

# Cadernos letra e ato

*Barrela* e os condenados da terra

Isa Etel KOPELMAN<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo propõe um exame dos conceitos de “teatro-da-vida” e extravasamento da forma dramática a serem analisados em *Barrela*, de Plínio Marcos. Nessa peça o autor inaugura a galeria de seres apartados e malditos, os marginalizados, com uma linguagem coloquial e agressiva, e que se movem em meio a uma sociedade de rapinagem com uma irracionalidade instintiva, de ação e reação. Visando uma leitura das tematizações de seu teatro da crueldade, fora das vertentes mais literais do naturalismo, são consideradas as investigações de Jean-Pierre Sarrazac sobre o teatro moderno e contemporâneo. Assim, buscamos o exame dessas questões à luz da própria estrutura textual que, numa camada mais profunda, nos revela formas mais abertas de sentidos relativas à elaboração da fabulação e narratividade, à ideia de drama e ação e, finalmente, às configurações dos personagens.

**Palavras-chave:** teatro da crueldade; drama moderno; naturalismo; Sarrazac.

A dramaturgia de Plínio Marcos tem sido estudada na vertente do discurso Naturalista. A temática de sua obra, profundamente vinculada ao fator social enquanto agente estrutural de sua escrita, confirma a argumentação de Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade*, de que para o entendimento da obra é necessária uma interpretação “dialeticamente íntegra”, em que se combinam, “como momentos necessários do processo interpretativo”, tanto o ponto de vista que a explica pelos fatores externos, quanto o que a considera como uma estrutura independente com a fusão de texto e contexto. (CÂNDIDO, 2006, p. 13-4). Nessa direção ainda, estudos mais recentes examinam os discursos e as questões de gênero na dramaturgia de Plínio Marcos como reproduções e

---

<sup>1</sup>Professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. E-mail: isaetel@gmail.com.

representações das situações sociais de exploração e poder refletidos nos personagens<sup>2</sup>. As configurações de um cotidiano marginalizado, de um submundo com suas próprias regras; a assunção da oralidade com o uso da linguagem coloquial de seus personagens, as prostitutas, os bandidos, o lumpemproletariado, aproximam-no de um “conjunto poético que está presente em uma corrente de pensamentos mais ou menos unificados em torno de um único tema artístico, que será explorado intensamente a partir desse período: a representação do povo em meio à criminalidade urbana” (TRIVELONI, 2007, p. 49) e legitimam o autor como o locutor de um Brasil profundo, violento e autoritário:

O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de linguística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. (MARCOS, s/d)

Na poética de Plínio Marcos, de suas peças malditas, irrompem as vozes da ira, as imagens da violência, da desigualdade social, do sofrimento, da miséria, da exploração do homem pelo homem. As figuras incômodas e desagradáveis da sociedade contemporânea brasileira que invadem a cena teatral nos meados do século XX, até então invisíveis, desvelam a inutilidade de suas vidas, de seu sofrimento.

O primeiro texto dramático do autor já instaura uma nova fase no teatro brasileiro, o da “descida aos infernos”, como intitula Ilka Marinho Zanotto (2003) no lúcido prefácio de *Melhor teatro Plínio Marcos*. Nele, Zanotto compara seu teatro com a melhor produção contemporânea europeia do pós-guerra:

Jean-Paul Sartre, em *Qu'est-ce que la littérature?*, foi o primeiro a proclamar a necessidade que tinham os escritores da geração pós-Hiroshima e Auschwitz de produzir uma literatura de situações extremadas por terem eles convivido com esses “sóis negros” [...] Já em 1938 dissera estar convencido de que nenhuma arte podia realmente ser atual se não restaurasse o “brutal frescor do acontecimento, sua ambiguidade, sua imprevisibilidade...” e, mais, textualmente escrevia que “queremos agarrar nosso público pela garganta: seja cada personagem uma armadilha, seja o leitor apanhado nela e seja ele arremessado de uma consciência para outra como de um universo absoluto e irremediável para outro analogamente absoluto: fique ele incerto sobre a própria incerteza dos heróis...” Da filosofia e da práxis sartreana eclodiu Huis-clos em 1944, precursora de um antiteatro que A cantora careca, de

---

<sup>2</sup> SOARES, Maria de Fátima Bessa. *Porta-vozes do “Poeta maldito”*: Gênero e Representação no teatro de Plínio Marcos. (Dissertação de Mestrado) – Belo Horizonte UFMG, 2010.

