-materialista corretamente conduzida ultrapassa os "aspectos periféricos da sociologia ou da história sociologicamente orientada" e alcança uma interpretação da obra de arte que "assimilou a dimensão social como fator de arte", tornando-se assim *interno* o que era *externo*, deixando o histórico e o social de serem externos e condicionadores da obra de arte, mas internalizados na própria obra — passam a fazer parte da obra de arte. (MELLO E SOUZA, 2000, p. 8)

Vários são os caminhos que o *externo* adota para internalizar-se na obra de arte. As condições de desenvolvimento social e econômico de uma época se internalizam no suporte material que toda obra de arte exige: os materiais utilizados por um autor serão aqueles disponibilizados pelo nível de desenvolvimento técnico e tecnológico de sua época: "A matéria é suporte da obra de arte" (HEIDEGGER, 2004, p. 19). Ainda recorrendo às palavras de Heidegger:

(...) a muito falada experiência estética não pode contornar o caráter coisal [de coisa] da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está incontornavelmente na obra de arte, que deveríamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. (2004, p 13)

A materialidade da obra de arte abre outra entrada para se perceber como o *externo* se torna *interno*: a condição de artefato, condição de algo fabricado pelo homem em determinado tempo e lugar, produto da atividade humana, instrumento. O homem produtor de artefatos, — o *homo faber* de Arendt — literalmente, o homem que fabrica, que *faz* a infinita variedade de coisas que constitui o mundo humano. Fabrica objetos destinados ao uso e dotados de durabilidade, durabilidade que empresta às coisas do mundo relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam: as coisas produzidas pelo homem compõem o mundo com a fundamental função de estabilizar a vida humana. (ARENDR, 1981)

O objeto material que permanece além da existência de seu autor: o quadro, a escultura, o texto, a partitura, a construção<sup>6</sup>. E a serventia, utilidade, é o traço característico do artefato: "O produto é fabricado como um apetrecho para algo". O utensílio tem seu fundamento no encontro da matéria e da forma: *é fabricado expressamente para ser utilizado e usado* (HEIDEGGER, 2004, p

<sup>6</sup> Hannah Arendt (1981) atribui à obra de arte a condição de fabricação (*work*). Mereceria uma análise mais aprofundada a questão das artes cênicas e presenciais — o teatro, a ópera, a dança: exigem um intérprete (intermediário) para se atualizarem e se esvaem imediatamente após a interpretação, não permanecendo como *coisa* no mundo. As artes presenciais se utilizam de um código/linguagem para se comunicar, como todas as artes, e não permanecem como *coisa*. Esse tipo de obra de arte talvez se afaste da modalidade *obra* (*work*) e se aproxime da modalidade *ação* (*action*), consideradas as modalidades apresentadas por Arendt em *A condição humana*.

*Intérprete*: diz-se de quem, falando várias línguas, pode servir de intermediário entre pessoas que não saibam uma língua comum a ambos. Explicador, esclarecedor, comentador de textos obscuros. (SILVEIRA BUENO, 1963).

19). A obra de arte é um artefato e todo artefato é definido por sua serventia.

Nas palavras de Hannah Arendt:

(...) o propósito intrínseco de uma obra de arte — quer o artista o saiba ou não, quer o propósito seja atingido ou não — é alcançar a permanência através das eras. Em nenhuma outra parte a mera durabilidade do mundo feito pelo homem surge com tal pureza e claridade; em nenhuma outra parte, portanto, este mundo-coisa se revela tão espetacularmente como a morada não-mortal para seres mortais. E embora a verdadeira fonte de inspiração destas coisas permanentes seja o pensamento, isto não as impede de serem coisas. O processo de pensamento não produz qualquer coisa tangível, tal como a mera habilidade para usar os objetos não os produz. É a reificação que ocorre quando registramos algo por escrito, pintamos uma imagem, compomos uma peça de música, etc., que verdadeiramente *faz* do pensamento uma realidade; e para produzir essas coisas-pensamento, que habitualmente chamamos obras de arte, exige-se a mesma maestria [*workmanship*] que, através do instrumento primordial das mãos humanas, constrói as outras coisas menos duráveis e mais úteis do artifício humano. (2005, p 189-190)

Outro caminho possível para a internalização do contexto serão os conceitos e recursos teóricos e técnicos aos quais o autor poderá recorrer para a sua criação. Como exemplo, citando Gombrich:

Brunelleschi não foi apenas o pioneiro da arquitetura do Renascimento. A ele se deve, ao que parece, outra e monumentosa descoberta no campo da arte, a qual dominaria também toda a arte de séculos subsequentes: a da perspectiva. Vimos que mesmo os gregos, que compreenderam o escorço, e os pintores helenísticos, que eram hábeis em criar a ilusão de profundidade, ignoravam as leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho à medida que se afastem de nós. Lembremos que nenhum artista clássico poderia ter desenhado a famosa avenida de árvores que nos conduzem ao fundo do quadro até desaparecerem no horizonte. Foi Brunelleschi quem forneceu a artistas os meios técnicos para solucionar esse problema; e o entusiasmo que isso causou entre os amigos pintores deve ter sido imenso. (1995, p. 226-229):

Os temas, assuntos e perspectivas em voga em determinadas circunstâncias históricas estarão internalizados na obra, já que o autor, ao elaborar sua obra dialoga com seu tempo — e a obra, por suas qualidades intrínsecas, atualiza esse diálogo com os tempos sucedâneos. A obra, que atinge a condição de obra de arte, tem a capacidade de dialogar com tempos e lugares distintos — e até distantes — daqueles em que foi criada. Pela internalização de temas e concepções, a pintura e a arquitetura europeias dos séculos XII e XIII têm forte teor religioso, dada a força e predomínio da igreja nesse período. Ainda Gombrich, referindo-se à arquitetura do período românico inglês, esclarece:

Hoje não é fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas daquele período. Somente em algumas velhas aldeias do interior podemos ter ainda um vislumbre da sua importância. A igreja era, geralmente, o único edifício de pedra em toda a redondeza; constituía a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos os que vinham de longe. Aos domingos e durante o culto, todos os habitantes da cidade ali podiam encontrar-se, e o contraste entre o edifício grandioso e as casas primitivas e humildes em que as pessoas passavam a vida devia ser esmagador. Não admira que toda comunidade estivesse interessada na construção dessas igrejas e se orgulhasse da sua decoração. Mesmo do ponto de vista econômico, a construção de um mosteiro, que levava anos, devia transformar a cidade inteira. A extração de pedra e seu transporte, a ereção de andaimes adequados, o emprego de artífices itinerantes, que traziam histórias de terras longínquas, tudo isso constituía um acontecimento importante nesses dias remotos. (1995, p. 171)

A linguagem, concepções de vida e mundo, perspectivas e problematizações serão aquelas correntes na época da produção da obra de arte. As formas de registro, conservação e difusão adotadas por um autor

quando da elaboração de sua obra também serão aquelas disponíveis em sua época:

A tragédia grega põe em cena, sob a forma de *drama* (palavra grega *drama* que significa *ação, aquilo que se faz*), acontecimentos tirados da lenda heroica, aquela que os poetas épicos cantaram vários séculos antes, para nós, estes acontecimentos têm um caráter lendário; para os gregos, eram história. E essa história estava sempre em relação direta ou indireta com a cidade onde se representava a tragédia, que era um espetáculo com interesse para a coletividade dos cidadãos. (GRIMAL, 1986, p. 45)

No entanto, por mais pautado na realidade externa e objetiva que esteja um trabalho artístico, há que se considerar que o que de fato o torna uma obra de arte — uma *poiesis* — é o quanto ele tem de aleatório, arbitrário e criativo, o quanto adultera, deforma, deturpa a realidade objetiva. Até a mesmo a obra que se pretenda documental, reprodução fiel da realidade, trará quantidade, maior ou menor, de elementos de fantasia e inverdades — mesmo a obra que pretenda ser a mais radical das *mimeses* é, na verdade, uma *poiesis*. (MELLO E SOUZA, 2000)

As obras de arte têm a condição de coisa (objeto) e de artefato (objeto feito pelo homem). Adiciona-se a isso sua condição de linguagem: a obra de arte é o artefato material usado pelo autor para se expressar, para se comunicar com seu público, algum outro. Neste caso, então, é um artefato especial, pois agrega as características da linguagem e da comunicação humana: como linguagem, a obra de arte medeia a relação homem x homem.

Como expressão, por meio da obra de arte, o autor compartilha sua visão de mundo, suas crenças, suas experiências. E o interlocutor é o público, a quem se destina a obra de arte e aquele que a finaliza. Assim, qualquer

criação decorre de uma visão de mundo do autor e essa visão de mundo está histórica e socialmente marcada. Os temas que uma obra trata respondem a uma época histórica e a um lugar social ocupado pelo autor (classe). Por mais singular que seja uma obra, ela trará sempre essa marca coletiva de uma visão de mundo socialmente compartilhado. E todos esses aspectos estarão como elementos internos na obra, expressos em seus códigos, conteúdos, temas e dizeres. Ampliando ainda mais sua análise social da obra de arte, Mello de Souza afirma que:

(...) a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (idem, p. 19)

Um artista escolhe um tema, um padrão, uma forma dentre os disponibilizados em sua época, escolhe dentre os recursos técnicos e tecnológicos, cognitivos, emotivos, sociais e políticos disponíveis — ou acessíveis — e isto porque uma obra só está de fato finalizada quando divulgada, exposta, socialmente absorvida. Aqui entra o terceiro elemento a fechar o circuito: o público. E se completa o circuito: autor, obra, público — a entrada desse terceiro elemento abre novos campos para o estudo da obra de arte: sua repercussão no público.

Essa tríade retoma as diversas modalidades de estudo da obra de arte. Da perspectiva do autor, esquematicamente, a obra pode ser considerada a partir de sua posição social e de sua posição de classe, e dessa forma o autor se faz porta-voz ou interprete de um grupo ou uma classe social. Pode ser

considerada a partir de uma história de vida pessoal e particular, e, nesse caso, o autor é privilegiado com uma existência excepcional, digna de ser registrada. E, finalmente, a obra pode ser entendida a partir do psiquismo de seu autor, aqui também unguindo com excepcional sensibilidade e expressividade.

O foco na obra de arte resulta no destaque das formas e dos conteúdos — valores e ideologias contidos — com especial atenção aos elementos formais que a diferenciam das outras formas de expressão humana. A obra pode ser considerada em si mesma, como elemento autônomo em seus aspectos estéticos em que forma e conteúdo não são separáveis nem reconhecidos isoladamente — compõem uma única e indissolúvel unidade.

É no terceiro elemento da tríade, o público — alvo desde o início da iniciativa do autor — que a obra de arte atinge sua mais expressiva dimensão social, quando influencia valores, gostos, comportamentos, seja porque o autor ecoa as expectativas e parâmetros já estabelecidos e esperados pelo público, e, portanto sua influência se dá pela confirmação e legitimação desses valores, seja quando o autor rompe com os valores vigentes e oferece novas visões e proposituras. O público finaliza e dá sentido à obra de arte, reconhece o valor estético da obra, que lhe é *interno*.

Entender o contexto histórico-cultural que deu projeção e validade a uma obra de arte não é torná-la um mero efeito ou reflexo desse contexto: ajuda a entendê-la como fenômeno histórico e cultural. Entender o contexto no qual emerge uma obra de arte, a rigor, é conhecer o público que a recebeu e a ecoou, fazendo dela conteúdo da sua própria história cultural.

## ARTE E PSICOLOGIA

O segundo aspecto a ser considerado, aqui, é a relação entre Arte e Psicologia. Há tempos, pensadores, filósofos e teóricos refletem acerca da relação entre arte e vida, arte e vida social; sobre como os homens se comportam e reagem diante das obras de arte. Especulam o que leva os homens a fazerem obras de arte, qual a necessidade, utilidade, para os que as fazem e para aqueles que as fruem. Uma obra de arte é uma produção humana, feita por homens e destinada a outros homens, portanto, todas as dimensões humanas estão nela presentes: filosofia, história, sociologia, economia, política, psicologia e tantas quantas. É necessário, no entanto, esclarecer a relação entre arte e psicologia, e para isso recorrendo novamente ao trinômio autor-obra-público.

Dante Moreira Leite, em *Psicologia e literatura* (2002), organiza o seu texto exatamente nessas três perspectivas: Na primeira parte, *O processo criador*, discute a relação entre psicologia e arte da perspectiva do criador, autor, artista; já na segunda parte, *A análise psicológica do texto*, traz as contribuições da psicologia para a análise da obra e a última parte, *O leitor e o público*, claro, da perspectiva de quem frui a arte. Na Introdução, Leite afirma que:

Em primeiro lugar, se é errado pensar na literatura [arte] em razão de alguma outra coisa — política, psicologia, sociologia, filosofia —, não se deve esquecer que, frequentemente, a literatura [a arte] pretende atingir esses domínios. Embora se possa dizer que o valor de uma obra literária [de arte] independe de suas suposições extraliterárias [extra-artísticas], essa afirmativa apenas em parte é verdadeira. A obra de arte maior sempre inclui uma visão de mundo que, embora possa ser discutida ou negada, faz parte integrante de seu sentido. (p. 26)

Observe-se que, nessa argumentação, Leite acompanha o pensamento de Mello e Souza, já exposto quando discutida a questão do condicionamento histórico e social da obra de arte, na consideração de que os aspectos externos à obra estejam, sempre, internalizados na obra de arte, passando a compô-la em sua estrutura e sentido, forma e conteúdo.

Vigotski, ao analisar as contribuições da psicologia para os estudos das artes, construindo um campo específico de estudos, a *psicologia da arte*, afirma:

Para a psicologia objetiva, *ser ou não ser* é uma questão de método. Até hoje o estudo psicológico da arte foi sempre desenvolvido em um dentre dois sentidos: ou se estudava a psicologia do criador na forma em que ela se manifestava nesse ou naquele sentido, ou se estudava a emoção do espectador, do leitor, receptor dessa obra. A imperfeição e a esterilidade desses dois métodos são bem evidentes. Se levarmos em conta a inusitada complexidade dos processos de criação e a total ausência de qualquer noção das leis que regem a expressão do psiquismo do criador em sua obra, verão com toda clareza que é impossível retroceder da obra à psicologia do seu criador, se não quisermos permanecer eternamente em meras conjecturas. (...) De igual maneira vem a ser estéril a análise das emoções do espectador, uma vez que ela também está oculta no campo inconsciente do psiquismo. Por isso penso que se deve propor outro método para a psicologia da arte, o qual necessita de certa fundamentação metodológica. (1999, p. 24-25)

Os dois sujeitos envolvidos na experiência estética, o autor e o público, têm seus papéis fixos na experiência: a criação e a fruição da obra de arte<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Em teatro, há o autor do texto e o autor do espetáculo — diretor/encenador. Em música, o compositor e o intérprete são autores em momentos distintos da obra musical. Merece esclarecer que sob a denominação *público* encontram-se todos aqueles que fruam a obra de arte: do leitor/espectador comum, leigo, amador ao leitor/espectador especializado, profissional — o crítico, o analista, o estudioso, o editor, o produtor, o curador.

Vigotski sintetiza: “É necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte.” (1999, p. 25)

O elemento material — a obra de arte —, medeia, posiciona e define esses atores humanos. A arte é o conjunto das obras de arte e as obras de arte são formas ideológicas, integrantes da ideologia de determinado grupo social: “costuma-se enfocar a arte como uma das formas da ideologia, forma essa que à semelhança de todas as outras como surge como superestrutura na base das relações econômicas e de produção”. (VIGOTSKI, 1999, p. 9)

Há que se considerar que as diferentes ideologias são produzidas pelo psiquismo humano e dessa forma, virão a refletir as propriedades e características desse psiquismo. Vigotski afirma que o

(...) psiquismo social é visto como o subsolo comum de todas as ideologias de dada época, inclusive da arte. Com isso se está reconhecendo que a arte, no mais aproximado sentido, é determinada e condicionada pelo psiquismo do homem social. (1999, p. 11)

As obras produzidas pelo ser social, pelo psiquismo do ser social, são manifestações da ideologia que reflete as propriedades e características desse psiquismo, aqui tomado como “mecanismo mediador através do qual as relações econômicas e o sistema político-social criam esta ou aquela ideologia”. Ao estudar obras de arte ou formas de arte, há “a necessidade de se estudar o psiquismo, uma vez que distância entre as relações econômicas e a forma ideológica cresce cada vez mais e a arte já não pode ser explicada diretamente a partir das relações econômicas.” (VIGOTSKI, 1999, p. 11)

Vigotski analisa que, sendo um campo particular da experiência humana, a arte pode ser considerada uma forma ideológica<sup>8</sup> específica (*peculiar*), por tratar-se de uma manifestação vinculada a um campo também específico e peculiar do psiquismo e da experiência, o campo dos sentimentos. Nesse sentido, a arte difere das demais manifestações ideológicas do psiquismo e para seu estudo deve corroborar com a psicologia, ciência que detém o campo de estudo da formação e expressão das sensações e dos sentimentos.

Desse ponto de vista torna-se inteiramente compreensível o papel específico que cabe à arte como forma ideológica absolutamente peculiar, ligada a um campo totalmente singular do psiquismo humano. E se quisermos elucidar precisamente essa singularidade da arte, aquilo que a distingue com seus efeitos dentre todas as outras formas ideológicas, necessitaremos inevitavelmente da análise psicológica. Tudo consiste em que a arte sistematiza um campo inteiramente específico do psiquismo do homem social — precisamente o campo do seu sentimento. (VIGOTSKI, 1999, p. 12)

Um foco sobre o qual a psicologia tem se debruçado e buscado entender, e para tanto tem dedicado e investido seu tempo, diz respeito ao processo criativo: desvendar quais os mecanismos do psiquismo do autor envolvidos nesse processo.

A discussão e análise do processo criativo tem sido interesse destacado de estudos psicológicos e, por sua complexidade, ocupa extensas páginas da literatura científica. Por não ser foco do presente estudo, apenas uma explicitação, ainda que longa, de Leite (2002), que insere a criatividade

---

<sup>8</sup> Vigotski utiliza-se da palavra *ideologia* e de seus derivados com diferentes significados, na maioria das vezes, como no presente contexto, como conjunto de ideias acerca de algo ou alguma coisa. Eagleton (1997, p. 15-6) relaciona uma série de conceituações do termo, iniciando com uma bastante abrangente: "o processo de produção de significados, signos e valores na vida social", acepção que se aplica aqui.

internamente à obra de arte, sem ocupar-se dos processos psicológicos envolvidos na criatividade do artista:

Pode-se falar em processo criador ou pensamento produtivo sempre que ocorra o aparecimento de nova solução para problema anterior, ou sempre que se consiga realizar uma expressão aceitável por outros indivíduos. No primeiro caso, devem ser consideradas não apenas as soluções científicas ou técnicas, mas também as atividades menos amplas ou ambiciosas da vida cotidiana. (...) No segundo caso, isto é, ao considerar a possibilidade da expressão, não estamos diante de um problema concreto, tal como o enfrentado pela ciência e pela técnica, mas diante das emoções ou interpretações da vida humana que podem exprimir-se de várias maneiras. Algumas soluções são nitidamente improdutivas, tais como o choro, o suicídio, os saltos de alegria. Outras parecem produtivas, e entre elas seria possível considerar, de modo global, todas as apresentações artísticas. (p. 65)

As psicologias possuem alguns recursos para estudar e desvendar os intrincados caminhos da criatividade. A arte não necessita disso: ela não tem necessidade de conhecer os processos percorridos pelo artista. O público também não: a ele basta a obra pronta para ser apreciada, no máximo analisada em suas diversas perspectivas, sem precisar entender como o artista chegou a ela. Talvez a pretensão de formar e educar artistas possa necessitar desse conhecimento, mas mesmo essa pretensão terá opositores.

Outro caminho possível, já trilhado na relação entre arte e psicologia, é aquele que busca explicar a obra de arte a partir de seu criador, seja por sua *personalidade*, suas idiossincrasias e, no limite, sua patologia. Provavelmente, a psicanálise seja a escola de maior desenvoltura nessa modalidade, inaugurada pelo próprio fundador, que além da leitura idiossincrática de Dostoiévski já apresentada, logo nas primeiras linhas do texto *El 'Moises' de Miguel Angel* (1913) afirma:

Y no es que los peritos en arte o los entusiastas no encuentren palabras cuando nos ponderan una de estas obras de arte. Muy al contrario, encuentran incluso demasiado. Pero generalmente, ante estas creaciones magistrales del artista dice cada uno algo distinto, y nadie algo que resuelva el enigma planteado al admirador ingenuo. Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto el mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsela aprehensible. Sé muy bien que no puede tratarse sólo de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constatación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación. Mas, ¿por qué no ha de ser posible determinara la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica? En cuanto a las grandes obras de arte, acaso no puede hacerse sin auxilio del análisis. La obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en nosotros de las intenciones y impulsos del artista. (Freud, 1973, p 1877)

Essa longa e detalhada exposição explica a proposta da psicanálise, ao menos aos olhos de seu fundador, de qual é a parceria entre psicologia e arte: interpretar na obra a personalidade de seu autor ou no máximo, interpretar a obra como manifestação, explicitação, comprovação dos princípios da teoria psicanalítica.

Se a obra de arte, de alguma forma, apresenta e descreve uma situação humana, ela conterá, necessariamente, uma *leitura* psicológica dessa situação, assim como, também conterá uma *leitura* filosófica, uma *leitura* sociológica, uma *leitura* histórica, uma *leitura* política, quer seja ou não propositalmente colocada pelo autor. O público — o espectador, o leitor, o crítico, o analista — irá, por sua vez, apreender, completar ou até mesmo atribuir à obra leituras dessas dimensões humanas, fará a “síntese criadora secundária” (VIGOTSKI, 2004, p. 334) e nesse movimento, da perspectiva do público, daquele que frui a

arte, leigo ou especialista, irá recorrer à psicologia — até com risco *psicologizante* — para entender e assimilar a obra, já que:

Cada época se caracteriza por uma tendência dominante à qual dificilmente conseguimos fugir. Essa tendência é, em nossa época, a psicologia, assim como a de outros períodos foi a religião ou as ciências naturais. Podemos dar nomes velhos às nossas soluções, às nossas crenças, aos nossos preconceitos ou às nossas ambições. Sob esses nomes, no entanto, não é difícil descobrir, às vezes com certa surpresa, uma caracterização psicológica de nós mesmo ou dos outros. (...) A explicação psicológica da arte é apenas um caso, entre muitos outros, em que se procura uma forma de compreensão a partir de características do indivíduo. Fundamentalmente, essa necessidade de explicação é uma consequência de novas condições da vida social: à medida que o homem perde a crença em forças sobrenaturais ou na determinação hereditária de características individuais, precisa encontrar outras explicações para elas. (LEITE, 2002, p. 29)

Assim, a participação da psicologia da perspectiva do público, leigo, espectador no entendimento e apreciação da obra de arte está confirmada: o público reage esteticamente, interpreta e complementa a obra a partir de seus referenciais, necessidades e repertório. Vigotski, ao analisar a reação estética, afirma:

Uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos. É que, como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. (2004, p. 342)

Vigotski dedicou-se bastante ao estudo das contribuições da psicologia para o entendimento dos fenômenos do terceiro elemento da tríade: o público. Preocupou-se com o estudo psicológico da reação estética do público, e com

elaboração de propostas para a educação estética do espectador/leitor, em especial nos capítulos *Crítica, Análise da Reação Estética e Psicologia e Arte*, do livro *Psicologia da Arte* (1999) e em *A Educação Estética*, capítulo XIII do livro *Psicologia e pedagogia* (2004), além do *Prefácio* de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1999b), nas edições brasileiras.

Também entender a formação dos gostos, preferências e motivações do público ou explicar as suas reações e comportamentos coletivos na condição de espectadores, participantes de um fenômeno de interação social ou de comunicação, pode ser objeto e preocupação da sociologia e da psicologia social e essas ciências detém teorias e instrumentos aptos a esses estudos e levantamentos, que não cabe aqui detalhar.

Em sua exposição da relação entre psicologia e arte, Leite (2002) afirma pela necessidade, de "propor a análise psicológica dos critérios pelos quais uma obra se torna artística", tarefa ainda não alcançada pela psicologia científica. Mas considerando que a arte em geral, — inclusive a literatura e a literatura dramática —, trata sempre de questões humanas

(...) é impossível comentar uma obra sem fazer menção a processos psicológicos, e que a escolha do crítico não consiste em utilizar, ou não, a psicologia, mas em utilizar a psicologia de senso comum ou a psicologia científica. (...) é praticamente impossível descrever uma obra — para não mencionar o processo, muito mais amplo, de tentar explicá-la — sem fazer referência, direta ou indireta, a ocorrências psicológicas, tais como, a imitação, a sugestão, a percepção de formas, a descrição de personagens, a aprendizagem do gosto, e assim por diante. (idem, p. 27)

Já Vigotski, expressando e defendendo a supremacia da obra sobre seu autor e privilegiando aquele que frui a obra como aquele que lhe dá vida e razão de existência, afirma:

Uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor [público/espectador]; é apenas uma possibilidade que o leitor [público/espectador] realiza. Na inesgotável diversidade da obra simbólica, isto é, de qualquer verdadeira obra de arte, está a fonte de suas múltiplas interpretações e enfoques. E a interpretação que lhe dá o autor é apenas mais uma dentro dessa multiplicidade de possíveis interpretações, que a nada obriga. (1999b, p. XIX)

A obra determina suas múltiplas interpretações; nela estão contidas as inúmeras possibilidades que o público, leitor, espectador traz à tona, a partir de sua relação com a obra — lembrando sempre que esse público não se apresenta vazio diante da obra: traz como parceiros, em sua relação com a obra de arte, suas experiências, conhecimentos, motivações e repertório. A psicologia tem recursos para estudar e compreender essa relação a partir da perspectiva desse público, o leitor, o espectador, seja um sujeito individual seja um sujeito coletivo, pois como afirma ainda Vigotski (1999b, p. XXI): "A essência, a força da obra não reside no que o autor subentendeu por ela, mas na maneira como age sobre o leitor e o espectador, conseqüentemente reside seu conteúdo possível." Esta assertiva é uma orientação no sentido de se estudar a obra em direção ao público e o público em relação à obra. Como já afirmado, as alternativas de reação são possibilitadas pela obra à medida que o espectador/leitor entra, dialeticamente, em relação com ela. Mas esta relação não é simples.

Na liberdade de compreensão da verdade materializada na obra, repete-se o que acontece na liberdade religiosa: por mais que eu seja tolerante, por mais que eu respeite a diversidade de opiniões em

matéria de religião, uma vez que sou religioso não posso deixar de pensar que a verdade está materializada de modo mais pleno em minha religião. (VIGOTSKI, 1999b, p. XXIII)

O público, o espectador — seja qual seja a especificação do público — é pleno de direitos, e está absolutamente livre, desprendido de eventuais concepções ou proposituras do autor, libertado da opinião alheia: vincula-se apenas à obra e à sua subjetividade, atravessando, inclusive, a região do *gosto*. Sua subjetividade acolhe e interpreta a obra. A obra se oferece e se doa à sua subjetividade. No entanto, "ao estabelecermos e afirmarmos nossa concepção [sobre determinada obra de arte] estamos subjetivamente rejeitando as outras concepções [sobre a mesma obra] embora objetivamente não haja necessidade de fazê-lo." (idem, p. XXXII)

## ARTE E POLÍTICA

A dimensão política da arte já está consagrada na sua própria condição de coisa pública, de expressão, de linguagem. Toda obra de arte está imbuída da vida política, da visão ideológica de seu autor, esteja ela mais ou esteja ela menos explícita. A relação entre arte e política acompanha a discussão histórica sobre a função, características e finalidade da obra de arte. A História da Arte, a Filosofia da Arte, a Sociologia da Arte e até mesmo a Psicologia da Arte — ao menos em algumas de suas abordagens— abordarão a questão, falando da arte de modo geral, sem especificar suas modalidades:

Uma relação entre arte e política se estabelece a partir de uma aguçada consciência crítica do artista, propiciando a um indivíduo ou a um pequeno grupo criar obras baseadas na sensibilidade social, no gozo da liberdade e nos esforços e pesquisas para o avanço ou revolução da linguagem. Estão unidos, neste caso, aspectos formais e questões sociais. Nesta situação, a arte aparece como forma de conhecimento e investigação, constituindo uma modalidade de saber, apta a compreender o mundo e sintetizar a realidade. Daí que, em certos momentos ou como parte de um projeto pessoal, a produção artística consegue representar a condição humana, os mecanismos de poder e da economia, ou a estrutura social na qual o artista está envolvido. (CHAIA, 2007, p. 22)

O teatro mais ainda, por trazer esses aspectos de forma rasgada: espaço público, ideias e concepções dos autores do texto e da encenação, linguagem própria e código compartilhados — tempo e historicidade. A forma de expressão do teatro — o conflito, a ação de homens — já explicita o político. O teatro visa provocar a plateia, atrair sua atenção e trazer-lhe inquietação e incômodo: é necessário que o conflito mostrado se resolva — ou não.

Pelas considerações de Pavis (1999) acerca da própria palavra teatro, pode-se dimensionar, recuperar ou evidenciar sua dimensão intrínseca e inexoravelmente política:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constroem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. (p. 372)

Teatro, então, é posição, é posicionamento. É um lugar de onde se olha, e esse lugar tem uma marca social e política, porque tem história, interesse, não é neutro, não é isento. Já em *teles*, na *Poética*, ao analisar a tragédia, a política está explícita:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama] [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação das emoções. (1973, p. 24).

A função catártica da tragédia é política: conduzir o público, estabelecer parâmetros de conduta, mostrar os efeitos das ações humanas. Segundo Barthes, “muitas vezes se repetiram as palavras de Aristóteles sobre a purificação trágica, sem medir bem tudo o que tal programa tem de difícil”. (2007, p. 27). Qual a forma, conteúdo e finalidade da catarse em foco? Qual o suporte histórico e cultural que explica, sustenta e justifica a catarse em questão?

A fabulação traz à baila grandes ideias morais e cívicas (...) Mas quando se toma a tragédia grega em sua pureza original, as lágrimas coletivas do povo não são nada menos que sua mais alta cultura, seu poder de assumir, no abismo do próprio corpo, os dilaceramentos da ideia ou da história. (BARTHES, 2007, p. 27)

O componente político da obra de arte teatral é quase evidente, pois, afinal, trata-se de uma modalidade de arte que mostra conflitos, interesses, oposição de indivíduos integrantes de um coletivo: suas posições e os próprios problemas apresentados dependem das relações que se estabelecem dentro desse corpo social.

Piscator, um dos renovadores da estética teatral alemã, logo após a 1ª Grande Guerra, montando não *espetáculos* mas *manifestos*, visando *produzir política* e não *divertimento* para a burguesia, afirmava, com relação aos textos clássicos, que a obra escrita não é uma coisa acabada e definitiva, ela está no mundo, sofre as vicissitudes do tempo e da história e adquire novas marcas. Piscator, cujo pensamento introduz ideias do teatro político e épico<sup>9</sup>, em 1929, escreve:

Para nós, o homem tem sobre a cena a importância de uma função social. Não é relação do homem consigo mesmo, nem a sua relação com Deus que está no centro de nossas preocupações, mas as suas relações com a sociedade. Por todo lado onde aparece, aparecem a sua classe ou o seu estrato social. Quando entra em conflito (moral, físico ou afetivo), é com a sociedade. A Antiguidade via essencialmente a posição do homem face ao destino; a Idade Média a sua posição face a Deus; o racionalismo a sua posição face à natureza; o romantismo a sua posição face às paixões. Mas uma época em que as relações no interior da coletividade, a revisão de todos os valores humanos, a perturbação de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ser o homem de outro modo

---

<sup>9</sup> A ideia do teatro épico foi, posteriormente, mais desenvolvida por Brecht, que trabalhou com Piscator, em 1924, em Berlim, Alemanha.

a não ser na sua posição face à sociedade e aos problemas sociais de seu tempo; de outro modo senão como ser político. (1996, p. 443)

A visão histórico-materialista do homem e da sociedade exige o reconhecimento da dimensão política da arte, uma vez que reconhece a natureza histórica e social da obra de arte bem como o papel social que ela exerce nas relações entre os homens. A questão real, então, é de que tipo de política uma obra de arte trata. Discutindo a função social da arte, Fischer — a edição original da obra em inglês é de 1963 —, em *A necessidade da arte* afirma:

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social.* A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. (...) A ambição do artista que se apoderou das ideias e experiências de seu tempo tem sido sempre não só representar a realidade como plasmá-la. (...) <sup>10</sup> (1987, p. 57)

Aqui o autor está referindo-se a um tipo de arte: aquela comprometida com a transformação da realidade, aquela que almeja humanizar o mundo — humanizar até mesmo o ser humano. E por que há tanta necessidade de um tipo de arte que apresente o humano ao homem? Antonio Callado, no prefácio da obra de Fischer, esclarece:

À medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais *independente* da vida dos outros homens e, portanto esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da

---

<sup>10</sup> Itálicos no original.

arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo à permanente escalada de si mesmo. (1987, p. 8)

A clareza da função social da arte, em Fischer, decorre de seu entendimento acerca da sociedade. Como fenômeno histórico e social, a arte acompanha as circunstâncias da sociedade em que ocorre, do tempo em que a obra é constituída. Uma concepção de sociedade é fundamental para a compreensão plena da dimensão social da arte. Ainda recorrendo a Fischer,

O conteúdo básico da sociedade (isto é, as forças produtivas, os seres humanos com seus instrumentos, controlando cada vez mais a produção, compreendendo-a melhor, os seres humanos com suas necessidades materiais e espirituais) está constantemente se transformando e se desenvolvendo. As formas de sociedade manifestam uma tendência para permanecerem estáveis, para se transmitirem como herança de geração a geração. As classes dominantes, através dos seus mecanismos políticos e ideológicos, sempre fixam as formas tradicionais, fazendo enormes esforços para apresentá-las como eternas, imutáveis e definitivas. E as novas forças produtivas, nas classes oprimidas, erguem-se sempre em revolta contra as relações de produção que se tornaram antiquadas. (...) (idem, p. 148)

Com evidência, expostos os dois parâmetros para a arte: manutenção ou transformação. Ao longo da história do teatro dois polos: de um lado, o teatro comprometido, provocador — voltado às transformações sociais e de outro, a arte pela arte, o teatro de [mero] entretenimento, voltado para a manutenção e amortecimento do *status quo*. A questão de um teatro *engajado*, em oposição a um teatro *alienado* remete à “eterna discussão sobre a finalidade da arte: a arte deve ensinar ou propiciar prazer? (...) Na concepção do mundo ocidental, a concepção didática da arte tem prevalecido.”

(BENTLEY, 1969, p. 152<sup>11</sup>) Brecht (2005) estabelece a antinomia entre o teatro recreativo e o teatro didático, alcançado pela forma épica de teatro<sup>12</sup>. Já Brustein (1967) antepõe, ao o teatro da comunhão o teatro de protesto, explicando ser o teatro de protesto

(...) o templo de um sacerdote sem Deus, sem uma ortodoxia, sem o que se possa até chamar de congregação, que conduz seu serviço litúrgico dentro da hedionda arquitetura do absurdo. Missionário da discórdia, propaga o evangelho da insurreição, tentando substituir os valores tradicionais por uma visão inspirada, procurando improvisar um ritual na base da angústia e da frustração. Em lugar de mitos de comunhão, oferece mitos de dispersão; em vez de sermões consoladores, dolorosas exigências; em lugar de uma liturgia de aceitação, uma liturgia de protesto. (...) emerge como o espírito da negação, o homem que diz *não* enquanto persegue o seu *sim* através dos caminhos da rebeldia. (p. 31)

Mas a questão do compromisso da arte com a transformação política e cultural da sociedade não está restrita apenas à dimensão do conteúdo da obra de arte, dimensão necessária, mas não suficiente. A arte é forma e, portanto, os aspectos formais também compõem a dimensão política da obra:

Não obstante, seria estupidez concentrarmos toda a nossa atenção no conteúdo e relegarmos a forma à condição de ocorrência secundária. A arte é doação de forma e é só a forma que pode transformar um produto em obra de arte. A forma não é algo accidental, arbitrário ou inessencial (...). As leis e as convenções da forma são a corporificação do próprio domínio do homem sobre a matéria: nelas a experiência se transmite, se preserva e as realizações são salvaguardadas. Manifestam a ordem necessária à arte e à vida. (FISCHER, 1987, p. 174)

---

<sup>11</sup>Nos anos 60/70, o setor editorial brasileiro, respondendo à intensa movimentação nos meios teatrais traduziu e publicou um número bastante grande de trabalhos de pesquisadores e críticos norte-americanos: Robert Brustein (*Teatro de protesto*, 1967); Eric Bentley (*A experiência viva do teatro*, 1967; *Teatro engajado*, 1969); John Gassner (*Mestre do teatro I e II*, 1965, *Rumos do teatro*, 1965). Cf. BETTI, Maria Silva, 2007.

