

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO E CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS -
PPGEL

DIMAS EVANGELISTA BARBOSA JUNIOR

**UMA TENSÃO ALICERÇADA NO ABISMO:
O TRÁGICO E O ABSURDO NO TEATRO DE PLÍNIO MARCOS**

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2019

DIMAS EVANGELISTA BARBOSA JUNIOR

**UMA TENSÃO ALICERÇADA NO ABISMO:
O TRÁGICO E O ABSURDO NO TEATRO DE PLÍNIO MARCOS**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura brasileira (Doutorado).

Linha de Pesquisa: Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Coorientador: Prof. Dr. José Luis Pires Laranjeira (UC).

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desta tese, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

J95u JUNIOR, Dimas Evangelista Barbosa.
Uma Tensão Alicerçada no Abismo: O Trágico e o Absurdo no Teatro de Plínio Marcos / Dimas Evangelista Barbosa Junior – Tangará da Serra, 2019.
210 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019.

Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva
Coorientador: José Luis Pires Laranjeira

1. Tragédia Grega. 2. Teatro do Absurdo. 3. Dramaturgia Brasileira. 4. Plínio Marcos. I. Dimas Evangelista Barbosa Junior.
II. Uma Tensão Alicerçada no Abismo: O Trágico e o Absurdo no Teatro de Plínio Marcos.

CDU 821.134.3(81)-2

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO E CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS -
PPGEL

Tese intitulada **Uma Tensão Alicerçada no Abismo: O Trágico e o Absurdo no Teatro de Plínio Marcos**, de autoria do doutorando Dimas Evangelista Barbosa Junior, avaliada e aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes docentes:

Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)
(Orientador / Presidente)

Professora Dra. Elisabeth Battista
(Avaliador UNEMAT / Interno)

Professora Dra. Marinei Almeida
(Avaliador UNEMAT/ Interno)

Professor Dr. José Luís Pires Laranjeira
(Avaliador UCoimbra/ Externo)

Professor Dr. Danglei de Castro Pereira
(Avaliador UNB / Externo)

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2018

Tutaméia (1967)

Todo abismo é navegável
A barquinhos de papel ...

(João Guimarães Rosa)

∞

Abismo (1930)

Olho o Tejo, e de tal arte
Que me esquece olhar olhando,
E súbito isto me bate
De encontro ao devaneando –
O que é ser-rio, e correr?
O que é está-lo eu a ver?

Sinto de repente pouco,
Vácuo, o momento, o lugar. Tudo de
Repente é oco –
Mesmo o meu estar a pensar.
Tudo – eu e o mundo em redor –
Fica mais que exterior.

Perde tudo o ser, ficar,
E do pensar se me some.
Fico sem poder ligar
Ser, ideia, alma de nome
A mim, à terra e aos céus...

E súbito encontro Deus.

(Fernando Pessoa)

⊙

DEDICATÓRIA

À **UNEMAT**, pela oportunidade.

AGRADECIMENTOS

À força espiritual que guia meu caminho, dando-me a intuição;

A meu pai, **Dimas**, pelos princípios éticos que me ensinou;

A minha mãe, **Dometila**, pelo apoio e amor;

A minha irmã, **Bruna**, por ser meu porto-seguro e minha confidente principal;

Ao terno e paciente professor **Agnaldo** por ter confiado em mim. Te agradeço por me apresentar o universo maravilhoso do Teatro, com suas instigantes reflexões filosóficas, sociológicas e literárias, que vão além do que eu havia estudado na graduação. Admiro teu profissionalismo e empenho em levar os estudos teatrais para nosso programa de pós-graduação. Continuarei sua tarefa com prazer. E, por último: “Merda!”;

À professora **Elizabeth Batista**, pelo encanto da sua presença confortante não apenas nas suas aulas;

À professora **Marinei Almeida**, que, ao ler atentamente a tese, fez apontamentos que me ajudaram a dar coerência no todo;

À professora **Marta Cocco**, pelo companheirismo e solicitude em me proporcionar sua disciplina de Teoria do Poema para que eu pudesse, além das conversas muitos agradáveis;

Ao professor **Dante Gatto**, pela leitura do meu esboço de artigo, pela compreensão, e pelos elogios, incentivadores;

À professora **Walnice**, pela amizade, pelo humor maravilhoso e pela confiança;

