

# NOITE DE SONHOS INTRANQUILOS

## UMA LEITURA DE *BARRELA* DE PLÍNIO MARCOS

Lucas de Aguiar Cavalcanti (Mestrando em Teoria Literária – UFRJ)

### RESUMO

O artigo propõe uma leitura crítica da peça *Barrela*, escrita por Plínio Marcos em 1959, tomando como ponto de reflexão a encenação realizada pela Cia. Gente de teatro de Salvador em 2017. Em um primeiro momento, o objetivo é pensar o local dessa peça dentro da obra do dramaturgo paulista e o impacto que causou sua primeira encenação na década de 1950. Para isso, empreende-se uma leitura atenta do texto. Em seguida, busca-se pensar as adaptações realizadas pela Cia. Gente para atualizar a peça ao ano de 2017, comparando o texto às opções cênicas adotadas pelo grupo. Por fim, importa refletir sobre as possibilidades que a peça oferece para pensar um problema social relevante na sociedade brasileira atual, a saber, a precariedade do sistema carcerário. Para isso, serão apresentados alguns dados sobre o sistema carcerário no Brasil, com o objetivo de refletir como a encenação da Cia. Gente, baseada ao texto de Plínio Marcos, pode contribuir para despertar uma reflexão crítica no público.

**Palavras-chave:** Teatro; *Barrela*; Plínio Marcos.

## ABSTRACT

This article proposes a critical reading on the play *Barrela*, written by Plínio Marcos in 1959, basing its reflection on the staging by the theater company Cia. Gente from Salvador in 2017. The first objective is to locate this play inside the work of the Plinio Marcos and the impact that its first staging caused in the 1950s. For this, a careful reading of the text is done. The next step, is trying to think of the adaptations made by Cia. Gente to update the play to the year 2017, comparing the text to the scenic options adopted by the group. Finally, it is important to reflect on the possibilities that the play offers to think about a relevant social problem in the current Brazilian society, the precariousness of the prison system. For this, some data about the prison system in Brazil will be presented, with the purpose of reflecting how the Cia. Gente staging, based on the text by Plínio Marcos, can contribute to provoking a critical reflection from the public.

**Keywords:** Theater; Barrela; Plinio Marcos.

No ano de 1873, em sua “Notícia da atual literatura brasileira”, Machado de Assis apresenta um diagnóstico sem esperança para o teatro no Brasil: “Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta” (ASSIS, 1873, p. 24). Embora reconheça o trabalho passado de alguns autores que já haviam tentado produzir um teatro nacional, citando nomes como Gonçalves Dias e José de Alencar, Machado estava desacreditado no desenvolvimento dessa arte no país. Vendo seu projeto de formação para a cultura brasileira frustrado no campo das artes cênicas, Machado lamenta que o gosto do público não se interessasse por “obras severas de arte”.

Quase um século após a referida crítica de Machado, quando o dramaturgo santista Plínio Marcos escreve sua primeira peça, *Barrela* (1959), a situação havia mudado: o teatro brasileiro contava com uma produção crescente e com dramaturgos engajados no desenvolvimento do teatro nacional. Poucos anos antes da estreia de Plínio já havia no país algumas peças empenhadas em mostrar no palco aspectos pouco conhecidos da sociedade brasileira. Paulo Vieira (1993) cita *A moratória*, de Jorge Andrade, e *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna como peças da década de 1950 que se voltam para as possibilidades da vida rural, aspecto de nossa sociedade pouco explorado até então nos palcos. Além dessas duas peças, Vieira cita *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que fora escrita em 1958. Esta não aborda a vida rural, porém não deixa de dar protagonismo aos excluídos da sociedade brasileira, dessa vez não aos trabalhadores do campo, mas aos trabalhadores urbanos, os operários e favelados. O que havia em comum nessas peças seria a posição nacionalista “seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil” (Sábato *apud* Vieira, 1993).