<sup>12</sup>Para a diferenciação da forma dramática e da forma épica de teatro, cf. BRECHT (2005, p. 31) e o texto *Pequeno organon para o teatro*, (BRECHT, 2005, p. 125-166).

Assim, na consideração do engajamento, do compromisso social da obra de arte, conteúdo e forma se conjugam. Se pudessem ser separados, tanto a forma quanto o conteúdo se ofereceriam como meios para a expressão do compromisso e do engajamento: obras mais engajadas pela ousadia e crítica de seus temas e outras mais fortemente engajadas pelos aspectos formais. Uma revolução, uma vanguarda, na forma e/ou no conteúdo. Barthes, falando especificamente do teatro, arte focada por esta pesquisa, esclarece:

Uma dramaturgia de vanguarda: por que não? A vanguarda não é forçosamente hermética ou bizantina. É revolucionário tudo o que combate os hábitos do conformismo cênico e tenta substituir a mentira dos falsos cenários e da arte empolada pela ilusão, pelo poder de um teatro puro em que é o próprio espectador que faz o espetáculo. O palco aberto, a redução dos cenários, a promoção da luz, toda essa libertação do palco não é, sem dúvida, uma panaceia; é possível imaginar outras dramaturgias. (2007, p. 110-111)

Para uma plena e melhor compreensão do termo *engajado*, há que se remeter ao contexto existencialista que o atualizou nos idos 50/60, nesse sentido, ainda Bentley comenta que

(...) a palavra francesa *engagement* tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado; e em segundo lugar, a de que temos de aceitar voluntariamente as consequências de uma determinada posição política. (BENTLEY, 1969, p. 154)

Aprofundando e melhor esclarecendo o real conteúdo subjacente ao termo teatro *engajado*, o mesmo autor compara as atitudes e princípios defendidos pelos chamados autores do teatro engajado com os dos autores do teatro não engajados e conclui:

Autores não-engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer

diferença. (...) Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitam a dar o seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua abstenção nos fatos em discussão pode ter tido consequências gravíssimas. Da mesma forma eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para melhor. (idem, p. 154-155)

O teatro política e esteticamente engajado é denúncia, não aceitação, protesto, exigência, enfrentamento, não aprovação, revolta, violência. Distancia-se do campo do louvor, do enaltecimento, da adulação, da legitimação — ainda que seja claramente política uma arte que louva, enaltece, adula ou legitima uma situação, uma ideia, uma posição. O teatro engajado é uma arte que se coloca no campo político *contra* algo, em *oposição* a uma situação, uma perspectiva social, ainda que

(...) a brecha que qualquer tipo de teatro pode abrir na superfície do mundo é sem dúvida muito pequena, mas os homens de teatro que julgam, por causa disso, que qualquer esforço é vão, e desistem de antemão de fazê-lo, se conformam em geral em não abrir brecha alguma. (BENTLEY, 1969, p. 178)

É exatamente nessa fragilidade que reside o potencial revolucionário e transformador do teatro, ainda que reconhecida essa sua fragilidade em romper grandemente com a *superfície do mundo*, Na sua forma de ser, na sua forma de acontecer: o teatro.

(...) é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios, da associação de seres humanos, da simples reunião de pessoas com interesses

comuns, em um lugar menos gigantesco e esmagador do que um estádio. Um acontecimento teatral não é outra coisa que não ele mesmo; não é visto nem ouvido ao mesmo tempo pela nação inteira. Não há nele nada além daquilo que qualquer pessoa presente possa ver e ouvir; é uma operação humana que se esgota dentro de si mesma. (idem, p. 177)

Se o teatro se reveste dessa potencialidade, o engajamento é a expressão dessa potencialidade e quem mais diretamente pode exercer esse engajamento são os seus principais criadores — o autor e o encenador — o autor cria o texto e o encenador o espetáculo. Um teatro engajado é um teatro que acredita no homem — e nesse sentido é um teatro humanista. O teatro engajado, socialmente comprometido com as transformações sociais, é um teatro que acredita na possibilidade de ser "ao mesmo tempo de *vanguarda* e *popular*" (RIVIERI, 2007, p. XI). O presente estudo se debruça sobre um texto em que o autor já depositou seu engajamento, seu compromisso, sua visão de mundo — tanto no seu conteúdo quanto no seu potencial de forma, que será desvelado e efetivado pelo encenador. A teatralidade do teatro não se reduz ao texto, nele se inicia. A relação entre política e arte é, pois evidente. No entanto:

O que é político e o que é artístico devem ser continuamente buscados e reinterpretados. A delimitação entre estas duas áreas exige que se compreenda a oposição entre elas, por serem domínios autônomos, e também que se considerem as aproximações ocorridas devido às práticas políticas no transcurso histórico ou à natureza estética do objeto de arte. (CHAIA, 2007, p. 14)<sup>13</sup>

Arte e política, atividades da *práxis humana*, caminham muito próximas, podem por vezes até se confundir, mas são campos específicos e autônomos dessa *práxis*, que se influenciam reciprocamente: a obra de arte, por suas condições de *aísthêsis* ou *æsthesis* — faculdade de sentir (sensação), de compreender pelos sentidos — pode alterar a percepção dos fatos da

---

<sup>13</sup> Chaia (2001) apresenta, nesse texto, quatro situações de aproximação arte e política: arte crítica; politização da arte; estetização da política e presença política da arte. De certa forma, este capítulo tratou de três dessas *situações*, com exceção da *estetização da política*, por escapar totalmente do escopo deste trabalho.

realidade, incluídos os fatos políticos; pode construir e propor ensaios acerca das mudanças e transformações sociais e políticas.

Nesse sentido, *Dois perdidos numa noite suja* pode ser considerada uma obra de arte politicamente engajada já que, ao dar visibilidade e protagonismo a personagens socialmente excluídos e esteticamente escondidos, tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo cumpre seu objetivo de denúncia, expondo a necessidade de alterar tão cruel condição. Neste caso Plínio Marcos mostra a urgência de transformar uma dimensão da realidade social, sem, no entanto, propor uma direção ou uma alternativa específica para essa transformação.

*Dois perdidos numa noite suja* não pode ser alinhado ao chamado teatro de tese, peças que “desenvolvem uma tese filosófica, política ou moral, buscando convencer o público de sua legitimidade convidando-o a analisar mais a reflexão que sua emoções”; nem ao teatro didático, que ‘visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar certa atitude moral ou política’. (PAVIS, 1999, p. 385-6).

### III. DO QUE ACONTECIA NA ÉPOCA

Onde existe autoritarismo, o artista é sufocado. O autoritarismo gera o obscurantismo que favorece o copiadador, o bobo da corte e os senhores da estética decorativa.

Plínio Marcos

Em menos de um ano — de dezembro de 1966 a outubro de 1967—, Plínio Marcos escreve ou finaliza — e são montadas—, quatro de suas mais significativas obras. Escreve, em 1966, *Dois perdidos numa noite suja*, cuja estreia paulista se dá no mesmo ano e a carioca em 1967. Em 1967, escreve *Navalha na carne*, montada em São Paulo em setembro e no Rio de Janeiro em outubro desse ano. Finaliza também, ainda nesse ano de 1967, o texto de *Quando as máquinas param*, em sua versão definitiva e cuja estreia de dá em São Paulo em outubro de 1967. E ainda no ano de 1967 escreve e é montado em São Paulo o texto de *Homens de papel*<sup>14</sup>.

*Dois perdidos* estreou em 16 de dezembro de 1966, no Ponto de Encontro da Galeria Metrópole, na Avenida São Luís, centro de São Paulo. A Galeria Metrópole, seu entorno e ruas adjacentes, era, nessa época, uma referência na cidade, em termos de lazer e cultura. O Ponto de Encontro era uma mistura de livraria, loja de discos, galeria de arte, bar, além de possuir um pequeno teatro de bolso onde eram apresentados textos e montagens fora do grande circuito cultural, textos da envergadura de *Zoo Story*, de Edward Albee, em cartaz na época da estreia de *Dois Perdidos*.

---

<sup>14</sup> Há divergência na datação desse texto. O sítio oficial do autor indica o ano de 1968 como o da finalização do texto, porém, no mesmo sítio a reprodução do cartaz da montagem traz, manuscrita da data de 10/10/67, e o biógrafo Oswaldo Mendes também informa ser 1967 o ano de elaboração desse texto e sua estreia em 12 de outubro de 1967.

Para a apresentação de *Dois pedidos*, foi cedido um final de semana no Ponto de Encontro e assistiram a estreia apenas cinco pessoas, dentre elas Roberto Freire, psiquiatra, agitador cultural da época e o primeiro grande divulgador da obra de Plínio Marcos, que escreve na revista *Sinal*:

Quase dez anos os separam<sup>15</sup> e a impressão que tenho é de que não se escreveu nada entre ambas. Porque faltou sinceridade, não houve real necessidade de escrever, nenhum outro autor teve bastante coragem de retratar seu mundo, ou seus mundos não possuíam nada digno de retrato. Ver *Dois perdidos numa noite suja* não é mole. Tem bastante humor para a gente descarregar a vergonha, o medo e a covardia que a honestidade do autor nos provoca. É a peça mais suja e cruel jamais escrita no Brasil. Por isso linda e necessária, importante e verdadeira (apud Mendes, 2009, p. 134)

Ainda por insistência de Roberto Freire, Alberto D'Aversa — importante crítico teatral da época — assistiu a peça no dia seguinte e, surpreso e encantado, publica crítica extremamente elogiosa no *Diário da Noite*, que finaliza afirmando:

Plínio Marcos que já antes desta peça tinha dado suficiente prova de sensibilidade teatral com algumas obras que não tiveram a sorte de serem levadas no palco por veto de censura ou por opacidade de empresários. Este jovem autor não é mais uma promessa; é uma certeza. Vai ser duro tirá-lo de titular. O moço é bom de bola. *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, sem dúvida a peça mais inquietante e viva destes últimos e anêmicos anos de teatro brasileiro. (sítio oficial)

Uma semana depois de sua estreia no Ponto de Encontro, *Dois perdidos* segue sua temporada, transferida para o Teatro de Arena, já espaço referência

---

<sup>15</sup> Roberto Freire está se referindo a *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, de 1958, texto ícone do teatro engajado brasileiro e *Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos, e só essa comparação já é elogiosa.

da moderna dramaturgia brasileira, alcançando maior projeção e visibilidade e como consequência, nas palavras de Mendes:

No início de 1967, embalado pela repercussão de *Dois perdidos*, Plínio concluiu em três noites uma nova peça, *Navalha na carne*. Retomou *Enquanto os navios atracam*, que retrabalhada, recebeu novo título, *Quando as máquinas param*. Escreveu *Homens de papel* (...) (p. 158)

O momento cultural é propício. Há intensa atividade cultural no eixo Rio-São Paulo, polos de produção e difusão artística. Yan Michalski (1989), analisando a produção teatral do ano de 1967 no Rio de Janeiro, afirma que:

(...) o nome que domina o ano teatral no Rio é o de Plínio Marcos. Seu *Dois perdidos numa noite suja* estreara em São Paulo em 1966 com uma repercussão apensa relativa. Mas a ótima montagem carioca, (...) , projetou a personalidade de uma voz nova e forte que surgia nos palcos: uma voz que reproduzia o linguajar popular brasileiro com uma autenticidade que até então só Nelson Rodrigues soubera articular; mas que colocava esse linguajar nas bocas de personagens até então ausentes do teatro: marginais, verdadeiros *lumpens* condenados a uma precária sobrevivência na periferia da sociedade, cujo sórdido cotidiano o autor revela com uma exemplar dignidade e notável espírito de observação, jogando-o como um insulto, na cara do espectador bem-pensante. Logo a seguir, o impacto de *Dois perdidos* repetir-se-ia com *Navalha na carne* (...) . E se a terceira peça de Plínio mostrada no Rio no mesmo ano, *Homens de papel*, não continha as mesmas qualidades, ela permanecia fiel à peculiar linha temática e formal adotada pelo autor, e que o transformaria, desde logo, no dramaturgo mais proibido e perseguido pela censura. Também em São Paulo, as mesmas peças de Plínio Marcos são montadas em 1967, em produções diferentes das cariocas, além de uma quarta, *Quando as máquinas param*. (p. 31-32)

A citação ao lado de Nelson Rodrigues e de Gianfrancesco Guarnieri, já coloca Plínio Marcos no patamar dos grandes dramaturgos brasileiros.

## O TEATRO EM TRAJES NOVOS

Toma-se quase como uma convenção considerar a estreia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 28 de dezembro de 1943, no Rio de Janeiro, marco inaugural do moderno teatro brasileiro. O texto teatral renovava, por sua forma, linguagem e conteúdo. As personagens e a linguagem eram características do cotidiano vivo e presente da pequena classe média urbana brasileira, especialmente a carioca — e o Rio de Janeiro, na época, era capital da república e centro formador e irradiador de arte e pensamento, desde veículos de comunicação populares, por exemplo, a tão citada *Rádio Nacional*, como a imprensa escrita, *Jornal do Brasil*, e até os centros acadêmicos, como a *Universidade do Brasil*, de 1937 — anteriormente, desde dezembro de 1920, *Universidade do Rio de Janeiro* e desde 1965, *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. A montagem rompia com a habitual estrutura narrativa linear e introduzia rupturas ágeis na linha do tempo, aproximando-se da linguagem cinematográfica, que começava a se difundir, e em ternos espaciais e cenográficos, espalhava a ação em três planos: memória, realidade e delírio. Nas palavras de Sábato Magaldi:

Inovação que não se fez esperada: a 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, interpretada pelo grupo amador Os Comediantes, estreava *Vestido de noiva*, marco renovador do palco brasileiro, nos campos da dramaturgia, da encenação (a cargo de Ziembinski) e da cenografia (concebida por Santa Rosa). A crítica logo saudou o acontecimento, irmanando-o à contribuição que deram á arte brasileira Carlos Drummond de Andrade na poesia, Villa Lobos na música, Portinari na pintura e Oscar Niemeyer n arquitetura. Acabara-se o complexo de inferioridade do nosso teatro. (1998, p. 24)

Para se entender melhor o cenário cultural e artístico no qual emerge e se projeta a obra de Plínio Marcos, o próximo marco no percurso histórico da

construção do moderno teatro brasileiro, é a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em São Paulo, 1948. Sempre referido como importante momento do processo de formação do teatro brasileiro, o TBC, companhia particular mantida pela emergente indústria e mundo dos negócios paulistas, virá se caracterizar por certa renovação estética, principalmente em termos da qualidade de suas montagens e profissionalismo e profissionalização de seus integrantes, ainda que também sejam permanentes as considerações e críticas no sentido de que não se preocupou com a constituição de uma dramaturgia nacional, ao contrário, pautou-se por uma forma e dramaturgia de cunho europeizante e europeizado, até mesmo por seu grande mantenedor e mentor, Franco Zampari, ser de origem italiana, bem como muitos de seus diretores e técnicos. Revelador dessa tendência é o fato de o primeiro texto levado á cena pelo TBC, *La voix humaine*, de Cocteau, ter sido interpretado em francês por Henriette Morineau, atriz francesa que permaneceu no Brasil após uma excursão de uma companhia de teatro.

O TBC foi um teatro feito e voltado para a burguesia paulista, com sua correspondente classe média ascendente e elitizada. É claro que em seus muitos anos de existência, o TBC também montou texto de autores nacionais que tratavam da realidade brasileira, como por exemplo, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, em 1960, *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, também em 1960, textos de Jorge Andrade, *Pedreiras das almas*, em 1958, *Ossos do barão* em 1963 e *Veredas da salvação*, em 1964, último ano de existência da companhia, mas tanto a estética, de cunho realista-ilusionista, quanto à linguagem, mais elaborada, quase erudita, desses textos e suas montagens seguiam modelos consagrados e hegemônicos.

O teatro do TBC foi um teatro de ilusão, uma fantasmagoria ideológica, a criação de uma artificialidade destinada a suprir um imaginário acaipirado de uma burguesia voltada para suas tradições *oriundi*, um engalamento formal que mesmo quando encenou *Ralé*, de Gorki, ou *Mortos sem sepultura*, de Sartre, dilui essas encenações em eflúvios caritativos, amortizando contradições e sublinhando o melodrama. (MOSTAÇO, 1982, p 18)

As montagens permaneciam, em média, de seis a oito semanas em cartaz, o que denuncia que o número de frequentadores era reduzido, ou seja, as montagens não tinham apelo popular e não se propunham a ultrapassar a esfera do *seleto público*.

A despeito dessas procedentes análises, é fundamental recuperar o valor do TBC na constituição de um teatro profissionalizado, com exigências e qualidades técnicas, que rompeu com os hábitos e tradições anteriores que mantinham as montagens e companhias sob a tutela e prestígio de um único nome estelar. E essa concepção profissional e profissionalizante proliferou tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, e assim diversas companhias com esse perfil foram constituídas, a partir da segunda metade da década de 1950: Cia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro Cacilda Becker, Cia Tônia-Celi-Autran, Teatro dos Sete. Em 1958<sup>16</sup>, a Companhia Maria Della Costa, criada em 1954 a partir do Teatro Popular de Arte, tendo recebido grande influência do TBC (Maria Della Costa tem rápida passagem pelo TBC em 1951), encena, pela primeira vez profissionalmente, no Brasil, Bertold Brecht — *A alma boa de Setsuan*. Também passou pelo TBC, onde foi encenador e diretor, Alberto D'Aversa, fundamental na projeção de Plínio Marcos e de sua obra.

---

<sup>16</sup> Há divergência sobre essa data nas fontes consultadas, surgindo, também, o ano de 1955 como a data da realização da montagem.

Tomando referências largas nesse percurso histórico da constituição do momento artístico que fundamenta e projeta a obra de Plínio Marcos, e relevante para a própria arte dramática brasileira é o ano de 1953, quando José Renato e um grupo de atores oriundos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundam o Teatro de Arena de São Paulo, com a ideia inovadora do uso apenas da forma arena como espaço cênico e baixo custo da produção, proposta praticamente incompatível com o *teatrão* até então firmado pelo TBC e seus sucessores.

Compunha o ideário do grupo propósitos revolucionários de levar o teatro aonde o público se encontrasse, ao invés de esperar que este se deslocasse para o centro [onde se localizam os teatros de então em São Paulo]; apresentar uma ideia nova, a da arena, que possibilitava montar um espetáculo sem grandes gastos e com poucos recursos, mediante a adaptação pouco dispendiosa de uma sala; além, é claro, de introduzir uma revolução copernicana na relação *palco/plateia*. (MOSTAÇO, 1989, p 24)

A jovem companhia de jovens apresentou-se em museu, fábrica, clubes — por duas vezes, pelo menos —, colégios e caracterizou-se, desde seu início, como uma companhia de atores, escolhendo a forma cooperativada de organização. Ainda que já tivesse preocupações e propostas para um teatro dito popular (ao menos como acesso), o Arena mantinha a estética e tipo de repertório da escola do TBC. Na evolução de seu trabalho, inicia-se nova fase do Arena com a aquisição da sede, e outras preocupações marcam a vida do grupo: a busca de público que viabilizasse a sua permanência.

Da fábrica ao clube, o mesmo espetáculo percorria um circuito de público ainda não determinado, tomando por público a plateia que se concentrava na sala onde se apresentasse. O conceito de classe ainda não tinha entrado no rol da jovem companhia, quer ao nível de determinar seu público, quer ao nível de repertório. Buscava-se uma

modernidade, sem uma especificação de que modernidade era esta.  
(idem, p. 26)

O ano de 1956 marca profundamente o Arena por dois motivos: fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE) e o ingresso de Augusto Boal., recém chegado de um estágio no *Actor's Studio* de Lee Strasberg, trazendo um projeto estético-político próprio e inovador, que acabaria por tornar-se o projeto do próprio Arena — o teatro revolucionário, instrumento de luta política:

O TPE, originário do meio estudantil, trará integrantes com maior clareza e consciência política, pessoas empenhadas de forma mais nítida nas lutas e transformações políticas da sociedade brasileira e que, também de forma mais nítida, evidenciavam suas ligações com os partidos e grupos de esquerda. Com a assimilação de nomes fundamentais, como Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri, o Arena funde-se com o TPE e dessa fusão surge o Elenco Permanente do Teatro de Arena — o TPE passa a ser responsável pela programação e realização de atividades de divulgação e difusão teórica

(...) Augusto Boal, recém-retornado de um curso de dramaturgia nos Estados Unidos, dotado de conhecimentos técnicos que faltavam aos seus jovens companheiros e assumindo um posicionamento político claramente definido, empenhou-se em conduzir progressivamente o Arena para um novo caminho, do qual fazia parte a popularização de sua linguagem. (MICHALSKI, 1989, p 13)

A primeira montagem do grupo dirigida por Boal foi *Ratos e homens*, de Steinbeck, texto de forte conteúdo realista e que lhe rende o prêmio de melhor direção da APCA de 1956. A montagem desse texto marca, indelévelmente, a preocupação social e de comprometimento político do grupo e do diretor.

Fazendo uma retrospectiva acerca das *etapas* do Teatro de Arena de São Paulo, Boal afirma que:

O palco tradicional e a forma em Arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a Arena revela sempre o caráter *teatral* de qualquer espetáculo: plateia diante de plateia, com atores no meio, e todos os mecanismos do teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a Arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de *close-up*: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima *furtiva* expõe seu segredo (...) (1991, p. 190)

Ainda que Boal tenha processado essa análise anos depois, fica explícito que a forma Arena vinha acompanhada de uma estética revolucionária na concepção do realismo-naturalismo da interpretação, tornando-o muito mais cru e direto, expondo de maneira irrevogável a realidade da cena. Tais características estarão fortemente presentes na obra de Plínio Marcos, como veremos adiante.

Prosseguindo em sua análise *a posteriori* do Arena, ainda Boal, reproduzindo pensamento de Guarnieri sobre o período, com base e referência à dimensão do cenário/imagem, afirma terem havido três momentos:

Primeiro: a forma envergonhada procurava fazer-se passar por palco convencional, mostrando estruturas de portas e janelas. Como imagem, Arena era apenas um palco pobre. Segundo: a Arena toma consciência de ser forma autônoma e elege o despojamento absoluto — algumas palhas no chão dão ideia de celeiro, um tijolo é uma parede, e o espetáculo se concentra na interpretação do ator. Terceiro: do despojamento nasce a cenografia própria dessa forma (...). (idem, p. 190)

Tais concepções de cena e de arte, se não eram conscientes certamente eram presentes nessa estética revolucionária imediatamente anterior à exposição da dramaturgia de Plínio Marcos.

No panorama teatral brasileiro da segunda metade do século XX, o Teatro de Arena — por suas características de grupo fechado e de companhia estável e de repertório — foi talvez o único grupo política, estética e ideologicamente revolucionário nas atividades que desenvolveu, sobretudo na escolha do repertório voltado para as discussões da realidade do país e por jamais esconder, muito particularmente a partir do final dos anos 1950 e início dos 1960, sua opção por uma estética de esquerda, marxista. (ALMADA, 2004, p. 22)<sup>17</sup>

A obra de Plínio Marcos e o Teatro de Arena estão profundamente interligados, até por coincidências. Além de ter sido no espaço do Teatro de Arena a exposição para o grande público de *Dois perdidos*, texto que difundiu a figura de Plínio Marcos para o público e a crítica, concepções estéticas e sociais, algumas delas já apresentadas, também os aproximam.

Uma das maiores coincidências talvez seja o ano de 1958, quando o Arena monta *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, texto emblemático e marco referencial do moderno teatro brasileiro, e Plínio Marcos escreve sua primeira peça, *Barrela*, que teve uma única apresentação com direção do próprio autor, em 1º de novembro de 1959, no Centro Português de Santos, para, em seguida, ser proibida pela censura, só vindo a ser remontada em 1980, após ter sido revista (reescrita) pelo autor.

Os anos de 1958 e 1959 são significativos para o início do percurso artístico de Plínio Marcos. Antes, já tentara a profissão de jogador de futebol na Portuguesa Santista — Associação Atlética Portuguesa —, atuara como palhaço em TV local e em diversos circos, percorrendo inclusive cidades do interior paulista. Em 1958 conhece Patrícia Galvão, a Pagu, que admira e elogia seu texto, *Barrela*. Se Pagu abre rasgados elogios a *Barrela*, ainda em

---

<sup>17</sup>Izaías Almada foi assistente de Augusto Boal na direção do show *Opinião*, em 1964.

1959, assina avassaladora crítica em *A Tribuna de Santos* a respeito de *Os fantoches*, seu texto seguinte. Em 1960, Plínio Marcos muda-se para São Paulo; faz *bicos* para sobreviver, atua como ator em diversas peças, inclusive em montagens da Companhia Cacilda Becker, de quem se torna amigo e começa a frequentar o Teatro de Arena, onde monta, em 1962, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, segunda versão de *Os fantoches*.<sup>18</sup>

Ideias que sustentavam a proposta do Arena também estarão presentes nos primeiros textos de Plínio Marcos. A simplicidade e despojamento dos cenários evocam a simplicidade e o despojamento da vida de personagens populares — operários, no caso do Arena; gente do *povo* e marginais, em Plínio Marcos. A disposição dos espectadores em círculo no Arena elimina *lugares privilegiados* na plateia, iguala e democratiza as posições, elimina posições privilegiadas: é um teatro que se pretende popular, tanto para o Arena quanto para Plínio Marcos, quer no sentido de trazer personagens populares como protagonistas, quer quando se propõe linguagem e acesso populares. A forma circular permite que o público também se veja: o *povo* se vê representado no palco e se vê presente na plateia, tanto no Arena quanto em Plínio Marcos.

O *Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*, projeto que perdurou de 1958 até 1961, ainda que de maneira intermitente, com interrupções, foi, talvez, a primeira iniciativa aberta e coletiva de estudo, discussão e produção teoricamente sustentada e sistemática de teatro. Inegável sua participação na construção dos caminhos e alternativas do moderno teatro brasileiro: toda uma

---

<sup>18</sup>A versão definitiva desse texto é concluída em 1968, com o título de *Jornada de um imbecil até o entendimento*.

geração de profissionais de teatro, cinema e televisão — dramaturgos, autores, diretos, atores — será influenciada pelos Seminários.

Do *Seminário* — encontros semanais para leitura, análise e discussão de textos de jovens autores nacionais — participaram Nelson Xavier, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Bráulio Pedroso, Chico de Assis, Roberto Freire, Benedito Ruy Barbosa. Não era restrito apenas aos integrantes do Arena: estavam lá, como palestrantes, críticos e intelectuais — Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, diretores e encenadores, Ruggero Jacobi, José Renato e o próprio Augusto Boal.

## AGORA ELES NÃO USAM BLACK-TIE

Em 22 de dezembro de 1958 estreia no Teatro de Arena o texto *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri:

Para espanto geral, e principalmente dos componentes do grupo, a peça transforma-se no maior sucesso já encenado no teatro até então, permanecendo até o final do ano em cartaz. Por suas características, a encenação marca um fio divisório claro na história do grupo e do teatro brasileiro (...) (Mostaço, 1982, p. 33)

O próprio título do texto já é uma análise e denúncia do cenário teatral e cultural da época. Originalmente nomeada como *O cruzeiro lá no alto*, alusão romântica ao morro em que moravam os protagonistas — operários favelados — e que seguia a tradição de nomes romanceados para os textos nacionais, tem seu nome trocado por sugestão do diretor, José Renato, em clara e direta alusão ao TBC, quer ao repertório burguês de suas montagens quer à exigência, também burguesa, de que a plateia comparecesse usando gravata: nem a plateia nem as personagens agora usam gravata. O povo invade o teatro. Nas palavras de Décio de Almeida Prado (1986):

*Eles não usam Black-tie* (1958) abre não só a carreira dramatúrgica de Gianfrancesco Guarnieri como todo um ciclo do teatro brasileiro. Naqueles alvoroçados anos que vão de 1955 a 1960, tão fecundos em revelações de autores, se não ocupa o primeiro lugar cronológico, tendo vindo depois das peças de estreia de Jorge Andrade e Ariano Suassuna, foi ela, contudo, que ficou como marco histórico, seja pelo inesperado e prolongado sucesso de bilheteria que obteve, revertendo em favor das peças nacionais a expectativa do público, seja pela guinada estética e política que significou, ao aproximar duas entidades até então julgadas quase incompatíveis — teatro e povo. (p. 5)

*Eles não usam black-tie* traz ao palco, pela primeira vez como protagonista, o operário e seus conflitos com o patrão, mais ainda, o operário

definido pelo conflito com o patronato e esse fato, além, é claro, da qualidade dramática do texto, casou impacto no meio artístico, entre os críticos e, principalmente, no público, que assistiu a tudo isso com espanto e satisfação. Texto de base neorrealista traz um drama social de cunho épico, protagonizado por pessoas do povo: o herói, seu antagonista, isto é, o contexto socioeconômico, o conflito são elementos populares.

Ainda que possa ser dito que a peça traga uma visão romanceada/romântica e, de certa maneira, ingênua da realidade e do operário, o tamanho e a importância desse texto são sintetizados nas palavras de Mostaço (1982):

*Eles não usam black-tie* constituiu-se em realização carregada de significações novas. O primeiro aspecto que, sem dúvida, chamou a atenção geral e despertou vivas polêmicas, foi o tema: era a estreia do proletariado brasileiro como protagonista de uma peça teatral, a surgir não como *original*, *folclórico*, *naïf*, ou outras adjetivações que costumavam diluir a característica de classe em meio a várias apreensões que confinavam o operário ao malandro (...); ao bom trabalhador o *Estado Novo* (...); através dos sambas-exaltação que tão tipicamente marcaram os compassos da década de cinquenta. Especialmente aparentados com os proletários descritos por Jorge Amado e José Lins do Rego, os operários de Guarnieri — herdeiros de uma tradição — chegaram à cena dotados não só de um cenário, mas de uma psicologia, de uma ideologia e de um sentimento que os jogavam de encontro a um problema concretamente proletário: a greve.(...) (p. 35)

Guarnieri coloca em cena o operário, aborda sua realidade de forma mais direta, alinha-se às correntes Realistas da arte, responde às expectativas de sua época — o ambiente cultural de sua época está apto e ávido para ver e ouvir o operário falar e agir. Plínio Marcos, na sequência, irá ultrapassar essa barreira e trazer para o palco os excluídos e os marginais: antes deles, talvez

tenha sido necessário que as personagens populares — a classe operária — fossem reconhecidos e entrassem em cena a fim de prepararem a entrada para aqueles que, excluídos, não tinham espaço nem na sociedade e muito menos nos palcos.

Antes de Plínio Marcos apresentar seus marginais, Guarnieri ainda em 1959 mostra o seu *Gimba, presidente dos valentes*<sup>19</sup>, mas

(...) a saga popular de um fora-da-lei suburbano, ainda que amparado pelo amor e pela amizade, ainda que em luta contra uma sociedade injusta, jamais poderia competir, em alcance político, com um grupo de operários que premeditam e executam uma greve. (Almeida Prado, 1986, p. 6)

---

<sup>19</sup> Texto encenado pelo Teatro Popular de Arte, de Sandro e Maria Della Costa, pois sua complexidade dramática impedia que fosse montado em arena, exigindo seus recursos do palco italiano. A montagem projetou o jovem encenador Flávio Rangel. Também participou do Festival do Théâtre des Nations, — Paris, 1960. Apresentou-se, ainda, em Roma e no Uruguai.

## OUTRO TRECHO DO PERCURSO: DO ARENA AO CPC

Continuando o percurso para a apreensão do ambiente político-cultural que enquadra a projeção da obra de Plínio Marcos, verifica-se que o período entre os anos de 1960 e 1964 é marcado por grande efervescência política e cultural, principalmente nos meios universitários. O debate é intenso. A liberdade de expressão é garantida e utilizada, em todos os meios de comunicação. Amplos setores da sociedade lançam-se nos movimentos de participação e de massa. O Rio de Janeiro sedia a UNE — União Nacional dos Estudantes —, entidade combativa e protagonista de iniciativas de cunho político e cultural. Entre elas, neste trabalho, é fundamental percorrer a trajetória da criação e difusão do Centro Popular de Cultura (CPC).

A UNE, em 1960, na gestão de Aldo Arantes, projetou-se como expressiva força nacional, conseguida através da chamada *UNE volante*, que significava a promoção de assembleias e eventos político-culturais em todos os Estados da federação constituindo-se uma massa sólida e organizada. Os sindicatos articulavam-se em coligações até atingir, em 1962, o Comando Geral dos Trabalhadores, trunfo político de enorme repercussão na determinação da política de massas. Também os camponeses agrupavam-se no Nordeste, especialmente em Pernambuco, onde surgem as Ligas Camponesas, espécie de pré-sindicatos rurais. A campanha pelas reformas de base crescia, levando o Primeiro Ministro Brochado da Rocha (na época do parlamentarismo), em 1962, a propor um programa de governo francamente esquerdizante, reformista. (MOSTAÇO, 1982, p. 56)

Ao mesmo tempo, ainda em 1960, durante uma excursão do Arena ao Rio de Janeiro, as discussões do grupo conduzem à criação de montagens, com elenco específico, que percorressem e se apresentassem em sindicatos, escolas, entidades, organizações de bairros, fábricas, favelas, em qualquer lugar em que fosse possível e estivesse presente a população que não

frequentava os teatros do centro da cidade. Na preparação e organização dos espetáculos e da suas apresentações nos circuitos universitários e populares, ficou evidente a necessidade de uma central para a "produção de uma cultura específica destinada à difusão da propaganda política" (Mostaço, 1982, p. 57)

Em parceria com o Teatro de Arena, a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)<sup>20</sup> fundam o Centro Popular de Cultura (CPC), movimento inicialmente focado no teatro, mas que desenvolve núcleos de cinema, literatura, artes plásticas, alfabetização, música e cultura popular. Uma das mais importantes motivações para a criação do CPC foi a insatisfação de uma parte do próprio Arena que analisava que

(...) o Arena não passava de um teatro de classe média, convencional, fazendo o que o TBC também fazia e esses artistas consideravam que, naquele momento, o importante era *uma comunicação direta com as massas populares*, um teatro feito diretamente para o povo. (MARTINS, 1980)

O primeiro CPC é inaugurado em janeiro de 1961<sup>21</sup>, na sede da Une, Praia do Flamengo, no então Estado da Guanabara, dirigido por Oduvaldo Vianna Filho (autor de teatro), Leon Hirszman<sup>22</sup> (cineasta, ligado ao Cinema Novo) e Carlos Estevam Martins (sociólogo e estudante do ISEB). A direção

---

<sup>20</sup> Órgão criado em 1955, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, porém com autonomia administrativa, autonomia para pesquisa, liberdade de opinião, expressão e de cátedra, voltado à pesquisa, estudo, ensino, divulgação e difusão de teorias e propostas das Ciências Sociais — em especial da sociologia e da economia. De orientação claramente nacionalista e desenvolvimentista. Extinto após o golpe de 1964, muitos de seus integrantes foram exilados. Passaram pelo ISEB, como integrantes ou colaboradores, Miguel Reale, Helio Jaguaribe, Nelson Werneck Sodré, Antonio Cândido, Sérgio Buarque de Hollanda, Celso Furtado, Gilberto Freire, Álvaro Vieira Pinto, Abdias Nascimento, entre outros. Paulo Freire frequentava o ISEB como conferencista e foi influência marcante para a criação do CPC, trazendo a experiência do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco.

<sup>21</sup> Há divergências entre as fontes quanto a essa data, aparecendo, também, o ano de 1962.

<sup>22</sup> Em 1981, Leon Hirszman filma *Eles não usam Black-tie*, com Guarnieri no papel do pai (havia interpretado o filho na montagem teatral de 1958), Fernanda Montenegro, a mãe, e presentes no filme Lélia Abramo (Romana, a mãe em 1958) e Milton Gonçalves, que também haviam participado da estreia do texto no Arena.

seguinte é assumida por Carlos Diegues e a última, antes da sua extinção em 1964, por Ferreira Gullar.