Ionesco, em 1950, e Esperando Godot, de Beckett, em 1953, vieram consagrar [...]

Desaparecem a intriga, o tempo e o lugar constituindo os verdadeiros agentes do drama, surge o leit motiv da decadência humana, da solidão, da crueldade, ou, antes, da maldade fundamentada sobre um sentimento de impotência (exemplo paradigmático, a relação Lucky-Pozzo em Godot) — e que é representada em Huis-clos pela exasperada tortura mútua que justifica o célebre slogan da peça: “L’enfer, c’est les autres” (“O inferno são os outros”) [...] À semelhança desse teatro, vemos em Plínio Marcos avultarem os temas da solidão e da decadência humana, do círculo vicioso da tortura mútua, da absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, do beco sem saída da miséria e da violência, da morte como horizonte permanente. (ZANOTTO, 2003, p. 10)

A explosão de uma dramaturgia de urgência na cena teatral brasileira, articula com crueza e violência inéditas os personagens até então invisíveis. São as testemunhas iradas de uma decida infernal que falam da existência humana pelo avesso de sentidos.

Tradicionalmente, a contextualização social de suas peças conduz à leituras e encenações naturalista. No entanto, à vertente da leitura naturalista que tradicionalmente traduz a contundência inédita de sua obra – logo reconhecida em seu próprio tempo pela incorporação do “tema da marginalidade em linguagem de desconhecida violência” (MAGALDI, 2003, p. 95) – soma-se outras possíveis leituras, destacando outras camadas de sentidos, sugerindo soluções cênicas e de atuação mais inventivas. Uma visada da obra de Plínio Marcos, alinhada a certas questões problematizadas nas múltiplas poéticas dramáticas examinadas pelas teorias do drama moderno, a partir do final do século XIX deve ser considerada.

Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde *Barrela*, reportagens. (MARCOS, s/d.)

As teorias teatrais mais significativas que se seguiram após o rompimento do paradigma dramático, ao longo do último século, têm sido conceituadas nas proposições de Peter Szondi, Hans-Thies Leman e Jean-Pierre Sarrazc, em distintas interpretações do movimento de passagem em direção a novos rumos da poética teatral. Em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, Peter Szondi interpreta esse movimento como uma evolução da forma dramática para a épica. A “invasão” de epicidade, subvertendo a forma dramática e as tentativas de *salvação* do drama, sinalizariam, segundo Szondi (2011), a marcha inexorável da forma drama em direção do épico. No desdobramento dessa teoria, Hans-Thies Lehmann (2007) afirmará que a epicização do drama, como um movimento de evolução estético,

conduz ao pós drama, a sua extinção; Sarrazac (2017) retoma o tema do rompimento do paradigma dramático polemizando tanto com as concepções de duais de Szondi – que defende uma dialética a caminho de uma solução, solução que nunca ocorrerá, afirma Sarrazac – quanto com as ideias de Lehmann sobre a extinção do drama. Para Sarrazac (2017) a múltipla produção teatral partir do final dos anos de 1960 aos dias atuais, as novas configurações poéticas, os novos modos discursivos – que remontam, na realidade ao final do século XIX, com Ibsen, Strindberg e Tchekhov – são transbordamentos, problematizações, atritos, solapamentos, atravessamentos de maior ou menor intensidade da forma dramática. Para Sarrazac (2017), as novas elaborações são desprendimentos, contestações da “velha” criatura, do drama como “belo animal”, do drama como forma regida pelos critérios de ordem, extensão e completude:

O conceito de drama-na-vida não deixa de ter parentesco com aquilo que Szondi definiu como o “drama absoluto”, ou seja, o “acontecimento interpessoal em sua presença”. Ora, nós constataremos que o que distingue precisamente o drama-da-vida do drama-na-vida é que não há mais, a bem dizer um ‘acontecimento’. [...] E, finalmente, que o presente da ação e a presença das personagens se veem a maior parte do tempo postos em perigo. [...] o drama-da-vida constitui uma escapada – no sentido de um “espaço disposto para uma passagem – em relação ao drama-na-vida. (SARRAZAC, 2017, pp. 42-43)

Em *Barrela*, as situações evoluem no contexto de um drama primário, naturalista, cuja ação se concentra no tempo de uma madrugada, no espaço restrito de uma cela de prisão e na reprodução das violentas relações fisicalizadas (de contato e rejeição) entre os personagens, através de um diálogo agressivo evoluindo exclusivamente no tempo presente do aqui agora.