Tanto por sua linguagem direta e seu tratamento cru dos temas, quanto por sua própria figura pessoal marginal, Plínio Marcos deixou sua marca na geração de teatrólogos da qual fez parte. Atenho-me brevemente na figura pessoal do “autor maldito” para, a partir daí, pensar sua obra. Em entrevista concedida ao programa de TV Roda Viva no ano de 1988, Plínio aparece barbudo e mal vestido, calçando um par de chinelos, cercado por jornalistas de diversos veículos de imprensa e por alunos de teatro. O dramaturgo que fora perseguido pela censura desde sua estreia em 1959 e sofrera perseguição de forma ainda mais dura durante os anos da ditadura militar, queixa-se na entrevista da nova forma de

censura que se iniciava naquela década: a praticada pela mídia. Não tendo suas peças divulgadas na imprensa, Plínio permanecia na condição marginal, condição que paradoxalmente ele pretendia manter. Uma das jornalistas presentes, apontando a camisa rasgada do entrevistado, questiona-o sobre as regras sociais às quais é necessário submeter-se para a vida em sociedade, isto é, como o dramaturgo poderia almejar apoio financeiro para suas produções se ele não aceitava adaptar-se aos padrões de conduta impostos. Plínio responde enfaticamente: eu não quero pertencer a essa sociedade. Com sua resposta clara e contundente, Plínio Marcos marca sua posição, misturando vida e obra. O teatrólogo renomado, aos 53 anos de idade, recusa-se a assumir a posição de “sujeito bem sucedido”, fazendo questão de afirmar sua posição de marginal e permanecer ao lado daqueles que ele representou ao longo de toda sua obra.

*Barrela*, escrita por um Plínio Marcos jovem e inexperiente, já tinha a característica que viraria marca de seu escritor. Os personagens da peça são presos, homens isolados da sociedade devido a algum crime que cometeram, isto é, são párias. A peça foi censurada ainda em 1959, durante o governo de Juscelino Kubitschek, sendo liberada apenas para uma única apresentação durante o Festival Nacional do Teatro do Estudante na cidade de Santos. Antes de partir para a análise do texto, pergunto-me o motivo da censura dessa peça que não possui conteúdo político explícito, pelo menos não no sentido mais imediato da política partidária. Antônio Mercado, em entrevista concedida ao Jornal do Brasil na ocasião da liberação da peça em 1980, dá seu parecer sobre os motivos da proibição do texto:

Barrela chocou sobretudo por um aspecto que perturba profundamente o universo moral da burguesia: o ato praticado sem razão. Se houvesse, por exemplo, um crime passional na cela, a peça seria tranquilamente assimilável; mas aquele estupro por um nada, aquele assassinio também por um nada escandalizam por que não há razão para explica-los. (Mercado, 1980, p.2)

Penso que além da gratuidade com que os atos de violência são praticados, a linguagem direta e seca, o uso de palavras chulas e agressivas e a tentativa de reproduzir o falar de um grupo de presos são outras características que ferem a moral burguesa. Uma sociedade que não admite nomear de maneira direta algumas partes do próprio corpo

humano só pode sentir-se ameaçada diante de um escritor que expõe as palavras sem medo. Isto é, a ameaça que *Barrela* representa para a moral burguesa não está apenas na suposta imoralidade daquilo que é dito, mas na coragem subversiva de dizê-lo.

A peça narra uma noite na vida de seis homens presos (Portuga, Tirica, Bereco, Louco, Bahia e Fumaça), aos quais se junta um garoto que aparenta ser de classe social superior. Espacialmente, a ação limita-se à cela em que os sete estão confinados. A peça chega a um nível elevado de tensão logo nas primeiras linhas, quando inicia-se um conflito entre Portuga e seus companheiros de cela. Portuga grita durante um pesadelo, despertando os outros detentos e provocando a ira de todos eles. Louco propõe como castigo o estupro de Portuga, gritando a expressão que ele repetirá insistentemente ao longo da peça: “Enraba ele! Enraba!” Os outros presos aceitam prontamente a ideia de estuprar Portuga até serem impedidos por Bereco, o único que até então não havia se manifestado sobre a ideia. Quando Bereco proíbe que façam mal a Portuga, Bahia emite uma frase que revela a estrutura de poder existente na prisão: “Tá certo. Você que manda. É o xerife.” Retomarei à frente este ponto, abordando as formas de poder existentes no micro universo da peça.