O texto que abre o Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura, elaborado Carlos Estevam Martins, em março de 1962, é bastante explícito em suas intenções e orientações político-ideológicas:

As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processo materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tampouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, da limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. (MARTINS, 2004, p. 135)<sup>23</sup>

Na continuidade do texto, depara-se com as três alternativas possíveis aos artistas ao produzirem suas obras de arte: uma posição conformista, na qual o artista, absorvido pela ideologia, apenas compõe e reforça a concepção de mundo dominante; um segundo lugar possível seria aquele do artista inconformista, aquele dos incomodados, indignados mesmo com os padrões e

---

<sup>23</sup> Também disponível em <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/conceito.caeste.pdf>>. Extratos do livro de Carlos Estevam Martins. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963, p. 79-109. Acesso em maio 2012.

valores da ideologia dominante, com "vagos sentimentos de repulsa pelos padrões dominantes":

A neutralidade dos inconformistas não passa, o mais das vezes, de uma inocente ilusão de independência e as escaramuças com que, em momentos de maior hostilidade, assaltam as cidadelas do poder não são capazes de causar maiores danos porque, à medida que não obedecem a um plano de conjunto inspirado numa visão global da realidade, estes atos de rebeldia se perdem no oceano das manifestações epidérmicas que de modo algum põem em perigo os detentores efetivos do poder. (idem, p. 142-143)

A terceira atitude, o lugar privilegiado pleiteado pelo CPC é aquela que se reveste de qualidades próprias, com, a atitude *revolucionária* e *consequente*:

A terceira alternativa é aquela escolhida pelos artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida. Somente enquanto satisfazem a esta condição é que os artistas e intelectuais que compõem o CPC se sentem autorizados a afirmar sua qualidade primeira e fundamental de revolucionários consequentes. (idem, p. 143)

Plínio Marcos, por sua condição irreverente e iconoclasta, provavelmente debocharia dessas afirmações. Mas suas obras, se olhadas com senso histórico e estético, certamente o colocam no grupo desses artistas *revolucionários* e *consequentes*, com substancial inversão de direção: o CPC é conduzido por intelectuais e estudantes que se voltam e se dirigem ao povo enquanto que Plínio Marcos é alguém com vivência e experiência populares, vindo do povo, falando como o povo, que dialoga — e em condições simétricas — com os intelectuais e os produtores da *alta cultura*. Nas próprias palavras de Plínio Marcos: "Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo.

Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro". (SÍTIO OFICIAL do autor)

No mesmo manifesto de criação do CPC, Carlos Estevam Martins define e renega a *arte do povo* e a *arte popular*:

A *arte do povo* é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e públicos vivem integrados, no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada. A *arte popular*, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público, que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo. (2004, p. 147)

A arte pretendida pelo CPC é a arte *popular revolucionária*. Popular e revolucionária “quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo” almejando deixar de ser dirigido em uma sociedade de classes. (idem, ibidem)

Quanto ao CPC, apesar de todas as ressalvas que possam ser feitas *a posteriori*, são inegáveis seu valor histórico na configuração da cultura brasileira e suas reflexões políticas e éticas acerca da arte e suas funções.

Durante seu primeiro ano de existência, de dezembro de 1961 a dezembro de 1962, foram abertos 12 CPCs nas mais importantes cidades do país:

Do ponto de vista teórico, o CPC constitui-se na mais abrangente e palpável experiência de cultura popular levada a efeito no país, ainda que suas efetivas realizações tenham sido pequenas. Inicialmente a partir de recursos oriundos da UNE, e posteriormente por seus próprios meios, possuía uma editora de livros, uma gravadora de discos, uma agência de distribuição, ateliers e oficinas próprias de artes gráficas, artes plásticas, fotografia, dispositivos cênicos para shows e peças de teatro, além do famoso caminhão adaptado em palco que percorria praças e outros logradouros para apresentar espetáculos. (MOSTAÇO, 1982, p. 59)

Já Silvana Garcia (2004), em sua análise do teatro como instrumento político de militância, afirma que "mais do que um contribuição estética, CPC nos legou a novidade de um ativismo cultural de rua" e, ainda que de fato não conseguisse alcançar suas propostas de "atingir as grandes massas", é inegável seu êxito e prestígio com os estudantes e intelectuais. (p. 209)

Ainda na linha histórica dos movimentos culturais e políticos brasileiros da época, merece destaque a fundação, em 1960<sup>24</sup>, pela prefeitura da Recife, Pernambuco — então governada por Miguel Arraes — do Movimento de Cultura Popular (MCP), que, além do teatro, figura como uma das primeiras experiências efetivas de alfabetização de adultos em larga escala pelo método criado por Paulo Freire, um dos diretores do MCP (além de colaboração de Ariano Suassuma e Hermilo Borba Filho, vindos do teatro dos Estudantes de Pernambuco, que haviam fundado em 1943). De Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular (MCP) expande-se por vários outros estados nordestinos,

---

<sup>24</sup> Também há divergência na data entre fontes. O site da Fundação Joaquim Nabuco ([www.fundal.gor.br](http://www.fundal.gor.br)) indica o ano de 1969 enquanto que Mostaço (1982) indica o ano de 1962.

criando unidades de trabalho em parceria com o CPC da UNE. A título de exemplo:

Especificamente no setor teatral, o MCP conseguiu construir um teatro ao ar livre em Recife, o Teatro do Arraial Velho e um teatro ambulante, o Teatro do Povo. Quinze mil pessoas foram reunidas, em vinte dias, para prestigiar o I Festival de Teatro do Recife, organizado no velho Teatro Santa Isabel. (MOSTAÇO, 1982, p. 64)

É um período de grande mobilização cultural, ao menos em grandes centros urbanos do país, em especial: São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Estudantes e intelectuais se aliam e propõem abordagens inovadoras na questão da cultura, educação e artes. Duas diferenças entre o MCP e o CPC merecem destaque, segundo depoimento de Martins (1980) — enquanto o MCP era uma iniciativa da prefeitura de Recife, o CPC não tinha nenhuma ligação com o Estado e a maior parte dos integrantes do CPC era ligada às artes, o que não acontecia com o MCP. Nesses tempos, as artes eram vistas com potencial de conscientização das massas e transformação social da realidade. Havia, entre os artistas e os intelectuais, uma forte crença no poder de transformação da arte; a ela era atribuída uma força política especial.

Plínio Marcos talvez não visse a arte dessa forma, a obra de arte como instrumento de conscientização e de transformação. Plínio Marcos acreditava que quem sofria a realidade, o povo, já tinha consciência de sua realidade, via a obra de arte como um diálogo, uma denúncia, para provocar incômodo e constrangimento, o teatro como um lugar de discussão. "Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas consequências os problemas do homem." (SITE OFICIAL)

E para os *intelectuais*, os *sábios*, dirige sua crítica: "Para essa gente, os gurus do sistema, o passado é um exemplo, o futuro uma, esperança e o presente, um pé no saco" (SITE OFICIAL) — mas o seu ambiente e os que elevaram suas obras à condição de obras máximas estavam imbuídos do espírito dessa época.

## O OFICINA, O OPINIÃO E OUTROS EPISÓDIOS TEATRAIS

Os finais dos anos 50 e inícios dos 60 marcam período de grande euforia e entusiasmo nacionalista trazida pelo Plano de Metas e realizações do governo JK. O Cinema Novo e a Bossa Nova são exemplos das manifestações expressivas da rápida expansão da classe média, que ocupou novos bairros, empurrando para a periferia e para os morros a classe operária. A industrialização, forte em São Paulo, também provoca alterações na composição das cidades e dos grupos sociais.

Violões e Bossa Nova. — *Garota de Ipanema*, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962. Bares do centro de São Paulo e da zona sul do Rio de Janeiro — principalmente do Rio — são ocupados por jovens universitários e intelectuais. Conversam, discutem arte e política, frequentam teatros, livrarias, casas de espetáculos<sup>25</sup>.

Em 1958, um grupo de estudantes abrigado no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo inicia um movimento conhecido como o Oficina, que pretendia afastar-se tanto do modelo burguês exercido pelo TBC, quanto do nacionalismo do *Arena*. O *Arena* e o *Oficina*, além do espaço físico, compartilharam a direção e a dramaturgia de Boal, e produções de algumas peças: *Fogo frio*, em 1960 e *José, do parto á sepultura*, em 1961.

Começando com montagens de textos dos próprios integrantes — particularmente José Celso Martinez Correia — muito cedo busca autores

---

<sup>25</sup>Ainda que o período seja rico em diversos campos da produção artístico-cultural — como a música, o cinema, a literatura, entre outros — a narrativa e análise se concentrarão no percurso das manifestações teatrais em função do foco deste estudo ser a dramaturgia de Plínio Marcos. Napolitano (2001), por exemplo, analisa as três *artes de espetáculos*, na expressão de Schwarz (2008), o teatro, o cinema e a música popular (MPB).

intelectualizados e *filosóficos*, como por exemplo, Jean Paul Sartre — pensador existencialista então muito em voga entre estudantes e intelectuais: *As moscas*, 1959 (adaptação da tragédia *Electra*, de Eurípedes) e *A engrenagem*, 1960, originalmente um roteiro cinematográfico de Sartre, montada em homenagem à sua visita e de Simone de Beauvoir ao Brasil<sup>26</sup>:

Entre um existencialismo quase metafísico, como o pretendido por Camus e um comprometimento existencial ancorado na libertação nacional, como o preconizado pelas últimas posições de Sartre, o grupo que acabou fazendo valer sua voz dentro do Oficina optou pelo último. (MOSTAÇO, 1982, p. 53)

Este ambiente de sofisticação intelectual acompanhou o *Oficina* pelo menos nas suas duas primeiras fases, as que têm interesse para o presente estudo: 1958-61 (Fase amadora) e 1961-73 (Fase profissional). O *Oficina* irá marcar a cena paulista, e a brasileira, com montagens de qualidade dramaturgica, com destaque para *Pequenos burgueses*, de Gorki (1963/1965) e o antológico *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967 — *espetáculo-manifesto* emblemático, para muitos precursor do Tropicalismo, com direção de Zé Celso. Em 1968, *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*, ambas de Brecht.

O Teatro Oficina, que para muitos divide com o Arena os privilégios de ter empreendido uma revolução nos palcos brasileiros da época (e isso é verdade em muitos de seus aspectos), não compartilhava da proposta política deste. Isso não o torna menos contestador, é claro, nem menos revolucionário, mas a ele não se aplicam os significados mais abrangentes que atribuo ao termo *revolucionário*, para além do significado estético: ideológicos, políticos e sociais. (Almada, 2004, p. 22)

---

<sup>26</sup> Jean Paul Sartre e Simone Beauvoir visitam o Brasil de 15 de agosto a 1º de novembro de 1960. Em 04 de novembro de 1960 ocorre a Conferência de Araraquara. Nessa viagem, além do Brasil, também visitam Cuba.

Este coletivo de artistas e intelectuais que era o Oficina, desde seu início, se propôs a buscar novas formas de fazer teatro, buscar ultrapassar os limites que a arte *oficial*, principalmente do TBC, de então ditava, explorar a criatividade e a originalidade, sem o alto teor ideológico e nacionalista do *Arena*, que sempre deixou muito clara sua orientação e seu engajamento<sup>27</sup>. Souza (2009) explicita qual o sentido da ruptura provocada, à época, pela atuação do *Oficina*:

(...) com a produção teatral vigente, caracterizada pelo padrão estético do TBC, com o público tradicional de teatro, constituído pela plateia burguesa, e com a *hegemonia cultural da esquerda*, representada pelo Teatro de Arena e o Grupo Opinião, não se evidenciava com nitidez. (SOUZA, 2009, p. 145)

O engajamento intelectual desvinculado da ideologia soviética atendia aos anseios do grupo de teatro experimental [Oficina] que desejava discutir os problemas da sociedade burguesa sem, contudo, reproduzir as diretrizes do Partido Comunista, da Internacional Comunista ou integrar a *hegemonia cultural de esquerda*. (idem, 2009, p. 144-145)

O Opinião também foi um teatro engajado no sentido mais político da palavra. Em 31 de março de 1964, um golpe militar derruba o governo democrático de Jango Goulart e o marechal Castello Branco assume a presidência do país. Este fato causará, ao longo dos anos, profundo impacto na vida política, econômica e cultural do país. De imediato, no campo das artes, a situação, de certa forma se mantém. Nas palavras de Roberto Schwarz, em texto escrito entre 1969 e 1970, e publicado no *Les Temps Modernes*, nº 288, Paris, 1970:

---

<sup>27</sup> Engajamento —*engagement*, no existencialismo sartreano —, termo corrente e usual nos anos 1960 e 1970, para descrever posições e pessoas comprometidas com as mudanças sociais.

Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [31 de março de 1964], e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural das esquerdas no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, no movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia — que agora periclita, quando a ditadura decretou pesadíssimas penas para a propaganda do socialismo — é o traço mais visível, do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso. (2008, p. 71)

É nesse contexto de contradições, expectativas e tensões que as primeiras peças de Plínio Marcos, uma delas objeto neste estudo, surgirão e irão repercutir e ecoar exatamente esse ambiente. Segundo Schwarz (2008), nessa época, há uma hegemonia de estudantes, intelectuais, jornalistas de esquerda nos nichos de produção ideológica:

Essa situação cristalizou-se em 1964, quando *grosso modo* a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castello Branco não impediu a circulação teórica e artística do ideário esquerdista, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente. (idem, p. 72)

Diante disso entende-se a extensão dos movimentos e manifestações culturais iniciadas na década anterior dentro do período dos militares. Em 11 de dezembro de 1964, estreia no Rio de Janeiro o já mitológico *show* manifesto *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, com produção do Arena e de integrantes do CPC —, que a esta altura já estava posto na ilegalidade pelo regime militar. Trazia no elenco original Nara Leão — depois substituída pela *novata* Maria

Bethânia —, Zé Kéti e João do Vale, com texto assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e o próprio Boal. O show tornou-se referência e marco no que depois foi denominada *música de protesto*. Na estreia, Boal declarou que aquele seria o novo núcleo do Arena em terras cariocas, composto, entre outros, por Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flavio Migliaccio, Isabel Ribeiro. O núcleo seria permanente e com autonomia em relação ao núcleo paulista, mas articulado com ele — a proposta, porém, não avançou até pela criação do grupo autônomo Opinião.

Ainda que o texto do espetáculo ou a letras das músicas não faça nenhuma citação direta do golpe recém-instaurado, são evidentes as referências críticas à situação do povo brasileiro em um contexto de repressão e resistência — “podem me bater, podem me prender/ Podem até me deixar sem comer mas eu não mudo de opinião” —, os versos de Zé Keti, cantados por Nara Leão, são reveladores. O terceiro integrante do show era João do Vale.

O espetáculo-manifesto *Opinião* acabou por batizar o grupo, nome adotado no espetáculo *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em 1966. Faziam parte do núcleo permanente do Opinião nomes vindo do Arena e do CPC, entre eles, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João da Neves, Ferreira Gullar, Tereza Aragão, Denoy Oliveira e Pichin Plá.

O show *Opinião* assim como *Morte e vida Severina* (1965) fazem parte das ações de teatro que juntavam música e texto e, com caráter de protesto e resistência, foram manifestações marcantes que denunciavam as condições da

realidade do povo brasileiro, como a fome, o messianismo e sofrimento do povo do sertão, a miséria do negro, do favelado, do morador da periferia das grandes cidades, tornando-se, dessa forma, emblemas de oposição ao novo regime ufanista e encobridor dessas realidades.

*Morte e vida Severina* é outro episódio fundamental desse período que ajuda a entender o contexto artístico-cultural por que passavam, pelo menos, as grandes cidades do centro sul do país. O auto *Morte e vida Severina* foi composto por João Cabral de Melo Neto em 1955 a partir de um pedido de Maria Clara Machado, que não montou o texto na época de sua criação. Dez anos depois, Roberto Freire coordenava o Teatro da Universidade Católica (TUCA) e busca um texto nacional, que falasse da realidade brasileira e que tivesse alta qualidade artística. Encontra *Morte e vida Severina, auto de natal pernambucano* e o entrega à concepção de Silnei Siqueira: em uma estética árida e seca como o nordeste, com o lirismo das músicas de Chico Buarque, o espetáculo inaugura as atividades do grupo — 11 de setembro de 1965 — torna-se um grande sucesso, abrindo escola pela sua concepção. O TUCA participa, representando o Brasil, no Festival de Nancy, França, onde se consagra como grande vencedor — permanece em temporada na França por mais de 50 dias, com grande repercussão nacional e internacional.

*Opinião e Severina* ecoam a forte presença da música popular brasileira nesse período, concebida como *música de protesto*, com teor crítico, nacionalista e inovador na *releitura* de ritmos tradições da musicalidade brasileira.

Compondo o momento de crítica, nacionalismo e renovação, até mesmo o *clássico e pesado* TBC estreia, em julho de 1964, *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, uma das últimas montagens do grupo.

Acelerando o tempo, destaque para a encenação, em 1968, de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, espetáculo que levava além a proposta tropicalista de *O rei da vela*, e era dirigida pelo mesmo José Celso Martinez Correia. Com uma linguagem forte e direta — a ponto de receber de Anatol Rosenfed a classificação de *teatro agressivo* — o espetáculo fundia e amalgamava toda a fúria, indignação e revolta contra o momento sociopolítico da época. A sociedade brasileira estava polarizada e dividida entre os que, de alguma maneira, aceitavam e até acatavam o golpe de 64 e o governo militar e aqueles que contra ele se erguiam indignados: em um momento político tenso, o teatro assume um tom de enfrentamento e cobrança. Em 18 de julho de 1968, cerca de 20 homens encapuzados e armados de cassetes, do Comando Caça Comunistas (CCC), invadem o teatro Galpão, depredam os cenários, equipamentos e agridem os artistas do espetáculo.

Ainda que tenha sido um ano politicamente dramático, 1968 também foi significativo para o teatro brasileiro. Nesse ano o Teatro do Clube de Cultura de Porte Alegre trouxe a público no Festival Nacional de Teatros de Estudantes obras do gaúcho Qorpo Santo, autor até então inédito e desconhecido, que havia escrito, no longínquo 1886 um conjunto de pequenas comédias que o colocavam como um possível precursor do teatro do absurdo — ou apenas um louco como foi considerado por seus contemporâneos.

Este período de efervescência e grande agitação artística e cultural marca as artes brasileiras até a contemporaneidade, seja porque lança as bases e as diretrizes desse campo, seja porque forma um público interessado e capaz para fruí-las. Este ambiente de crítica e análise, quando a ousadia e a busca de uma linguagem própria que mostrasse a realidade brasileira, suas contradições e possibilidades ocupam privilegiado espaço e destaque — ousadia e busca que se tornaram marca desse tempo — irá receber a obra de Plínio Marcos que, mesmo estando sintonizado com aqueles tons, virá trazer novas perspectivas para o teatro nacional e dessa forma para o conhecimento, análise e crítica da realidade brasileira.

Desde *Vestido de noiva*, e a partir principalmente de *Black-tie*, passando pelo Arena, pelo MCP e CPC, pelo Oficina e pelo Opinião, o *povo* vem, progressivamente, entrando em cena. Apresentado, representado, discutido, provado: o teatro, progressivamente, vai se tornando um espaço de crítica e reflexão, até mesmo de proposições sociais: da classe média, dos moradores dos subúrbios, dos operários, dos moradores da periferia, das favelas e dos sertões miseráveis até alcançar os marginais e excluídos de Plínio Marcos.

#### IV. DO TRABALHO E DA SUA CENTRALIDADE

O ator começa a ficar soberano do seu talento quando ganha consciência de que entra no palco para servir e não para ser servido.

Plínio Marcos

##### **TRABALHO COMO CATEGORIA**

Para a plena compreensão do *trabalho* como categoria central na formação e compreensão do ser social (humano), passa-se, necessariamente, pela discussão e entendimento do próprio termo *categoria*, presente no pensamento ocidental desde Aristóteles, o primeiro a usar o termo no sentido técnico. Não é o objetivo aqui traçar o percurso histórico do termo na filosofia.

Na concepção materialista do homem, o uso do termo se afasta de qualquer consideração *a priori* e trata as categorias como formalização de *formas da existência, formas do existir, determinações da existência*, sempre a partir do concreto:

Todo lo existente debe poseer siempre o carácter objetivo, debe ser siempre la parte más motora y móvil de un complejo concreto. Esto tiene dos consecuencias fundamentales. Primero el entero ser es un proceso histórico; segundo las categorías no son declaraciones sobre algo existente o en devenir, ni principios de formación (ideales) de la materia, mas formas motoras e móviles de la da propia materia: formas del ser, determinaciones de la existencia. (LUKÁCS, 2004, p. 36-37)

Nessa perspectiva, as categorias possuem um caráter histórico — serão constituídas a partir de condições históricas que assim as permitam, já que, como formas que o pensamento apreende as *formas de ser* elas estão sujeitas às leis históricas de formação e transformação do próprio pensamento, uma categoria, de *um modo de ser* específico, só é "pensável levando em conta

simultaneamente a propriedade de outros modos de ser, as suas conexões e diferenças..." (LUKÁCS, 2010, p. 325) Lukács, discutindo acerca da concepção marxiana de categoria, afirma:

Avançando, assim, para o problema das categorias, no sentido próprio, temos de constatar, mesmo preliminarmente, que Marx as explicou de modo amplo, sobretudo para o ser social. Mas para ele, sempre foi evidente que uma ontologia do ser social só era, de um lado, pensável, levando em conta simultaneamente a propriedade dos outros modos do ser, as suas conexões e diferenças, e, de outro, a conexão e a contraposição entre a constituição ontológica das categorias devem ser observadas e concretizadas em sua verdadeira objetividade, em seu ser independente da consciência, e nas formas de pensamento com que a consciência procura apreendê-los, se quisermos realmente apreender intelectualmente os dois complexos. (Idem, ibidem)

As categorias não são nem podem ser derivadas do abstrato ou do *a priori*. As categorias permitem *ler* e *entender* o real e seus objetos, não meramente dentro do logicidade do pensamento, mas de acordo com "as necessidades sócio-históricas que a cada vez orientam seus respectivos modos de manifestação, formas etc. com o objetivo de obter uma base real para a práxis humana". (Idem, ibidem) Percebe-se, pois, que, muito embora possam ser consideradas *categorias de pensamento*, estão elas pautadas e sustentadas na concretude do real. Não são *categorias a priori* ou concebidas exclusivamente pelo pensamento, independentemente do real, mas são *formas de ser* que o pensamento apreende em sua interação com o real. As categorias não decorrem nem constituem *princípios abstratos*, já que

Os princípios classificatórios abstratos que se tornaram tão importantes na teoria do conhecimento e na lógica, por exemplo, ponto de partida e conclusões concretas e abstratas, simples e complicadas, etc., podem ter aí um papel apenas à medida que neles

se revelem as determinações ontológicas reais (históricas) da própria coisa e não permaneçam meras determinações de pensamento para introduzir os fenômenos em um sistema de pensamento fixado previamente. (LUKÁCS, 2010, p. 326)

Pelas considerações de Lukács não se pode perder a concretude que fundamenta a formulação de uma categoria, sempre decorrente do real e do concreto que é a *síntese de muitas determinações*. As categorias irão, pois, permitir a apreensão e compreensão das múltiplas determinações que constituem o concreto, pois o *mundo que nos é dado* (seja natureza ou sociedade) é concebido, por Marx, "como síntese real de processos, e não como *imediatez*". Entende-se, pois, que as categorias constituem-se a *partir de e funcionam como* mediadores entre a concretude e complexidade do real e a organização e processamento da razão (do pensamento). Ainda que sejam categorias do pensamento, referem ao ser, como *modos de ser*, e "todo ser, à medida que é ser, é objetivo" (LUKÁCS, 2010, p. 326)

As categorias apenas aparentemente fragmentam a unicidade e complexidade do real e de sua historicidade, pois na concepção materialista todo ser deve ser tomado como processo ou movimento (histórico) e

(...) a caracterização das categorias como formas de ser, determinações de existência da objetividade como marca inseparável de todo ser, pertence às determinações fundamentais resultantes da historicidade geral como característica ontológica de todo ser. (idem, p. 331)

Sintetizando, MÉSZÁROS (2011, p. 33) conclui que o caráter histórico das categorias teve que ser fortemente enfatizado:

Assim, Marx insistiu que elas são produzidas pelo desenvolvimento histórico objetivo como *formas de ser* [*Daseinsformen*], tornando-se manifestas nas interrelações práticas do mundo social antes de

poderem ser conceitualizadas pelos filósofos e *economistas políticos* de uma forma geral. Portanto, a categoria geral de *trabalho*, por exemplo, aparece na teoria somente depois do deslocamento ou da marginalização de suas formas particulares — por exemplo, o trabalho agrícola como conceito-chave no sistema fisiocrático — na realidade em si.

O *trabalho*, atividade humana essencial, está presente em todos os momentos e formas da história humana, vindo assim a se constituir como categoria essencial para a compreensão do ser social e de sua história, ainda que tenha se desdobrado em formas historicamente específicas de ser, e, em cada uma dessas formas, estarão manifestos os caracterizadores gerais que permitirão a formação da categoria genérica *trabalho*, caracterizadores concretamente constituídos, já que:

(...) as categorias da filosofia não poderiam ser produzidas pela *autoatividade da Ideia*, mas, enquanto *formas de ser*, tinham de refletir de forma adequada alguma relação essencial. Tampouco poderiam ser isentas de determinações históricas, mas, ao contrário, como formas de um ser social irremediavelmente mutável, elas se qualificaram como conceitualizações verdadeiras daquele ser somente por colocar em relevo a dinâmica histórica inerente de todo o processo em questão. Portanto, a filosofia poderia somente alcançar sua realização ao *deixar a realidade falar* sua própria verdade, em vez de comprimir esta última em um leito de Procusto de categorias preconcebidas, em nome de alguma *verdade eterna* abstrata. (idem, p. 34)

## **A CENTRALIDADE DO TRABALHO**

Despender esforço e energia para se manter vivo (sobreviver) é uma das características de todo e qualquer ser *vivo* deste planeta. Isto significa buscar, de alguma forma, os nutrientes necessários à vida e à sua reprodução. Nessa busca, a partir do aparato biológico construído *pela* e *na* própria procura, configura-se o processo de adaptação às condições e ofertas do meio, de tal forma a retirar dele, dentro do ofertado por ele, o que melhor atende às necessidades do organismo.

A plasticidade e flexibilidade do aparato de busca — adaptativo — do ser vivo e a amplitude de suas necessidades combinam-se de modo a constituir níveis de complexidade orgânica e de mobilidade diante do meio. Uma planta, por exemplo, cujo aparato adaptativo a fixa em determinado meio geográfico, está circunscrita às ofertas nutricionais que esse meio específico lhe oferece e, portanto, ajusta-se exclusivamente a ele. Já um animal, pela possibilidade de locomoção, pode, em princípio, ampliar seu meio geográfico e se adaptar a ambientes mais diversos. O movimento de buscar a sobrevivência, ajustando-se às condições do meio, movimento esse presente em todo e qualquer ser vivo, é o protótipo do *trabalho*.

Assim, como qualquer outro ser vivo que habita o planeta, o homem — e seus ancestrais— tem e teve na busca da sobrevivência, na busca de se manter vivo, atividade fundamental: dela depende e dependeu. Como qualquer animal que habita o planeta, o homem e seus ancestrais dedicaram, dedicam e dedicarão muito de seu tempo e de sua energia na busca e conservação do alimento: buscar o alimento e garantir a sobrevivência é a primeira forma, a matriz da atividade laborativa na história da humanidade.

Dispondo de recursos biológicos de extrema plasticidade construídos pela natureza, o ancestral do homem pôde interagir com o ambiente de forma inusitada e dele retirar o que necessitava, processo que acabou por constituí-lo. O processo de hominização — passagem do animal para o ser humano, do ser orgânico para o ser social — não foi um processo passivo nem mecânico: a ação do próprio agente, o homem, por meio de suas atividades na busca de solucionar suas necessidades — procura, processamento e armazenamento de alimentos, com as decorrências e estratégias constituintes dessas ações —, teve importância central na dialética homem-meio. Além disso, no processo de atender as suas necessidades básicas, também foi construída a sociabilidade humana, pois era e é uma atividade realizada em conjunto até como fator de maior sucesso nas empreitadas: partindo-se de uma sociabilidade meramente orgânica, de adesão mecânica, da manada, passa-se progressivamente a uma sociabilidade efetivamente social, com elementos de comunicação, linguagem, aprendizagem, simbolização e socialização.

Como recurso figurativo para a compreensão do processo construtivo do homem pelo próprio homem veja-se a alegoria narrada em *A aurora da vida* (*The dawn of man*), primeira parte do filme *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick. Nessa sequência, dois grupos de macacos se defrontam nas margens de um pequeno lago, fornecedor do essencial suprimento de água; os grupos se atacam e um deles assume o controle e, conseqüentemente, a posse da fonte de suprimento. A busca pela água é atividade laboral, protótipo do *trabalho*, e a partir dela, são construídas relações entre os indivíduos, quer aquelas de parceria, aliança e complementaridade quanto as de antagonismo, confronto e disputa, o que acaba por organizar e hierarquizar as relações entre

esses atores/agentes. A disputa pela posse, uso e manutenção da fonte de suprimentos remete às relações de dominação e força entre os agentes/atores. E isso antes mesmo de o animal construir/descobrir um instrumento — a sequência seguinte do filme —, quando um deles, quase aleatoriamente, transforma um simples e acidental osso em uma arma, uma clara transformação de um objeto natural em um instrumento (um objeto com uma finalidade, dimensão teleológica da atividade humana), referência às estâncias de mediação na relação homem X meio e homem X homem e:

(...) nem na natureza nem na sociedade pode existir um objeto que não seja mediato (...), que não seja resultado das mediações. Assim, a mediação é uma categoria objetiva, ontológica, que tem de estar presente em qualquer realidade, independentemente do sujeito. (LUKÁCS, 2012, p. 259)

Mediação que se evidencia, também, na produção de instrumentos e criação de um mundo artificial, tornando esse animal ainda mais eficiente no controle e domínio da natureza, agora não mais apenas da fonte de suprimentos, mas também de uma posição de poder e controle sobre outros — a política.

(...) na atividade humana opera uma dupla mediação: a técnica e a semiótica. Se a mediação técnica permite ao homem transformar (dar uma *forma nova*) à natureza da qual ele é parte integrante, é a mediação semiótica que lhe permite conferir a essa *forma nova* uma significação. Um belo exemplo disso pode ser tirado da produção artística, atividade que, em princípio, escapa às determinações do modo alienado de produção. (SIGARDO, 2000, p. 58)

O *trabalho* configura-se, pois, pela interação do homem com a natureza, que se apropria e transforma elementos oferecidos por ela, e essa relação com

a natureza é concomitante com relações com outros homens — a sociedade. O *trabalho* é, necessariamente, uma atividade realizada em sociedade, compartilhada, e, portanto, constitui o ser social.

O *trabalho* — atividade de busca, processamento e armazenamento (guarda) dos elementos necessários à vida e à sua reprodução —, é, pois, a categoria central na constituição do ser social, na passagem do ser orgânico (animal) para o ser social (humano) como afirma Lukács:

Solo el trabajo posee, de acuerdo con su esencia ontológica, un carácter expresamente transicional: es, según su esencia, una interrelación entre el hombre (sociedad) e la naturaleza y, por cierto, tanto con la inorgánica (herramienta, materia prima, objetos de trabajo, etc.) como con la orgánica, que, sin duda, en determinados puntos, puede figurar igualmente en la sucesión recién indicada, pero ante todo caracteriza en el propio hombre que trabaja la transición desde el ser meramente biológico al social. (2004, p. 58)

Não é qualquer atividade do ser vivo ou do ser orgânico em sua relação com o meio que pode ser denominada *trabalho*. Não é qualquer meio de angariar a sobrevivência que pode ser denominada *trabalho*. O tecer da teia da aranha, uma atividade que constrói um *instrumento* para ampliar as probabilidades de sobrevivência daquele animal, não deve ser chamado de *trabalho*: o tecer da aranha permanece como padrão natural, permanente e repetitivo pelas sucessivas gerações de seus descendentes, praticamente da mesma forma e mantido apesar das possíveis diversidades das circunstâncias.

Para que uma determinada atividade seja alçada à condição de trabalho, deverão estar presentes suas dimensões características — a dimensão teleológica e a dimensão social — que vêm estabelecer um novo padrão/modo de atividade, distinto e distanciado na natureza. O *trabalho* não é a realização

de imperativos genéticos (naturais), nem se dá de maneira permanente e repetitiva geracionalmente, ou mesmo, não é uma atividade voltada apenas a um conjunto predeterminado, limitado e estável de necessidades de cunho biológico. A própria atividade laborativa acaba por criar e exigir necessidades — materiais e sociais. E finalmente, constata-se que *trabalho* não é uma atividade direta e imediata sobre a matéria natural, mas é uma atividade permeada (mediada) por instrumentos, instrumentos já construídos pelo ser humano. Na dimensão histórica da criação e desenvolvimento das técnicas laborais, a atividade laboral é mediada por instrumentos, por instrumentos que constroem instrumentos, por instrumentos que constroem instrumentos que constroem instrumentos — e assim sucessivamente — os quais vão se interpondo/mediando a relação entre o ser social e a natureza, a ponto até de distanciar profundamente o homem da natureza e criar um mundo de tal forma *artificial* que reduz progressivamente sua dependência — e até parece cancelar — a base natural (orgânica) do ser social.

A produção de instrumentos forma a base material da herança do aprendizado, passível de ser transmitido a outros indivíduos e a outras gerações, bem como o conhecimento decorrente das experiências pode ser concretizado nesses próprios instrumentos e assim também transmissível aos outros parceiros da atividade, por imitação ou por linguagem.

Há uma fundamental distinção entre a mera *descoberta* do uso como instrumento de um objeto natural — fenômeno até presente em algumas experiências com animais, em especial aqueles de maior complexidade neurológica — e a *invenção/construção* proposital de instrumento que, ainda que, partindo de elementos/objetos naturais (disponibilizados pela natureza),

virão a se constituir em um novo objeto que não existia anteriormente e dessa forma marcando a interferência do agente na constituição do próprio meio (mundo). Este segundo tipo de instrumentalização, em si mesmo já podendo ser considerado *trabalho*, é característica do ser social.

Por el trabajo tiene lugar una dupla transformación. Por un lado el hombre que trabaja, transforma a sí mismo, actúa sobre la naturaleza, y cambia al mismo tiempo a su propia, desarrolla las *potencias* que duermen en ella y las somete a su poder. Por otro, los objetos naturales *potencias naturales*, se transforman en instrumentos de trabajo, objetos de trabajo, materias primas, etc. (LUKÁCS, 2007, p. 70)

Na produção do instrumento estão evidentes as características teleológicas do *trabalho*, já que na finalidade do instrumento está presente o propósito de aumentar as possibilidades e potencialidades de produção da sobrevivência: o mais rudimentar e simples dos instrumentos já estabelece a relação entre *meios* e *fins* e nessa relação antecipatória fica confirmado que o *trabalho* é uma atividade planejada, parte de um propósito e é teleologicamente direcionada a esse propósito.

As características teleológicas do *trabalho* estabelecem a relação entre um sujeito que antecipa, conhece, conecta causa-efeito e um objeto, que é conhecido, alterado, constituído. Configura-se um sujeito em relação a um objeto e um objeto em relação a um sujeito. A subjetividade é autoconstituída a partir do *trabalho*, da relação que o *trabalho* estabelece, relação essa mediada pelas próprias características do sujeito — aptidões, capacidades e necessidades — e dos instrumentos criados por ele. Na relação de *trabalho* configura-se a condição de um sujeito autônomo que delibera acerca de seu entorno e de suas circunstâncias, podendo inclusive, agir sobre essas mesmas

circunstâncias. No *trabalho* convergem a dimensão objetiva da realidade — os objetos, a matéria e as coisas — e a dimensão subjetiva — o sujeito, o propósito, o planejamento, as escolhas, os julgamentos (avaliações) e decisões necessariamente presentes.

O *trabalho*, modelo de toda *práxis* social, exige que o homem faça escolhas entre as possibilidades oferecidas, decida entre alternativas, aplique julgamentos e critérios às situações e aos objetos presentes e às alternativas acerca das possibilidades futuras — teleológicas.