À professora **Elza Miné**, pelo reconhecimento do meu trabalho enquanto pesquisador. Te agradeço pela consideração, que foi importante não apenas para a minha investigação acadêmica, como também para a minha vida pessoal;

Ao professor **José Luis Pires Laranjeira**, pela recepção calorosa e informal na UC, bem como pelos valiosos conselhos e sugestões de diálogos que eu pude estabelecer tanto com o corpo acadêmico quanto com a encantadora cidade de Coimbra, em Portugal;

Ao professor **Danglei**, pela leitura do trabalho e provocações intelectuais pertinentes;

À professora **Vera**, pela admiração que despertou em mim enquanto pesquisadora e pessoa;

Ao professor **Aroldo**, pela compreensão e profissionalismo;

A meu amigo **Samuel Otávio**, pela amizade sincera, porto-seguro de todas as horas;

A meus amigos **Rômulo**, **Jéssica** e **Kleide**, pela delicadeza, compreensão, pelos momentos de felicidade e companheirismo;

A **CAPES**, pelas duas bolsas concedidas: a de quatro anos e a de Doutorado-Sanduiche. Bolsas, estas, sem as quais eu não haveria tido condições materiais de me aprofundar na minha pesquisa, que integra os estudos sobre a Linguagem;

RESUMO

O problema norteador desta tese é compreender e demonstrar como se resolve uma relação problemática entre os pressupostos estéticos de uma visão de mundo sobre o absurdo e uma visão de mundo sobre o trágico, em duas obras teatrais do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos (1935-1999): **Barrela** (1959) e **Navalha na carne** (1967). Nesta direção, investigamos o contexto cultural e histórico que fez eclodir a tragédia grega do período clássico, bem como a inflexão que o trágico sofreu no século XX, em especial, a que deu origem ao teatro do absurdo. O corpus apresenta representações de conflitos culturais na sociedade brasileira das décadas de 1960. O autoritarismo ideológico representado pela ação destas peças se choca com novos modos de perceber a realidade, frutos da contracultura brasileira no meio artístico e intelectual daquela época. Desta maneira, procuramos demonstrar o que denominamos por consciência trágica do absurdo, que está presente na tensão dramática do corpus, que articula aspectos inconciliáveis de uma ambiguidade constitutiva nos heróis trágicos de Plínio Marcos.

Palavras-chave: Tragédia grega; Teatro do absurdo; Dramaturgia brasileira; Plínio Marcos.

RESUMEN

El problema de nuestra investigación es comprender y demostrar cómo se resuelve una relación problemática entre los presupuestos en una visión de mundo absurda y los presupuestos e una visión de mundo trágica en cuatro obras teatrales del dramaturgo brasileño Plinio Marcos: **Barrela** (1959) e **Navalha na carne** (1967). En esa dirección será necesario investigar el contexto cultural e histórico que produjo la tragedia griega y el contexto histórico del teatro el absurdo. Las piezas teatrales que serán analizadas presentan conflictos que representan a la sociedad brasileña de la década de 1960/1970. Los valores representados por los personajes presentan una estructura trágica. Creemos que las piezas de teatro del corpus representan una violencia produce el conformismo. El problema principal de esta tesis es demostrar una tensión producida por aspectos inconciliables de la ambigüedad constitutiva de la cultura brasileña representada por el corpus. La ambigüedad constitutiva representada en las piezas teatrales es lo que denominamos por conciencia trágica del absurdo.

Palabras-clave: Tragedia griega; Teatro del absurdo; Dramaturgia brasileña; Plínio Marcos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
-----------------	----

CAPÍTULO - I DA TRAGÉDIA CLÁSSICA AO TEATRO DO ABSURDO

1.1 Contexto histórico da tragédia grega.....	22
1.2 O pensamento mítico.....	23
1.3 Entre mito e democracia.....	32
1.4 O teatro do absurdo.....	69

CAPÍTULO - II PLÍNIO MARCOS E A GERAÇÃO DE 1969

2.1 A geração de 1969 no teatro brasileiro.....	96
2.2 O homem por trás da besta: “ <i>Barrela</i> ” - (1959)	102
2.3 Espelhos deformando o sexo: “ <i>Navalha na Carne</i> ” - (1967)	131

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	167
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