Penso agora sobre o que significa o estupro coletivo nesse contexto, esse que é o pior castigo que os detentos conseguem conceber para aplicar a um companheiro que rompe com as normas de conduta estabelecidas na cela. Esse castigo revela um aspecto importante: “A virilidade, mais do que a coragem e a força, é o elemento que se constitui único ponto de honra daqueles homens em desterro” (Vieira, 1993, p. 19). Esse aspecto é reafirmado quando Tirica, ainda irado com Portuga, revela o motivo pelo qual o colega está preso, o mesmo motivo de seus pesadelos. Portuga teria assassinado a esposa por que ela o traía. A traição da esposa deixa Portuga na condição de *cornu*, ou seja, um homem sem virilidade e sem honra, o que justificaria o assassinato dela. Para um preso, a condição de *cornu* estaria apenas um degrau acima da pior condição possível que seria a de *veado*. Esta última categoria será atribuída a Tirica no momento em que Portuga, para se vingar do xingamento *cornu* e deixar de ser o foco do ataque dos outros, revela a todos os companheiros de cela o relato de Morcego, presidiário alojado em outro pavilhão, que afirmara na hora do banho de sol que já esteve preso com Tirica no reformatório onde este tinha relação sexual com outros meninos sendo penetrado.

Espantosamente, os colegas de cela que participam do diálogo nesse momento, Bahia e Fumaça, demonstram prontidão em acreditar na versão de Morcego, um presidiário que eles ainda não conhecem. A moral de Tirica é abalada por que sua masculinidade está em jogo e seus companheiros prontificam-se em acusá-lo, demonstrando prazer em descobrir aquilo que, no contexto da prisão, é a desgraça do outro. Bahia e Fumaça são personagens paralelos, cujas subjetividades e personalidades não são aprofundadas ao longo da peça. Ocupando as margens da tensão dramática que se desenvolve entre Portuga e Tirica, eles funcionam como combustível para o conflito de seus companheiros de cela, revelando prazer sádico em instigar o ódio e inflamar a situação quando Tirica jura Portuga de morte. Antes disso, no entanto, Fumaça revela em uma frase curta a impossibilidade total de compaixão e empatia entre aqueles homens marginalizados. Para justificar sua desonra, Tirica, em uma fala de grande comoção, expõe as condições de sua vida, é o único personagem que fala de seu passado, menciona sua família desestruturada, explica que era um menino pequeno e fraco, sozinho no reformatório sem ter para quem pedir ajuda, sem ter a quem recorrer quando os meninos mais velhos tomavam sua comida e seus cobertores. Cito algumas frases da longa fala de Tirica:

Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. É aguentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas, a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E tudo a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. (...) Aí compadre, é que está o 'X'. Tá aí mesmo. Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo. Tá bom? (Marcos, 1959, p. 41)

Nessa fala, Tirica expõe de maneira dramática as condições materiais que justificariam sua atitude. Diante da fome e do frio, ele cedeu aos desejos dos meninos mais velhos e abriu mão de sua virilidade para sobreviver. Em um mundo que não fosse o das peças de Plínio Marcos, e provavelmente também não seria o mundo em que vivem os presidiários de carne e osso, poderíamos esperar que a fala de Tirica despertasse compaixão e compreensão de seus companheiros de cela, já que todos ali tem em comum a marginalidade. No entanto, não é isso o que acontece. Após a longa exposição dramática de Tirica, o público engole a indiferença, o desprezo e a crueldade na resposta imediata Fumaça: “Aí o Morcego te abotoou” (MARCOS, 1959, p.41).

Essa frase registra o tom de gozação, indiferença e desrespeito que predomina na maior parte da peça, em oposição ao tom dramático, ainda que em registro informal, da fala de Tirica. Essa oposição revela a consciência restrita dos personagens que não conseguem pensar para além dos códigos de conduta que se impõem no pequeno espaço entre aquelas paredes. A marginalidade e a condição de pária não consegue criar entre os presos uma sensação de irmandade ou amizade. Isto é, ainda que se possa pensar em um código moral e de conduta que se estabelece naquele ambiente, não é possível pensar em solidariedade e empatia entre os presos. A frase de Fumaça revela ainda uma característica mais ampla dos personagens da obra de Plínio Marcos, pois, de acordo com Vieira, são personagens que “em geral, não sonhavam com a liberdade, nem tinham consciência de uma engrenagem política a esmagá-los”. (Vieira, 1993, p. 12) A engrenagem política “esmagadora”, no caso específico de *Barrela*, relaciona-se diretamente às condições do sistema carcerário no país. Buscarei pensar, no final deste artigo, como continua sendo necessário o debate público sobre o sistema carcerário no ano de 2017, quando a peça ainda está sendo encenada pela Cia. Gente na cidade de Salvador, quase cinquenta anos após a escrita da primeira versão da peça e trinta e sete anos após a liberação do texto pela censura.