Sendo, pois, o *trabalho* a categoria fundante, é de risco tomá-lo isoladamente, de forma abstrata — ainda que seja metodologicamente necessária tal estratégia —, uma vez que "a socialização, a primeira divisão do trabalho, a linguagem, etc., surgem sem dúvida do trabalho, porém não em uma sucessão temporal puramente determinável, mas simultaneamente, de acordo com a essência." (LUKÁCS, 2004, p. 59). O autor melhor explica quando afirma:

(...) la totalidad non es una formal-pensada, sino la reproducción pensada de lo que realmente es, las categorías non son piedras de una construcción sistemáticamente jerárquica, sino *formas del ser, determinaciones de la existencia*, elementos constructivos de complejos relativamente totales, móviles, cuyas interrelaciones dan cada vez complejos más englobantes, tanto extensiva como intensivamente. (LUKÁCS, 2007, p. 82)

O *trabalho* é categoria central e como processo é o responsável pela transformação do ser orgânico (biológico) em ser social (humano). Da mesma forma que o ser orgânico pressupõe e se constitui partir do inorgânico, o ser social pressupõe e constitui a partir do ser orgânico. O ser social não é externo à natureza, se deu como fenômeno *natural* a passagem do ser orgânico para o

ser social foi arbitrária, casual e processual da mesma forma que a passagem do inorgânico para o orgânico o foi — fenômenos presentes na e da *natureza* (universo). Portanto:

Al abordar realística y correctamente problemas ontológicos, hay que se tener siempre en vista que cada salto significa una transformación cualitativa y estructural en el ser, en la cual el estado inicial contiene dentro de sí, sin duda, determinadas condiciones y posibilidades de la posterior y más elevada, pero estas no pueden ser desarrolladas a partir de aquellas según una continuidad simple e rectilínea. Esta ruptura con la continuidad normal de la evolución es lo que constituirá la esencia del salto; no el surgimiento temporalmente súbito o paulatino de la nueva forma del ser. (LUKÁCS, 2004, p. 60-61)

O *trabalho* exige que o homem conheça a natureza, suas propriedades e possibilidades, isto é, as condições objetivas da existência: a partir de seu contato direto e experiencial estabelece relações de causalidade e nexos entre eventos. No e pelo *trabalho*, consolida-se a distinção sujeito-objeto, entre o termo agente, aquele que realiza a ação, e o termo paciente, aquilo que recebe ou se submete à ação; entre o que conhece e o aquele que é conhecido. Isso nos permite, então, deduzir, direta e imediatamente, a socialização e a linguagem a partir do *trabalho* — atividade garantidora da sobrevivência e das condições de reprodução, garantidora da própria vida —, além de outras diversas caracterizações e determinantes do ser social, que passam então a ser também deduzidas dessa hierarquia.

Puesto que aquí se trata del complejo concreto de la socialización como forma del ser, puede presentarse legítimamente la pregunta de por qué, de todo este complejo, destacamos precisamente al trabajo, y le atribuimos una posición tan privilegiada en el proceso y en lo que respecta al salto de la génesis. La respuesta, considerada ontológicamente, es más simple de lo que parece ser a primera vista: porque todas las demás categorías de esta forma de ser ya

poseen, de acuerdo con su esencia, un carácter puramente social. Sus propiedades, sus modos de influencia, solo se desarrollan dentro del ser social ya constituido; por primitiva que sea su forma de aparición, esta presupone el salto como un hecho ya consumado. (LUKÁCS, 2004, p. 58)

Isto significa dizer que o homem (ser social) não pré-existe ao *trabalho*, como algumas concepções idealizam: não ocorreu a formação/criação do ser humano e a partir de então ele começou suas atividades laborativas, mas ao contrário, foi a partir das suas atividades laborativas, suas interações com o meio em busca de sua sobrevivência, que foi se constituindo, progressiva e concretamente, como ser humano (social), pois o *trabalho*, de acordo com sua *essência ontológica*, é a interrelação entre o homem (sociedade) e a natureza (inorgânica e orgânica). Não se coloca aqui o *trabalho* como um elemento isolado, como uma abstração:

Así es que el trabajo se convierte, por un lado en modelo de toda praxis social en la medida en que esta — aun cuando a través de mediaciones muy diversificadas — se realizan siempre posiciones teleológicas, en última instancia, de orden material. (...) el trabajo puede servir de modelo para la comprensión de las otras posiciones teleológicas sociales, ya que el trabajo, de acuerdo con su ser, es la forma originaria [*Urform*] de estas posiciones. (LUKÁCS, 2004, p. 62)

A partir dessa colocação, passamos a entender a relação entre *trabalho* e teleologia e, dessa relação, pode-se acessar a compreensão da teleologia e consciência: a constituição e o entendimento da consciência decorrem das condições materiais e objetivas constituintes da própria teleologia do *trabalho*, pois,

(...) todo proceso teleológico implica la posición de un fin y, con ello, una consciencia que pones fines. En consecuencia, poner no significa, en este contexto, un mero elevar-a-consciencia, como en otras categorías — ante todo, en la causalidad — sino que la

consciencia inicia, a través del acto de posición, un proceso real, precisamente el proceso teleológico. (LUKÁCS, 2004, p. 63)

A formação da consciência a partir da realidade material da existência se dá por meio das práticas laborativas concretas que virão a constituir o que se denominará *trabalho*. Não é um *a priori* humano, mas algo que virá a constituir o humano.

É com o aparecimento da consciência humana que nossa espécie combina as formas naturais de evolução com as formas históricas (de sua própria história). Com a apropriação cada vez maior dos processos históricos e a produção de uma condição especial, representada pelas formações econômicas e sociais que permitem o controle da produção humana e a constituição da cultura humana, as formas históricas de evolução se impõem sobre as formas naturais. Isso significa que a humanidade interfere em sua própria história natural. (FURTADO; SVARTMAN, 2009, p. 74-75)

O risco de buscar-se uma teleologia além daquela evidente objetiva e materialmente no *trabalho* é a armadilha metafísica, que busca estabelecer um fim para a vida e para o mundo, externo a eles. Superando esse risco, Lukács (2004, p. 67), afirma que, para Marx: "o trabalho não é uma das múltiplas formas de aparição da teleologia em geral, mas o único ponto em que se pode demonstrar ontologicamente uma posição teleológica enquanto fator real da realidade material", pois, sem se considerar a teleologia, o *trabalho* deixa de ser uma atividade humana e humanizadora, sem se considerar a teleologia, o *trabalho* seria impossível enquanto *trabalho*.

(...) el ser social solo llega a constituirse como un nivel específico gracias al efecto real que en él ejerce el teleológico; solo gracias a dicho efecto se eleva lo social por cima del nivel en que se basa su existencia — el de la vida orgánica — y se convierte en un nuevo modo de ser independiente. Solo podemos hablar racionalmente sobre el ser social si concebimos que su génesis, su diferenciación

respecto su base, su autonomización, se basa en el trabajo, es decir, en la realización continua de posiciones teleológicas. (Lukács, 2004, p. 67-68)

O *trabalho*, constituinte do ser social, é categoria que perpassa todas as demais condições da existência desse ser — seja de maneira explícita ou implícita — marcará sua presença onde quer que o ser social se manifeste e de maneira muito mais evidente e contundente nas práticas cotidianas:

O trabalho é, portanto, um momento efetivo de colocações de finalidades humanas, *dotado de intrínseca dimensão teleológica*. E como tal, mostra-se como *uma experiência elementar na vida cotidiana*, nas respostas que oferece aos carecimentos e necessidades sociais. Reconhecer o papel fundante do trabalho na gênese e no fazer-se do ser social nos remete diretamente à dimensão decisiva dada pela esfera da *vida cotidiana*, como ponto de partida para a *genericidade para-si* dos homens. (itálicos no original) (ANTUNES, 2011, p. 168)

Como elemento da "experiência intrínseca da vida cotidiana", na singularidade de cada indivíduo, o *trabalho* está presente, configurando a perspectiva mais contundente da existência, perspectiva determinante da inserção na realidade, tanto a material quanto a social, disponibilizando o acesso do indivíduo a determinados segmentos do mundo e o excluindo de outros, permitindo-lhe interações psicossociais específicas e lhe interditando outras, configurando, para esse sujeito, possibilidades de existência enquanto lhe proíbe outras, e, portanto, vindo da *dimensão objetiva* da realidade penetra a sua *dimensão subjetiva* — a subjetividade. (FURTADO; SVARTMAN, 2009)

Entender a relação entre subjetividade e *trabalho* implica entender de que forma determinados contextos de trabalho produzem determinados *modos de constituição dos sujeitos*. Entender a relação entre subjetividade e *trabalho*

impõe compreender como o sujeito — individual ou coletivamente — vive e apreende a atividade laboral em que está implicado e qual sentido/sentidos atribui a essa sua experiência específica a partir do campo das significações coletivas acerca dessa dimensão da existência humana à qual todos os homens estão submetidos, de uma ou outra forma. É entender o que está implicado no jogo das relações de *trabalho* e nas relações de poder intrínsecas a elas, sabendo que tais relações de *trabalho* e de poder são historicamente produzidas e transformadas. É compreender os modos como são construídos os sentidos e os significados atribuídos ao *trabalho* enquanto categoria abrangente; os modos e os processos construtores de diferentes noções e perspectivas acerca do *trabalho* ao longo da história.

## V. DO TRATAMENTO DO TEXTO: considerações metodológicas

(...) todo drama é, no fundo uma obra de ficção não acabada, apenas material para a representação teatral (...)

Vigotski

Este estudo foca especificamente o texto *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. A escolha desse texto foi motivada por ter sido ele aquele que lançou o autor no cenário da dramaturgia nacional, tanto da perspectiva do público quanto da crítica especializada, que o elogiou abundantemente, conforme demonstram as críticas publicadas na época de seu lançamento assinadas pelos mais renomados críticos teatrais de São Paulo e do Rio de Janeiro.<sup>28</sup> Esse texto marca a obra e a identidade artística de Plínio Marcos de forma definitiva, projetando-o como um dos maiores autores da dramaturgia moderna brasileira, tornando-o um autor reconhecido, inclusive, internacionalmente. (MAGALDI, 1998; ROSENFELD, 2009)

Críticos de renome, que acompanhavam a teatro da época, irão reconhecer e ampliar a projeção do valor da dramaturgia de Plínio Marcos, “(...) 1967, ano em que Plínio Marcos surpreende a todos, e talvez a si mesmo, como o sucesso nacional de peças a princípio lançadas modestamente como *Dois perdidos numa noite suja* (...)” (PRADO, 2009, p. 103). Nas palavras de Rosenfeld (1993, p. 150), acerca da obra de Plínio, em especial de *Dois perdidos numa noite suja*:

---

<sup>28</sup> Em São Paulo: Alberto D'Aversa, Décio de Almeida Prado, João Apolinário, Paulo Mendonça, Roberto Freire e Sábato Magaldi. No Rio de Janeiro: Bárbara Heliodora, Fausto Wolf, Henrique Oscar, Luiz Alberto Sanz e Martim Gonçalves. As críticas estão disponíveis no sítio oficial de Plínio Marcos.

Trata-se, no caso, de obras cujo naturalismo, como estilo, é em si superado. Entretanto, o verismo radical, o domínio magistral do jargão dos *deserdados*, a agudez e precisão da observação e da força elementar com que na sua cena se espraia a vida tormentosa e selvagem dos humilhados tornam sua obra revelação num país cujo teatro nunca passou por uma fase naturalista digna de ser levada a sério.

O presente estudo tem como premissa que a obra de arte, em suas diversas modalidades, utilizando-se dos recursos e linguagens específicos de cada uma das variantes estéticas, difunde *significados*. Pode-se aqui afirmar o termo difusão, à medida que a obra de arte se completa como fenômeno humano tão somente quando vem a público, tornando-se, dessa forma, um evento social em suas perspectivas interacional e comunicacional. Nessa difusão pode se dar a reprodução, confirmação e/ou legitimação de *significados* já consagrados e consolidados no meio social, como também pode ocorrer expressão de *sentidos* originais criados pelo autor, e assim provocar a alteração de *significados* já existentes.

A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira alguma, que as suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais. (VIGOTSKI, 1999, p. 315)

Quanto maior — ou de maior complexidade — o objeto abordado pela obra de arte, mais amplos serão os campos de *significados* e mais *sentidos* poderão ser manuseados pelo autor em sua expressão. Diversidade e contradição sempre estarão presentes. Raras vezes um só *sentido* ou um só *significado*, diversos *sentidos* — o autor, ao produzir sua obra, articulará estas duas dimensões: o *significado* e o *sentido* de um objeto social. Na dimensão

dos *sentidos*, as experiências e perspectivas mais pessoais encontrarão seu lugar, os *sentidos* poderão alterar e subverter os *significados* mais estáveis e consagrados. Para um mesmo objeto social, o grupo social atribui *significados* diversos, portanto, ao dizer *significado*, referimo-nos a *campo de significados*; assim como, para o sujeito, os *sentidos* também são diversos para um mesmo objeto psíquico e ao dizer *sentido*, dizemos *zonas de sentidos* dentro de um *campo de significados*.

A complexidade do fenômeno denominado *trabalho* já indica que o seu *campo de significados* é extremamente amplo, como inúmeras são também as *zonas de sentido* dada a diversidade de possibilidades experienciais de seu agente, o *trabalhador*.

O objeto deste estudo, obra dramatúrgica, tem na palavra escrita seu meio principal de comunicação de *significado*, e, portanto são diretamente aplicáveis as considerações de Luria (2001, p. 464):

(...) dos componentes da la palabra (o da expresión): su *atribución a un objeto y su significado* (interpretando este último como el sistema de relaciones visuales – situacionales – o abstractas – categoriales – establecido en determinada etapa de desarrollo, que desempeñan la función de generalización y con ello posibilitan la comunicación de las personas entre sí). Existe, no obstante, otro aspecto funcional de la palabra, no menos importante que su atribución a un objeto y su significado. Este aspecto es el sentido de la palabra o, dicho de otra manera, el significado interior que tiene la palabra para el hablante y que constituye el *subtexto* de la expresión.

A busca de *significado* em um texto teatral — evento literário — começa, então pela palavra escrita: a unidade do texto teatral é a “fala” da personagem, a parte do diálogo de cada uma das personagens do texto teatral. A palavra inserida em um contexto que lhe dá sustentação, em uma situação que a

justifica. Esse procedimento inicial — a busca de *significado* pela busca das *falas*, direta ou indiretamente, referentes ao objeto social pesquisado — está justificado pela afirmação de Vigotski (2009), a respeito da diferença e articulação entre *sentido* e *significado*.

(...) o sentido de uma palavra é a soma de todos os fatos psicológicos que ela desperta em nossa consciência. Assim, o sentido é sempre uma formação dinâmica, fluida, complexa, que tem várias zonas de estabilidade variada. O significado é apenas uma dessas zonas mais estável, uniforme e exata. Como se sabe em contextos diferentes a palavra muda facilmente de sentido. O significado, ao contrário, é um ponto imóvel e imutável que permanece estável em todas as mudanças de sentido da palavra em diferentes contextos. Foi essa mudança de sentido que conseguimos estabelecer como fato fundamental na análise semântica da linguagem. O sentido real de uma palavra é inconstante. Em uma operação ela aparece com um sentido, em outra, adquire outro. (...) Tomada isoladamente no léxico, a palavra tem apenas um significado. Mas este não é mais que uma potência que se realiza no discurso vivo, no qual o significado é apenas uma pedra no edifício do sentido. (p. 465)

Diante disso, pode-se considerar que aquilo que emerge nas interações diretas é o *sentido* e aquilo que se solidifica, no tempo e no coletivo, a partir de então, é o *significado*. No entanto, se o *sentido* é construído a partir das experiências e vivências do falante (falante/pensante) que só pode falar a partir de um contexto e de um lugar social que lhe fornece as palavras e as referências, então, o próprio *sentido* (*significado interior*) emerge e só pode se constituir a partir do *significado* (coletivo), e a partir dessa correlação, há que se considerar também que:

A psicologia sócio-histórica, de base marxista, enfoca também o produto da relação indivíduo-sociedade. Mas não privilegia a descrição do discurso (ou das representações) e sim sua produção, a partir da gênese histórica da atividade social do indivíduo que se

apropriou dos significados sociais, atribuindo-lhes sentidos pessoais. (...) a linguagem contém os registros sociais, produzidos historicamente (significados), mas contém, também, os registros pessoais, com as dimensões subjetivas correspondentes: ações, cognições, afetos (sentidos). (GONÇALVES, 2005, p. 103)

Isto quer dizer que, para a apreensão do *significado* acerca de *trabalho/trabalhador* que o texto teatral traz, há que se partir das falas das personagens — portadoras do primeiro nível dos *sentidos* pessoais que tais personagens expressam acerca desses objetos sociais, porém indo além, pois a apreensão do que obra de arte dramática contém e transmite não se dá exclusivamente pelas palavras, mas a partir delas.

Uma vez que a arte é forma, a sociologia [psicologia] da arte só acaba merecendo essa denominação quando é sociologia [psicologia] da forma. A sociologia [psicologia] do conteúdo é possível e necessária, mas não é sociologia [psicologia] da arte, na acepção exata da palavra, só pode ser sociologia [psicologia] da forma. Já a sociologia [psicologia] do conteúdo é, no fundo, uma socióloga [psicologia] geral e pertence antes à história civil que à história estética da sociedade. (HOUSENSTEIN, apud VIGOTSKI, 1999, p. 22-23)

Outras dimensões integrarão o *significado*. O *subtexto*, a que Luria se refere anteriormente, aquilo que está além das palavras, presente nas interações humanas, dimensão das emoções, dos afetos presentes da comunicação, está na dimensão e forma do *como são ditas as palavras*, e, em um texto teatral, pode estar indicado nas rubricas que eventualmente o autor faça — porém, na maioria das vezes, será apreendido pelo contexto e antecedentes da cena (conjunto de falas); pelas caracterizações psicossociais das personagens e de seus interlocutores e por todos os outros elementos dramáticos. No trato da obra teatral, a busca daquilo que Luria chama de

"*concentração de sentido*" (2001, p. 464) se faz, em primeira instância, nos textos e nos subtextos das falas das personagens.

Vigotski, em "*Psicologia da arte*" (1999, p. 24), afirma que a "arte como tal —como tendência definida, como soma de obras concluídas —é ideologia como qualquer outra ideologia" e propõe o uso do *método objetivamente analítico* para o estudo da obra de arte, método que consiste em se afastar da psicologia do autor e da psicologia do espectador. Esse método não faz da obra de arte um epifenômeno do psiquismo do autor ou do espectador: se a obra de arte é tomada de *per si*, na autonomia constituinte da obra de arte, há que se considerar que:

(...) tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte. É verdade que, por si só, ela [a obra de arte] não é, de modo algum, objeto da psicologia, e nela o psiquismo como tal não é dado. Contudo, se tivermos em mente a posição do historiador que do mesmo modo estuda, digamos, a revolução francesa por materiais em que os próprios objetos da sua pesquisa não estão dados nem inseridos, ou o geólogo, veremos que toda uma série de ciências está diante da necessidade de antes recriar o seu objeto de estudo como o auxílio de métodos indiretos, isto é, analíticos. (VIGOTSKI, 1999, p. 25)

A autonomia da obra de arte como fenômeno cultural, histórico, social e psíquico não deve ser considerada abstratamente, mas deve-se considerar que "o vínculo entre a arte e as relações econômicas que lhe dão vida é de extrema complexidade" (idem, p. 22). Ainda que sem dúvida a obra de arte esteja submetida às leis da concretude histórica, não o é de modo mecânico e direto, havendo, uma vasta e complexa série de mediações entre as dimensões econômicas e a estética da realidade humana. Vigotski explicita:

O método analítico objetivo toma como base e ponto de partida da pesquisa a diferença que se verifica entre o objeto estético e o não-estético. Os elementos da obra de arte existem antes dele, e o seu desempenho já foi mais ou menos estudado. O fato novo para a arte é o modo de construção desses elementos. Logo, é precisamente na diferença da estrutura artística dos elementos e da sua unificação extra estética que reside a chave para decifrar as peculiaridades da arte. O meio principal de estudo é a comparação com a construção extra estética dos elementos. Eis por que a forma é objeto de análise; é ela o que distingue a arte da não-arte: todo o conteúdo da arte é possível também como absolutamente extra estética. (1999, p. 342)

Buscar *significado*, portanto, em um texto teatral demanda a construção de um caminho que, mesmo partindo das palavras que compõem as falas e as réplicas, deve avançar para os elementos estéticos já contidos na própria forma como as palavras são usadas, pois

(...) o procedimento em arte é o de dificultar a percepção, retirá-la de seu habitual automatismo, e que, a linguagem poética [por qualquer forma que o poético tome] está subordinada à regra de Aristóteles, para quem esta linguagem devia soar como se fosse uma linguagem estranha. (VIGOTSKI, 1999, p. 254)

Este é um estudo sobre obra de arte e não incorre no erro de confundir arte e realidade, já que assume explicitamente a orientação de Vigotski:

(...) a obra de arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade real, mas é o produto sumamente complexo da elaboração de elementos da realidade, da incorporação a essa realidade de uma série de elementos inteiramente estranhos a ela. (2004, p. 329)

Partindo das palavras de Vigotski — “uma obra de arte é um sistema especialmente organizado de impressões externas ou interferências sensoriais” (2004, p 333) — os procedimentos metodológicos estarão fixos apenas na obra de arte, já que o método objetivo analítico toma como base não o autor nem o espectador, mas a própria obra de arte, uma vez que

(...) toda obra de arte é vista naturalmente pelo psicólogo como um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente

com vistas a suscitar respostas estéticas. Ao analisarmos a estrutura de estímulos, recriamos a estrutura da resposta. (VIGOTSKI, 1999, p. 26)

Um texto teatral é tradicionalmente já dividido em grandes unidades: atos, cenas e quadros. Na aplicação do método objetivo analítico proposto por Vigotski é necessária a identificação ou configuração de unidades menores que permitam a análise, unidades emotivas, nas quais se realiza, efetiva e objetivamente, o princípio de ‘contradição emocional’:

“(...) toda obra de arte — fábula, novela, tragédia — encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita uma série de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. A isto podemos chamar o verdadeiro efeito da obra de arte, e com isto nos aproximamos em cheio do conceito de catarse, que Aristóteles tomou como base da explicação da tragédia e mencionou reiteradamente a respeito de outras artes.” (Vigotski, 1999, p. 269)

O procedimento básico é buscar no texto dramático passagens, situações e falas das personagens que expressem e provoquem *pensamentos* e *sentimentos* acerca do tema focado e assim mapear o que pode ser chamado de *unidades cênicas*<sup>29</sup>: conjuntos menores de falas e réplicas, diálogos e ações, rubricas e indicações de texto (objetos de cena, cenário, luz, figurino), com unidade de *sentido*, que especificam os temas, assuntos, movimentos, peculiaridades da obra teatral e dessa forma imprimem sentido e dinâmica a toda a obra — a menor cena passível de sentido.

“O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido

<sup>29</sup> Podem também ser denominadas *unidades dramáticas*, no sentido de encerrarem uma unidade de movimento ou ação (interna ou externa) da(s) personagem(ns). Segundo Pavis (1999, p. 44), *cênico* é aquilo que tem a cena; que se presta à expressão teatral. “Uma peça ou uma passagem são às vezes particularmente *cênicas*, isto é, espetaculares, facilmente realizáveis e representáveis.”

metafísico de acontecimento brutal e espetacular (“fazer uma cena para alguém”). (PAVIS, 1999, p. 42)

No caso deste estudo, *unidades* que abordem explícita ou implicitamente, o *trabalho* e o *trabalhador*.

A constituição de *unidades cênicas* é um procedimento já constituinte da reação estética diante da obra de arte. Não é um procedimento aleatório, pois as *unidades* já são oferecidas pela própria obra, como já explicitado na ideia de teatralidade formalizada por Barthes, já citada. A plasticidade que caracteriza a obra estética permite ao seu intérprete a constituição de diferentes *unidades* a partir de uma mesma obra. No caso do texto teatral, essa plasticidade intrínseca à obra de arte amplia as possibilidades das reações estéticas e solicita — até mesmo exige — a participação da criatividade de seus coautores: o encenador, o diretor, o ator e finalmente o público. A constituição de unidades cênicas diferentes a partir de um mesmo texto é uma das causas da diversidade de interpretação e encenação de um mesmo texto.

A configuração dessas *unidades cênicas* enquanto integrantes e possibilidades da reação estética passa por localizar no texto *unidades* perceptuais com identidade emotivas, destacando sequências específicas que possam provocar “emoções suscitadas pelo material e emoções suscitadas pela forma”. (VIGOTSKI, 1999, 270).

“Aqui se traduz em forma de lei estética a observação verdadeira de que toda obra de arte implica uma divergência interior entre conteúdo e forma, e que é precisamente através da forma que o artista consegue o feito de apagar ou destruir o conteúdo. (...) Poderíamos dizer que a base da reação estética são as emoções suscitadas pela [obra de] arte e por nós vivenciadas com toda a realidade e força,

mas encontram sua descarga naquela atividade da fantasia que sempre requer de nós a percepção da arte” (VIGOTSKI, 1999, 272).

Neste estudo, as *unidades cênicas* são apresentadas e analisadas na ordem sequencial do texto original. Ainda para facilitar o acompanhamento da apresentação e da análise, as falas das personagens foram numeradas — um total de 1127 falas — e, após cada *unidade cênica*, indicados, entre parênteses, os números correspondentes das falas.

Para a análise dessas *unidades cênicas* são tomados *material e forma*, pois segundo Vigotski:

(...) devemos entender por *material* tudo o que o poeta usou como já pronto — relações do dia-a-dia, histórias casos, o ambiente, os caracteres, tudo o que existia antes da narração e pode existir fora e independentemente dela, caso alguém narre usando suas próprias palavras para reproduzi-lo de modo inteligível e coerente. Devemos denominar *forma* da obra a disposição desse material segundo as leis da construção artística no sentido exato do termo. (1999, p. 177)

Na obra de arte o *sentido* e o *significado* se dão pela articulação entre *material e forma*, já que a *forma*, aqui, não é uma simples aparência ou embalagem, “a forma aqui se manifesta como um princípio ativo de elaboração e superação do material em suas qualidades mais triviais e elementares.” A ordenação, sequenciamento, a disposição das partes, a sequência dos fatos e das narrativas, o como o material é narrado — “o enredo poeticamente elaborado” (VIGOTSKI, 1999) — é constituinte da obra dramática e compõe o *sentido* e o *significado* nela expressos:

(...) os acontecimentos *a, b, c* mudam inteiramente de sentido ou de significado emocional se os recolocamos numa ordem como, por exemplo, “*b, c, a; a, c, b*”. Se a obra dramática é imitação da ação dos homens, “a disposição artificial dos acontecimentos que os transforma em enredo artístico” altera, inventa a sequência desses

acontecimentos e assim se constitui em uma das dimensões do *sentido* e do *significado* dessas ações. (VIGOTSKI, 1999, p. 178-179).

A obra dramática se dá por palavras e gestos, por ação, e Boal (1991, p. 48-49), com sua didática peculiar, deixa ainda mais clara a questão aristotélica da relação entre *personagem* e ato:

A personagem atua e a sua atuação apresenta dois aspectos: *ethos* e *dianóia*. Juntos constituem a ação desenvolvida pela personagem. São inseparáveis. Porém, para fins didáticos, poderíamos dizer que o *ethos* é a própria ação e a *dianóia* a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos* seria o próprio ato e a *dianóia* o pensamento que determina o ato. Convém esclarecer que o discurso é, em si mesmo, ação, e que por outro lado, não pode existir ação por mais física e restrita que seja, que não suponha uma razão. Podemos igualmente definir *ethos* como o conjunto de faculdades, paixões e hábitos.

O texto teatral traz a ação e sua justificativa, o pensamento que justifica e sustenta essa ação, e

Todo pensamento procura unificar alguma coisa, estabelecer relações entre coisas. Todo pensamento tem um movimento, um fluxo, um desdobramento, em suma, o pensamento cumpre alguma função, executa algum trabalho, resolve alguma tarefa. (VIGOTSKI: 2009, p. 409)

Nessa articulação entre *forma* e *material*, outro procedimento para apreender e agregar mais informação e profundidade acerca dos *significados* do *trabalho* e do *trabalhador* identificados em suas falas — os *sentidos* aglutinados e decodificados — é a ponderação analítica da relação e das características psicossociais indicadas de cada personagem, sua função dramática dentro do texto.



## VI. DA OBRA

Os traços sociais e de classe formam-se no homem a partir de sistemas interiorizados, que nada mais são do que os sistemas e relações sociais entre pessoas trasladados para a personalidade.

Vigotski

Dos 22 textos escritos por Plínio Marcos para teatro, este estudo debruça-se sobre um: *Dois perdidos numa noite suja*<sup>30</sup> (1966) — aquele que o lançou como autor para o grande público e crítica e é considerado a obra mais marcante em sua trajetória dramaturgica (MAGALDI, 1998), buscando identificar o *sentido/significado* atribuído pelo autor ao *trabalho* e ao *trabalhador*, nas falas e situações vividas pelas personagens.

Na definição proposta por Antunes (2011), observam-se, já, as tensões: ao mesmo tempo, o *trabalho* é fonte de criação e de alienação:

O *trabalho* pode ser definido como o exercício de uma atividade vital, capaz de plasmar a própria produção e a reprodução da humanidade, uma vez que é o ato responsável pela criação dos bens materiais e simbólicos socialmente necessários para a sobrevivência da sociedade. Esse é o primeiro traço central identificado quando se procura compreender o sentido mais profundo da noção de trabalho. Se, por um lado, o trabalho é expressão, em maior ou menor medida, de um ato *poiético*, o momento da criação, ele tem sido também, ao longo da história, constante expressão de subordinação e alienação. (p. 432-433)

Em suas formas concretas, o *trabalho*, ao longo da história, passou por diferentes concepções, todas elas ecoando as condições concretas de cada uma das épocas.

---

<sup>30</sup> Peça em dois atos, o primeiro ato dividido em cinco quadros e o segundo ato composto sem divisões

## SINOPSE DO TEXTO

Apenas dois homens quaisquer, Paco e Tonho, ganham a vida carregando e descarregando cargas dos caminhões no mercado, trabalho insano e árduo que mal os mantém vivos. São dois trabalhadores. Estão no mundo do trabalho em sua forma negativa — o não-trabalho — desemprego, informalidade, desqualificação, exclusão, marginalidade. Compartilham um quarto pequeno e imundo. Paco parece já ter se acostumado com esta vida miserável, parece já ter aceitado sua exclusão. Tonho, ao contrário, ainda sonha em arranjar um emprego, espera retornar à “sociedade à qual já pertenceu” e deixar definitivamente essa sua condição marginal. A tensão entre eles atinge seu ápice na discussão em torno da posse de um par de sapatos — os sapatos de Tonho são velhos e desgastados, e Paco, de alguma forma, consegue um belo par de sapatos novos, exatamente o que Tonho necessita para buscar — acredita — e para conseguir o emprego que almeja. Brigam, agriem-se e se humilham reciprocamente. Emerge outra provocação: o dinheiro que Tonho, por medo ou ameaça, teria dado para o negrão do mercado, o que resultou na alcunha de 'boneca do negrão'. Tonho, de posse de um revólver, especula que um assalto seria a solução para os problemas dos dois. Realizam um assalto com sucesso, enquanto dividem o resultado do assalto, desentendem-se. Tonho atira, Paco morre.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Reconhecida a inspiração dessa peça no conto *O terror de Roma (Il terrore di Roma)*, de Alberto Moravia. (MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002, p. 244-260; *Racconti romani*. Milano: resultadoBompiani, 1992, p. 181-193 ). Cf. MAGALDI, Sábato. *Os marginais do palco*. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com>. Acesso em novembro/2012.

## ASPECTOS GERAIS DO TEXTO

O texto teatral de Plínio Marcos é composto, todo ele, por frases curtas e diretas e disso resultam uma agilidade e uma cotidianidade próprias. Mesmo as frases de conteúdo sociológico e reflexivo estão postas dessa maneira: curtas, em um diálogo rápido, transcrevendo a ação e o pensamento do homem comum, que, mesmo sem usar palavras sofisticadas nem eruditas, mostra uma apreensão e um entendimento das *leis* que regem as relações humanas na sociedade capitalista, das *leis* da subjetividade construída nesse sistema.

O vocabulário comum, descritivo das situações cotidianas, de forma direta e crua denuncia o viver e o pensar de homens comuns mergulhados e absorvidos pelas exigências da vida prática: a necessidade imediata e concreta de sobreviver, a necessidade imediata e concreta de dar sentido à própria existência, construindo explicações para os fatos comuns que lhes acontecem e projetando, cognitivamente, um futuro, seja ele de superação das circunstâncias atuais, seja ele de resignação a elas.

Os nomes das personagens — *Tonho* e *Paco* — já indicam o universo popular e informal da peça. São diminutivos de nomes extremamente comuns na população brasileira: Antonio e Francisco, santos católicos muito reverenciados na cultura popular, o primeiro diminutivo de origem portuguesa e conotação interiorana/caipira — diminutivos mais urbanos e ‘sofisticados’: os usuais Tom e Toni/Tony — e o segundo de origem espanhola. Espanhóis e portugueses foram povos formadores da cultura popular brasileira e imigrantes, até mesmo em épocas mais recentes.

Diminutivos na língua portuguesa trazem ambiguidades: ao mesmo tempo em que indicam a possibilidade de intimidade e carinho (afetividade) trazem também conotação avaliativa e depreciativa, de rebaixamento e de menosprezo, “significação atenuada, ou valorizada afetivamente” (CINTRA, 1985, p. 192). Alves (2006, p. 699), ainda que se referindo ao sufixo, afirma que expressões no diminutivo

(...) podem ser encontradas no contínuo entre ‘tamanho reduzido’ como propriedade inerente e ‘tamanho reduzido’ como julgamento de afetividade (‘ser querido por ser pequeno’) ou como julgamento de desprezo (‘ser de pouco valor por ser pequeno’), devido ao conhecimento do mundo e/ou ao conhecimento dos valores sociais e culturais.

Além disso, Silveira Bueno (1963)<sup>32</sup> apresenta significados reveladores para esses nomes, *Paco* e *Tonho*<sup>33</sup>. Informa que:

*Paco* – s. m. Palavra usada na gíria de ladrões, consistindo o ‘conto do paco’ num pacote de jornais velhos que traz logo em cima uma nota de dinheiro. Na suposição de que todo o pacote seja de dinheiro, de outras notas iguais àquela, troca o espertalhão o seu ‘paco’ com uma quantia muito menor que lhe dá a vítima do logro. Longobardo *pakko*; ital. *pacco*.”

*Tóni* – s.m. Palhaço de circo. Ingl *Tony*.

Se tomados esses significados, o texto trata do jogo entre um trapaceiro espertalhão e um ingênuo palhaço (*clown*). Nas palavras de Magaldi (1998, p. 215-6):

Se Plínio Marcos admite, honestamente, a fonte moraviana de *Dois pedidos*, sabe que se valeu de sua primitiva experiência no circo.

<sup>32</sup> Os mesmos significados estão registrados no *Michaelis* (1998) e no *Aurélio* (1975).

<sup>33</sup> Se o autor sabia desses significados ou se ele teve ou não a intenção clara de colocá-los é irrelevante, de acordo com o método objetivo analítico: o que importa é que estejam inscritos na obra de arte.

Paco e Tonho revivem a dupla do *clown* e *Toni*, na técnica de puxar as falas, impedindo que a tensão caia. E além das mudanças das peripécias e do recheio da história, uma circunstância altera fundamentalmente a focalização artística, no novo veículo: (...) a peça dá peso semelhante aos dois protagonistas (...) A passagem de Roma para o submundo brasileiro traz violência maior à linguagem.

Prado (1987, p. 152): reforça e complementa esse comentário:

Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja* Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de Esperando Godot<sup>34</sup>: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, de afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior.

Para esclarecer melhor as palavras de Sábato e Prado, as palavras de Fellini (1974, p. 106) demonstram que a personagem *Tonho* exerce a função do “*clown branco*” e que Paco funciona como “*clown augusto*”<sup>35</sup>:

Quando digo o clown, penso no augusto. Com efeito, as duas figuras são o clown branco e o augusto. O primeiro é a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as situações ideais, únicas, as divindades indiscutíveis. Eis que em seguida surge o aspecto negativo da questão. Pois dessa forma o clown branco se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer.

Então o augusto, que devia sucumbir ao encanto dessas perfeições, se não fossem ostentadas com tanto rigor, se rebela. Vê as lantejoulas cintilantes, mas a vaidade com que são apresentadas as

---

<sup>34</sup> Texto aclamado do teatro do absurdo, escrito por Samuel Beckett, *En attendant Godot* teve sua estreia mundial em Paris em 1953 e sua primeira montagem no Brasil já em 1955, pelos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), com direção de Alfredo Mesquita. Com o sucesso que fez, foi convidada por Franco Zampari para uma temporada no TBC. A segunda montagem registrada foi em 1968 pela Cia Teatral Cacilda Becker. Cacilda Becker sofreu um derrame cerebral no intervalo de um dos espetáculos da temporada, e veio a falecer 38 dias depois, em 14 de junho de 1969.

<sup>35</sup> O *gordo e o magro* (Laurel and Hardy — dupla composta pelos atores Oliver Hardy (1892-1957), o gordo e Stan Laurel (1890-1965), o magro), talvez fosse a dupla que mais didaticamente expôs essa posições: o *gordo* como *branco* e o *magro* como *augusto*.

torna inalcançáveis. O agosto, que é a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua.

Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto. (1974, p. 106)

Durante todo o texto, eles se tratam pelos nomes-diminutivos poucas vezes: *Paco* é nomeado apenas treze vezes e *Tonho* doze. Na fala que encerra o texto, *Tonho* chama a si mesmo como *Tonho Maluco*. Os nomes-diminutivos das personagens informam que *Tonho* e *Paco* são dois homens do povo, dois quaisquer, quase que aleatoriamente pinçados pelo autor. Se fossem *Antonio* e *Francisco*, trariam mais pompa e formalismo à narrativa, e o efeito, a reação estética não seria a mesma.

## DAS UNIDADES CÊNICAS

De início, o autor dá os indicativos do cenário<sup>36</sup>:

UM QUARTO DE HOSPEDARIA DE ÚLTIMA CATEGORIA, ONDE SE VEEM DUAS CAMAS VELHAS, CAIXOTES IMPROVISANDO CADEIRAS, ROUPAS ESPALHADAS, ETC. NAS PAREDES ESTÃO COLADOS RECORTES, FOTOGRAFIAS DE TIME DE FUTEBOL E DE MULHERES NUAS.

Na abertura do primeiro quadro, nas rubricas, os primeiros movimentos de uma das personagens, já há referência a um par de sapatos, indicando tratar-se de um elemento de destaque na narrativa:<sup>37</sup>

PACO ESTÁ DEITADO EM UMA DAS CAMAS. TOCA MUITO MAL UMA GAITA. DE VEZ EM QUANDO, PÁRA DE TOCAR, OLHA PARA SEUS PÉS, QUE ESTÃO CALÇADOS COM UM LINDO PAR DE SAPATOS, COMPLETAMENTE EM DESACORDO COM SUA ROUPA. COM A MANGA DO PALETÓ, LIMPA OS SAPATOS. PACO ESTÁ TOCANDO, ENTRA TONHO, QUE NÃO DÁ BOLA PARA PACO. VAI DIRETO PARA SUA CAMA, SENTA-SE NELA E, COM AS MÃOS, A EXAMINA.

(unidade cênica 01, 1º ato)

O desacordo dos sapatos novos com o resto da indumentária e com o próprio ambiente, que o autor informa nas rubricas iniciais ser bastante miserável, ao indicar o cenário, já causa estranheza e desentendimento ao

<sup>36</sup> As rubricas do texto teatral são transcritas com recuo e em caixa alta.

<sup>37</sup> É inevitável, ao longo da leitura do texto teatral e da centralidade da oposição entre os sapatos novos de Paco e os surrados de Tonho, não se evocar a descrição de Heidegger sobre o quadro de Von Gogh, *Um par de sapatos*, de 1885: “A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humildade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.” (HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70, s/d, p. 25-26)

leitor/espectador, traz os primeiros indicativos da análise social e psicológica do texto, gerando estranhamento em função desses elementos cênicos contraditórios. As informações da indumentária — o valor, a conservação e qualidade das roupas e dos adereços — indicam a condição social do sujeito.

O primeiro contraste: em um ambiente miserável, desprovido, um homem mal vestido, também miserável, toca uma gaita, ainda que *muito mal*. Neste ambiente desumanizado, este homem ainda insiste em resistir e manter sua humanidade ao exercitar sua sensibilidade (musicalidade) e tentar tocar um instrumento musical. Neste ambiente duro e desarrumado, um homem permanece humano mantendo minimamente sua sensibilidade e sua capacidade de fazer e apreciar arte e musicalidade, atributos exclusivo do homem.

Este *trabalhador* ainda não sabe tocar plenamente a gaita — *toca muito mal* — mas está exercitando, aprendendo a tocar. Aqui se expressa outra dimensão humana: a aprendizagem de uma habilidade complexa<sup>38</sup>, que se lança, volitivamente, na perspectiva de um tempo mais longo, futuro:

(...) se atrás das funções psicológicas estão geneticamente as relações das pessoas, então: 1) (...) ; 2) deve explicá-las não com ligações internas orgânicas (regulação), mas de fora — daquilo a que a pessoa dirige a atividade do cérebro de fora, através de estímulos; 3) elas não são estruturas naturais, mas construções; 4) o princípio

---

<sup>38</sup> “(...) o sistema do complexo é um sistema de conexões ordenadas concretas, relacionadas com o objeto, que se apoia fundamentalmente na memória. O conceito é um sistema de apreciações, que inclui em si uma relação no que diz respeito a um sistema muito mais amplo. (...) A base para esse fato é o pensamento em conceitos, e para nós toda a experiência do homem culto atual, o mundo externo, a realidade externa e nossa realidade interna estão representados em um determinado sistema de conceitos.” (VIGOTSKI, 2004b, p 122-3) “(...) as emoções complexas aparecem somente historicamente e são a combinação de relações que surgem em consequência da vida histórica, combinação que se dá no transcurso do processo evolutivo das emoções.” (idem, p. 127) Também, *Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*, in: VIGOTSKI, Lev. *Obras escogidas*. Vol III. Moscou, Editorial Pedagógica, 1983.

básico do trabalho das funções psíquicas superiores (da personalidade) é social do tipo *interação*<sup>39</sup> das funções, que tomou o lugar da interação das pessoas. Mais plenamente elas podem ser desenvolvidas na forma de drama<sup>40</sup>.(VIGOTSKI, 2000, p. 27)

Este *trabalhador*, que ensaia um exercício musical, mesmo que despossuído, excluído, ainda insiste em conservar, minimamente, sua humanidade. O ambiente pode estar desumanizado, este homem não — ao menos, ainda não.

Outro contraste: roupas velhas e sujas e os sapatos novos, e esse símbolo — os sapatos novos —, percorrerá toda a trama do texto. Os sapatos novos estão desencaixados nesse cenário, causam estranhamento. O que significa tal desencontro? Alguma razão o autor tem ao inquietar dessa forma o leitor/espectador, já que os sapatos novos não combinam com as roupas por demais usadas, até surradas: quem peleja pelo mundo a ponto de estar em andrajos, deveria estar calçando sapatos também surrados ou até mesmo não os teria — se considerados os hábitos históricos brasileiros da população desprovida, seria até mais esperado que estivesse descalço.

TONHO - Estou aqui para dormir.

PACO - E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar?

TONHO - Quero que você não faça barulho.

PACO - Puxa! Por quê?

TONHO - Porque eu quero dormir.

PACO - Ainda é cedo.

TONHO - Mas eu já quero dormir.

PACO - E eu, tocar.

TONHO - Eu paguei pra dormir.

---

<sup>39</sup> Auto-estimulação, "entrar na posse de seu corpo". Nota ii, p.27, Vigotski, *Manuscrito de 1929*.

<sup>40</sup> São muitos os sentidos que Vigotski dá à palavra *drama*. Cf. DELARI Jr, Achilles. *Sentidos do "drama" na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. Psicologia em Estudos*. vol.16. nº.2. Maringá. Abr./Jun 2011.

(unidade cênica 02, 1º ato, 1º quadro, falas 6 a 14.)<sup>41</sup>

Aqui um primeiro embate entre eles: ambos, por pagarem o pouso, têm e reconhecem seus direitos e seus interesses, porém divergem no exercício desses direitos. O direito da posse pela *compra/aluguel* caracteriza as relações entre estes *trabalhadores* porque marca nossa forma cotidiana de entender as relações. O direito adquirido pela *compra/aluguel* está naturalizado, então eles disputam exercer esses direitos, o que fica evidente nos diálogos seguintes e usam da força como forma também naturalizada de exercer o direito conforme indicado nas rubricas que se alternam ao diálogo. A rubrica, após a fala 27, no 1º ato, 1º quadro informa que:

PACO SOPRA A GAITA. TONHO PULA SOBRE PACO. OS DOIS LUTAM COM VIOLÊNCIA. TONHO LEVA VANTAGEM E TIRA A GAITA DE PACO.

E logo outra vez após a fala 45, ainda no 1º ato, 1º quadro, outra rubrica com o mesmo teor:

PACO PULA SOBRE TONHO. ESSE MAIS UMA VEZ LEVA VANTAGEM. JOGA PACO LONGE COM UM EMPURRÃO.

(unidade cênica 03)

Por duas vezes Tonho se sobrepõe a Paco. Impõe sua vontade pela força. Seria ele um homem violento, em oposição a Paco, mais fanfarrão? Seria uma oposição entre a força e a malícia (inteligência)? Entre o pesado e o leve (humor)? Tonho aparece, aqui, como um homem mais violento, que usa da força para exercer sua vontade ou até mesmo exercer aquilo que considera seu direito: autoriza-se, pela força, a impor seu direito.

---

<sup>41</sup> As unidades cênicas ou dramáticas são transcritas com recuo e em caixa baixa, com a indicação do ato, quadro e número das falas.

A força física toma o espaço da argumentação e da legitimidade: por ela, quem detém maior força tem maior possibilidade de exercer sua vontade ou até mesmo o que lhe é de direito. Essa configuração de autoridade como força e poder substituirá as relações de isonomia e legitimidade e irá caracterizar as relações entre as personagens até porque essa substituição será uma forma de apresentar e entender as relações sociais contemporâneas mais amplas, conforme analisa Arendt :

Visto que a autoridade sempre exige obediência, ela é comumente confundida como alguma forma de poder e violência. Contudo a autoridade exclui a utilização de meios externos de coerção; onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou. A autoridade, por outro lado, é incompatível com a persuasão, a qual pressupõe igualdade e opera mediante um processo de argumentação. Onde se utilizam argumentos a autoridade é colocada em suspenso. Contra a ordem igualitária da persuasão ergue-se a ordem autoritária, que é sempre hierárquica. Se a autoridade deve ser definida de alguma forma, deve sê-lo, então, tanto em contraposição à coerção pela força como á persuasão através de argumentos. (2001, p. 129)

Vê-se, assim, que Paco e Tonho são homens adaptados à autoridade, acostumados ao exercício de uma força externa que impõe a vontade — as relações sociais e laborais ensinaram-lhes isto. Esse padrão se fará presente em diversas situações ao longo do texto, configurando o *trabalho* como um lugar em que a autoridade é exercida sobre o *trabalhador* — quase como se o próprio *trabalho*, a atividade, exercesse autoridade sobre o *trabalhador*, impusesse-se sobre ele.

Após algumas falas em que o clima de animosidade entre eles vai diminuindo, Paco consegue que Tonho lhe devolva a gaita. O foco dos diálogos

passa então da gaita para os sapatos novos de Paco, e o assunto caminha para o modo como foram conseguidos pelo miserável Paco:

(PACO LIMPA A GAITA E A GUARDA. OLHA O SAPATO, LIMPA COM A MANGA DO PALETÓ.)

PACO – Você arranhou meu sapato. (*Molha o dedo na boca e passa no sapato.*) Meu pisante é legal pra chuchu. (*Examina o sapato.*) Você não acha bacana?

TONHO - Onde você roubou?

PACO - Roubou o quê?

TONHO - O sapato.

PACO - Não roubei.

TONHO - Não mente.

PACO - Não sou ladrão.

TONHO - Você não me engana.

PACO - Nunca roubei nada.

TONHO - Pensa que sou bobo?

PACO - Você está enganado comigo.

TONHO - Deixa de onda e dá o serviço.

PACO - Que serviço?

TONHO - Está se fazendo de otário? Quero saber onde você roubou esses sapatos.

PACO - Esses?

TONHO - É.

PACO - Mas eu não roubei.

TONHO - Passou a mão.

PACO - Não sou disso.

TONHO - Conta logo. Onde roubou?

PACO - Juro que não roubei.

TONHO - Canalha! Jurando falso.

PACO - Não enche o saco, poxa!

TONHO - Então se abre logo.

PACO - Que você quer? Não roubei e fim.

TONHO - Mentiroso! Ladrão! Ladrão de sapato!

PACO - Cala essa boca!

TONHO - Ladrão sujo!

PACO - Eu não roubei.

TONHO - Ladrão mentiroso!

PACO - Não roubei! Não roubei!

TONHO - Confessa logo, canalha!

PACO (*Bem nervoso*) - Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei! (*Começa a chorar.*) Não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada! Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro!

(unidade cênica 04, 1º ato, 1º quadro, falas 60 a 92.)

A condição material dessas personagens é tão precária, que o único meio de se conseguir algum bem é por meio do roubo. A conclusão de Tonho de que Paco teria necessariamente roubado os sapatos, ainda que também possa estar permeada por juízos morais acerca dessa eventual conduta, parece ser muito mais uma forma de buscar logicidade ao fato, de dar sentido ao fato, do que julgá-lo: como ele, um desvalido, poderia ter conseguido adquirir um bem *tão precioso*, tão valioso. O juízo moral expresso em palavras tais como *ladrão* e *mentiroso* indica a única forma concebida por Tonho para explicar como Paco teria conseguido os sapatos. Destaca-se, nesta unidade dramática, além de seu estilo inquisidor, as reações morais e moralizadoras de ambos, acusador e acusado — apesar de absolutamente despossuídos, mantêm valores de moralidade e conduta, a observância de regras de comportamento que permitem alguns e interditam outros. Medo, censura e vergonha induzem Paco ao choro, choro que revela seu senso ético-moral, pois não há outra motivação possível para o choro, nestas circunstâncias, exceto o medo e a vergonha de ser acusado de roubo e desonestidade.

A forma que o diálogo adota aproxima-se da forma de um interrogatório, no qual Tonho exerce a função de interrogador, afirmando a ocorrência do delito, e Paco, a posição do delinquente, posições que são reconhecidas imediatamente pelo leitor/espectador: a relação policial/bandido. Tonho, por todo o diálogo, tenta impingir o delito a Paco, fazê-lo confessar. Esse movimento, tão facilmente assumido pelas personagens indica também

familiaridade com essa situação, induz a imaginar que provavelmente elas conhecem e até já viveram a situação de interrogatório, claro que na condição de interrogados acusados de um delito qualquer. Os marginalizados, os excluídos, até em suas mais cotidianas situações, são frequentemente abordados e acusados pelos agentes policiais.

A aquisição dos sapatos, certamente não foi pela compra, já que não há dinheiro para isso — o roubo, aqui, é apenas uma forma de adquirir bens (mais adiante, na parte final do texto, essa mesma situação reaparecerá como solução para as necessidades). Neste trecho também se percebe o quanto que o uso de frases curtas, com palavras comuns e repetidas, produz a agilidade e a força indicadas no início desta análise: são personagens com formas diretas e contundentes de viver, observar e entender a realidade.

PACO - O pisante é bacana, mas não é roubado.

TONHO - Onde achou?

PACO - Não achei.

TONHO - Onde conseguiu, então?

PACO - Trabalhando.

TONHO - Pensa que sou trouxa?

(unidade cênica 05, 1º ato, 1º quadro, falas 98 a 103.)

TONHO - Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais do que você. E nunca consegui mais do que o suficiente pra comer mal e dormir nesta espelunca. Como então você conseguiu comprar esse sapato?

PACO - Eu não comprei.

TONHO - Então roubou.

PACO - Ganhei.

(unidade cênica 06, 1º ato, 1º quadro, falas 106 a 109.)

Por que Paco não revela imediatamente a forma de aquisição dos sapatos, que eles foram ganhos? Porque soaria inverossímil: esses

*trabalhadores* vivem em um universo em que não há sobras ou excessos para que possam ser doados. É uma realidade exígua, onde não há nem mesmo o suficiente para a sobrevivência. E, dessa forma, ganhar algo tão precioso e valioso como *sapatos novos* causa estranheza e traz suspeita.

O roubo é negado reiteradamente por Paco, porém a possibilidade de os sapatos serem conseguidos pelo *trabalho*, também. Não que não poderia ser uma possibilidade, mas não há *trabalho*, ganho suficiente, para isso, como será comprovado mais adiante. Aqui o autor opõe duas das possibilidades para aquisição — o roubo ou o *trabalho* — mas já indica que o *trabalho*, a forma comum de se conseguir bens, não é a forma provável dada a condição das personagens. Aqui aparece, então, explicitamente a representação do *trabalho* como o meio pelo qual o indivíduo consegue aquilo que precisa ou deseja — o sujeito, individual ou coletivamente, adquire os bens de que precisa ou deseja pelo *trabalho*. É a concepção mais genérica e abrangente, como colocada por Antunes, anteriormente: *o ato responsável pela criação dos bens materiais* — ou aquisição, por meio do trabalho remunerado. A resolução da oposição entre o roubo e o *trabalho* como forma de aquisição emerge repentina e surpreendentemente: os sapatos novos foram ganhos por Paco. Os sapatos, aqui, como elemento revelador/catalizador da dinâmica interpessoal das personagens, pois estão representando — estão no lugar de — algo muito valioso para ambos, como fica evidente algumas falas abaixo:

PACO - Você bota olho-gordo no meu pisante.

TONHO - Você é louco.

PACO - Louco nada. Agora eu sei por que você sempre invoca comigo.

TONHO - Você é uma besta.

PACO - Você tem um sapato velho, todo jogado-fora, e inveja o meu, bacana paca.

TONHO - Eu, não.

PACO - Invejoso!

TONHO - Cala essa boca!

PACO - De manhã, quando saio rápido com meu sapato novo e você demora aí forrando sua droga com jornal velho, deve ficar cheio de bronca.

TONHO - Palhaço!

PACO (*Gargalhada*) - Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima.*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Anda com pose.*) daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. (*Paco pega seu pé e finge que assopra.*) Ai! Ai! Ai! (*Começa a rir e cai na cama gargalhando.*)

(unidade cênica 07, 1º ato, 1º quadro, falas 123 a 133.)

Tonho cobiça os sapatos de Paco: a inveja de Tonho é explicitada. Qual a razão de tal sentimento? Ainda nesta altura do texto não se tem clara a razão dessa cobiça: ela apenas é denunciada por Paco. O autor aqui, por meio desse procedimento, maneja as emoções do público/leitor: Tonho quer ter sapatos como os de Paco, há inveja, o motivo pode ser banal — apenas a preocupação com as aparências ou com o conforto ou haverá ainda motivo mais severo? Será por mera *vaidade*? Mas a mera vaidade, em princípio, fica deslocada nessas personagens e nesse cenário. Paco provoca com a pantomima: os sapatos velhos e furados de Tonho o deixam exposto às agressões, não o *protegem* suficientemente. Mas também não será essa a razão para Tonho querer os sapatos novos. De fato não parece ser esse o motivo da inveja — Tonho não é tão frágil — pois logo em seguida reage novamente de forma forte (violenta), e essa reação *viril* não coaduna vaidade ou fragilidade, como sugerem as rubricas, seguidas às falas 134 e 135 do 1º ato, 1º quadro

TONHO (BRAVO) - Chega!

(PACO APONTA A CARA DE TONHO E ESTOURA DE TANTO RIR.)

TONHO - Para com isso, Paco!

PACO CONTINUA A RIR. TONHO PULA SOBRE ELE E, COM FÚRIA, DÁ VIOLENTOS SOCOS NA CARA DE PACO. ESTE AINDA RI. DEPOIS, PERDE AS FORÇAS E PARA; TONHO CONTINUA BATENDO. POR FIM, PARA, CANSADO.

OFEGANTE, VOLTA PRA SUA CAMA. DEITA-SE. DEPOIS DE ALGUM TEMPO, LEVANTA A CABEÇA E, VENDO QUE PACO NÃO SE MOVE, DEMONSTRA PREOCUPAÇÃO, APROXIMA-SE DE PACO E O SACODE.

(unidade cênica 08):

Esse comportamento de Tonho revela outra vez a violência como forma de resolver as divergências. Denuncia um código de interação não pautada na argumentação, no diálogo ou convencimento, mas no uso da força e da coação para superar as divergências e os conflitos, ainda que imediatamente após demonstre a contradição de *preocupar-se* com Paco. Aqui o autor revela complexidades e contradições da subjetividade humana: a violência e o cuidar; a agressão e a atenção. Aqui cabem as reflexões de Arendt (1981) acerca da *ação (action)*, atividade que se dá exclusivamente entre humanos: *é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano.* (p. 189)

No texto, há divergências entre Tonho e Paco — e essas divergências vão compondo os conflitos dramáticos — e a divergência, a diversidade caracteriza o humano e quando nossa humanidade está reduzida ou suprimida, a condição da dialogicidade também se reduz ao mínimo ou a quase nada. Arendt afirma:

A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem o duplo aspecto de igualdade e diferença. Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades de gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada humano não diferisse de todos os que existiram, existem e virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. Com simples sinais e sons, poderiam comunicar suas necessidades imediatas e idênticas. (1981, p. 188)

O fato de Tonho — e ainda que reativamente também Paco — usar da força física para *resolver* suas divergências e não recorrer ao exercício da

argumentação e convencimento (*logos*) pode ser entendido como uma extensão de sua prática laboral cotidiana que exercita e exige, quase que exclusivamente, o esforço físico em detrimento da prática verbal do discurso: o dialógico não integra o seu cotidiano, já que estão absorvidos pela atividade do corpo (*labor*, no dizer de Arendt):

A ação e o discurso ocorrem entre os homens, à medida que a eles são dirigidos, e conservam sua capacidade de revelar o agente mesmo quando o seu conteúdo é exclusivamente 'objetivo', voltado para o mundo das coisas no qual os homens se movem, mundo ente que se interpõe entre eles e do qual procedem seus interesses<sup>42</sup> específicos, objetivos e mundanos. (ARENDR, 1981, p. 195)

Também o código físico pode ser entendido como um padrão cultural de comunicação e interação, inclusive no mundo laboral, característico de determinados grupos sociais, predominantemente os masculinos (FREITAS; DANTAS, 2012). Uma vez aberta essa forma de 'comunicação' entre as personagens no exercício de suas pluralidades e para a superação de suas divergências/diferenças, seguidos episódios de agressão corporal se sucederão e com o desenrolar da trama, na sequência de falas e cenas, essa realidade das personagens foi ficando cada vez mais clara. Finalmente revela-se o que fazem para sobreviver, e, em oposição a essa atividade, as origens sociais também são reveladas: o desencaixe entre essas duas revelações causa tensão no leitor/espectador.

PACO - Muito sabido. Por que, em vez de carregar caixa no mercado, não vai ser presidente da república?

TONHO - Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal.

PACO - Vai ser lixeiro?

---

<sup>42</sup> Segundo Silveira Bueno, *interesse*, do Latim, *estar no meio de, ser útil*, verbo substantivado [*inter+esse*].

TONHO - Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou. Eu estudei.

PACO - Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.

TONHO - Só preciso é ganhar uma grana pra me ajeitar um pouco. Não posso me apresentar todo roto e com esse sapato.

PACO - Se eu tivesse estudado, nunca ia ficar assim jogado-fora.

TONHO - Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO - Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO - Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o meu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder àqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. (*Pausa*). Que diz, Paco?

PACO - Digo que quando você começa a falar, você enche o saco.

(unidade cênica 09, 1º ato, 1º quadro, falas 171 a 180.)

Aqui fica evidente a oposição entre uma atividade meramente braçal, de baixa qualificação intelectual e a formação/escolaridade do *trabalhador*. O *trabalho* aqui, então, é apresentado como um lugar em que a qualificação social — por meio da escolaridade — pode ser exigida e valorizada, e o indivíduo portador dessa formação recebe os benefícios da valoração social dessa sua qualificação ocupando um lugar qualificado e previamente valorizado. O *trabalho* é um lugar que exige, confirma e valoriza a qualificação social e essa qualificação é exigida do *trabalhador*, ao mesmo tempo em que esse lugar o valoriza. Dito de outra forma, a qualificação destaca tanto o *trabalho* quanto o *trabalhador*.

Em Marx, o conceito de qualificação é tomado enquanto um conjunto de condições físicas e mentais que compõe a capacidade de trabalho ou a força de trabalho dispendida em atividades voltadas para a produção de valores de uso em geral. Assim, a capacidade de trabalho é condição fundamental da produção, portanto, tem seu próprio valor de uso. Com o capitalismo, ela passa a ter um valor de uso crucial, pois representa a possibilidade de criação de um valor adicional ao seu próprio valor, a mais-valia. (MACHADO, 1994, p. 9)

O *trabalhador* com qualificações — diferenciado — merece um *trabalho* qualificado, igualmente diferenciado. Este é um princípio ‘meritocrático’ e a meritocracia, segundo Barbosa, pode ser definida, “no nível ideológico, como um conjunto de valores que postula que as posições dos indivíduos na sociedade devem ser consequências do mérito de cada um.” (1999, p. 22) Em sua análise crítica à meritocracia aplicada na contemporaneidade, a autora afirma:

(...) como a meritocracia se baseia na seleção e premiação dos melhores por meio da avaliação dos desempenhos individuais, ela termina por gerar desigualdades funcionais que historicamente estão se tornando sociais. Ou seja, ocorre uma transformação da lógica meritocrática, que de uma forma de combater privilégios e injustiças se converte em uma ideologia que confere honra, *status* e prestígio excessivos a determinados indivíduos em virtude de seus méritos e reserva punição severa para outros em consequência de seus fracassos. De mecanismo de combate à discriminação social no passado, a meritocracia se torna o critério de discriminação social das sociedades modernas. (p. 35)

Neste longo trecho de fala de Tonho — um dos poucos com essa extensão — começa a se esclarecer o que os sapatos novos representam: evidenciarão a qualificação e a diferenciação social. A roupa exhibe a origem e o valor social do indivíduo — dessa forma, mesmo que ele tenha qualidades e qualificações, se não estiver adequadamente trajado, essa qualificação talvez nem seja percebida. Aqui está o *trabalho* na forma de emprego, apresentado

como aquele lugar de ajuste social, de adesão às normas de conduta e de etiqueta estabelecidas pelos agentes do controle. O *trabalho*, na forma de emprego, também é apresentado como um lugar de disputa meritocrática entre os *trabalhadores/empregados*, disputa que vencerá aquele que melhor ou mais atender as expectativas e exigências do empregador — que mais *méritos* tiver, segundo os critérios do empregador.

Carrillo (1996) entende que a qualificação profissional pode ser definida de pelo menos três maneiras distintas: 1) pelos atributos do indivíduo, 2) pelas exigências do próprio posto de trabalho e 3) pela estratégia organizativa. Aqui interessa aquela referente aos atributos do sujeito:

Os atributos do indivíduo. A qualificação está definida pelo capital humano e se relaciona com os anos de estudo ou com as destrezas aprendidas em empregos anteriores. Os anos de experiência laboral anterior ao emprego ou à situação atual, o número de trabalhos anteriores, e inclusive o conhecimento de um ofício ou de uma atividade específica determinam nesta definição o nível de qualificação. (p. 65)

A aparência de Tonho não condiz com sua qualificação social. Mais do que qualificado, aqui está o *trabalhador* que também necessita mostrar, evidenciar, sua qualificação profissional e social: Tonho tem escolaridade, sabe *escrever à máquina*, pode ser até *funcionário público*<sup>43</sup> porém veste-se de forma inapropriada, não condizente, não reveladora dessas qualificações.

No segundo quadro, a narrativa evolui para uma história aparentemente secundária: Paco traz a notícia de que o negrão do mercado está à procura de Tonho e que lhe mandou um recado: “mandou avisar que vai te dar tanta

---

<sup>43</sup> Datilografia, nos anos 60, quando o texto foi escrito, qualificava o trabalhador para pleitear um emprego em escritórios, de *colarinho branco*, afastado do *trabalho* braçal e ‘sujo’; assim como almejar ser funcionário público, emprego estável, de boa remuneração, era frequente ambição de *trabalho*.

porrada, que é até capaz de te apagar.” O motivo da ‘bronca’ fica claro no diálogo que segue todo o jogo de insinuações, incógnitas de suspense:

PACO - Poxa, em que caminhão você trabalhou hoje?

TONHO - No caminhão de peixe.

PACO - Era o caminhão do negrão. Ele sempre trabalha aí.

TONHO - Mas o negrão nem estava no mercado.

PACO - E daí? Só porque ele não estava, você foi pondo o bedelho?

TONHO - O chofer é que quis.

PACO - Deixa querer, quando é assim.

TONHO - Eles não iam ficar esperando a vida toda pra descarregar.

PACO - Isso não é problema seu.

TONHO - Se eu não pegasse, outro pegaria.

PACO - E pegava também a bronca do negrão. (*Pausa*)

(unidade cênica 10, 1º ato, 2º quadro, falas 240 a 250.)

Aqui o *trabalho* é mostrado novamente como um lugar a ser disputado pelos *trabalhadores* — há concorrência entre eles, já que as oportunidades são poucas —, porém também como um lugar em que há *regras*, normas de conduta que devem ser seguidas, ainda que sejam normas implícitas, não escritas, constituídas ao longo das interações, pelo uso, mostrando a forma considerada a mais correta (conveniente) de conduta. O *trabalho* como o lugar que exige e reconhece *práticas disciplinares* de controle das condutas. (FOUCAULT, 1987)

Essa expressão é utilizada para designar as microtécnicas de poder que estabelecem e regulamentam não apenas os indivíduos, mas também a coletividade. Por exemplo, qualquer comparação de dados sobre produtividade ou outra forma de controle confirmam: mecanismos de controle de tipo pessoal, técnico, burocrático ou jurídico emergem como questão central. Estes mecanismos podem apresentar sob forma de supervisão, de rotinização, de formalização, de automatização e da legislação que busca reforçar o poder sobre o comportamento, as disposições e a integração dos empregados, exatamente porque estes são membros da organização. (CLEGG, 1996, p. 51)

A necessidade impõe a competição, quase a justifica, porém, não é qualquer forma de competição que será admitida e caso essas normas sejam quebradas, punições ocorrem, e como aqui o atributo é o *trabalho* braçal, os mais fortes fisicamente têm *vantagens competitivas* e as punições, portanto, seguem o mesmo código da força corporal. O *trabalhador* ultrajado ou traído por seu parceiro pode recorrer a mecanismos que reestabeleçam a ordem, o funcionamento regular das relações de direito e de força.

Os marginais, os excluídos do ordenamento comum da sociedade, não conseguem recorrer aos equipamentos e procedimentos sociais para reestabelecer o normativo e só lhes resta a aplicação da *lei* por meios próprios, já que não podem recorrer aos equipamentos ou agentes formais da *justiça*. O negrão informa que ele mesmo aplicará a punição pela quebra do contrato implícito: Tonho usurpou um *posto de trabalho* — lugar que pertencia ao negrão e que lhe garantia a renda e a sobrevivência —, e sem o direito de fazê-lo, muito embora tivesse a necessidade e talvez mesmo qualquer outro *trabalhador* usurpasse esse *posto de trabalho* também movido pela própria necessidade. Cabe aqui também, a consideração acima apresentada a respeito do uso da força e da agressão para a solução das divergências.

Após esse episódio, segue um diálogo em que Tonho revela que *tem casa*, que tem família — pai e mãe —, não é um desgarrado e essa origem e formação social o pressionam ainda mais a *se ajustar* na vida, arrumar um *emprego*, inserir-se novamente no seu nível social de origem e que crê ter o direito e ser as expectativas de seus pais. Passagens desse diálogo apresentam o *trabalho* como aquele lugar onde expectativas são realizadas, novamente no sentido do valor social da atividade realizada pelo indivíduo:

atender reais ou imaginadas expectativas de seus pais por meio de conseguir e realizar um *trabalho* condizente com sua origem social-econômica, sua formação e sua qualificação.

TONHO - Eu não posso brigar com o negrão! Será que você não se manca? O negrão é um cara sem eira nem beira, não tem onde cair morto. Para ele tanto faz, como tanto fez. Não conta com o azar, entendeu?

PACO - Você está é com o rabo na mão.

TONHO - Não é medo. É que posso evitar encrenca. Falo com o negrão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço uma besteira qualquer, minha mãe é que sofre. Ela já chorou paca no dia que saí de casa.

PACO - Vai me enganar que você tem casa?

TONHO - Claro, como todo mundo.

PACO - Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

TONHO - Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar...

(unidade cênica 11, 1º ato, 2º quadro, falas 274 a 280.)

O *trabalho* justifica, até mesmo impõe, que o indivíduo abandone sua origem, sua terra: a migração se dá, basicamente, em função das necessidades de conseguir *trabalho*. O trabalho como necessidade de tamanha grandeza que impõe o desenraizamento e é desse desenraizamento, presente no texto teatral, que fala Simone Weil (2001):

O enraizamento é talvez a necessidades mais importante e desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (p. 43)

O *trabalho* como causa e consequência do desenraizamento, em suas várias modalidades, geográfica ou cultural. E continua Weil que, falando de desenraizamento, está a descrever as atitudes e o futuro de nossas duas personagens:

O desenraizamento é de longe a doença mais perigosa das sociedades humanas, pois multiplica-se a si mesmo. Seres verdadeiramente desenraizados não têm senão dois comportamentos possíveis: ou caem numa inércia da alma quase equivalente à morte, como a maior parte dos escravos no tempo do Império Romano, ou se jogam numa atividade que tende sempre a desenraizar, frequentemente pelos métodos mais violentos, aqueles que ainda não o estão ou não o estão senão em parte. (2001, p. 46-47)

As representações acerca do *trabalho* vão se combinando, formando uma teia cada vez mais complexa e multifacetada: lugar de realização e reconhecimento social; lugar que exige e expressa a aceitação social (os sapatos novos como condição para o emprego e portanto para o aceite social); a justificação para a migração — a busca da grande cidade, aquela que oferece os atrativos e as oportunidades de emprego; o fracasso no mundo do *trabalho* visto como um fracasso exclusivamente individual, tal como estabelece a meritocracia contemporânea que joga nos ombros dos indivíduos essa responsabilidade, e isso é motivo de vergonha e rejeição.

(...) tal discurso [neoliberal] pôs sobre os ombros dos indivíduos a responsabilidade exclusiva pelos resultados de suas vidas, ignorando quaisquer outras variáveis. Por essa lógica, o progresso e o fracasso das pessoas são vistos diretamente proporcionais aos talentos, às habilidades e ao esforço de cada um, independentemente do contexto. (BARBOSA, 1999, p. 26)

Os sapatos surgem novamente no diálogo como a condição, o instrumento que revela a qualificação e a competência de Tonho, pois o trabalho é o *lugar* em que tais competência precisam, *a priori*, estar expostas

para que o trabalhador possa ser aceito — selecionado. Sem os sapatos, Tonho sente-se sem coragem de expor-se ao mundo do trabalho. O uso do verbo *pedir*<sup>44</sup> na expressão popular de *pedir emprego* revela também a condição de submissão, de inferiorização do *trabalhador* e denuncia o poder do empregador na relação de trabalho: como se o empregador, por sua generosidade, desse o emprego que detém e o *trabalhador* devesse agradecer por essa *generosidade*:

PACO - Então volta pro rabo da saia da tua mãe.

TONHO - Vou voltar, mas só quando me aprumar na vida.

PACO - Então nunca mais vai ver sua coroa.

TONHO - E por que não?

PACO - Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém.

TONHO - Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. Sei que eles não podem me ajudar. Vou me aguentando. Um dia me firmo.

PACO - Vou te dar um alô. Volta pra tua casa. Aqui você só vai entrar bem.

TONHO - Vontade de voltar não me falta.

PACO - Então vai logo, que já vai tarde.

TONHO - Não. Meu negócio é aqui.

PACO - Poxa, não escutou eu te dizer que aqui não vai dar pé?

TONHO - Não sei por que não vou me dar bem.

PACO - Você é muito escamoso. Tem medo de pedir emprego por causa do sapatão. Tem medo de encarar o negrão. Desse jeito, só pode tubular.

(unidade cênica 12, 1º ato, 2º quadro, falas 191 a 303.)

Na sequência dessa tessitura acerca do *trabalho*, é apresentada mais uma dimensão possível do *trabalhador*, agora em sua forma negativa: dadas as condições árduas de escassez de *trabalho* gerando competição e disputa, justifica-se, nas formas contemporâneas do capitalismo, o comportamento do *trabalhador* tornar-se ausente de solidariedade e prevalecer o individualismo.

<sup>44</sup> Segundo SILVEIRA BUENO (1963): *pedir* — v. t. Solicitar, requerer, rogar, suplicar.

O simples empréstimo dos sapatos — condição superior, condição para o emprego — está interdito, impedido pelas regras da competição, da propriedade e do individualismo, “que caracteriza as sociedades nas quais os laços entre indivíduos são pouco firmes; cada um deve ocupar-se de si mesmo e da sua família mais próxima”. (HOFSTEDE, 2003, p. 69):

TONHO - Você podia me ajudar.

PACO – Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?

TONHO - E só você me emprestar seu sapato. Eu arranjo emprego, depois, se eu puder fazer alguma coisa por você, eu faço.

PACO - Eu; te emprestar meu sapato? Não tenho filho do seu tamanho.

TONHO - É só um dia.

PACO - Sai pra lá. Se vira de outro jeito.

TONHO - Poxa, Paco. Me quebra esse galho. Amanhã mesmo ia procurar emprego. Não precisava mais voltar nessa merda desse mercado.

(unidade cênica 13, 1º ato, 2º quadro, falas 304 a 310.)