Oswaldo Mendes (2009), na biografia que escreveu sobre a vida do escritor, dramaturgo, jornalista, cronista, intelectual, romancista, camelô e místico brasileiro, nascido em Santos, São Paulo, Plínio Marcos (1937-1999), relata-nos em **Bendito Maldito** (2009) que em 1958, Patrícia Galvão (1910-1962), uma das precursoras do modernismo brasileiro, estava à procura de um ator substituto para uma encenação da peça **Pluft, o Fantasminha** (1955), da escritora brasileira Maria Clara Machado (1921-2001). Ela precisava de alguém que decorasse, praticamente da noite para o dia, as falas de uma das personagens da obra. Às vésperas do festival de teatro, que ocorreria na cidade de Santos, Pagú (como era apelidada pelo meio artístico da época) foi procurar o ator substituto no circo da cidade. Segundo o relato de Mendes, ela acreditava que naquele lugar existiriam artistas acostumados a trabalhar em um ritmo intenso de atividades guiadas pelo improvisado e pela criatividade. Foi assim que ela descobriu aquele que seria, de acordo com o crítico de teatro brasileiro Sábato Magaldi (2003), a maior revelação do teatro brasileiro na década de 1960: Plínio Marcos.

Naquela noite, após o espetáculo, o jovem ator, com apenas 22 anos na época, apresentou a ela uma peça recém-escrita, e que se baseava em uma notícia de jornal, sobre um garoto que após beber demais em um bar e se envolver em uma briga, fora detido e violentado pelos detentos na cela, onde havia passado a noite. Aquele acontecimento havia causado, no jovem palhaço de circo, uma profunda inquietude, que tomou forma artística em sua primeira peça: **Barrela** (1959). Patrícia Galvão elogiou a qualidade dos diálogos dramáticos daquele texto, afirmando que a obra poderia se tornar um espetáculo. Desta maneira, as atividades no circo levariam o dramaturgo santista à carreira teatral como ator e, posteriormente, como dramaturgo.

Dentre as 29 obras teatrais, incluindo peças e *sketches*, que compõem sua dramaturgia, acreditamos que as mais significativas sejam estas: **Barrela** (1958), **Dois Perdidos Numa Noite Suja** (1966), **Navalha na Carne** (1967), **Quando as Máquinas Param** (1967), **Homens de Papel** (1968), **O Abajur Lilás** (1969), **Oração Para um Pé-de-chinelo** (1969), **Balbina de Iansã** (1970), **Signo da Discoteque** (1979), **Querô: Uma Reportagem Maldita** (1979), **A Mancha Roxa** (1988), **A Dança Final** (1998) e **O Bote da Loba** (1997). As obras que destacamos possuem pontos estéticos em comum: temas marginalizados a abordarem a violência urbana e social, a violência privada, o estupro, o jogo sadomasoquista de oprimir e ser oprimido, as condições materiais precárias no meio de marginalidade social, as tragédias do anonimato, a banalização do absurdo em crimes quotidianos, a vulnerabilidade afetiva, o

desespero, a exploração econômica, a exploração sexual, a prática da tortura, a mercantilização dos corpos, as manifestações dos saberes populares, a alienação política e cultural, o horizonte sem saída dos condenados a morrer, a vida nas celas de prisões, a instituição matrimonial transformada em uma mercadoria cuja fetiche é explorado pelo capitalismo que ultrapassa, e por vezes, deforma o processo de construção subjetiva das identidades nas relações humanas.

De acordo Magaldi (2001), Plínio Marcos é um dos responsáveis pela mudança de paradigma no teatro nacional dos anos 1960 e 1970. Sendo um dos precursores na representação da marginalidade social em palcos brasileiros, suas peças apresentavam propósitos explícitos de denúncia, não apenas direcionada à estrutura social representada, mas também ao âmbito existencial de indivíduos excluídos. Os seres habitantes das suas obras eram marcados pelo signo da violência, sendo que as personagens manifestavam tal característica de modo que suas peças teatrais produzirem um efeito irônico, já que responsabilizavam sempre o outro pelas suas angústias. Contudo, o outro responsabilizado era muito parecido com a personagem que o responsabilizava, porque ambos estavam inseridos no mesmo contexto social, e, pois, existencial. O resultado disto era a violência das agressões verbais que movimentavam os diálogos das personagens das suas peças. Grande parte das peças teatrais do dramaturgo santista possuía dois ou três personagens, e justamente por serem poucas e estarem inseridas em espaços dramáticos, fechados, privados, escondidos, anônimos, é que as personagens mergulhavam em discussões profundas sobre os mecanismos ideológicos que deturpavam as suas relações sociais.