A apresentação da Cia. Gente que me provocou a escrever este artigo foi realizada no teatro Vila Velha, no bairro central de Campo Grande, em Salvador, em Junho de 2017. A Cia. Gente entrou em cartaz com *Barrela* pela primeira vez no ano de 2007, e retomou a peça em 2017 para celebrar os dez anos da estreia da primeira montagem, sob a direção de Nathan Marreiro. O trabalho da companhia foi formado a partir da organização não governamental Escola de Artes Gente, instituição que desenvolve projetos sociais no subúrbio de Salvador, no bairro de Cajazeiras.

O texto de Plínio Marcos apresenta uma versão específica do cotidiano e da vida nas prisões, portanto, corre o risco de ficar datado e restrito à década de 1950, devido às mudanças no sistema penal e carcerário assim como o desenvolvimento do crime organizado que muda a vida nas prisões. Uma das adaptações feita pela Cia. Gente que atualiza o texto é referente ao personagem Bereco, o presidiário que comanda a cela. Como dito acima, o poder de Bereco é expresso primeiramente por uma fala de outro personagem, Bahia, que reconhece no companheiro de cela a autoridade necessária para proibir que

ataquem Portuga. Bereco só afirma de maneira direta o seu poder algumas páginas à frente, quando precisa impor sua decisão e ordena que todos durmam: “Aqui o cão sou eu. Quem não fizer o que eu mandar, se estrepa. A não ser que tenha mais briga que eu” (MARCOS, 1959,p.31). A fala revela que o poder de Bereco está baseado em sua força física, algo que será repetido quase ao fim do texto quando impede que o Garoto seja estuprado. Nesses dois momentos, a ameaça que Bereco faz àqueles que queiram desobedecer suas ordens é a agressão física, a pancada. Na primeira versão da peça, escrita em 1959, o personagem Bereco chamava-se Pachorra, porém, a mudança no personagem não diz respeito apenas ao nome: “Enquanto Bereco é um tipo mais calado, necessitando falar pouco para impor sua autoridade, Pachorra, pelo contrário, é falador” (Vieira, 1993, p. 58). Bereco, personagem da segunda versão, escrita por volta de 1968<sup>1</sup>, parece estar em uma posição de poder um pouco mais segura que a de Pachorra, já que emite poucas frases para impor suas decisões enquanto Pachorra era um tipo mais conciliador.

Décadas após a escrita de *Barrela* é pouco crível que a estrutura de poder estabelecida dentro de uma prisão seja baseada apenas na força física dos detentos, como se fossem um grupo de animais selvagens no qual o líder se impõe destruindo aqueles que o desafiam. Esse ponto compromete o poder de verossimilhança da peça quando sabemos que o poder do crime organizado dentro das prisões é forte e as estruturas hierárquicas de facções criminosas são frequentemente reproduzidas dentro das cadeias. É difícil para o espectador do século XXI acreditar que o líder de uma facção criminosa que continua exercendo seu poder dentro da prisão emita uma frase como “Aqui o cão sou eu” quando precisa impor sua posição. Se na primeira versão Pachorra era um tipo mais conciliador e na segunda Bereco precisa falar menos para se impor, na montagem da Cia Gente o líder da cela assemelha-se mais à imagem que o público tem de chefe do crime organizado. A principal ferramenta encontrada pelo grupo para atualizar a forma de poder que o personagem Bereco representa é a ocupação do espaço cênico. Enquanto no texto todos os personagens estão dormindo no mesmo espaço no momento em que Portuga acorda, na

---

<sup>1</sup> A primeira versão de *Barrela* foi escrita por Plínio Marcos enquanto ainda vivia em Santos, no ano de 1959. Não se sabe ao certo o ano de escrita da segunda versão. Em 1968, Plínio, que já havia feito sucesso nos palcos de São Paulo com *Dois perdidos numa noite suja*, elabora um requerimento para que a segunda versão da peça seja liberada pela censura. A peça não foi publicada na ocasião, pois a liberação só viria em 1980. A versão que utilizo para este trabalho é a segunda.