Nesse lugar, em que o *trabalhador* desgarrado é premido pelas necessidades e pela competição com seus próprios pares, ele é representado como um ser individualizado, isolado, sozinho, que tem que resolver suas dificuldades por si mesmo, sem rede de proteção ou de suporte. Nesta rede, aquele que detém, por alguma razão, um recurso que o diferencia e o privilegia, não compartilha desse recurso com seu concorrente — não empresta os sapatos. O mundo do *trabalho* se apresenta aqui como um mundo individualista, onde cada um é responsável por si e onde a solidariedade não cabe como atitude *inteligente* dado que há uma contínua disputa e avaliação: os derrotados serão eliminados, os vitoriosos enaltecidos. (SENNETT, 2004)

Disso decorre a transformação de qualquer outro *trabalhador* em um concorrente, em um obstáculo à satisfação das necessidades ou motivos do sujeito: Paco não pode permitir que Tonho alcance seus objetivos, quase que

precisa boicotá-lo, mantê-lo como um *fracassado*. É como se houvesse uma incompatibilidade entre os objetivos, se automaticamente a realização de um implicasse a frustração de outro — a lógica da competição, da meritocracia e da escassez de recursos e oportunidades.

O terceiro quadro do 1º ato, fazendo exatamente da sequência dos fatos a construção de significado (VIGOTISKI, 1999), mostra a evolução do incidente que envolveu Tonho e o negrão e como foi resolvida a ameaça. O tom violento do diálogo de Tonho e Paco denuncia sempre a crueza da realidade em que estão mergulhados.

PACO - Você é um trouxa.

TONHO - Você não tem nada que ver com a minha vida.

PACO - Afinou como uma bicha. Poxa, que papelão!

TONHO - Papelão, não. Bati um papo com o negrão, ficou tudo certo.

PACO - Você é que acha.

TONHO - O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos.

PACO - Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir.

TONHO - O negrão contou que eu dei dinheiro pra ele?

PACO - Claro! Você é trouxa. E agora todo mundo sabe.

TONHO - Só dei metade. Foi pra evitar briga. Eu estudei, não preciso me meter em encrenca.

(unidade cênica 14, 1º ato, 3º quadro, falas 322 a 331.)

Aqui fica explícita a concepção do *trabalhador* como aquele que é explorado e o *trabalho* como o lugar onde essa exploração acontece. Quem detém a força submete o mais fraco, neste caso, a força é, literalmente, a força física, por tratar-se do mundo do *trabalho* físico: o negrão, que é mais forte, explora Tonho, o mais fraco. E explora sob a ameaça de violência, que está posta pela relação desproporcional das forças. E essa exploração tende a

perpetuar, conforme sabe e afirma Paco. É ilusória a crença de que a concessão é circunstancial ou passageira: ao mais fraco cabe conceder permanentemente para que não sofra violência ou punição. A violência toma suas diversas formas — agressão, ameaça, abuso<sup>45</sup> — e o *trabalho* é apresentado aqui como um lugar onde isso acontece ou pode acontecer. (BERNAL, 2010; BARRETO, 2006; MENDES, 2010)

PACO - Porque você é um trouxa. Ele disse que não pega mais no pesado. E só ver você num caminhão, ele chega como quem não quer nada e diz que era carreto dele. Daí, te achaca. Se você achar ruim, te sapeca o braço e leva a grana. Se você ficar bonzinho, é tudo meio a meio. (*Pausa*) O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou "Negrão Cafifa". Bota as negas dele pra se virar, enquanto ele fica no bem-bom enchendo a cara de cachaça. (*Pausa*) Você está frito e mal pago. Otário só entra bem. (*Pausa*)

TONHO - O negrão está enganado comigo.

PACO - Não sei por quê. Ele é vivo, conhece o gado dele.

TONHO - Se ele pensa que vou trabalhar pra ele, está muito enganado.

PACO - Você já trabalhou um dia.

(unidade cênica 15, 1º ato, 3º quadro, falas 336 a 340.)

Aparece, neste trecho, o entendimento de que o *trabalho*, por ser uma atividade árdua e pesada, é algo a ser evitado — há um tipo de *trabalho* do qual o homem se esquivava, transferindo, impondo, até mesmo de maneira violenta a outrem, essa atividade. A concepção do *trabalho* como prisão, escravidão. Aos de alguma forma mais fortes, hábeis ou capazes é dada a oportunidade de escapar do duro exercício do *trabalho*, principalmente na modalidade nomeada por Arendt como *labor (labor)*, aquela dimensão da *vida activa* atrelada à reprodução da própria vida. Analisando a antiguidade clássica, Arendt (1981, p. 91) comenta, que por aquela época justificava-se

---

<sup>45</sup> O abuso pode tomar as formas de assédio sexual, assédio moral (*harassment*), intimidação (*bullying*) ou assédio psicológico (*mobbing*).

“necessário ter escravos em virtude da natureza servil de todas as ocupações que servissem às necessidades de manutenção da vida”.

Por extensão, as ocupações, principalmente aquelas que demandam esforço físico acentuado e assim acabaram por ser historicamente vistas como as de menor valor, são transferidas, pela força, coação, suborno, remuneração ou por qualquer outro recurso ou mecanismo, processo confirmado por Arendt:

O desprezo pelo labor, originalmente resultante da acirrada luta do homem contra a necessidade e de uma impaciência não menos forte em relação a todo esforço que não deixasse qualquer vestígio, qualquer monumento, qualquer grande obra digna de ser lembrada, generalizou-se à medida que as exigências da vida na polis consumiam cada vez mais o tempo dos cidadãos e com a ênfase em sua abstenção de qualquer atividade que não fosse política, até estender-se a tudo quanto exigisse esforço. (1981, p. 91)

Na unidade cênica seguinte, vai ser mostrado como o *trabalhador* está preso em um círculo vicioso que o impede de superar suas condições objetivas restritivas, uma vez capturado por uma rede de condições materiais que o restringe. Neste caso, o sapato: símbolo recorrente da condição prévia para a possibilidade de superação da dura condição vivida:

TONHO - Eu não quero nada disso. Eu estudei, Paco. Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado.

PACO - Não vai ser mole. Se antes de você trabalhar pro homem não dava, agora então é que não dá mesmo.

TONHO - O negrão não pode fazer isso comigo. Não é direito.

PACO - Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é "Boneca do Negrão".

(unidade cênica 16, 1º ato, 3º quadro, falas 343 a 346)

O *trabalho* como mero meio de sobrevivência, com remuneração apenas mínima, que mal garante esse mesma sobrevivência, não alcança a condição de meio de transcendência ou de ascensão social: o *trabalhador* está preso permanentemente a essa condição. Ganha apenas e tão somente sua sobrevivência, preso ao círculo vicioso: mesmo quando almeja ultrapassar as circunstâncias, mantém-se atado a elas, pois a *regras* e exigências do mundo do trabalho se impõem de forma perversa e irreversível. Algumas cenas abaixo, o texto reforça essa imagem: para resolver demandas imediatas, o *trabalhador* corre o risco de aprofundar seu envolvimento e comprometimento com essas mesmas condições de forma a dificultar ainda mais, quando não até mesmo impedir, a sua superação. Uma vez escolhido/assumido um trajeto, ao *trabalhador* é muito difícil redesenhá-lo, já que o *trabalho* é um constituinte central da identidade vivida e atribuída ao sujeito, e o trabalhador, preso a essa identidade e situação está desprovido do recurso necessário: sapatos *apresentáveis*:

TONHO - Amanhã não vou no mercado.

PACO - Vai procurar emprego com esse sapatão jogado-fora?

TONHO - Não. Tenho um troço pra vender. Vou andar por aí. Se passar pra frente, pego um bom dinheiro.

PACO - O que é?

TONHO - Um troço que o chofer deu pra vender pra ele.

PACO - Mas que troço é?

TONHO - Não é de sua conta.

PACO - Mas você pode falar, poxa!

TONHO - Pra que falar? Pra você dar azar?

PACO - Não sou que nem você que seca o sapato dos outros.

TONHO - Eu não seco nada.

PACO - Vive invejando o meu pisante.

TONHO - Não é nada disso. Só queria emprestado seu 'sapato por um ou dois dias. Isso não é secar.

PACO - Não, não é! Você se invoca comigo todo dia por quê? Inveja!

(unidade cênica 17, 1º ato, 3º quadro, falas 358 a 371.)

A ausência de solidariedade não é mostrada como um traço de caráter ou mesquinha de Paco: ele não empresta os sapatos, pois esse tipo de empenho e ajuda não está presente no *modus operandi* dessas pessoas: há um individualismo decorrente das cruéis condições em que vivem e, além disso, o empréstimo poderia possibilitar a *libertação* de Tonho quando conseguisse um *emprego decente* enquanto Paco, abandonado por Tonho, permaneceria preso a essas precárias condições.

Não há julgamento moral acerca da atitude de Paco. Há apenas a constatação de que não há condições objetivas para a solidariedade: há tão pouco que não há como ser solidário — emprestar é ficar sem.

Aqui, também e novamente, é reforçada a ideia de que o emprego é a forma mais desejada de *trabalho*, que o *trabalhador* ajustado, qualificado e adequadamente inserido é aquele que possui um emprego dentro das regras estabelecidas e aceitas do mercado de trabalho.

A proposta e possibilidade do uso da força como recurso para resolver as dificuldades, divergências e impasses do cotidiano vai aparecer novamente na unidade cênica a seguir:

PACO - Acho que você devia brigar com o negrão.

TONHO - Já te disse que não posso.

PACO - Só porque ele é grande? Quanto mais alto, maior o tombo.

TONHO - Não é isso, poxa. Eu estudei. Uma briga com o negrão não acaba nunca. Se eu acerto ele hoje, ele me pega de faca amanhã. Se escapo amanhã, ele me pega depois. Só acaba com a morte.

PACO - Mata ele.

TONHO - Eu estudei, meu chapa. Não estou a fim de apodrecer na cadeia por causa de um desgraçado qualquer.

PACO - Então volta pra casa do papai.

TONHO - Também não posso. Preciso acertar minha vida aqui. Lá naquela cidade não tenho o que fazer. Os empregos já estão ocupados, ou pagam menos que aí no mercado. Preciso acertar logo pra ajudar minha família. Já fizeram um puta sacrifício pra eu estudar. Não sei como fui ficar nessa fossa.

PACO - É. Você está perdido e mora longe.

(unidade cênica 18 1º ato, 3º quadro, falas 387 a 395.)

A recusa de Tonho em arriscar-se à condição de criminoso significa arriscar-se a abandonar definitivamente sua posição de *trabalhador qualificado*, arriscar-se a abandonar o seu percurso — social e existencial — iniciado com o *sacrifício* de seus pais e com as *expectativas* por eles colocadas. Também neste trecho se confirma a imagem do *trabalho* como emprego, como um lugar de disputa e concorrência que resulta em redução dos ganhos e em ajustes e adaptação dos *trabalhadores*. O *trabalhador* como o elo mais fraco, isolado, colocado entre alternativas bastante cruéis — *está perdido e mora longe*.

TONHO - É, acho que você tem razão... (*Pausa*) Eu acho que é isso mesmo. Implico com você por causa do sapato.

PACO - Confessou que tem inveja de mim. Eu já sabia desde outro dia.

TONHO - Não é inveja de você, que é um coitado. É por causa dos meus sapatos que são velhos. Eu tenho vergonha deles.

PACO - O meu pisante é novo e bonito.

(unidade cênica 19, 1º ato, 3º quadro, falas 404 a 407.)

A aparente crítica moral colocada no trecho acima logo é esclarecida pela afirmação que Tonho faz sobre a aparência de seus próprios sapatos, sempre colocados como o recurso sem o qual o emprego — forma hegemônica e almejada do *trabalho* — não é alcançado. Apesar de Tonho possuir qualidades e disposição para o emprego, sem sapatos adequados, não o conseguirá, pelo menos essa é sua crença e se apegua a ela de modo ferrenho. Pode ser também uma mera desculpa para justificar sua incapacidade de arranjar emprego.

Na sequência dos fatos, surge em cena um revólver, o que cria uma teatralidade inusitada, gerando imediatamente interrogações: De onde veio? O que fará Tonho com ele? — já que há permanentemente no texto um transfundo de violência e agressividade. Neste momento do texto, é apenas uma intercorrência, mas informa, ao leitor/espectador, da existência e posse da arma.

PACO VÊ O REVÓLVER NA MÃO DE TONHO, PARA DE RIR.

PACO - Que é?. Poxa, não vem com ideia de jerico pra cima de mim... Que é?... Quer roubar meu pisante?

TONHO - Não precisa ficar com medo. Não vou te roubar. O berro está sem bala.

PACO - Pra que isso, então?

TONHO - Foi o que o cara lá no mercado deu pra eu passar nos cobres.

PACO - Poxa, pensei... Poxa, você é um bom cara. Fiquei encagaçado. Pensei que você ia afanar o meu sapato.

(unidade cênica 20, 1º ato, 3º quadro, falas 417 a 421.)

Vê-se, pela última fala da sequência acima, que o roubo é uma possibilidade, talvez até mais, uma realidade mesmo, sempre presente e habitual, constituinte do cotidiano dessas personagens: o roubo está praticamente naturalizado como uma forma de se conseguir aquilo que se necessita ou deseja, até mesmo o roubo entre os pares. As exigências pela sobrevivência tornam possíveis todas essas alternativas e submetem as relações a elas.

O foco passa de Tonho para Paco, que informa que *ganhava a vida* tocando flauta em bares pela cidade, e seu instrumento de *trabalho* foi roubado. Também Paco possui qualificações que lhe permitiriam ter outra forma de *ganhar a vida*, porém, encontra-se preso, como Tonho, ao círculo vicioso do *trabalho* no mercado, mero meio de sobrevivência, e, como Tonho, alimenta a esperança de escapar desse lugar, pois o *trabalho* é novamente

colocado como um lugar de esforço excessivo e reduzido ganho, um lugar aversivo do qual se quer escapar.

PACO - Eu estava chapado paca. Me apaguei na calçada mesmo. Quando acordei, cadê a flauta? Algum desgraçado tinha passado a mão nela. Daí, me estrepei do primeiro ao quinto.

TONHO - Por que não compra outra?

PACO - Como? Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago.

TONHO - É.

PACO - Mas, quando aprender gaita, adeus, mercado. Dou pinote. Me largo na vida de novo. Não quero outra coisa. Só ali no come-e-dorme. Pelos bares, enchendo a caveira de cachaça, às custas dos trouxas. Você precisa ver, seu. Arrumava cada jogada! Sentava na mesa dos bacanas. Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só e metia o olho na coxa da mulherada. Era de lascar. Poxa, vida legal eu levava!

(unidade cênica 21, 1º ato, 3º quadro, falas 453 a 457.)

A ideia de, pela atividade artística, *ganhar a vida* de modo mais agradável, aproveitando dos confortos e benefícios materiais propiciados por uma condição financeira menos aguda e apertada, em oposição a uma situação na qual a atividade laboral apenas garante a miserável sobrevivência — esta é a concepção de *trabalho* revelada nesta fala de Paco: aproveitar-se dos *trouxas* é ambíguo, pois esses *trouxas*, na nomeação de Paco, detém dinheiro e podem ‘pagar’ para se divertirem com a recreação que a presença e arte de Paco propiciam: “a arte tornou-se uma ocupação meio romântica e meio comercial”. (FISCHER, 1987, p. 60). Existem formas de garantir a sobrevivência, ocupações que geram algum ganho com menor esforço, até com certa satisfação se comparadas àquelas que demandam acentuado esforço, além da ideia do *trabalho* como um lugar em que pode haver aproveitamento recíproco, em que o *trabalhador* também possa ter algum nível

de usufruto — na situação aqui apresentada, esse lugar pode ser na atividade artística.

O capitalismo não é, em sua essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte á medida que o capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua vida privada [ou entretenimento] ou apenas como um bom investimento. (FISCHER, 1987, p. 61)

Está colocada a concepção — extremamente presente no imaginário coletivo — de que a atividade artística, mesmo quando reduzida a simples entretenimento de seu apreciador, por afastar-se da atividade árdua e repetitiva, característica da maior parte das ocupações, pode ser um lugar mais agradável ou fácil de ganhar a vida.

Ainda que como mero entretenimento, como mercadoria sob a regência do capital — portanto desprovida de toda a grandiosidade atribuída à arte — é uma atividade que permite satisfação, renda e conforto para aquele que a executa, o artista, sempre considerando que:

(...) o entretenimento é uma *ideia* que envolve especificidades históricas e culturais, não podendo ser tomado como algo que pode ser encontrado universal e atemporalmente. Assim, está implícita uma atenção ao domínio da cultura da modernidade e do papel da indústria cultural nela, inclusive no que diz respeito à discussão sobre ideologia. (PRYSTHON, 2010, p. 128)

A próxima unidade cênica inicia-se novamente com uma referência à necessidade que Tonho tem de um par de sapatos novos, apresentáveis, que facilitariam as coisas para ele ou pelo menos tornaria possível que ele reingressasse no mundo do trabalho formal, dos empregos:

TONHO - Se eu tivesse esses sapatos, tudo seria fácil. Eu arranjava um bom emprego.  
(*Pausa*) Sabe, Paco, eu estive pensando que você podia me emprestar o seu sapato.

PACO - Ficou goiaba?

TONHO - Só até eu arrumar emprego.

PACO - Olha pra minha cara. Vê se eu tenho cara de trouxa.

TONHO - É só pra me ajudar. Depois que eu tiver trabalhando, te ajudo a comprar a flauta.

PACO - Olha pra você. (*Faz gesto.*)

TONHO - Poxa, você não entende nada.

PACO - Te manjo, vagabundo. Te empresto meu pisante, você se manda e eu fico no ora-veja.

(unidade cênica 22, 1º ato, 3º quadro, falas 469 a 476.)

Tonho propõe o empréstimo e Paco não concorda. Ceder em empréstimo seria ser *trouxa*: não há confiança na devolução. Entre estes *trabalhadores* cada um deve cuidar de si, sem a solidariedade e a ajuda de ninguém. A sobrevivência se impõe acima de qualquer outro valor ou preocupação. Este é o *modus operandi* deste ambiente: o individualismo e desconfiança apenas se reproduzem entre eles por estarem presentes e caracterizarem o sistema perverso e voraz em que estão mergulhados, ambiente em que cada um deve garantir por si só a sua vida, sem poder contar com a ajuda de mais ninguém; ambiente em que um ganha à custa do outro, até mesmo enganando-o se necessário. A recorrência do tema e da abordagem é recurso de teatralidade do autor para enfatizar e destacar o fato

Ser *enganado* — ter seus bens e valores retirados — é uma possibilidade mais do que presente, é um traço característico e frequente nas relações de exploração a que estão submetidos e tal padrão se estende para todas as relações, inclusive aquelas entre os pares. A desconfiança de Paco está confirmando esse traço e como consequência imediata, gera a impossibilidade de aliança, o que poderia fortalecer esses trabalhadores, abrindo possibilidades para ultrapassarem — ou ao menos tentarem

ultrapassar — as condições de miséria e exploração em que vivem: o medo que Paco tem de ser engado e surrupiado imobiliza a ambos.

A próxima unidade cênica começa com Tonho fazendo como que um resumo de qualidades: sua formação, qualificação e capacidade — sua única necessidade, para que tais qualidades possam ser reconhecidas: um sapato.

TONHO - Só preciso de um sapato. Eu estudei, poxa. Podia ser até alguém na vida. Sou inteligente, podia ter uma chance. Não precisava viver nessa bosta como um vagabundo qualquer. Tenho que aturar até desaforo.

PACO - Você fala bonito.

TONHO - Só preciso de um sapato.

PACO - E daí? Eu só precisava da flauta.

(unidade cênica 23, 1º ato, 3º quadro, falas 495 a 498.)

Paco também revela que tem necessidade de algo para que possa abandonar sua condição de miserável: precisa recuperar seu instrumento que o habilitaria para ganhar a vida de outra forma, mais facilitada e confortável: a flauta. Agora estão iguados Paco e Tonho: ambos precisam recuperar aquele instrumento/equipamento de que já foram possuidores e que possibilitaria que eles conseguissem superar, pelo *trabalho* mais qualificado, essa condição de excluídos.

Novamente colocada a imagem do *trabalho* como aquele lugar que exige qualificação e recursos próprios do *trabalhador*: a flauta e o sapato são figuras — procedimento estético — que o autor usa para indicar essas exigências feitas ao *trabalhador* pelo mundo do *trabalho* e, se desprovido de tais recursos, ao *trabalhador* é negado o acesso a esse universo. Na unidade a seguir, as personagens continuam a expor essas necessidades, confirmando essa concepção do trabalho: os sapatos para Tonho e a flauta para Paco permitiriam

a superação e a libertação das condições precárias de sobrevivência, já que os qualificariam para uma atividade de melhor condição e conforto.

PACO - Se eu tivesse a minha flauta, me mandava agora mesmo. Não ia te aturar nem mais um pouco. Você é chato paca.

TONHO - Você pensa que eu te adoro? Se tivesse sapato, já tinha me mandado. (*Paco começa a tocar.*)

TONHO - Poxa, você precisa mesmo da flauta. Na gaita, você é uma desgraça.

PACO - Sem sapatos, você não vai longe. Não vai fugir do negrão. Só vai entrar bem.

TONHO (*Gritando*) - Eu preciso de um sapato. Eu preciso de um sapato novo.

PACO - Boa, durão. Gritar como uma múmia resolve paca.

TONHO - É... Não sei o que fazer.

PACO - Você está bem estrepado. Não tem sapato. Não pode mais dar as caras no mercado. Não quer voltar pra casa do papai.

(unidade cênica , 24, 1º ato, 3º quadro, falas 504 a 511.)

Nessa sequência de falas, ambos reclamam da falta daquilo que lhes possibilitaria a superação da sua condição, confirmam a necessidade de recuperar a condição de participar do mundo econômico de modo mais integrado e reconhecido e abandonar a atual condição de marginalizados, de subempregados.

A fala final de Paco demonstra Tonho sem alternativas: ele está de tal forma enredado que não lhe resta saída possível ou viável entre as opções que tinha ou imaginava ter até então. Isso, mais o fato de ambos igualmente necessitados, cada um carente de algo específico, é um recurso dramático que o autor usa para preparar e justificar os próximos movimentos das personagens e a evolução da história.

No quarto quadro, destaca-se a unidade dramática que revelará a alternativa para conseguir o necessário, o dinheiro necessário, que possibilitará adquirir os recursos para a superação daquela condição das personagens.

TONHO - Eu sei como você pode conseguir uma flauta.

PACO - Por que você não pensa pra você?

TONHO - Pensei. E como eu posso conseguir o sapato, você pode conseguir uma flauta.

PACO - Como?

TONHO - Com dinheiro.

PACO - Poxa, você é bido paca, Boneca.

TONHO - Acontece que sei onde tem dinheiro.

PACO - Eu também sei. No Banco do Brasil.

TONHO - Dinheiro fácil de pegar.

PACO - Então conta pro negrão.

TONHO - Estou falando sério, paspalho. *(Pausa)*

PACO - Se abre de uma vez. Onde está a grana?

TONHO - No parque.

PACO - Ele nasce nas árvores, né, Boneca?

TONHO - Não, imbecil! No bolso dos trouxas.

PACO - É só pedir que eles dão pra gente. .

TONHO - É só pedir e apontar isso. *(Tonho mostra o revólver. os dois ficam em silêncio.)*

PACO - Um assalto?

TONHO - É. Um assalto. *(Pausa. Os dois se olham fixo nos olhos.)*

PACO - Pode ser sua saída.

TONHO - E sua também.

(unidade cênica 25, 1º ato, 4º quadro, falas 572 a 592.)

A perspectiva do assalto apenas como modo de angariar os recursos de que precisam para escapar da situação: o assalto como fruto da coação a que estão submetidos. O autor parece justificar do ponto de vista ético esse procedimento: não é meramente uma escolha, é uma escolha circunscrita em uma situação bastante aguda, que decorre de estarem as personagens premidas de tal forma que o assalto emerge como a única possibilidade.

O assalto, o roubo, só aparece tardiamente como alternativa, após uma série delas terem sido consideradas e até, algumas delas, mesmo testadas. Isso indica que, segundo o autor, não é uma questão de índole: o *trabalhador* só recorre a esse estratagema quando não tem mais opções eticamente

recomendadas — é o desespero que os conduz ao assalto. O procedimento dramático da apresentação dessa alternativa surpreende o leitor/espectador; quebra o encadeamento das ações que vinham se sucedendo ao longo do enredo. O elemento surpresa no texto confirma que tal atitude é inusitada no cotidiano desses *trabalhadores*. O assalto, mostrado como uma forma limite para estes homens de conseguirem os recursos que o *trabalho* usual e comum não lhes forneceu.

O significado dicionarizado da palavra *assalto* indica *ataque, investida*<sup>46</sup>, ou até mesmo, entre outros, o significado de *esforços para conseguir alguma coisa difícil de obter*<sup>47</sup>. E é exatamente isso que estão pensando fazer esses *trabalhadores*: esforços extremados para alcançar aquilo de que necessitam e têm muita dificuldade em obter de forma convencional.

Com essa conotação, o assalto se coloca no lugar do *trabalho*, se *trabalho* for entendido não apenas como ato de *criação de bens*, conforme conceitua Antunes (2011), mas estendido aos atos para a *consecução* dos bens necessários à sobrevivência dos indivíduos, já que, por exemplo, muitas das atividades do setor terciário ou de serviços não são atividades que criam, senso estrito, bens materiais ou simbólicos, e, claro, são e devem ser consideradas como *trabalho*<sup>48</sup>.

Reforçando a ideia de que o assalto não é uma alternativa de pronto, assumida sem pressão e com facilidade, pelo menos para Tonho, no quinto quadro há uma sequência dramática em que ele tenta, mais uma vez, recorrer

---

<sup>46</sup> SILVEIRA BUENO, 1963.

<sup>47</sup> MICHAELIS, 1998.

<sup>48</sup> Por exemplo, atividades de intermediação financeira, administrativa ou burocrática; atividades decorrentes de imperativos legais ou normativos.

ao empréstimo para conseguir o sapato, e mais uma vez tal empréstimo lhe é negado por Paco.

PACO - Sua saída tem que ser o assalto. Você pode conseguir o pisante que quiser.

Pode até fazer o cara ficar nu e pegar a roupa dele pra você. É a sua chance, poxa!

TONHO - Olha, Paco, meu terno, se eu mandar no tintureiro, ainda quebra um galho.

Só preciso mesmo é de um sapato. Você podia emprestar o seu.

PACO - Neca! Pode tirar isso da cachola.

TONHO - Só por umas horas.

PACO - Não. Sua saída é o assalto. Você limpa sua cara, ninguém vai te chamar de Boneca do Negrão, nem nada. (*Pausa longa*)

PACO - Poxa, quem bolou o negócio foi você mesmo. (*Pausa*) Não precisa do pisante?

(unidade cênica 26, 1º ato, 5º quadro, falas 723 a 728.)

Tonho é colocado aqui no lugar do *trabalhador* que tenta, de todas as formas, manter-se alinhado com os valores formalmente hegemônicos do mundo laboral: integralidade, honestidade e empenho (lembramos que Fellini já desvelou a função moralista e moralizante do *clown branco*, posição dramática da personagem Tonho). Tal possibilidade, no entanto, lhe é negada por Paco que o coage a proceder de outra forma, segundo valores de imediatismo e oportunismo, pois, como *clown augusto*, Paco externaliza valores de *esperteza*, *oportunismo* e *contravenção* presentes na sociedade — nesta situação, especificamente no mundo do trabalho —, não de forma explícita, muito pelo contrário, permanecem ocultados pelos dispositivos discursivos ideológicos, que se prestam a “justificar ou ocultar uma prática, ou funcionar como interpretação a posteriori dessa prática, oferecer-lhe um campo novo de racionalidade”. (CASTRO, 2009, p. 124)

Encerrando o primeiro ato, o assalto já decidido, as personagens preparam-se para a ação. Nas últimas falas confirmam a hierarquia da empreitada: tal como uma organização social, como uma empresa há um

chefe, há quem decide e manda e há aquele que obedece e executa. A consagrada separação entre a decisão e a execução, entre o corpo deliberativo e a massa executa se manifesta aqui, por meio da identificação de quem é o *chefe*, princípio da heterogestão característica da empresa capitalista, forma hegemônica da organização atual do *trabalho*:

(...) a heterogestão, ou seja, a administração hierárquica, formada por níveis sucessivos de autoridade, entre os quais as informações e consultas fluem de baixo para cima e as ordens e instruções de cima para baixo. Os trabalhadores do nível mais baixo sabem muito pouco além do necessário para que cumpram suas tarefas, que tendem a ser repetitivas e rotineiras. (SINGER, 2002, p. 16-17)

O assalto como uma atividade no lugar do *trabalho*, o significado a ele atribuído aqui é o *trabalho* como o lugar da hierarquia, o lugar em que há os que mandam, e assim detém a decisão e o poder, e aqueles que obedecem, executam as ordens.

TONHO - Eu que mando, entendeu? Você só faz o que eu mandar! Entendeu bem? Eu que mando.

PACO - Claro, chefe. Você que manda. Mas vamos logo, chefe.

(OS DOIS SAEM. PANO FECHA)

FIM DO 1º ATO

(unidade cênica 27, 1º ato, 5º quadro, falas 774 e 775.)

Como qualquer outro *trabalhador*, Tonho e Paco saem de casa para ganhar seu sustento, pois a busca do sustento, direta ou indiretamente, sempre se dá no espaço externo.

Merece destaque o recuso dramático usado pelo autor neste momento: o leitor/espectador não testemunha o assalto, fica apenas com a motivação dos assaltantes — Paco e Tonho — sem elementos ou dados emocionais para identificar-se com o assaltado. O autor reduz, propositadamente, dessa forma,

as possibilidades do leitor/espectador, mantendo-o restrito às perspectivas de Paco e Tonho.

Também, com esse procedimento, o autor segue uma das possíveis proposituras da arte teatral, na qual as cenas de violência explícita ou cenas que poderiam levar ao desacato, desmerecimento ou julgamento imediato das personagens não são expostas ao público, mas narradas segundo a leitura e olhar dessas mesmas personagens. É o que ocorre aqui: não presenciamos o assalto, mas o teremos narrado até em detalhes se necessário for, segundo cada uma das personagens envolvidas. A descrição que abre o 2º ato apenas informa que o assalto foi realizado e com sucesso:

(PANO ABRE, VÃO ENTRANDO TONHO E PACO. O PRIMEIRO TRAZ UM PAR DE SAPATOS NA MÃO E, NOS BOLSOS, AS BUGIGANGAS ROUBADAS. ESTÁ BASTANTE NERVOSO. PACO TRAZ UM PORRETE NA MÃO E ESTÁ ALEGRE)

PACO - Belo serviço.

(unidade cênica 28, 2º ato, fala 776)

E já a primeira fala de Paco confirma que o assalto está no lugar do *trabalho* — serviço. Ao tomarmos as acepções da palavra *serviço* nos dicionários, encontraremos, entre outros: “serviço – s.m. Trabalho, emprego, exercício de função remunerada, obséquio, favor, prestado a outrem; encargo, missão, emprenho”<sup>49</sup>; “estado de quem trabalha por salário; exercício, funções, trabalho de quem serve; trabalho, ocupações, obrigações; execução de trabalho ou desempenho de funções, ordenados ou pagos por outrem.”<sup>50</sup> E mais ainda: “desempenho de qualquer trabalho, emprego ou comissão”<sup>51</sup> e

---

<sup>49</sup> SILVEIRA BUENO, 1963.

<sup>50</sup> MICHAELIS, 1998.

<sup>51</sup> NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO, 1975.

Paco, ao referir-se seja ao assalto seja ao seu resultado como serviço, certamente o coloca no lugar do *trabalho*:

PACO - Você é o chefe.

TONHO - Quem tem chefe é índio.

PACO - No assalto do parque você era o chefe.

TONHO - Não era chefe de coisa nenhuma.

PACO - Claro que era, poxa! Você ficou aí berrando um cacetão de tempo: (IMITA

TONHO) Eu é que mando! Na minha terra quem manda é o chefe.

(unidade cênica 28, 2º ato, falas 824 a 828)

Também no assalto, como atividade correlata ao *trabalho*, as características e procedimentos presentes no mundo do *trabalho* estarão lá igualmente presentes, e entre elas, uma das mais marcantes é a hierarquia e a heterogestão, como já acima discutidas. Há sempre um, o chefe, que ordena, acompanha e avalia as atividades de outros, os subordinados; este desenho funcional/organizacional é reproduzido até em atividades consideradas ilícitas ou marginais. Tonho pode ser indicado para o *posto de chefe*, no transcorrer dos fatos, pois, detém poder — o revólver —, e foi o idealizador do assalto (teve originalmente a ideia), requisitos que o qualificam e legitimam para o posto, segundo a ótica [capitalista] vigente.

TONHO - Eu vou dar o fora. Agora que eu tenho o meu sapato, posso me arrumar. Posso, não. Vou. Arrumo um emprego de gente e ajeto a vida.

PACO - E eu?

TONHO - Quero que você se dane!

PACO - Você se arranja e eu fico jogado fora?

TONHO - Problema seu.

PACO - Poxa, você não vai se arrumar às minhas custas.

(unidade cênica 29, 2º ato, falas 839 a 844)

Nesta cena fica explícita a concepção de *trabalho* como emprego, 'emprego de gente', isto é, formal e socialmente reconhecido e valorizado: o

---

emprego é o tipo de *trabalho* pretendido por Tonho, mais até, é talvez a única forma de *trabalho* que Tonho reconhece com tal. A posse dos sapatos é a pré-condição que possibilita almejar essa posição e deixar, definitivamente, a condição de socialmente marginalizado por estar em uma atividade que, embora garanta minimamente a sobrevivência, não fornece ao *trabalhador* valor e reconhecimento. Tonho irá abandonar tanto a posição de subemprego como abandonará também todas as relações, pessoais e sociais, decorrentes dessa condição, e isso significa que irá também separar de Paco, deixando-o “fora”, “jogado fora” — excluído e marginalizado. A condição para ‘ajeitar’ a vida é inserir-se no mercado formal de trabalho, e arrumar um “emprego de gente” é arrumar um trabalho decente, conforme define Abramo:

A noção de *trabalho* decente integra as dimensões qualitativas e quantitativas do emprego. Ela propõe não só medias de geração de postos de trabalho e de enfrentamento do desemprego, mas também de superação de formas de trabalho que geram renda insuficiente para que os indivíduos e suas famílias superem a situação de pobreza, ou que se baseiam em atividades insalubres, perigosas, inseguras e/ou degradantes. Afirma a necessidade de que o emprego esteja também associado à proteção social e aos direitos do trabalhador — entre eles os de representação, associação, organização sindical e negociação coletiva. Trata-se de uma noção mais ampla de que a de *trabalho de qualidade* devido à sua multiplicidade, já que incorpora as dimensões de direitos no trabalho, proteção social e representação. (2011, p. 445)<sup>52</sup>

Assim, por essas considerações, percebe-se que o *trabalho* decente é, obrigatoriamente, aquele que segue os parâmetros da legislação e da formalidade e nessa direção, para entender e justificar a persistente busca de Tonho por um *trabalho* formal e reconhecido, Abramo afirma que *existe uma*

---

<sup>52</sup> Itálicos no original.

*forte relação entre o conceito de trabalho decente e a noção de dignidade humana* (idem).

No *trabalho* convergem as necessidades e os objetivos econômicos e psicossociais das pessoas, já que *trabalho* significa produção e rendimentos. Mas significa também integração e valor social, identidade e dignidade pessoal. No trabalho decente há possibilidade de auferir-se renda compatível às necessidades e que seja realizado em condições, no mínimo, de acordo com a razoabilidade de sua época e sociedade.

Após a realização do assalto, o texto passa a tratar da divisão dos bens materiais conseguidos. O primeiro critério proposto é o da isonomia: metade dos bens para cada um já que ambos participaram igualmente do procedimento

TONHO - Metade da grana pra cada um. (CONTA O DINHEIRO E DÁ A PARTE DE PACO.) A carteira pra mim, o relógio pra você. (CADA UM PEGA O SEU.) O anel pra mim, o isqueiro pra você. (CADA UM PEGA O SEU.) O broche pra mim, a pulseira pra você. (CADA UM PEGA O SEU.) Os brincos pra você, a caneta pra mim. (TONHO VAI PEGAR, PACO SEGURA A MÃO DELE.) Que é?

PACO - A caneta vale mais.

TONHO - E daí? O relógio que ficou pra você vale mais que a carteira.

PACO - É igual.

TONHO - Não é, não. O relógio vale mais.

PACO - A caneta é minha. O brinco é seu.

TONHO - Mas o que você vai fazer com a caneta, Paco? Você não sabe escrever.