Nos limites desse artigo, apoiamo-nos nas reflexões de Jean-Pierre Sarrazac (2017) e Peter Szondi (apud Sarrazac, 2017) para destacar em *Barrela* suas feições mais radicais.

Na peça, o diálogo é o motor que anima a dinâmica interna da ação. Sobre o texto, Sabato Magaldi (2003, p. 95) verifica que o trabalho do autor revela uma noção “precisa de diálogo e de estrutura dramática” e, “antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio Marcos muda o centro de interesse da ação e a trama resulta una e compacta”.

Na perspectiva descrita acima, a textualidade apresenta-se, enquanto forma regida pelas unidades (tempo, espaço, ação), como um “drama absoluto”, no sentido que lhe dá Szondi. No entanto, um poema épico no breve prólogo relata a visão externa ao espaço da ação, com imagens poéticas sugestivas:

Atrás desses muros de tétrico amarelo  
Atrás dessas grades de amarga ferrugem  
Vivem os vivos que já são mortos  
Vivem os homens que já não são gente.  
(MARCOS, 1958).

Sem indicação do sujeito que deve enuncia-lo, o poema situa a atmosfera do espaço e de seus personagens. A epicidade do poema, que só apareceu na primeira versão, vem abalar o caráter da forma fechada do drama; surge como elemento radicalmente estranho a ele. Por outro lado, uma análise verticalizada do texto, partindo do interior mesmo de sua estrutura dramática – o propósito desse artigo – sugerem possibilidades de transbordamentos do “drama-da-vida” na performance de *Barrela*.

A peça inaugural do teatro de Plínio Marcos (1958), coloca em cena um caso baseado na notícia policial de um fato ocorrido em Santos: um jovem foi preso numa briga de bar e, na cadeia, currado. Ao sair, dois dias depois, matou quatro homens que estavam na cela com ele. Na peça, o rapaz é solto, depois de passar a noite na cela e ser estuprado pelos marginais que ali estavam desde o início.

Juro por essa luz que me ilumina que até então nunca havia me ocorrido escrever uma peça, pois eu não conhecia as grandes peças da dramaturgia nacional, nem universal. Conhecia as peças que eram apresentadas no Pavilhão Liberdade: Paixão de Cristo, O Mundo não me Quis, Rancho Fundo, O Ébrio. Mas, o caso do garoto me comoveu tanto, que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história, a despejei no papel. (MARCOS, s/d.)

### **Coralidade, ação e narratividade**

No espaço claustrofóbico e opressivo de uma cela dorme um grupo de detentos. Em cena, a micro célula de uma comunidade completamente isolada reforçada por várias sugestões: a menção do exterior à cela relativa aos banhos de sol – ao mesmo tempo que se refere à ampliação dessa comunidade em outras cela – desdobra a imagem dos cerceamentos, da lonjura da última porta que dá para fora do presídio; as únicas vozes externas à cela, dos carcereiros – que ainda assim se encontram no interior do presídio – destacam mais uma instância desse isolamento do mundo exterior e ainda, na terça parte da peça, a presença de Garoto, o rapaz que vem de fora, quando solto na troca de guarda, reforça ainda mais, em sua breve e terrível passagem, a inexorável situação da reclusão do grupo. Tudo acontece numa atmosfera sufocante de violência sexual e assédio moral. O Prólogo da primeira versão é um enunciado sem sujeito nomeado como tal; aí “vivem os vivos que já estão mortos” (MARCOS, 1959), seres anônimos, reclusos, isolados,

despersonalizados, personagens sem *ethos*, personas sem caráter no sentido aristotélico. Nenhum dos detentos é nominado; são referidos pelos apelidos. Ou seja, eles representam, ou antes, apresentam “simples diversidade de comportamentos” (SARRAZAC, 2017, p. 166). Segundo Sarrazac (2017), eles pertencem a uma categoria de coralidade negativa constituída pelos que ele denomina de “impersonagens”. Trata-se, portanto, de uma coralidade que estigmatiza o homem; aprisiona-o uma miséria sem saída; abolindo-o de sua singularidade: “A personagem coral não vive apenas a experiência da separação/ ela se apresenta também no humano do não-humano – no bestial ou no inanimado.” (SARRAZAC, 2017, p. 166)

O texto não apresenta um enredo propriamente; há intriga; uma construção causal de acontecimentos relacionados a um desfecho mortal. Em *Barrela* o embate entre morte e vida é visceralmente incorporado na motivação central da peça. Porém, nada é surpreendente, as falas/ações se repetem com poucas variações. As situações são atravessadas e/ou impulsionadas por remorsos, chantagem mútua, ódios, vingança, pressões psicológicas e físicas.