montagem assistida Bereco está fora do palco. Os outros cinco detentos acordam e começam a discutir entre si sobre o comportamento de Portuga quando Bereco surge no meio da plateia (que no Teatro Vila Velha localiza-se em um nível acima do palco) e impõe que todos façam silêncio e voltem a dormir. Através desse arranjo espacial da cena, Bereco é tirado do mesmo nível dos outros detentos, sua diferença hierárquica em relação aos companheiros de cela é exposta espacialmente.

Outra adaptação feita pelo grupo foi a alteração do motivo pelo qual a briga entre os presos incomoda Bereco: no texto, o “xerife” quer voltar a dormir, por isso impede o ataque a Portuga em um primeiro momento e, em um segundo momento, interrompe a discussão com Tirica; na montagem, Bereco, que não está no mesmo espaço físico dos outros detentos, ordena que façam silêncio pois ele precisa trabalhar. Esse motivo para a necessidade de silêncio aproxima Bereco do chefe de facção que comanda o crime de dentro da cadeia, situação frequentemente relatada nos noticiários. A disposição dos atores no espaço cênico, assim como a fala levemente adaptada em relação ao texto, acaba não aproximando apenas Bereco da realidade de chefe do crime, mas aproxima também o contexto mais amplo da peça da ideia que se tem de uma prisão nos dias de hoje.

O trabalho que a Cia. Gente faz para manter, ou ampliar, a verossimilhança, contribui para uma possível leitura do personagem Bereco como uma alegoria do poder, aspecto que pode trazer as reflexões sobre a peça para fora do espaço da cela. Mercado (1980) diz sobre a obra de Plínio: “Uma peça sua é sempre uma alegoria do poder e tem que ser lida dessa maneira, por baixo da sua superfície de denúncia social”. Como um homem qualquer que exerce uma posição de poder, que no texto de Plínio Marcos é o preso mais forte e na montagem da Cia. Gente é o chefe do crime organizado, Bereco mostra na sua interação com os outros detentos alguns aspectos de uma relação mais geral entre opressor e oprimidos. Primeiramente, seu poder não precisa ser afirmado e expresso por ele mesmo, mas é reconhecido pelos oprimidos quando Bahia diz: “Você que manda. É o xerife.” Quando o Garoto é jogado na cela e Tirica propõe que ele seja estuprado - notemos que a proposta parte de Tirica, o mesmo que fora currado no reformatório, mostrando, mais uma vez, a impossibilidade de solidariedade e empatia entre os presos – Bereco o defende e impede que ele seja atacado. Na sequência, os outros presos ameaçam juntar-se

contra ele, já que sozinho ele não conseguiria enfrentar todos. Para manter sua posição, Bereco autoriza que acendam um cigarro de maconha, o que havia proibido antes. Imediatamente todos os detentos que pretendiam rebelar-se, com exceção de Tirica, acabam aceitando a oferta e desistindo de enfrentar Bereco, isto é, desistem de revoltar-se contra a estrutura de poder vigente na cela. Penso que as opções cênicas da Cia. Gente contribuem para enriquecer essa sequência e potencializar a função de Bereco como representante de uma estrutura de poder, que, embora seja forte e segura sem precisar afirmar-se constantemente, pode ser desafiada pela união dos oprimidos.

Outro aspecto importante da interpretação da peça de Plínio Marcos feita pela Cia Gente é a cena inicial que acontece antes do público entrar no espaço teatral convencional. Ainda na porta do teatro, próximos à bilheteria, alguns atores vestidos como policiais abordam o público perguntando, de forma ríspida, se vieram para a visita. Ainda no foyer do teatro, minutos antes do horário marcado para o início da peça, os policiais abordam um jovem ator que parece estar aguardando o início do espetáculo junto com o público. O jovem reage agressivamente à abordagem e os policiais o arrastam para fora do foyer, sob gritos e empurrões. Pouco depois dessa abordagem truculenta, passado o susto do público que não entende a cena de violência que acabou de presenciar, os policiais pedem que, antes de entrar na sala de espetáculo, os espectadores se dividam entre homens e mulheres, formando filas na parede para serem revistados. Após a revista, o público pode entrar na sala onde encontra os atores de pé, já ocupando o palco. Alguns atores tem camisetas cobrindo o rosto, outros vestem farrapos, figurino bem diferente daquele utilizado pelo jovem que se fez passar por espectador.