PACO - Vou vender.

TONHO - Vende o brinco.

(unidade cênica 30, 2º ato, falas 877 a 884)

Nota-se, imediatamente, que ainda que o critério aparente seja de fácil aplicação, as personagens se deparam com a tarefa de atribuir valor aos objetivos colhidos no assalto de modo a proceder à sua divisão e essa atividade, enganosamente vista como objetiva, denuncia-se como

profundamente contaminada pelas percepções, crenças e arbitrariedades dos envolvidos. É como se o autor aqui passasse a discutir as contradições dos processos sociais de atribuição de valor aos bens materiais que se arvoram exclusivamente objetivos, mas que, na realidade, estão atravessados por outras dimensões das relações sociais: mesclam-se e se confundem, nesse momento, as dimensões de valor de uso e valor de troca da mercadoria na discussão e divergência que passam a ter nossos protagonistas. É estimado, pela prática social das personagens, um valor de troca para os objetos conseguidos pelo assalto, ainda que de forma grosseira: eles: serão vendidos e dessa forma dinheiro será conseguido e transformado nos objetos de fato necessários — a princípio, talvez, os sapatos para Tonho e a flauta para Paco. Da perspectiva deste estudo, interessa-nos destacar que a atividade laborativa, seja ela qual for, está diretamente relacionada a geração de renda, de uma forma ou de outra: em espécie, em serviço ou em remuneração financeira.

TONHO - Não penso nada. Só quero o sapato.

PACO - Fica querendo.

TONHO - Mas só fiz o assalto por causa do sapato.

PACO - E eu pela flauta.

(unidade cênica 31, 2º ato, falas 898 a 901)

Na sequência acima, fica mais uma vez explícito que a escolha do assalto como meio de angariar os recursos necessários para a superação da situação de exclusão foi uma escolha decorrente dessas mesmas condições de miséria: as personagens se justificam e estão justificadas pelo autor como premidas pelas circunstâncias objetivas e não conduzidas por algum descaso ético-moral. Cabe, no máximo em um relativismo ético-moral para a análise da ação dos protagonistas: outra vez, o autor isenta-se de qualquer julgamento

ético-moral a respeito do comportamento *ilícito* das personagens — não há mérito ou censura pelo assalto, apenas necessidade.

PACO - Metade da grana pra cada um. Relógio, isqueiro, caneta e carteira, pra mim.

Pulseira, anel, broche e cinta pra você. Topa?

TONHO - O brinco pra você, o sapato pra mim.

PACO - Não! Um brinco pra você, outro pra mim. Um pé de sapato pra você, outro pra mim.

TONHO - O sapato é meu.

PACO - Um pé pra cada um.

TONHO - Não seja burro. O que é que eu vou fazer com um pé de sapato?

PACO - Não sei, nem quero saber.

TONHO - O sapato é meu. Eu já falei mais de mil vezes. Eu só entrei nesse assalto por causa dele e vou ficar com ele.

PACO - Então o resto é meu.

TONHO - O resto meio a meio.

PACO - Aqui pra você! (FAZ GESTO.) Ninguém me leva no tapa. (PAUSA.)

TONHO - Está bem, Paco. Fique com tudo. Você me levou no bico, mas não faz mal.

PACO - Tapeei nada. O sapato vale mais.

TONHO - Vale, uma oval

PACO (RINDO.) - Está bem! Te levei no bico. Mas não precisa chorar, não. Qualquer um é passado pra trás por Paco Maluco, o Perigoso.

(PACO EXAMINA AS COISAS, E TONHO COMEÇA A SE PREPARAR PRA IR EMBORA. PEGA UM JORNAL DE DEBAIXO DA CAMA, ESTICA E COMEÇA A EMBRULHAR AS SUAS COISAS.)

(unidade cênica 32, 2º ato, falas 934 a 948)

Nesta sequência, a divisão igualitária atinge níveis de comicidade própria da relação *clownesca* que as personagens mantém, desde o início do texto: dividem isonomicamente os objetos, inclusive aqueles que são produzidos e usados em pares, como os brincos e os sapatos, e dessa forma o seu valor de uso é destruído. Ironia? Incapacidade de avaliação? Desapego? Ingenuidade ou artifício para impedir a libertação de Tonho por meio da aquisição de sapatos novos? Essas possibilidades estão postas no texto e são não resolvidas pelo autor: o público que escolha aquela que lhe apreça mais

provável ou até mesmo permaneça com a dúvida ou com ambiguidade. Tonho quer os sapatos e Paco, com sua proposta quase infantil de ‘divisão’ igualitária — um pé para cada um — impede a realização desse objetivo. A igualdade, tomada na sua literalidade, pode ser injusta pois pode impedir a equidade: muitas vezes se impõe uma distribuição desigual dos recursos em nome de se alcançar um nivelamento de benefícios quando constatadas necessidades ou condições de partida desiguais.

Quanto maior é a necessidade fundamental não satisfeita, tanto maiores são os benefícios que ele recebe. Aquele cujas necessidades fundamentais já foram quase satisfeitas pode receber nada ou talvez até tenha de renunciar a alguma coisa supérflua para prover as necessidades dos outros. O resultado final desta distribuição desigual será, mais uma vez, um maior nivelamento de riquezas e de oportunidades. (OPPEENHEIM, 2000, p. 605)

(COMEÇA A TOCAR A GAITA. TONHO ACABA DE FAZER SEU EMBRULHO E COMEÇA A CALÇAR SEU SAPATO, QUE NÃO ENTRA NO SEU PÉ, PORQUE É MUITO PEQUENO.)

TONHO - Poxa, é pequeno pra mim.

PACO - Que é? Não quer entrar?

TONHO - É pequeno.

(unidade cênica 33, 2º ato, falas 997 a 999)

Após longa e repetitiva discussão, finalmente Tonho consegue que os sapatos façam parte da sua parte na distribuição do resultado do assalto. O conflito da divisão dos bens superado, parece que, tendo Tonho conseguido os sapatos que lhe permitirão retornar à sua condição de empregado, caminha a estória para uma solução e um final minimamente satisfatório. É quando o texto informa que os sapatos não servem para Tonho, são pequenos, e esta revelação indica que para este *trabalhador* a superação de sua condição miserável não se dará de forma tão fácil, podendo esta conclusão ser

estendida ao conjunto dos *trabalhadores* que estão em situação de exploração e marginalização semelhante a de Tonho. Irônica constatação: mesmo tendo apelado para um procedimento ilícito na busca de angariar os meios que lhe permitiriam abandonar sua condição miserável, o *trabalhador* se percebe ainda submetido e aprisionado a essas mesmas condições, pois tal recurso lhe é negado. Ironia que insinua a possibilidade de entrada do fatalismo na concepção desta trama: o *trabalhador* está destinado a permanecer em seus quadrantes forçados maiores que ele e parece que nada há que possa fazer para livrar-se de sua condição.

PACO - Pior é que vai ter que continuar usando o pisante velho.

TONHO - Que azar!

PACO - No próximo assalto, pergunta o número que o desgraçado calça.

(TONHO TENTA MAIS UMA VEZ, NADA CONSEGUE. PACO, DIANTE DO NOVO FRACASSO, DELIRA DE ALEGRIA.)

(unidade cênica 34, 2º ato, falas 1010 a 1012)

Confirmado o golpe da má sorte de Tonho: permanecerá submetido e vinculado a sua atual condição, continuará a usar o *pisante velho*. Paco demonstra seu contentamento com a situação: Tonho permanecerá seu parceiro, permanecerão atados a um mesmo destino.

TONHO - Você vê que azar que eu dei?

PACO - Agora você tem que fazer outro assalto.

TONHO - Não quero mais saber desse negócio. Eu só entrei nessa jogada porque precisava do sapato.

PACO - Poxa, chorar não adianta nada. Vamos sair pra outra.

TONHO - Pra mim, não dá mais. Não tenho estômago pra essas coisas. Eu estudei, Paco. Só tive aquela infeliz ideia do assalto porque precisava mesmo do sapato. Eu quero ser como todo o mundo, ter um emprego de gente, trabalhar.

PACO - Poxa, se você quer ser otário como todo o mundo, vai. Mas não começa a chorar, que isso me enche o saco.

TONHO - Mas como é que eu vou, se essa droga não me serve?

PACO - Só tem uma saída.

TONHO - Qual é?

PACO - Fazer outro assalto.

TONHO - Assalto não é saída. A gente faz um agora, sai bem. Amanhã faz outro, acaba se estrepando. Quando sai da cadeia, está ruim de vida novamente, tem que apelar novamente, mais uma vez. Assalto não resolve. Assalto é uma roda-viva que não pára nunca

(unidade cênica 35, 2º ato, falas 1021 a 1031)

Aqui, nesta sequência, confirma-se a leitura de que o assalto não fora uma autêntica opção, livre de coações, mas uma escolha decorrente das pressões e das necessidades. Tonho insiste em reafirmar sua condição de *trabalhador* qualificado, que tem condições de assumir postos de *trabalho* respeitáveis, *de gente*: sua identidade foi construída na perspectiva de ser um empregado, trabalhar *como todo mundo*, e ser nessa atividade legitimado. Causa-lhe estranhamento sua condição de sobrevivência tão precária, pois não é mais como todo mundo; é agora diferente, e anseia por retornar à posição de origem.

O assalto foi como que um deslize, um ato apenas, decorrente do desespero e da falta de perspectivas. O percurso do crime não acena para Tonho como uma perspectiva plausível, buscada ou assumido. O autor insiste em mostrar o trabalhador ético-moralmente orientado, comprometido com as práticas ético-morais consideradas como as corretas pelos parâmetros hegemônicos.

TONHO - Está bem. Olha, esse sapato aqui é pequeno pra mim.

PACO - Já sei disso.

TONHO - Eu sou mais alto que você, tenho o pé um pouco maior que o seu.

PACO - Pouco maior, o cacete! Sua patola só entra numa lancha.

TONHO - O que interessa é que você é mais baixo. Esse sapato deve te servir.

PACO - Quer vender? Mas eu já tenho pisa.

TONHO - Eu sei. Mas o seu sapato é um pouco grande pra você. Pra mim, que sou mais alto, ele deve servir direitinho.

PACO - E daí?

TONHO - A gente podia trocar de sapato.

PACO - Você é louco? Poxa, eu acho que ficou goiaba.

TONHO - Mas que tem? É uma troca legal. Você me ajuda, nós dois ficamos com sapato e eu posso ir cuidar da minha vida.

PACO - Eu quero que sua vida se dane.

TONHO - Mas, Paco, esse sapato serve direitinho em você!

PACO - E daí? Eu sou Paco Maluco, o Perigoso. Uso o sapato que eu quero.

TONHO - Mas é só pra me dar uma colher de chá.

PACO - Mas que colher de chá? Não sou igreja!

TONHO - Poxa, não custa nada trocar de sapato.

(unidade cênica 36, 2º ato, falas 1037 a 1053)

Nestas sequências finais do texto, de certa forma o autor faz retornar situações e argumentos já apresentados ao longo do texto como que para acentuar o clima de tensão e de falta de alternativa: a circularidade das situações e dos argumentos repete a circularidade das situações vividas pelo *trabalhador* no seu cotidiano. Não é possível solidariedade, ao contrário, causa estranheza o pedido de cooperação e ajuda: mesmo quando a aparente solidariedade ou ajuda seria benéfica a ambos ou, como é o caso, benéfica a um dos parceiros e sem prejuízo ao outro, essa perspectiva não está integrada no cotidiano de seres que estão de tal forma premidos, desprovidos de recursos e próximo à perda de sua humanidade.

TONHO - Pelo amor de Deus, Paco, me deixa em paz! Me deixa em paz!

PACO - Ai, ai, como a bicha é nervosa!

TONHO (NERVOSO.) - Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (CHORANDO.) Minha vida é uma merda, eu já não aguento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida. Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! É só o que te peço. Pelo amor de Deus me deixa em paz!  
(ESCONDE A CABEÇA ENTRE AS MÃOS E CHORA NERVOSAMENTE.)

(unidade cênica 37, 2º ato, falas 1062 a 1064)

O *trabalhador* acuado, sem conseguir perceber alternativas para sua miséria e sofrimento, aproxima-se do colapso. Começam a se dissolver seus últimos recursos pessoais que o mantinham minimamente integrado e em interação adaptativa produtiva. A fadiga e a exaustão começam a se manifestar e indicativos de agressividade emergem, ainda que não seja indicada sua direção: se contra o próprio indivíduo ou se dirigida para fora.

Neste ponto Tonho apenas sinaliza seu colapso: pede que Paco se abstenha, pare de provocá-lo. Dramaticamente esse sinal de Tonho indica que ele poderá descarregar sobre si mesmo sua agressividade e desespero — hipótese apresentada por Paco na unidade cênica seguinte quando sugere que Tonho se suicide — ou voltar sua agressividade e desespero sobre Paco que, de certa forma, vem impedindo que Tonho alcance seus objetivos: os sapatos.

Não ter ou não conseguir emprego (ou ter medo de perdê-lo) é uma pressão tão desestruturante e de tal forma insuportável que explica situações limites vividas e toleradas pelo *trabalhador* que está empregado. Essas ameaças — intrínsecas do universo laboral contemporâneo — trazem sofrimento e pressão intensos vividos pelo *trabalhador* que provocam, em sua esfera psíquica e cognitiva, *estados depressivos, falta de iniciativa, irritação, cansaço, agressividade, sentimentos de insegurança e maior sensibilidade diante das dificuldades* (BERNAL, 2010, p. 172) — de tal forma presentes que já característicos nas relações de *trabalho* na contemporaneidade. Hoje vemos

os sintomas de insônia irritabilidade, depressão e mais recentemente epidemias de suicídio.<sup>53</sup> (MERLO, 2011, 135).

Paco, percebendo a situação de acuo e humilhação de Tonho, vai acentuá-la ainda mais na unidade cênica seguinte, o que aumentará a tensão dramática da sequência, mantendo em suspense o leitor/espectador acerca da evolução dos acontecimentos: de qualquer forma, ao leitor/espectador, é certo que o clímax se aproxima. Paco começa a sequência tomando para si a posição de opressor; coloca-se dessa forma como o antagonista, lugar até agora ocupado pela situação, pelo contexto. Paco passa a personalizar a opressão que até agora era exercida pela realidade socioeconômica:

PACO - Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhção. Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão. Para que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho da puta, desses que andam por aí, e toma o que você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira. (PAUSA)

TONHO - Você tem razão. (PEGA O REVÓLVER E FICA OLHANDO FIXAMENTE PARA A ARMA.) Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. (CONTINUA OLHANDO A ARMA.) (PAUSA)

PACO - Esse revólver não tem bala.

TONHO - Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. (TIRA DO BOLSO DA CALÇA UMA BALA E A OLHA FIXAMENTE. ANTES DE COLOCÁ-LA NO TAMBOR.) Como vê, Paco, agora não falta nada. (PACO ESTÁ SENTADO NA CAMA, MEIO ASSUSTADO.) (PAUSA)

PACO - Que vai fazer?

TONHO - Estou pensando.

PACO - Você vai se matar? (PAUSA)

PACO - Você vai se matar? (PAUSA)

---

<sup>53</sup> Entre os casos de suicídio por razões de trabalho, repercutiram os casos dos suicídios dos cinco engenheiros do Technocentre da Renault, em Guyancourt, França, em 2006 (quatro em local de trabalho); e o suicídio de trinca e cinco trabalhadores da France Télécom, entre 2007 e 2009, todos reconhecidos pelo sistema francês de previdência como decorrentes das situações de trabalho. .

PACO - Vai acabar com você mesmo?

TONHO (BEM PAUSADO) - Vou acabar com você, Paco.

(unidade cênica 38, 2º ato, fala 1068 a 1077)

A unidade cênica começa com uma intensa pressão de Paco sobre Tonho, que assume oposição e o tom de acusador e assim coloca Tonho na posição de acusado, muito semelhante ao que já esteve configurado no início do texto, na sequência que evoca o interrogatório policial (unidade cênica 04). O autor aqui inverte as posições: Tonho que naquela cena interrogava e agora é o acusado; Paco que antes era o suspeito, agora é o acusador. Paco intima Tonho a uma decisão; indica-lhe as alternativas para o uso da arma que está em suas mãos — suicidar-se ou assaltar novamente.

Aqui Tonho, aquele que quer ser um *trabalhador* empregado, é diretamente confrontado com as opções para o uso da arma mas que não lhe interessam nem ecoam com sua índole. A descoberta de outra possibilidade surge inesperadamente: eliminar aquele que está falando em nome da opressão; eliminar, se não a própria opressão, ao menos o seu agente, ainda que esse agente seja um par. Muitas vezes — ou talvez quase sempre — quem fala ao *trabalhador* em nome da opressão, quem personaliza, atualiza e efetiva essa pressão é outro *trabalhador*: um supervisor, um gestor, um técnico, um agente administrativo que está igualmente submetido às mesmas regras e contingências e sofrendo igualmente de ameaças, medos e pressões. (BERNAI, 2010; GAULEJAC, 2007)

Nesta unidade cênica também se constata que a opressão, o autoritarismo, a humilhação estão tão presentes no cotidiano do *trabalhador*, que este facilmente naturaliza essas atitudes, incorpora-as e passa a reproduzi-las ou imitá-las como se fossem padrões corretos de comportamento:

Paco faz o que sempre fizeram com ele, reproduz as atitudes e os comportamentos que testemunhou em sua prática social.

TONHO - Cala a boca. (PAUSA)

TONHO - Assim. Agora acabou a sua boca-dura. Vamos ver como está a sua malandragem. Cadê o dinheiro, a caneta, o isqueiro, a cinta, o relógio, o anel, o broche, a pulseira? Anda, quero tudo. Não escutou? (PACO PÕE TUDO SOBRE A CAMA.)

TONHO - Tira o sapato, vamos.

PACO - Meu... sapato...

TONHO - Passa pra cá. (PACO TIRA O SAPATO.)

TONHO - Agora vamos dividir tudo. Meio a meio.

PACO - Claro. Poxa... assim que tem que ser.

TONHO - Tudo pra mim. O brinco pra você.

(TONHO JOGA O BRINCO EM CIMA DE PACO.)

(unidade cênica 39, 2º ato, falas 1097 a 1107)

Finalmente Tonho consegue seu par de sapatos, exatamente aqueles sapatos que sempre estiveram tão próximos, sempre acessíveis e interditados. Os sapatos de Paco são tomados sob a mira de uma arma, já que a argumentação, o apelo, a solicitação não foram capazes ou suficientes, durante todo o percurso do texto, nas mais variadas situações. A força e a violência, linguagens com as quais este homem está familiarizado, são assumidas como a forma possível de conseguir o que necessita e redimir-se daquela situação. Tonho terá os sapatos que lhe possibilitarão, em tese, almejar seu pretendido emprego, sua reinserção no universo do trabalho formal e reconhecido, que lhe possibilitarão, ao menos em suas crenças e expectativas, tornar-se um empregado, aquele trabalhador legitimado. O roubo das outras peças do assalto é apenas um pretexto para o autor introduzir mais uma fala *clownesca* — *os brincos pra você* — já que por muitas e variadas passagens da peça o

machismo e da homofobia destes homens trabalhadores são expostos de forma clara e direta.<sup>54</sup>

TONHO (FRIO) - Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você vai ter que tocar gaita. (PAUSA) Anda, escolhe logo. (PACO CAI DE JOELHOS.)

PACO - Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus... Juro... Eu juro... eu não te encho mais o saco... Nunca mais... Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu... eu juro...

TONHO - Cala a boca! Você me dá nojo. (TONHO COSPE NA CARA DE PACO.) (TONHO ENCOSTA O REVÓLVER NA CARA DE PACO E FUZILA.)

Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. (PACO VAI CAINDO DEVAGAR. TONHO FICA ALGUM TEMPO EM SILÊNCIO, DEPOIS COMEÇA A RIR E VAI PEGANDO AS COISAS DE PACO.)

Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (TOCA A GAITA E DANÇA.) Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, O Perigoso! Mau pacas! (PEGA AS BUGIGANGAS E SAI DANÇANDO.) (PANO FECHA.)

(unidade cênica 40, 2º ato, falas 1123 a 1127)

Na sequência final do texto, o autor faz Tonho escolher o meio para a transcendência e superação de sua condição econômica, social e emocional tão miserável: livrar-se da opressão e conseguir os sapatos a qualquer custo, até mesmo ao custo da vida de Paco, que neste momento concentra as duas possibilidades, já que de modo infeliz e talvez sem consciência incorporou — se fez agente, porta-voz — da opressão e, desde o começo da estória possui os tão cobiçados sapatos que permitirão a entrada de Tonho ao mundo do *trabalho* e das relações respeitadas e dignas. De certa forma, Paco negar-se a colaborar com Tonho avoluma-se também em certa opressão e dominação, pois mantém Tonho submetido à vontade e aos caprichos de Paco.

---

<sup>54</sup> O machismo e a homofobia das personagens reproduzem o machismo e homofobia presentes entre os trabalhadores, principalmente em ambientes em que vigoram traços de masculinidade e força, em ambientes predominante ou exclusivamente masculinos. (DEJOURS, 1987; FREITAS e DANTAS, 2012)

Assim, só é possível a superação da condição de exploração, opressão e humilhação a que o *trabalhador* está submetido no *trabalho* pela ação direta e efetiva do próprio *trabalhador*; somente o *trabalhador* se apossando de forma assertiva dos recursos de que necessita, já que é de seu direito recuperar o que lhe foi retirado e alcançar aquilo que lhe é negado injustamente; somente o *trabalhador* eliminando definitivamente os agentes da opressão, sejam eles quais forem, é que ele, o *trabalhador*, poderá alcançar o patamar de home livre e ter sua vida regulada por seus próprios desígnios, permeada pela justiça, equidade e respeito.



## VII. A DIALÉTICA DO ARBITRÁRIO E O INEVITÁVEL: O TRÁGICO EM DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se pode discutir até as últimas consequências os problemas dos homens.

A arte é uma magia: a gente aprende mas ninguém ensina.

Plínio Marcos

Este estudo partiu do pressuposto de que *Dois perdidos numa noite*, obra emblemática de Plínio Marcos, teria o *trabalho* e o *trabalhador* como centrais em sua dramaturgia. O texto revela a precariedade do homem diante das incertezas e cruezas da realidade social desde suas primeiras palavras. O homem, fraco e desprotegido, não tem a quem recorrer, está por sua conta e risco. A dimensão social desse homem, na perspectiva do *trabalho*, é central no texto, concretizada nas suas relações materiais de sobrevivência. *Dois perdidos numa noite suja*, o mais expressionista dos textos de Plínio Marcos, evidencia um homem, um *trabalhador*, que “não consegue encontrar apoio num espaço que se modifica e se contorce à sua volta. Está perdido em um mundo alucinado e moribundo, onde nada responde ao seu grito.” (CARDINAL, 1988, p. 36): O teor expressionista da obra se evidencia por serem as personagens profunda e irreversivelmente marcadas por sua realidade psicossocial, “numa luta sem tréguas, deixando de lado considerações de conveniência. São dois indivíduos numa situação-limite, para os quais não tem sentido blefar. Por isso vão às últimas consequências, até a perda total. No desfecho, Paco está morto e Tonho fechou em definitivo todas as portas.” (MAGALDI, 1998, p. 220)

Os procedimentos metodológicos deste estudo são de fundamental relevância, até porque, a rigor foram eles que deram o formato final do próprio objeto de análise, por meio da construção das unidades cênicas, sobre as

quais se deu a análise. O uso do método objetivo analítico proposto por Vigotski mostrou-se profundamente fecundo e apropriado para a apreensão e análise da obra de arte. Primeiramente, por impor absoluta e total fidelidade à obra, já que exigiu que a análise fosse toda ela sustentada tão somente por elementos objetivamente presentes na obra, impedindo assim inferências e inserções que pudessem trair ou adulterar a obra de arte e a proposta original de seu autor — já que o valor do autor está no valor da obra de arte, segundo preceito do próprio método. Essa exigência tornou a obra mais absoluta e íntegra: tudo que se pudesse falar sobre a obra de arte está já nela presente.

O procedimento de recortar unidades cênicas no texto teatral a partir de seus elementos formais como procedimento aplicativo do próprio método objetivo analítico permitiu que, além desses aspectos formais, elementos emotivos fossem apreendidos e evidenciados pela análise, por meio da identificação e desvelamento de subtextos e colorações afetivas das palavras, construções, rubricas e outros elementos dramaturgicos dentro de cada unidade cênica: esses mesmos elementos dirigiram construção dessas unidades, ao mesmo tempo em que eram por elas desvelados.

Outra propriedade do recurso às unidades cênicas é o fato de a análise jamais esgotar o potencial interpretativo da obra de arte, uma vez que diferentes unidades podem e poderão ser formadas em outras análises, dependendo dos objetivos e perspectivas de quem as façam, e todas elas, por estarem todas presentes no próprio texto artístico, na obra contidas. A subjetividade do leitor especialista, a reação estética do analista, do crítico e do diretor/encenador busca na obra de arte esses elementos para que sobre eles possam atuar, cada um deles em seu próprio campo de especialidade: a

análise a crítica, a encenação. Este estudo empenhou-se na busca de referências e representações acerca do *trabalho* e o *trabalhador* no texto dramático, já reconhecendo, de partida, que o texto teatral é maior e contém outras e muito diversas possibilidades de análise e exploração.

Pelos compromissos sociais e políticos evidentes na obra — na forma estética e no conteúdo —, o *trabalho* ocupa, quantitativa e qualitativamente, o seu centro: pois Tonho persegue, quase obsessivamente, por todo o tempo e em todas as relações, os sapatos que lhe permitirão arranjar um emprego formal e decente; e Paco o provoca também todo o tempo, impedindo-o de realizar esse objetivo, que muitas e muitas vezes, de modo angustiante e irônico esteve, aparentemente, tão próximo de ser alcançado por Tonho, mas que a rigor cada vez mais se afastava. Os sapatos são onipresentes na história e no texto; os sapatos são os sapatos reais almejados e são muito mais: resumem e abrem possibilidades de existências; carregam muitas possibilidades de sentidos e de significados, tudo isso condensado no recurso estético utilizado por Plínio Marcos de repetidamente trazê-los à cena, aos olhos e ouvidos do leitor/ espectador, já que, segundo as palavras de Kandinski,:

O emprego engenhoso (de acordo com a sensibilidade poética) de uma palavra, a sua repetição *espiritualmente* necessária, duas, três ou mais vezes sucessivamente, pode ter como efeito não só a ampliação do som espiritual mas pode igualmente revelar outras qualidades espirituais da palavra ainda não suspeitadas. Finalmente, ao repetir-se mais vezes a palavra (...), ela perde o sentido exterior de designação. Do mesmo modo, até o sentido abstrato do objeto designado é esquecido, ficando a nu apenas o *puro* som da palavra. Talvez, inconscientemente, também ouçamos estes sons 'puros' em

consonância com o objeto real ou com o objeto que posteriormente se tornou abstrato (1999, p. 61) <sup>55</sup>

Os sapatos conotam e denotam o campo social; o *trabalho*; a valorização; o ajustamento; a busca de um lugar; um trajeto; uma possibilidade; uma realização; um fato e uma esperança. Revelam um passado (origem) e sinalizam um futuro (possibilidade). São artefatos que sintetizam uma humanidade concreta e sinalizam a possibilidade dessa humanidade ser concretizada. São artefatos que sintetizam as dimensões objetiva e subjetiva da realidade.

Ter sapatos novos indica o valor e a capacidade do seu proprietário, ter os sapatos novos indica o grau de inclusão, já que indica a relação de consumo de seu proprietário, já que na configuração do capitalismo moderno

Assim, a relação que produz o campo de significados é a relação e consumo, e não a relação de produção. Essa é a base concreta das dimensões subjetivas da realidade e o repertório social disponível é o que garantirá a compreensão possível do fenômeno vivido. (FURTADO, 2009b, p. 103)

A relação de consumo não substitui a relação de produção, que permanece sendo a relação básica, mas mascarada pelo processo de alienação: Tonho vive intensamente a necessidade de possuir os sapatos novos, sem se dar conta claramente de tudo o que está subjacente e ocultado nesse desejo e por esse desejo, ou talvez mesmo, sem se aperceber do significado intrínseco e extrínseco dessa sua necessidade, de quanto ela é criada a partir da sua histórica — pessoal e social — e do quanto ela interfere nas relações que estabelece inclusive com essa própria necessidade. A necessidade de sapatos novos está de tal forma naturalizada pelo

---

<sup>55</sup> Itálicos no original.

mascamamento ideológico que, para Tonho, se torna quase que um fim em si mesmo.

De fato, o *trabalho* é tema central do texto, porém não é de uma forma qualquer de *trabalho* que o texto trata. Todo o tempo, ele está falando do *trabalho* na sua forma estranhada, segundo as considerações presentes nos Manuscritos econômico-filosóficos, de Marx:

Quanto mais, portanto, o trabalhador se *apropria* do mundo externo, da natureza sensível, por meio de seu trabalho, mais ele se priva dos *meios de vida* segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um *meio de vida* do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser meio de vida no sentido imediato, meio para subsistência física do trabalhador.

Segundo este duplo sentido, o trabalhador se torna, portanto, um servo de seu objeto. Primeiro, porque ele recebe um *objeto de trabalho*, isto é, recebe *trabalho*; e, segundo, porque recebe *meios de subsistência*. Portanto, para que possa existir, em primeiro lugar, como trabalhador e, em segundo, como *sujeito físico*. O auge desta servidão é que somente como *trabalhador* ele [pode] se manter como *sujeito físico* e apenas como *sujeito físico* ele é trabalhador. (2010, p. 81-2) <sup>56</sup>

Quando o *trabalhador* vende sua força de *trabalho*, ele deixa de ser proprietário dessa própria força e de tudo o que ela produz: ele fica reduzido à mera condição de sujeito físico. É exatamente nessa posição que Tonho — e claro também Paco — estão: submetidos à sobrevivência meramente como sujeitos físicos. Estando excluído no mercado formal de *trabalho*, Tonho, quase até o final do texto, ainda insiste em querer retornar a ele e Paco, de certa forma, já abdicou dessa esperança. Tonho almeja ser *servo de seu objeto*, ser aquele *trabalhador* submetido que não tem domínio e posse de seu próprio

---

<sup>56</sup> Itálicos no original.

*trabalho*, para quem o mundo exterior sensível deixa de ser objeto de seu próprio trabalho, de sua própria atividade. Irônica e tragicamente é como se Tonho almejasse ser explorado pelas restrições do *trabalho* estranhado, pois se as condições do *trabalho* estranhado impingem sofrimento ao *trabalhador*, pior ainda são as condições dos *trabalhadores* excluídos e dos marginalizados, que além das dificuldades e restrições materiais, sofrem, em sua subjetividade — na sua dimensão subjetiva da realidade —, as consequências da exclusão social e estão ameaçados da perda de sua própria humanidade: estão socialmente aniquilados ou sob ameaça de destruição.

A partir da dialética subjetividade-objetividade pode-se falar em dimensão subjetiva da realidade, à medida que se entende que a subjetividade é individual, mas constituída socialmente, a partir de um processo objetivo, com conteúdo histórico. Por outro lado, a realidade social é construída historicamente, em um processo que se dá entre o plano subjetivo e o objetivo. A base material agrega subjetividade, a partir da ação do sujeito sobre ela, aí está sua historicidade. Por isso, não é possível falar-se da realidade sem considerar o sujeito que a constitui e ao mesmo tempo é constituído por ela. (GONÇALVES e BOCK, 2009, p. 142)

Paco e Tonho vão se tornado cada vez mais sem-valor e indignos; deformados; bárbaros e incivilizados; impotentes; pobres de espírito e servos da realidade, conforme venha cada vez mais se confirmando a cruel realidade da exclusão e da impossibilidade de retorno ao mundo formal do trabalho. A simples existência sob a regência do *trabalho* estranhado já traz, ao *trabalhador*, sofrimento, pois no *trabalho* estranhado está cassada a possibilidade de ser a ele atribuído outro sentido que não o da mera sobrevivência. O *trabalhador* fica impedido de realizar sua humanidade na sua atividade laboral, torna-se simples engrenagem descartável da própria

atividade e de seu resultado — o *trabalho* fica vazio de sentido na dimensão objetiva e na dimensão subjetiva. Dessa forma, pois o *trabalho*, como está organizado na contemporaneidade, *penaliza*: Tonho e Paco duplamente. Eles são vitimizados pelas reais condições de sua existência: sofrem a condição de exclusão — condição destrutiva até da própria possibilidade de crítica — e sofreriam as condições do *trabalho* estranhado caso conseguissem superar a exclusão e serem admitidos no universo formal do *trabalho* — condição almejada ao menos por Tonho:

Quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador. (Marx, 1999, p. 82)

Submersas nessa condição de *trabalho* estranhado, as personagens têm ainda mais agravada sua condição de sofrimento, pois o seu percurso é o percurso da exclusão, percurso no qual as dimensões objetivas e subjetivas da realidade se encontram de forma específica. Tonho tem (teve?) família, estudou, aprendeu datilografia. Paco sabe música, teve oportunidades de interação social diferenciada. No momento da peça estão fora dessas posições de origem: marginalizados e excluídos social e laborativamente. Buscam sobreviver e para isso necessitam do *trabalho*, mas o texto desvela mais: como homens, esses *trabalhadores* devem ser entendidos na sua complexidade que vai muito além do ser orgânico:

Perguntar por sofrimento e felicidade no estudo da exclusão é superar a concepção de que a preocupação do pobre é unicamente a sobrevivência e que não tem justificativa trabalhar a emoção quando

se passa fome. Epistemologicamente, significa colocar no centro das reflexões sobre a exclusão, a ideia de humanidade e como temática o sujeito e a maneira como se relaciona com o social (família, trabalho, lazer e sociedade), de forma que, ao falar de exclusão, fala-se de desejo, temporalidade e de afetividade, ao mesmo tempo em que de poder, de economia e de direitos sociais.” (SAWAIA, 1999, p, 98).

Esses argumentos caminham da direção da manutenção da humanidade do *trabalhador* excluído, humanidade essa que, se baseada na corporeidade, certamente a ultrapassa. A sobrevivência e o sofrimento são dimensões e experiências materiais, até porque ambos se dão e se referem ao corpo, são necessidades e contingências corporais, e o “corpo é matéria biológica, emocional e social, tanto que a morte não é só biológica, falência dos órgãos, mas social e ética.” (SAWAIA, 1999, p. 101). São percebidos no corpo e o ultrapassam.

Há, pois, uma tragicidade intrínseca a essa condição do *trabalhador* mostrada no texto e não há como dela escapar. Tonho — inicialmente na posição do *clown* branco, o ajustado, o que busca atender as expectativas do meio —, esforça-se e espera poder dela escapar conseguindo os sapatos, quer sejam eles tomados como símbolo de ascensão social em sua forma concreta e assim escapar da miserável condição em que ele se encontra, quer sejam considerados como recurso estético do qual o autor lança mão para indicar alguma dimensão metafísica de transcendência humana. Nos sapatos, estão as dimensões objetiva e subjetiva da realidade — os sapatos são, ao mesmo tempo, materialidade e valor, concretude e símbolo:

... a realidade é a expressão do campo de valores que a interpretam e ao mesmo tempo o desenvolvimento concreto das forças produtivas. Há uma dinâmica histórica que coloca os planos subjetivo e objetivo em constante interação, sem que necessariamente se possa

identificar claramente a fonte de determinação da realidade. Isso nos leva a afirmar que a realidade é um fenômeno multideterminado, e isto inclui uma dinâmica objetiva (sua base econômica concreta) e também um subjetiva (o campo dos valores). O indivíduo é o sujeito singular dessa dinâmica e assim como recebe pronta a base material (dada pela inserção de classe) e os valores (o plano da socialização), também é agente ativo da transformação social independente de ter ou não consciência do fato. (FURTADO, 2002, p. 92)

Subjaz, no final texto, a leitura de que é impossível a superação pacífica das condições objetivas de opressão e exclusão: Tonho alimenta e persegue, durante toda a peça, a esperança de conseguir superar sua condição de *trabalhador* explorado e marginalizado sem ter que recorrer à ruptura, à força, à violência, ou derramamento de sangue. Não lhe é possível e nisso reside a tragicidade de sua personagem. Ou se submete à opressão e ao opressor e se aniquila como sujeito ou rompe definitivamente com qualquer possibilidade de integração ao sistema, aniquilando aquilo que o oprime. Em qualquer das duas alternativas, Tonho se destrói: ou em sua autonomia como sujeito ou em sua aceitação social. Não há duplo vencedor: ou o sujeito ou a situação. Apenas um pode sobreviver — ou Tonho ou Paco —, mesmo que a morte de um também resulte também na morte do outro, ainda que em nível simbólico, dado o grau de complementaridade, dependência e unidade que desenvolveram em sua trilha de sobrevivência.