A narratividade da peça se apoia na transferência contínua dos focos de ação, e nessas evoluções não há surpresas, tudo é previamente anunciado.

Nesse procedimento, a ação, quando consumada, se esvazia e se dissipa, imantando nesse movimento uma imagem fluida de morte, que somente se realiza no acontecimento teatral.

Em cena há duas mortes: uma, carnal, causada pela vingança mortal, previamente anunciada no decorrer do conflito entre os detentos Portuga e Tirica. Tal vingança é desdobrada através de uma mecânica de ação progressiva de acordo com o modelo formal do drama, curiosamente, cesurado pelo poema do prólogo no texto da primeira versão; a outra morte, invisível, metafísica, paira onipresente, subtraindo de sentido a existência humana, numa possessão invisível de corpos encarcerados, fantasmáticos, mortos/vivos.

## **Narratividade**

Portuga, um dos detentos, desperta de um pesadelo aos berros, acordando os outros em plena madrugada. A partir desse acontecimento, os personagens desenvolvem uma ação condensada de situações que se repetem em intensidade crescente. Ele tem frequentes pesadelos com a figura de sua mulher morta; é atormentado pelo fantasma da mulher que ele assassinou numa crise de ciúme provocada por suspeita de traição. No contexto sexista punitivo, seu remorso, na prisão, sinaliza uma fraqueza associada a gênero,

à mulher. Portuga se apavora com a ideia de se tornar a “boneca” dos demais. Os detentos que constituem uma corralidade impessoal aguardam uma voz detonadora do estupro coletivo. O Louco é o personagem que dá o mote. Ele mal fala e mal age por si; só dá o mote.

**1º movimento**

TIRICA – Se eu fosse o xerife dessa merda, já vii. Dava o castigo agora mesmo. Não ia ser mole.

LOUCO – Enraba ele! Enraba!

*(Todos riem. Portuga fica bravo)*

.....

BAHIA – Táí. O Louco deu uma dica legal.

FUMAÇA – Boa, Louco.

LOUCO – Enraba, enraba!

.....

*(Todos começam a cercar Portuga e a passar a mão nele. Portuga pula de um lado para outro. Está apavorado)*

PORTUGA – Me deixa! Me deixa!

LOUCO – Enraba, enraba!

TODOS – Enraba, enraba!

Bereco, o xerife do grupo, não participa da provocação. Ele manifesta seu nojo aos homossexuais em diferentes momentos da trama e aparta ameaçadoramente Portuga dos demais:

BERECO: Não quero veadagem aqui, não. Tenho nojo de puto, já vou avisando. Vê lá, hein, Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada; Se pego um veado aqui, esmago o desgraçado. Tenho nojo de veado, um nojo do cacete. Raça nojenta.

Mas o embate entre Tirica e Portuga, mesmo reprimido, segue à boca pequena. Este, irado com a contínua provocação de Tirica, revela que no banho de sol o Morcego, um detento de outro pavilhão, relatou que havia abusado de Tirica no reformatório, quando ali estiveram como menores infratores. Tirica pressionado e humilhado, acaba confessando seu passado. No código sexista a vítima é culpada. O cerco do grupo, de modo repetido, se desloca sobre Tirica. Ele está na berlinda dessa vez:

**2º movimento:**

FUMAÇA – Ai, ai, como ela é dengosa...

TIRICA – Só quero ver um puto daqui dormir.

PORTUGA – Acorda o Louco. Ele vai querer ver a gente enrabar a bonequinha.

FUMAÇA – (*Acordando o Louco*) Ei Louco! Tem carne fresca aí. Ei, Louco! Vamos enrabar um.

LOUCO – (*Acordando*) Enraba, enraba!