Gessé Almeida Araújo (2012), em estudo sobre a montagem da Cia Gente, identifica na cena inicial de *Barrela* uma ruptura “com a estrutura que coloca atores e público em lugares distintos, dentro da qual é vetada ao segunda a manifestação com relação ao que acontece na cena” (Araújo, 2012, p. 126). O apagamento da fronteira rígida entre cena e público permitiria uma subversão na passividade que marca a postura do público nas formas tradicionais de teatro. Isto de fato ocorre, já que uma boa parte do público vai ao teatro sem de fato saber que a interpretação começa no foyer. Habitados ao espetáculo que se inicia somente após o terceiro sinal, com a abertura das cortinas, quando

o público está bem acomodado em suas poltronas, os espectadores confundem os atores/policiais com guardas do teatro e o outro jovem ator como parte do público. A diluição da encenação com a realidade leva o público a intervir na cena, fato que pude testemunhar quando uma jovem que havia acabado de comprar ingressos colocou-se na frente dos policiais que abordavam o ator pedindo para que eles não agissem com violência. Algo semelhante ocorreu com outro espectador que demonstrou se sentir incomodado com a abordagem grosseira dos policiais quando lhe perguntaram se ele viera para a visita. Para Araújo (2012), a aproximação entre ficção e realidade pode gerar uma identificação por parte da plateia em relação ao jovem que é arbitrariamente abordado e tratado como marginal, deste modo, o público seria capaz de se colocar no lugar daquele jovem. Para ele, a cena tornaria possível um “olhar estetizante” por parte do público quando este percebe que a abordagem dos policiais faz parte do espetáculo. Não através do distanciamento e da análise, mas através da identificação e do olhar estetizante, Araújo acredita que a cena inicial de *Barrela* na montagem da Cia Gente pode “gerar na plateia, espera-se, reflexões e tomadas de posicionamentos que porventura o teatro possa suscitar.” (ARAÚJO, 2012, p.125)

Para Antônio Mercado (1980), a possibilidade de despertar a consciência política no público oferecida pelas peças de Plínio Marcos é dada pela via contrária. Para ele, a representação de um grupo social distante daquele ao qual pertence a plateia favorece a quebra da emoção e diminui o envolvimento do público. Isto é, para Mercado, o distanciamento provocado na obra de Plínio Marcos, diferentemente do distanciamento histórico e espacial explorado por Brecht, deve-se à distância entre as classes sociais. Com o mesmo objetivo de Brecht, o de fazer o público refletir sobre os mecanismos sociais que o cercam, Plínio utilizaria

(...) um distanciamento social, deslocando os acontecimentos para o meio marginal, que ele sabe que é ignorado por aquele público que vai pagar o ingresso do teatro. Esta distância entre a classe representada pela plateia e aquela mostrada pelas personagens, acaba dando ao público uma dimensão crítica do que ocorre (...) (Mercado, 1980,p. 2)

Naturalmente, Mercado não concedeu entrevista ao Jornal do Brasil pensando na montagem da Cia. Gente, no entanto, ele pensava a obra de Plínio Marcos de forma ampla

(considerando o que havia sido escrito até então) e focando-se sobretudo nas peças *Barrela* e *Abajur Lilás* que acabavam de ser liberadas pela censura. Questiono o argumento de Mercado quando este defende que a distância de classe social entre a plateia e os personagens pode favorecer a análise crítica à semelhança do distanciamento praticado por Brecht. Sabemos que entre a exposição de um problema social concebido pelo autor como real e o despertar de uma consciência política no público existe certa distância. A maneira mais adequada de percorrer essa distância e passar da exposição dos problemas a uma tomada de atitude é algo que varia de acordo com o período histórico e o contexto social em que a obra é produzida.