No texto, o *trabalho* é muitas vezes mostrado como aquele lugar que exige, reconhece e legitima o *trabalhador*. Mas como *trabalho* estranhado, também é o lugar que submete e aniquila a subjetividade e autonomia do *trabalhador*, já que lhe provoca alienação e sofrimento, “a dor mediada pelas injustiças sociais” (SAWAIA, 1999, p, 102).

Tonho e Paco sofrem, cada qual à sua maneira, ao constatarem diuturnamente as injustiças a que estão submetidos, aliás, também talvez sofram por repetirem de modo consciente ou involuntariamente semelhantes injustiças com terceiros, inclusive entre eles, em nome apenas de suas sobrevivências. Para Tonho, o assalto não é uma decisão pronta e fácil, como também não o é a decisão de matar Paco. São decisões limites, nas bordas do desespero material e emocional e ao mesmo tempo, decisões que almejam restaurar a sua humanidade ou pelo menos a possibilidade dessa humanidade: a contradição trágica que tais decisões exprimem.

O texto tece uma configuração complexa do campo do *trabalho*, no qual emergem e se confirmam diversos e variados aspectos da existência. Na dimensão afetiva do campo, emergem sentimentos como inveja, medo, raiva, esperança, competitividade, agressividade. Na complexidade do campo do *trabalho*, cruzam-se as dimensões objetiva e subjetiva da realidade. Como campo fundamental da existência e expressão (interação), o campo do *trabalho* é um campo que constrói, confirma, legitima, constitui e reproduz valores, cognições, afetos e representações. O campo do *trabalho*, segundo a evolução dos fatos, ações e reações na obra de Plínio Marcos, é apresentado como um campo fundamental para a formação da dimensão subjetiva da realidade, que são “construções individuais e coletivas, que se imbricam, em um processo de constituição mútua e que resultam em determinados produtos que podem ser reconhecidos como *subjetivos*<sup>57</sup>. (GONÇALVES e BOCK, 2009, p. 145)

Os afetos e emoções presentes no texto estão lá não apenas por se tratar de uma obra de arte, e, portanto, artefato da imaginação humana que

---

<sup>57</sup> Itálico no original.

tem nos afetos e nas emoções sua matéria prima. Estão lá porque estão nas relações de *trabalho*, tal como naquelas de que trata o texto teatral.

A relação entre Tonho e Paco é intensa porque intensa é a vida desses homens. Mesmo desprovidos de quase a totalidade das condições humanas de vida, Tonho e Paco não tiveram cassada, ainda, sua humanidade; isto significa que o *trabalhador*, mesmo quando lhe são retiradas e negadas quase a totalidade das condições materiais, conserva sua humanidade, sua potencialidade de sentir, pensar e agir. É o que o texto mostra: as situações podem e são levadas ao limite da tolerância e da capacidade humanas e ao *trabalhador*, imerso na tragicidade dessa sua condição, restará confrontar-se com essa sua própria tragicidade, com a tragicidade que o circunscreve de modo particular e único, tragicidade que a rigor o define.

Os fatos trágicos, que contém tragicidade, “não são apenas tristes, mas extrema e nobremente tristes” (MOST, 2001, p. 22). Os fatos que o texto apresenta ao leitor/espectador são de uma crueza contundente e com forte conteúdo de entristecimento, e ao mesmo tempo, elevam esses homens nele representados à condição de suprema nobreza: é pela dor e pelo sofrimento narrados no texto que é possível que o público/leitor reconheça nessas personagens a condição humana e com elas se identifiquem. O trágico que o texto encerra revela a dignidade do *trabalhador*, seja em que condição esteja, estranhado ou não. Resumindo de forma direta, o que pode ser considerado trágico, Most (idem, p. 22-3) afirma:

(...) o termo [trágico] distingue e enobrece situações que expressam com particular pungência uma contradição fundamental entre os

desejos mais profundos de satisfação e plenitude dos seres humanos e o indiferente universo no qual eles devem viver e fracassar.

O que evidencia a tragicidade da condição desses trabalhadores é a brutal indiferença da realidade, do mundo, aos seus esforços e às suas qualidades: ainda que empenhem esforços (até mesmo sacrifícios) o fracasso é inevitável; ainda que se dediquem ao máximo, cumpram o que lhe é exigido, o alcance do almejado não está garantido e a frustração é inevitável. A única inevitabilidade é a decepção, o fracasso; o sucesso e a consecução se mostram como que arbitrários e aleatórios — esta é a contradição de que fala Most — o desejo dos homens e a indiferença do universo, esse desencontro entre o desejo dos homens e a realidade. Por outro lado, além desse uso mais coloquial moderno do termo ‘trágico’ — e totalmente afastado da acepção vinculada à literatura no estudo das tragédias gregas<sup>58</sup> — o termo evoca e condensa amplas acepções:

(...) uma aparência de significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextrincável nó do destino, cegueira, culpa, expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da incosequência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação. (MOST, 2001, p. 24)

Todas essas observações cabem em *Dois perdidos...* O caminho que o autor constrói para o clímax da sequência final evidencia os elementos trágicos

---

<sup>58</sup> Na Grécia antiga *tragikon* era um termo muito mais aplicado aos episódios narrados pela literatura do aos episódio e fatos presentes na vida cotidiana.

da existência dessas personagens, os elementos trágicos da existência desses *trabalhadores*.

Não é aleatória a decisão de autor de fazer Tonho atirar em Paco. Caso o autor optasse por inverter a situação final<sup>59</sup>, isto é, que Paco assassinasse Tonho, isto seria apenas o apaziguamento do sofrimento de Tonho, apenas o término de todo o seu sofrimento, remissão de sua condição de excluído e marginalizado. Ainda que pudesse provocar no leitor/expectador certa tristeza, intrínseca à morte, a morte de Tonho por Paco traria certamente um sentimento catártico de alívio pelo término do sofrimento e da situação recorrente e angustiada em que Tonho está — seria apenas um terminar com o sofrimento, uma fuga, um paliativo, um benefício (uma solução romântica para o tensão e o conflito). Se Paco matasse Tonho poderia ser apenas mais um arroubo, um impensado, um reflexo quase instintivo de ajuda ao amigo (afinal Paco, na posição do *clown* augusto representa muitas vezes essa posição mais jocosa, afetiva e espontânea). Mas o autor opta pelo trágico: é Tonho o autor, deliberado, do disparo resolutivo. Esse é um ato arbitrário, pois, em hipótese, haveria outros atos possíveis e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, é uma decisão inevitável, já que é a única que restaura a nobreza de Tonho, que propicia a solução/superação digna do trágico conflito.

Da mesma maneira, a situação que Tonho e Paco vivem — como *trabalhadores* excluídos e marginalizados — é arbitrária: pois eles não necessariamente precisariam estar aí, poderiam estar em situação diversa (Tonho lembra por todo o texto que não deveria estar ali, mas que lhe caberia,

---

<sup>59</sup> Essa possível inversão, pelos princípios vigotskianos da Psicologia da Arte, cria outra obra, pois daria outra forma e outra sequência aos acontecimentos.

por origem e por mérito, outro lugar) e assim como não seriam eles que obrigatória e necessariamente deveriam estar nessa situação (também é arbitrário serem eles a estar nessa situação: outros *trabalhadores* poderiam ter sido os escolhidos pelo acaso para ali estar).

E ao mesmo tempo é inevitável, porque alguém estará nessa situação, algum *trabalhador* estará, necessária e inevitavelmente, na posição de *trabalhador* excluído e marginalizado, pois as condições materiais que caracterizam o modo de produção capitalista impõem e determinam que assim seja: aqui Tonho e Paco apenas cumprem aquilo que é destinado aos *trabalhadores*, a qualquer *trabalhador*.

A situação que vivem é ao mesmo tempo pessoal e universal: diz respeito a eles como *trabalhadores* singular e individualmente e ao mesmo tempo diz respeito a toda a todos os *trabalhadores*. É essa ambiguidade entre o arbitrário e o inevitável que traz a dimensão trágica da situação e a sua solução, portanto, deve seguir nessa direção, na direção do trágico

A arbitrariedade e a inevitabilidade do ato final de Tonho ao matar Paco, paradoxalmente, concentram as contradições que vieram sendo dialeticamente desenhadas ao longo de toda a obra. Paco e Tonho estão submetidos aos seus limites, estão submetidos à necessidade cega, mas isso não os torna vítimas — não são vitimizados pelo autor, não são diminuídos em sua humanidade e em sua potencialidade por isso; até pelo contrário, como homens que vivem uma dura e pungente realidade são eles e apenas eles os capazes de alterá-la, de transformá-la (ao menos parece ser esta a perspectiva trazida pelo autor)

A morte de Paco não é castigo ou punição. A morte de Paco é, ao mesmo tempo, arbitrária e necessária para evidenciar a condição trágica em que vivem vítima e assassino. O algoz não é Tonho, mas o destino, a realidade o mundo que se mostra indiferente e insensível aos apelos e esforços desses homens, e nesse sentido Tonho se faz algoz quando se coloca no lugar dessa realidade, ou no mínimo, deixa a realidade agir por meio suas mãos.

A nobreza e dignidade dessas personagens resistem às mais fortes e frequentes adversidades: quando quase desaparecem, ressurgem renovadas, como que confirmando a condição humana desses *trabalhadores*, justamente confirmadas pelo sofrimento a que estão submetidos e que de alguma forma, abraçam como uma condição intrínseca da sua humanidade. Alcançam todos, plateia e leitor, a purificação necessária, pois Tonho realizou a sua própria purificação, a sua própria tragicidade, com a o preço de sua total aniquilação.

Os procedimentos analíticos propostos permitiram apreender no texto teatral suas dimensões trágicas, ultrapassando a aparente simplicidade de seu aparente realismo-naturalismo, a aparente simplicidade de seus diálogos, a aparente banalidade cotidiana e comum de seu vocabulário e das situações apresentadas.

*Dois perdidos numa noite suja* é um texto que pode ser alinhado com os grandes textos da dramaturgia nacional, em companhia de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, três marcos referenciais para o teatro brasileiro, para um teatro que é brasileiro não só por ser escrito no Brasil, mas porque fala de brasileiros de um jeito que brasileiros entendem e se reconhecem. *Dois perdidos uma noite suja* tem a

capacidade tão profunda de entendimento e apreensão da condição humana manifesta em situações limites, extremadas, situações que de tão trágicas parecem espoliadas de sua humanidade.

E é justamente aí, nos limites dessa desumanização, que *Dois perdidos numa noite suja* encontra uma humanidade pujante, que insiste em sobreviver mesmo à revelia da realidade que a quer destruir e aniquilar. E é para esses homens espoliados de sua capacidade de gritar e reivindicar que Plínio Marcos empresta sua voz e suas palavras, com um talento que valoriza e destaca ainda mais a dignidade e força de suas personagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2001: uma odisséia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. 1968. Warner vídeo. DVD. (148m).

ABRAMO, Laís. Trabalho decente. In: CATTANI, Antonio D.; HOLZMANN, Lorena (orgs). *Dicionário de trabalho e tecnologia*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

AGUIAR, Wanda M. J.; OZELLA, Sergio. Núcleos de significação como instrumento para a apreensão da constituição dos sentidos. In: *Psicologia ciência e profissão*. São Paulo: 2006, 26 (2), 222-245.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Elisabeth. O diminutivo no português do Brasil: funcionalidade e tipologia. In: *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 694-701, 2006. Disponível em <<http://gel.lcaweb.com.br/estudoslinguisticos>>. Acesso em nov/2013.

ANTUNES. Ricardo. *Os sentidos do trabalho - ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 1999.

\_\_\_\_\_. Trabalho. In: CATTANI, Antonio D.; HOLZMANN, Lorena (orgs). *Dicionário de trabalho e tecnologia*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitário; Salamandra; São Paulo: Ed Universidade de São Paulo, 1981

\_\_\_\_\_. Que é a autoridade? In: *Entre o passado e o futuro*. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Trabalho, obra, ação*. In: *Cadernos de Ética e Filosofia Política 7*, 2/2005, p. 175-201. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/df/cefp/Cefp7/arendt.pdf>>. Acesso: maio/2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Os Pensadores, IV.

BARBOSA, Livia. *Igualdade e meritocracia: a ética do desempenho nas sociedades modernas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

BARRETO, Margarida Maria Silveira. *Violência, saúde e trabalho: uma jornada de humilhações*. São Paulo: EDUC, 2006.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. O teatro de Baudelaire. In: *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958-1979)*. Assis, 2006. Dissertação de mestrado. UNESP. Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2006/belani\\_mrl\\_me\\_assis.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2006/belani_mrl_me_assis.pdf)>. Acesso: maio/2012.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.

BERNAL, Anastásio O. *Psicologia do trabalho em um mundo globalizado*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios. *Revista Aurora*, PUCSP. Nº 1. 2007. São Paulo. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/issue/view/443/showToc>>. Acesso: maio/2012.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BOCK, Ana Maria B.; GONÇALVES, Maria da Graça M.; FURTADO, Odair. (orgs) *Psicologia sócio-histórica: uma perspectiva crítica em psicologia*. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BOCK, Ana Mercês B. e GONÇALVES, Maria da Graça M. A dimensão subjetiva dos fenômenos sociais. In: *A dimensão subjetiva da realidade*. São Paulo: Cortez, 2009.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

- BUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1967.
- CALLADO, Antonio. Prefácio. In: FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.
- CARRILLO, Jorge. Flexibilidad y calificación en la nueva encrucijada industrial. *Boletín Cinterfor* . No. 137, octubre-diciembre 1996, p. 61-74.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CATTANI, Antônio David; HOLZMANN, Lorena (orgs.) *Dicionário de trabalho e tecnologia*. Porto Alegre: Zouk, 20121.
- CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: CHAIA, Miguel (org), *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CINTRA, Celso Cunha Lindley. *Nova Gramática do Português contemporâneo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CLEGG, Stewart. Poder, linguagem e ação nas organizações. In: CHANLAT, Jean-François (coord) *O indivíduo na Organização*. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1996, vol I.
- CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. Assis, 2006. Tese de doutorado. UNESP Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2007/contiero I dr assis.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2007/contiero%20I%20dr%20assis.pdf) . Acesso: maio/2012.
- CONTRERAS, Javier A.; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos – a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- DEJOURS, Christophe. *A loucura do trabalho*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1987.
- DELARI Jr, Achilles. Sentidos do "drama" na perspectiva de Vigotski: um diálogo no *limiar* entre arte e psicologia. *Psicologia em Estudos*. vol.16. nº.2. Maringá. Abr./Jun 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n2/a02v16n2.pdf>>. Acesso em agosto/2013.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Uma introdução. São Paulo: Editora UNESP; Editora Boitempo, 1997.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

EURÍPEDES. *As bacantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

\_\_\_\_\_. *Medéia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FELLINI, Federico. Uma viagem pela sombra. In: *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1974.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Niterói, 2006. Dissertação de mestrado. UFF. Disponível em: <[http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1454](http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1454)>. Acesso: maio/2012.

FREITAS, Maria Ester de e DANTAS, Marcelo (orgs). *Diversidade sexual e trabalho*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

FREUD, Sigmund. El 'Moisés' de Miguel Ángel. In: *Obras completas*. – tomo II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973.

\_\_\_\_\_. Dostoyevski y el parricidio. In: *Obras Completa*. – tomo III. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973b.

FURTADO, Odair. As dimensões subjetivas da realidade: uma discussão sobre a dicotomia entre a subjetividade e a objetividade no campo social. In: FURTADO, Odair e GONZÁLEZ REY, Fernando (orgs). *Por uma epistemologia da subjetividade: um debate entre a teoria sócio-histórica e a teoria das representações sociais*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2002.

FURTADO, Odair; SVARTMAN, Bernardo P. Trabalho e alienação. In: BOCK, Ana Mercês; GONÇALVES, Maria da Graça (orgs) *A dimensão subjetiva da realidade*. São Paulo, Cortez: 2009.

FURTADO, Odair. Trabalho e alienação. In: BOCK, Ana Mercês B. e GONÇALVES, Maria da Graça M. (orgs) *A dimensão subjetiva da realidade*. São Paulo: Cortez, 2009b.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: 24(47), 127-62, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a06v2447.pdf>. Acesso: maio/2012.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAULEJAC, Vincent de. *Gestão como doença*. 3ª ed. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1995.

GONÇALVES, Maria da Graça M. O método de pesquisa materialista histórico e dialético. In: ABRANCHES, Ângelo A; SILVA, Nilma R.; MARTINS, Sueli T F (orgs) *Método histórico-social na psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam black-tie. In: *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global Editora, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2004.

HOFSTEDE, Geert. *Culturas e organizações: compreender a nossa programação mental*. Lisboa: Edições Sílabo, 2003.

HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: 11, 1999. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3050/2328>. Acesso: maio/2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KANDISY, Wassily. Sobre o espiritual na arte. In: DIAS, Maria Heloisa Martins. *A estética expressionista*. Cotia, SP: Íbis, 1999, p. 61-66.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5 ed. Ver. São Paulo: UNESP, 2002.

LUKÁCS, György. *Ontología del ser social: El trabajo*. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

\_\_\_\_\_. *Marx, ontología del ser social*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

\_\_\_\_\_. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LURIA, A. R. Epílogo. In: VIGOTSKI, L. S. *Obras escogidas II*. 2 ed. Madrid: A. Machado Libros, 2001. Vol II.

MACHADO, Lucília. Mudança tecnológica e a educação da classe trabalhadora. In: MACHADO, L et al. (orgs) *Trabalho e educação*. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coletânea CBE)

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998, coleção Estudo, 159.

\_\_\_\_\_. *Os marginais do palco*. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em novembro/2012.

MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

MARX, Karl. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem; CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

\_\_\_\_\_. História do CPC. *Arte em Revista*, 2[3], 77-82, marco 1980.  
Disponível em:  
<[http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depoi.carl\\_este.pdf](http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depoi.carl_este.pdf)>  
Acesso: maio/2012.

MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000: Publifolha, 2000.

MENDES, Ana Magnólia (org) *Violência no trabalho: perspectivas da psicodinâmica, da ergonomia e da sociologia clínica*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.

MENDES, Fernanda Paranhos. *"Show Opinião": teatro e música de um Brasil subjugado*. Disponível em:  
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/download/8021/7807>>. Acesso: maio/2012

MENDES, Oswaldo. *Bendito–maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MERLO, Álvaro Roberto Crespo. Doenças do trabalho. In: CATTANI, Antonio D.; HOLZMANN, Lorena (orgs). *Dicionário de trabalho e tecnologia*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

MÉZÁSROS, Istiván. *Estrutura social e formas de consciência: a dialética da estrutura e da história*. São Paulo: Boitempo, 2011, vol II.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1989.

MORAVIA, Alberto. *Contos*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Kathrin H (org). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 20-35

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 2(28), 103-124, 2001.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.

OPPENHEIM, Félix. Igualdade. In: BOBBIO, Nicola et alii. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

PATRIOTA, Rosangela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. *História (São Paulo)*, 22(1), 135-163, 2003. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=221014788006>.

Acesso maio/2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PISCATOR, Erwin. O teatro político. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (orgs). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PLÍNIO MARCOS, *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro)

\_\_\_\_\_. Sítio Oficial, em <<http://www.pliniomarcos.com/index2.htm>>. Acesso: maio/2012.

PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Global editora: São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, coleção Debates.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRYSTHON, Ângela. Entretenimento como utopia. *ALCEU*. 10(20) jan./jun. 2010- p. 126 a 136. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20\\_Prysthon.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Prysthon.pdf)>. Acesso: janeiro/2013.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SENNETT Richard. *A corrosão do caráter*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SIGARDO, Angel Pino. O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação & Sociedade*. 21 (71): 45-78, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a03v2171.pdf>>. Acesso: dez/2012.

SILVEIRA BUENO, Francisco da *Grande Dicionário Etimológico-prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1963.

SINGER, Paul. *Introdução á economia solidária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Jorge Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1994.

SOUZA, Miliandre G. Na contramão da produção teatral: o Teatro Oficina. In: ESPINDULA, Brenda (org). *Protagonismo da juventude brasileira: teoria e memória*. São Paulo: IAC; CEMJ, 2009. Disponível em [http://www.cemj.org.br/revistasPdf/Livro\\_MPJB.pdf#page=135](http://www.cemj.org.br/revistasPdf/Livro_MPJB.pdf#page=135). Acesso: maio/2012.

VIGOSTKI, Lev S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

VIGOTSKI, Lev. S. Manuscrito de 1929. *Educação e Sociedade*. Ano XXI nº 71. Campinas, SP, julho 2000.

\_\_\_\_\_. Educação estética. In: *Psicologia e pedagogia*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. Sobre os sistemas psicológicos. In: *Teoria e método em psicologia*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. *A construção do pensamento e da linguagem*. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VON FRANZ, Marie Louise. O processo de individuação. IN: JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

**ANEXO: PERCURSO ARTÍSTICO DE PLÍNIO MARCOS<sup>60</sup>**

**1933** Nasce em 29 de setembro, Plínio Marcos de Barros, no Bairro do Embaré, em Santos, cidade portuária do litoral paulista, o segundo dos cinco filhos de Armando de Barros, bancário, a mãe, Hermínia, dona de casa. Em 1941, a família mudou-se para o Macuco, onde Plínio Marcos cresceu.

**1951** Começa a treinar na Portuguesa Santista

**1952** Tenta a carreira de jogador de futebol na Portuguesa Santista a Associação Atlética Portuguesa, como ponta-esquerda juvenil. Sai da casa dos pais para trabalhar no Circo Rubi — um dos muitos em que trabalharia até

**1953** Entra para o serviço militar, na Aeronáutica.

**1953** Trabalha em circo como palhaço, o Frajola. Integrante da Cia Santista de Teatro de Variedades, percorre o interior paulista, atuando como palhaço e humorista.

**1956** Participa ativamente do teatro amador de Santos: Grupo de Arte, Centro dos Estudantes de Santos, Clube de Arte e Centro Português.

**1957/58** Trabalha na TV 5, de Santos, como humorista e como o palhaço Frajola. Trabalha em circos: Circo Toledo, Circo teatro Tupi, Circo São Jorge, Circo dos Ciganos, Circo do Pingolô e da Ricardina, Pavilhão, Zênite, Pavilhão Teatro Liberdade, Pavilhão Teatro Rubi e Sina.

**1958** Ator, em *Pluf, o fantasmilha*, no Grêmio da Caldearia das Docas. Conhece Patrícia Galvão, a Pagu, escreve seu primeiro texto, *Barrela*, inspirada em uma notícia de jornal, censura por ser considerada pornográfica. Prêmio de melhor ator no Festival de Teatro Amador de Santos.

---

<sup>60</sup> Os dados acerca de Plínio Marcos foram obtidos, fundamentalmente em : MENDES (2209); MAIA et al ( 2002); CONTIERO (2006); BELANI (2006); FREIRE (2006); e do sítio oficial do autor, <http://www.pliniomarcos.com/index2.htm>, acesso em maio/2012.

**1958/59** Participa do Clube de Poesia, do jornal O Diário, de Santos, com várias poesias publicadas. Ator /diretor em: *Pluft, o Fantasminha, Verinha e o Lobo, Menina Sem Nome, A Longa Viagem de Volta, Escurial, O Rapto das Cebolinhas, Jenny no Pomar, Triângulo Escaleno, Fando e Lis.*

**1959** Pagu admira *Barrela* e a apresenta Pascoal Carlos Magno. *Barrela* liberada para uma única apresentação no Centro Português de Santos, 01 de novembro. Prêmio de melhor diretor no Festival Teatro Amador de Santos. Prêmio de melhor espetáculo — *Barrela* no Festival Teatro Amador, Santos.

**1960** Escreve *Os fantoches*, 1ª versão de *Jornada de um imbecil até o entendimento* (estreia em 24 de agosto, com o autor no elenco). Pagu assina crítica avassaladora à peça n 'A tribuna de Santos. Muda-se para a capital, São Paulo. Trabalha como camelô. Participa do III Festival de Teatro amador em Porto Alegre. Menção Honrosa, diretor no Festival de Teatro Amador do Estado São Paulo.

**1962** Monta *Jornada de um imbecil até o entendimento* no Teatro de Arena, em São Paulo. Participa do Festival de Teatro do Estudante, em Porto Alegre. Conhece Fauzi Arap.

**1962/1963** Coordena, com Fauzi Arap, o grupo universitário de teatro amador do *Arena*.

**1963** Ator em *O noviço*, no Teatro de Arena. Ator no Teatro Cacilda Becker: em abril, *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw e direção de Ziembiski; em maio *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz e direção de Walmor Chagas; no final do ano *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, com direção de Hermílio Borba Filho. Amigo de Cacilda Becker. Escreve para o programa TV de Vanguarda, da TV Tupi. Escreve *Enquanto os navios atracam* , 1ª versão de *Quando as*

*máquinas param*. Dirige a peça infantil *A árvore que andava*, do santista Oscar Von Pfuhl.

**1964** Trabalha como chefe de estúdio na TV Tupi. Escreve *Réquiem de tamborim*, para a TV de Vanguarda da TV Tupi, São Paulo, seu primeiro texto para TV. Escreve *Macabo*, adaptação de MacBeth, para a TV de Vanguarda da TV Tupi, São Paulo. Trabalha na administração do Teatro de Arena. Escreve *Nossa gente, nossa música*, espetáculo de música popular brasileira, encenado pelo Grupo Quilombo, proibido pela censura.

**1965** Escreve *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, 2ª versão de *Os fantoches*. Trabalha como administrador no Teatro Nidia Lycia. Tenta encenar *Reportagem de um tempo maldito* e *Jornada de um imbecil até o entendimento*: impedido pela censura. Escreve *Reportagem de um tempo mau*. Trabalha como administrados na Cia Nidia Lycia.

**1966** Censura proíbe *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*. Escreve *Dois perdidos numa noite suja*. Estreia em 16 de dezembro no Ponto de Encontro e uma semana depois no Teatro de Arena.

**1967** Escreve *Dia virá*, 1ª versão de *Jesus – homem*. Escreve *Navalha na carne*. Escreve *Homens de papel*. *Navalha na carne* é proibida. Cacilda Becker promove ensaio e lidera movimento pela liberação da peça. No Rio, os ensaios são transferidos para a casa de Tônia Carreiro. Em agosto, a peça é liberada para maiores de 21 anos. Trabalha como ator na novela *Éramos seis*, na TV Tupi. Escreve *Quando as máquinas param*, 2ª versão definitiva de *Enquanto os navios atracam*, de 1963. Estreiam *Dia virá*, *Navalha na carne* (setembro em São Paulo e outubro, no Rio), *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*,

em outubro. Participa de polêmico debate do programa *Pinga-fogo*<sup>61</sup>, da TV Tupi, sobre a censura e liberdade no teatro. Prêmio Golfinho de Ouro, destaque, Governo do Estado da Guanabara<sup>62</sup>. Prêmio Governador do Estado (SP), melhor autor. Prêmio Molière, melhor autor, Rio de Janeiro. Prêmio Molière, melhor autor, São Paulo. Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte, melhor autor. Prêmio Yázigi, melhor autor, Rio de Janeiro. Prêmio TV Excelsior, destaque do ano em teatro.

**1968** Escreve *Jornada de um imbecil até o entendimento*, 3ª versão de *Os fantoches*, de 1960. Convidado por Samuel Wainer, começa a escrever crônicas no jornal *Última Hora*, coluna que manterá, com interrupções, até 1978. *Barrela* é proibida pela censura. Interpreta Vitório, na novela *Beto Rockfeller*<sup>63</sup>, na TV Tupi (68/69). Publica *Navalha na carne*. Preso pelo 2º Exército em 1968, liberado dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, diretor da TV Tupi. Participa da Feira Paulista de Opinião, organizada pelo Teatro de Arena.<sup>64</sup> Escreve, para a Feira Paulista de Opinião, *Verde que te quero verde*. Prêmio Jabuti, melhor livro de teatro. Troféu Imprensa,

---

<sup>61</sup> Do programa participaram, defendendo a censura e criticando o uso de palavrões no teatro, o deputado A Carvalhaes, o deputado Aurélio Campos, radialista e apresentador de TV e a deputada Conceição da Costa Neves, que já fora atriz com o nome de Regina Maura na companhia Procópio Ferreira e que havia sido uma das líderes da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, de 19 de março de 1964, em São Paulo, movimento contra as reformas propostas pelo governo Jango Goulart e mobilizado/organizado por setores conservadores da Igreja Católica e da sociedade paulistana. Defendo a liberdade no teatro e posicionando-se contrários à censura, ao lado de Plínio Marcos estavam Augusto Boal e Fernando Torres. Com grande repercussão, a audiência do programa foi estimada em 90%.

<sup>62</sup> Os outros premiados, nesse ano: Glauber Rocha (cinema), Oscar Niemeyer (arquitetura), Chico Buarque de Hollanda (música e Pelé (futebol).

<sup>63</sup> Em novembro de 1968, a TV Tupi lança a novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, marco referência na teledramaturgia brasileira, transformador dos modelos televisivos e iniciador da modernização das novelas, com elementos de verossimilhança e próximos ao cotidiano e à realidade brasileira — linguagem coloquial, da gíria e expressões populares no lugar do formalismo artificial; presença no enredo de fatos retirados de revistas e jornais da época; presença do comum, do cotidiano; proposta realista, com interpretação mais 'natural'; a personagem principal aproxima-se do anti-herói, um rapaz sem recursos financeiros que almeja 'subir na vida sem esforço', com talento para seduzir e enganar pessoas, mentiroso, enganador, covarde, sem ideias nobres. A novela alcança estrondoso sucesso de crítica e público.

<sup>64</sup> A *Feira* reúne os mais importantes autores paulistas de então: Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Lauro Cezar Muniz e Plínio Marcos.

revelação masculina, ator. Prêmio Gato de Ouro (TV Globo), revelação masculina, ator.

**1969** Escreve *O abajur lilás*<sup>65</sup>. Preso em Santos: não acata a interdição de *Dois perdidos...* Escreve *Oração para um pé-de-chinelo*. Atua no episódio *A honestidade de mentir*, do filme *A arte de amar*, direção de Fernando de Barros. Protagonista e papel título na novela *João Juca Júnior*, da TV Tupi. Filmagem de *Navalha na carne*, roteiro de Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Fernando César Ferreira, direção de Braz Chediak

**1970** Escreve e dirige *Balbina de Iansã*, musical. Trabalha como ator no filme *Beto Rockfeller*, direção de Olivier Perroy. Filmagem de *Dois perdidos numa noite suja*, roteiro de Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier, direção de Braz Chediak.

**1971** Escreve o argumento e os diálogos do filme *Nenê Bandalho*, roteiro e direção de Emílio Fontana (censurado, nunca lançado). Interpreta *Bem-te-vi* na novel *Bandeira 2*, na TV Globo, Rio de Janeiro. Estreia *Balbina de Iansã*, em São Paulo. *Histórias de subúrbio*<sup>66</sup>, para TV Globo. LP com as músicas do espetáculo *Balbina de Iansã*, de compositores tradicionais do samba paulista. Participação especial no filme *O donzelo*, direção de Stefan Wohl. Publica *Quando as máquinas param*. Funda a banda carnavalesca, a Banda Bandalha.

**1972** Escreve no *Guaru News*, Guarulhos, SP.

**1973** Interpreta Vitório em *A volta de Beto Rockfeller*, na TV Tupi/SP. Publica *Histórias das quebradas e do mundaréu*. O filme *Nenê Bandalho* é proibido no Festival de Brasília. Estreia do show *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*, que também recebeu o nome de *Plínio Marcos e os sambistas* ou

<sup>65</sup> Há divergência, nas fontes, com relação à data desse texto: 1969 e 1970.

<sup>66</sup> Há divergência quanto ao nome da obra: *Uma história de subúrbio* e *Histórias de subúrbio*.

ainda, *Deixa pra mim que eu engrosso*. Roteiro de *Coisas da cidade*, para a TV Tupi, com sambistas paulistas. Prêmio Molière, melhor autor, São Paulo. Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, menção especial. Troféu TV Tupi, destaque, Rio de Janeiro.

**1974** Escreve o argumento e os diálogos do filme *Rainha Diaba*, direção de Antonio Carlos Fontoura<sup>67</sup>. *A noite do desespero*, especial para a TV Tupi, São Paulo. Lança o LP – Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu – com os sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.

**1975** *Abajur lilás*, escrita em 1969, é liberada pela censura: iniciados os ensaios, com produção finalizada, novamente proibida. Mobilização dos artistas contra a censura e proibição de *Abajur lilás*. Publica *O abajur lilás*. Escreve coluna sobre futebol na revista *Veja* (75/76). Participação especial no papel de São Francisco de Assis, no *Teatro 2*, na TV Cultura de São Paulo. Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, melhor autor de teatro.

**1976** Publica *Querô, uma reportagem maldita*, romance. Publica *Barrela*, texto para teatro. Escreve *Feira-livre*, opereta. As novelas *Dentro da noite* e *A barra do Catimbó*, escritas para a televisão, são proibidas. Participação na novela *Tchan, A Grande Sacada*, TV Tupi. Publica *Barrela*. Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, melhor autor de romance (*Querô*).

**1977** Publica *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, contos. Escreve e estreia *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores*, musical. Filmagem de *Barra pesada*, adaptação de *Querô, uma reportagem maldita*, roteiro e direção de Reginaldo Faria e música de Edu Lobo. Escreve, durante alguns meses, para a

---

<sup>67</sup> As fontes indicam duas datas para esse texto/conto/roteiro, 1973 e 1974.

*Folha de São Paulo*. Prêmio Molière, melhor autor, São Paulo. Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, melhor autor de teatro.

**1978** Escreve *Jesus - homem*, 2ª versão de *Dia virá*, escrita em 1967. Publica *Dois perdidos numa noite suja*.

**1979** Estreia *Feira livre*, no Rio de Janeiro. Escreve e estreia, São Paulo, *Sob o signo da discoteque*. Estreia *Oração para um pé de chinelo*, em São Paulo. Adaptação, para o teatro, de *Querô, uma reportagem maldita*, de 1976.

**1980** Estreia de *O abajur lilás*, em São Paulo, direção Fauzi Arap. Prêmio Molière, prêmio especial, São Paulo. Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, conjunto de obras. Prêmio Mambembe, melhor autor, São Paulo. Troféu da Prefeitura de Campinas, homenagem.

**1981** Publica *Jesus – homem*, teatro.

**1982** Publica *Prisioneiro de uma canção*, contos autobiográficos. Prêmio INACEM, melhor autor, São Paulo. Prêmio Serviço Nacional de Teatro (SNT), melhor autor, Rio de Janeiro. Prêmio Molière, melhor autor, São Paulo.

**1983** Prêmio da Secretaria de Cultura de Santos, teatro crítico.

**1984** Estreia monólogo *O palhaço repete seu discurso*. Publica *Na barra do catimbó*, contos.

**1985** Escreve e publica *Madame Blavatsky*. Internado devido a um enfarto. Recebe o Molière e o Mambembe por *Madame Blavatsky*.

**1986** Escreve e publica *Balada de um palhaço*, monólogo para teatro. Publica *A figurinha e soldados de minha rua*, histórias populares e relatos autobiográficos. Prêmio Molière, melhor autor, São Paulo, 1986.

**1987** Publica *Canções e reflexões de um palhaço*, textos curtos.

**1988** Escreve e publica *A mancha roxa*, teatro. Escreve e interpreta o vídeo *Ei, amizade*, exibido nos presídios em campanha de prevenção à AIDS. Troféu Nossa Caixa, homenagem.

**1990** Filmagem de *Barrela, a escola de crime*, direção de Marco Antonio Cury.

**1991** Ministra o curso *O uso mágico da palavra*, Instituto Emílio Fontana.

**1993** Escreve *A dança final*. Estreia *40 anos de luta*, com direção de seu filho, Léo Lama. Prêmio Shell, melhor autor, por *Querô, uma reportagem maldita*.

**1994** Publica *A dança final*, teatro.

**1995** Adaptação para o teatro de *O assassinato do anão do caralho grande*.

**1996** Escreve o monólogo *O homem do caminho*, adaptado do conto *Sempre em frente*. Publica *O assassinato do anão de caralho grande* e *Figurinha difícil*, relatos autobiográficos.

**1997** Escreve *O bote da loba*. Começa a escrever *Chico Viola*, inacabada. Filmagem da 2ª versão de *Navalha na carne*, roteiro e direção de Neville D'Almeida.

**1998** Participa da Feira do Livro de Paris: lançamento da versão francesa de *Dois pedidos numa noite suja – Deux perdu danss une nuit sale*. Título de cidadão emérito da Câmara Municipal de Santos.

**1999** Publica *O truque dos espelhos*, contos autobiográficos. Morre em 19 de novembro em São Paulo, após 27 dias de internação.