Em nossa pesquisa, notamos que grande parte dos trabalhos acadêmicos, ensaios literários, crônicas jornalísticas, artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutoramento, sobre as obras literárias de prosa e drama Plínio Marcos, demonstravam um como o autor, especialmente nas suas peças teatrais e *sketches*, possuía uma postura politicamente engajada justamente pelo fato de criar personagens transgressoras. O dramaturgo era apontado como transgressor não só por causa das suas personagens, mas também por causa da linguagem coloquial, repleta de palavrões. A linguagem dramática do escritor santista representava a violência social, e, pois existencial. A violência das personagens só era alcançada por causa da violência da linguagem dramática. A maioria dos artigos científicos que consultamos costumava reduzir a representação da produção da violência como algo advindo da esfera de marginalidade social. Tais críticos afirmavam, também, que as peças teatrais do dramaturgo brasileiro era naturalista.

Não é sem justificativa que as obras dramáticas do autor santista havia sido chamada por parte da crítica literária como literatura naturalista, pois suas obras eram muito

comprometidas com a representação das circunstâncias sociais das personagens habitantes da esfera marginal não apenas social, mas também existencial. **A Dança Final** (1998), por exemplo, é uma peça teatral que representava um casal de classe média e que estava prestes a comemorar as bodas de prata, mas a linguagem da peça não possuía nada de cerimonioso do estilo de fala de peças teatrais burguesas. Pelo contrário: o casal discutia temas marginalizados (como a impotência sexual), por meio de uma linguagem totalmente coloquial, e, inclusive, no uso dos famosos palavrões do dramaturgo. A revolta das personagens era decorrente não de elas pertencerem apenas à esfera da marginalidade social, mas também, e conseqüentemente, de elas viverem à margem da própria existência.

Nas críticas literárias sobre as peças teatrais do dramaturgo santista, algumas vezes aconteciam que os argumentavam dos textos se direcionavam no sentido fora do senso comum sobre a marginalidade. Contudo, os argumentos eram assim postos propositadamente para depois “provar” que a dramaturgia de Plínio Marcos possuía como destino teleológico a perspectiva da violência ser produzida ou por uma visão de subversão digna dos marginalizados ou por uma ideia de maldade, que era retirada, às vezes, de uma visão cultural tão anacrônica (Baudelaire) quanto reduzir Plínio Marcos a escritor naturalista. O senso comum da crítica pliniana defendia a ideia de que o inconformismo representado nas obras do autor refletia uma postura de comprometimento apenas com a vida dos marginalizados, considerados pelo senso comum como os únicos violentados pelas ideologias da classe dominante, burguesa. Por causa disto, acreditamos que o elemento social nas suas obras não pode ser compreendido apenas através do social, já que a obra do escritor santista é atravessada por uma profunda angústia existencial, reflexo, notadamente, do contexto cultural relato às crises culturais por que passou não apenas o Brasil, mas boa parte dos países ocidentais, durante o século XX.

Por isto, defendemos que as peças teatrais de Plínio Marcos, mais especificamente **Barrela** (1959) e **Navalha na Carne** (1967), apresentam traços estéticos da tragédia moderna e do teatro do absurdo europeu. Contudo, vamos além, podemos observar que as peças do dramaturgo brasileiro apresentam uma estrutura muito parecida com as estruturas das tragédias gregas clássicas. Nossa visão a respeito da tragédia, enquanto gênero literário e seu contexto histórico de produção, vão de encontro com a filosofia sobre o trágico do alemão Friedrich Nietzsche; por isto, optamos, por uma escolha metodológica, não utilizar as suas ideias. Desta maneira, consideramos que os estudos na área da Antropologia Estruturalista, presente nas obras dos franceses Claude Lévi-Strauss e Jean-Pierre Vernant, como bases para o desenvolvimento do nosso raciocínio acerca da obra dramática de Plínio Marcos, sendo que a obra **Mito e Tragédia na Grécia Antiga** é o ponto fundamental do qual partimos para construir

nossos instrumentos metodológicos nos ensaios analíticos da literatura dramática de Plínio Marcos.