.....  
(*Todos gozam Tirica*)

Em meio ao grupo, Tirica luta com Portuga e está a ponto de ser estrangulado por ele quando Bereco acorda e mais uma vez aparta violentamente a briga. Tirica jura, ostensivamente, Portuga de morte afiando uma colher:

[...] Os outros dormem. Reina grande silêncio quebrado unicamente pelo barulho de Tirica afiando a colher. Há uma grande tensão entre Portuga e Tirica. No auge da tensão, o ferrolho da porta corre com grande barulho. Os dois ficam de pé, na defensiva. Quando percebem de onde provém o barulho, relaxam. Os outros acordam)

Aos seis detentos que aí já estão há um tempo indeterminado e aí se enredam em embates inúteis e sofridos, junta-se um jovem de 22 anos, o Garoto, preso depois de se envolver em uma briga de bar. Surge bem vestido e perfumado, como uma vítima sacrificial. Ainda que sua saída seja certa, ele, o diferente, está ameaçado, pagará com sua própria carne pela estadia passageira nessa cela.

### **3º movimento: consumação**

Todas as atenções voltam-se em direção do Garoto. Agora ele se torna o foco da atenção. É nele que os demais detentos vão satisfazer seus desejos. Ele tem nome e boa aparência. José Cláudio Camargo torna-se a vítima da curra que acontece, na única noite na detenção. Bereco extorquiu-lhe dinheiro, os outros querem sua carne, seu corpo, numa disputa de machos. Bereco tenta detê-los, mas sob a ameaça da maioria e especialmente de Tirica, armado com de colher afiada, Bereco recua, mudando de tática. Manipulador, ele oferece fumo aos colegas, ajuda-os a imobilizar o Garoto sem participar diretamente da barreira que finalmente se consuma. Tirica fica impotente, o grupo se acalma, o Garoto chora, se revolta e apanha. Tirica, mais humilhado e furioso ainda pela provocação de Portuga, “(*puxa a colher e, rapidamente, a crava nas costas do Portuga*)”. Na sequência da cena, a voz do carcereiro chama o Garoto pelo nome e, desta vez, ele é invejado pelos outros:

CARCEREIRO - José Cláudio Camargo.

GAROTO – Eu.

CARCEREIRO – Pode vir.

(*O Garoto sai devagar, com profunda tristeza. Mais uma vez a porta se fecha.*)

FUMAÇA – Eu que queria me mandar.

(*Pausa.*)  
BAHIA – (Da janelinha da porta.) Já está amanhecendo.  
(*Pausa longa.*)  
BERECO –É... Mais um dia...

O texto de narrativa é aparentemente linear. Porém, os personagens de Barrela não pertencem ao tempo evolutivo da história; eles não possuem cidadania, nem sequer são nominados. Os personagens de Barrela são enredados, na realidade, no decurso de um outro tempo, no padrão circular de narrativa cíclica, numa outra face da morte que se confunde com o próprio tempo onipresente e circular da constatação: “É... Mais um dia...”

### Referências bibliográficas:

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.  
LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.  
MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo, Perspectiva, 2003.  
MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo, Perspectiva, 1998.  
ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo, Perspectiva/ EDUSP; Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.  
ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.  
RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.  
SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2017.  
SOARES, Maria de Fátima Bessa. **Porta-vozes do “poeta maldito”**: gênero e representação no teatro de Plínio Marcos. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.  
SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.  
TRIVELONI, Marcus Vinicius Garcia. **Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP.  
ZANOTTO, Ilka Marinho. Descida aos infernos. In: MARCOS, Plínio. **Melhor teatro**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo, Global, 2003.

**Abstract:** This article proposes an examination of the concepts of "theater-of-life" and extravasation of the dramatic form to be analyzed in *Barrela*, by Plínio Marcos. In this play the author inaugurates the gallery of secluded and damned beings, the marginalized, with a colloquial and aggressive language, and who move in the midst of a society of rapine with an instinctive irrationality, of action and reaction. Aiming at reading the thematizations of his theater of cruelty, outside the most literal strands of naturalism, are considered the investigations of Jean-Pierre Sarrazac on the Modern and Contemporary theater. Thus, we seek to examine these questions in the light of the textual structure itself, which, in a deeper layer, reveals more open forms of meaning concerning the elaboration of fiction

and narrativity, the idea of drama and action, and finally the configurations of the characters.

**Keywords:** theater of cruelty; modern drama; naturalism; Sarrazac.