Partindo da comparação que Mercado (1980) faz entre a obra de Plínio Marcos e a de Brecht, vejamos a leitura que Raymond Williams faz do teatrólogo alemão. Analisando a produção de Brecht da década de 1920, Williams (2002) enxerga neste autor assim como em outros do mesmo período uma tendência pela representação do repulsivo e do escatológico como forma de provocar choque no público. *A Ópera dos três vinténs* seria um exemplo de obra que, ao expor os sujeitos marginalizados da sociedade deveria provocar repulsa no público gerando, conseqüentemente, um choque capaz abalar a moral da sociedade burguesa. No entanto, para Williams isso não ocorre de forma alguma. Para ele, o efeito seria o contrário, pois o público burguês poderia projetar sobre os tipos marginais representados no palco sua “imoralidade reprimida”, protegidos justamente pela distância social. Deste modo, a visão de mundo do público se tornaria ainda mais segura:

Os ladrões e as prostitutas são os tipos permitidos sobre os quais uma imoralidade reprimida pode ser muito facilmente projetada e por meio dos quais se pode, sem perigo, projetar uma consciência reprimida. Nenhum choque verdadeiro acontece quando respeitáveis frequentadores de teatro se defrontam com essas personagens, uma vez que elas são vistas, precisamente, como uma classe especial e à parte. (Williams, 2002, p. 250)

Qual a possibilidade de que o público possa ver *Barrela* como uma análise crítica das estruturas sociais que geram violência dentro das próprias cadeias? Como seria possível, a partir da peça, estabelecer um debate sério sobre as condições do sistema carcerário no Brasil e o que as crises desse sistema geram para a sociedade? A partir dessas perguntas,

questiono a possibilidade que a montagem da Cia. Gente tem de provocar um debate político, pensando a discussão a respeito do sistema carcerário que é apenas uma das possibilidades de crítica social que o texto oferece.

É notório que o pensamento conservador tem ganhado força na política brasileira nos últimos anos, com a vitória de políticos conservadores que se elegem com índices expressivos de votação para os cargos legislativos. Ao mesmo tempo, a demanda por um endurecimento das medidas penais ganha força na sociedade, reforçada pelo desarquivamento de um projeto de emenda à constituição que prevê a redução da maioria penal e por projeto de lei que propõe a castração química de estupradores. Além das medidas legais e da movimentação política, a sociedade tem acompanhado através de noticiários e de redes sociais a ação de cidadãos que se julgam como “justiceiros” e praticam atos de violência e tortura contra supostos criminosos. Parece haver de forma ampla na sociedade brasileira uma descrença na capacidade de que o sistema penal possa oferecer a ressocialização dos detentos e devolvê-los à sociedade como cidadãos. Isto é, o sistema carcerário não seria capaz de executar uma das funções que Foucault (2014) identifica como seu objetivo histórico: “Em suma, o encarceramento penal desde o início do século XIX recobriu ao mesmo tempo a privação de liberdade e a transformação técnica dos indivíduos” (p. 225).

Paradoxalmente, enquanto alguns setores da sociedade demandam um endurecimento das penalidades, a população carcerária cresce de forma espantosa nos últimos anos. Segundo dados do <sup>2</sup>Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen) do ano de 2014, realizado pelo Ministério da Justiça, a população prisional crescera 167,32% em relação ao ano de 2000. Como consequência, o Brasil, cuja população é a quinta maior do mundo, ocupa a quarta posição no ranking de países com o maior número de detentos. De acordo com o mesmo levantamento, 40% dos presos no país estão em situação, provisória, isto é, ainda aguardam julgamento, assim como os presos de *Barrela*.

---

<sup>2</sup> Relatório acessado no site do Ministério da Justiça. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/noticias/populacao-carceraria-brasileira-chega-a-mais-de-622-mil-detentos>. Último acesso: 10 de julho de 2017.

Certamente, a cena realizada pela Cia Gente no foyer do teatro contribui para que o público possa mergulhar na tensão e no universo violento de uma cadeia. A revista realizada nos espectadores antes que entrem na sala de espetáculo, a agressividade da abordagem policial e o nervosismo do ator preso são estratégias importantes para que o público entenda a situação de tensão em que vivem aqueles presos que já estão na cela quando o público chega. Ainda assim, não me parece que o espetáculo consiga realizar o salto completo da história individual daqueles presos, naquela noite, naquela cela, para a análise das estruturas sociais que produzem a situação representada. A gratuidade da violência praticada por aqueles detentos e a banalização do estupro e do assassinato acabam por contribuir para a leitura de que *aqueles* homens são homens maus.