As personagens do dramaturgo santista representavam um processo que denominamos como uma tomada de consciência da alienação estrutural social e, pois, existencial, que as personagens reconhecem como tendo sido interiorizadas pelo que também denominamos como consciência trágica do absurdo. Por causa da representação dos elementos trágicos e absurdos na sua dramaturgia, percebemos a necessidade de estudar não só as tragédias clássicas, como também as tragédias modernas, das quais acreditamos que o teatro do absurdo seja uma manifestação metateatral. Por meio do absurdo, o dramaturgo restituiria, ao marginal, a possibilidade de compreender sua situação social opressora, mas, para que esta consciência da opressão social e existencial não caísse em uma constatação teleológica pessimista, o dramaturgo se amparava em sua fé no poder da empatia pelas singularidades dos outros e das personagens com elas próprias.

O movimento dialético das peças **Barrela** e **Navalha na Carne** podem ser lidos por meio das categorias das tragédias gregas, pois as relações entre estas categorias são muito parecidas com as relações entre os dispositivos dramáticos que compõem a mola da ação nas duas peças teatrais do *corpus*. Contudo, sabemos dos problemas que um paralelismo assim acarretaria, por isto sentimos a necessidade de estudar o contexto cultural dos países ocidentais no século; assim, elegemos a obra historiográfica **A Era dos Extremos: O Breve Século XX**, do marxista Eric Hobsbawm. Assim, não estamos falando que o contexto histórico dos atenienses do século V a. C tenha tido acontecimentos semelhantes. O que estamos afirmando é que tanto na Atenas daquela época quanto no século XX d. C. houve uma mudança na estrutura cultural da sociedade ateniense e das sociedades ocidentais, as peças trágicas representavam visões de mundo sobre tais transições estruturais no social e, pois, existencial. Nas tragédias gregas, havia a tensão presente na transição do pensamento mítico para o pensamento democrático; nas peças trágicas de Plínio Marcos, havia a tensão presente na transição das noções de consciência, com a descoberta do inconsciente; de verdade, com a propagação da noção de ideologia; e de razão, com o desenvolvimento dos estudos da Escola de Frankfurt sobre a razão instrumental.

Grande parte dos entretchos das peças denominadas Constatação¹ do dramaturgo santista ocorriam em lugares fechados, entre quatro paredes, claustrofóbicos, simbolizando a

¹ Termo cunhado por Paulo Vieira de Mello na tese **Plínio Marcos: A flor e o mal**, defendida em 1993. As peças que estamos a mencionar e que pertencem a esta fase são **Barrela**, **Dois perdidos numa noite suja**,

impossibilidade de sair do circuito fechado. Quando não apresentavam um quarto ou uma cela de penitenciária como espaço dramático, essas obras situavam suas histórias em um lugar desolado, à beira de um abismo, ou em um barracão, cercado pelo “esquadrão da morte”, que, à propósito, tornava-se presença constante nas peças. Mas a morte não dava fechamento ao conflito, que, muitas vezes, começava desde as primeiras falas e seguia até o final, conotando a ausência de solução a que estavam fadadas as personagens.

Não havia transformação profunda da situação inicial, do *status quo*, somente o afunilamento abissal da decadência, causando a náusea no leitor-espectador. A gratuidade com que o conflito era conduzido fazia transparecer uma violência que não correspondia apenas à situação marginal, pois também funcionava como resposta à angústia, ao enfado ou à escassez de sentido na vida de nulidade e tédio destas criaturas que pareciam ser movidas tão somente pelo ódio. O teatrólogo brasileiro Décio de Almeida Prado (1987) afirma que os textos do autor santista usavam a marginalidade apenas como pano de fundo para se centrar nos conflitos interindividuais densamente psicológicos. Magaldi (2001), por sua vez, diz que as peças de Plínio Marcos representavam o homem como alguém que era sutilmente manuseado por potências que ignora. A tensão que demonstraremos nas tragédias de Plínio Marcos é representada por uma ambiguidade entre silêncio e palavrão, solidão e atravessamento, que produz o diálogo. Esta ambiguidade tensiva produz o diálogo dessas peças. O que pretendemos demonstrar é o que denominamos como consciência trágica do absurdo.

Acreditamos que a violência e o sofrimento das suas personagens sejam, além de apenas reflexo do contexto de marginalidade que determinam suas ações, reflexo, também, da luta delas com as forças desconhecidas que as superam. Expatriadas e exiladas, sem memória e sem projeto, muitas das suas personagens não possuíam patronímicos, apenas nomes truncados, apelidos, que remetiam a uma ruptura com o passado, anonimato e orfandade. Eram alienadas das engrenagens do sistema que as abarcava. Quase todas possuíam apenas subempregos, moravam em lugares provisórios em péssimas condições, sendo impotentes frente aos poderes incógnitos que interviam nos seus caminhos. De acordo com Prado (1987), estes seres continham um ódio e um ressentimento nunca antes presenciados no teatro brasileiro.