Os dados que apontam para a estrutura social geradora da violência estão lá, porém acabam ficando nas margens da ação. A história de vida de Tirica, por exemplo, que não tinha uma família estruturada e já passara pelo reformatório antes da prisão seria um dado para compor o elemento estrutural, porém é restrita a uma fala. Tirica pode ser visto como um produto acabado da estrutura social que Foucault chama “arquipélago carcerário”: o conjunto de instituições que visam produzir a normalização e operam sob um método semelhante ao das prisões: “O delinquente é um produto da instituição. Não admira, pois, que numa proporção considerável, a biografia dos condenados passe por todos esses mecanismos e estabelecimentos dos quais fingimos crer que se destinavam a evitar a prisão.” (Foucault, 2014, p. 296).

Tirica era um menor infrator que ao ser preso no reformatório foi submetido a tortura e abuso sexual por parte de meninos mais velhos. Ao ser preso novamente já na fase adulta, diante da crueldade da vida na prisão e da humilhação por parte de seus companheiros de cela, ele acaba se tornando um assassino. Sua trajetória poderia ser comparada à do garoto da cidade de Santos cuja história inspirou Plínio Marcos: preso por um motivo banal e estupro na cadeia, ele mata todos os companheiros de cela quando postos em liberdade. Essa estrutura que converte jovens em assassinos, por limitações do próprio texto, acaba não recebendo o devido destaque, sendo exposta na fala de Tirica e no prólogo da peça. O prólogo, escrito em versos e declamado como poema, fala do tédio, da ociosidade e do abandono em que se encontram os presos e é lido pelos atores da Cia Gente

logo que o público entra na sala de teatro. No entanto, esses dados que apontam o abandono e a precariedade da prisão não são mostrados de forma concreta e visível ao longo da ação, a leitura do texto termina sendo abafada por toda a movimentação que ocorreu antes da entrada na sala.

A despeito das dificuldades oferecidas por um texto escrito entre as décadas 1950 e 1960, antes de o tráfico de drogas tornar-se a principal atividade do crime organizado, o que afeta diretamente a realidade das cadeias, a Cia. Gente é capaz de realizar uma atualização do texto. O grupo não deixa o aspecto de perplexidade diante do real presente na obra de Plínio Marcos se perder. Essa perplexidade foi o que motivou o autor a escrever a primeira versão da peça, inspirado por uma notícia de jornal sobre violência e injustiça. A noite intranquila que os presos vivem certamente abala os espectadores e também os intranquiliza. Isto é, a montagem é capaz de deixar o espectador perplexo diante dessa mesma realidade, já que violência e injustiça ainda são atuais na sociedade brasileira.

Ainda assim, a passagem da perplexidade para a reflexão crítica das estruturas sociais torna-se extremamente difícil, sobretudo porque se trata de analisar as condições de vida daqueles que já foram excluídos da sociedade. Isto é, os presos são aqueles que, de acordo com o pensamento hegemônico, não são mais humanos. Essa reflexão está no prólogo da peça, pois na prisão “vivem os vivos/ que já estão mortos/ vivem os homens/ que já não são gente.” (MARCOS, 1959, p. 26). A dificuldade de superar essa lógica e propor um pensamento crítico advém não da montagem feita pela Cia Gente, mas sobretudo do avanço conservador que ocorre nos últimos anos na política nacional. Conservadorismo que, na contramão de uma leitura crítica dos fatos, tende a uma leitura simplista da realidade e propõe mais violência como resposta à violência.

## REFERÊNCIAS

ARAUJO, Gessé A. **Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos**. 2012, 178 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ASSIS, Machado. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”. In: **O jornal e o livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2014.

MARCOS, Plínio. **Barrela**. [1959] Disponível em: <http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm>. Último acesso: 11 de julho de 2017.

MERCADO, Antonio. O julgamento da obra de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de Abril de 1980. Caderno B, p. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Ed. Forno, 1994.

WILLIAMS, Raymond. “Uma rejeição à tragédia - Brecht”. In: **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Submetido à publicação em 13 de janeiro de 2018.

Aprovado em 10 de maio de 2018.