Segundo Vieira (1994), o projeto estético de Plínio Marcos revelava uma preocupação com a resolução dos conflitos dos marginalizados, como se o escritor sugerisse que a única solução para a situação degradante e violenta dos seres humanos (fase de “Constatação”) fosse

a busca espiritual (fase de “Proposição”)². A passagem de uma fase a outra não ocorreu bruscamente, pois, em algumas peças da primeira fase, havia a presença de epifanias que anunciavam a terceira fase.

Vieira (1994) assevera que, na medida em que as peças enveredavam à religiosidade e ao misticismo, elas acabavam perdendo, paulatinamente, a qualidade dramática, no que tange à construção do conflito, da ação e das personagens. Ele define este processo como Entropia. O conflito se dissolve, as falas perdem a força dramática, as personagens, antes apuradamente construídas em suas particularidades, tornam-se, na última fase, figuras despersonalizadas. Perde-se, pouco a pouco, a dinamicidade e intensidade que o consagrou como escritor maldito. Entretanto, curiosamente, no ano seguinte à publicação da tese de doutoramento de Paulo Vieira que defendeu esta ideia, Plínio Marcos escreve **A dança final** (1994), que apresenta, novamente, a mesma força dramática que o consagrou, só que desta vez, o entreccho é levado à esfera conjugal de um casal de classe média.

O *corpus*, **Barrela** e **Navalha na Carne**, apresenta uma relação problemática entre pressupostos trágicos e absurdos sobre a existência humana. Relação problemática, esta, que representa a luta não apenas das personagens umas com as outras, mas também das personagens com elas próprias. Há uma denúncia muito contundente sobre as mazelas produzidas pelas econômicas culturais e sociais que os atravessam, tomando conta dos seus corpos. As estruturas sociais apresentam certo grau de determinação nas ações das personagens, justificando a *hýbris* excessiva nas convenções arbitrárias e impelindo as personagens à *harmathia* trágica. Os heróis trágicos, inseridos em situações-limite, reconhece o absurdo no não-sentido da ideologia que violenta o sujeito. Há, portanto, um reaparecimento, nas peças de Plínio Marcos, de categorias da Tragédia Grega Clássica, como a *áte*, a *hamartía*, a *hýbris*, o *daímon*, a *peripetéia* e a *anagnórisis*.

Relacionando o *corpus* com seu contexto histórico, podemos perceber que o século XX d. C. fez surgir obras trágicas que representaram as crises dos valores fundamentais da visão de mundo desenvolvida na modernidade. Em Plínio Marcos, a noção de *áte* mantém o sentido de algo hereditário que determina as ações da personagem, que na obra é aparentemente descrita como o meio social. Mas, como nas tragédias clássicas, o homem possuía uma margem de liberdade. Em Plínio Marcos, o herói trágico também possuía margem de liberdade, que se manifestava na consciência trágica. Em **Dois Perdidos Numa Noite Suja** (1966) e **Barrela** (1959) a *hamartía* era provocada pelo erro de personagens influenciadas pelas condições sociais

² As peças que compõem esta fase abordam o tema da religiosidade. A mais significativa nesse sentido é *Madame Blavatsky*, obra baseada na biografia da criadora da Teosofia.

de marginalidade social. Em **A Dança Final** (1998), a *hamartía* era concretizada pela falha de Menezes, condicionada pelos ideais de virilidade, imbrincados na cultura de hegemonia masculina.

Em **Dois Perdidos Numa Noite Suja**, observamos traços estéticos semelhantes à obra de Beckett, tais como o aspecto circular e fragmentado dos diálogos. As personagens hesitam diante das palavras e “vomitam” o mínimo delas. Há passagens em que a linguagem de Paco, ao invés de comunicar seu afeto por Tonho, caminha no sentido contrário, ao extravasar a humilhação e a zombaria, pois a ideologia viril, segundo a qual “homem macho por muito menos desgraça um.” (MARCOS, 2003, p. 98), força-o a agir com brutalidade. No entanto, a tentativa de encobrir o sentimento o deixa latente ao leitor espectador, causando, ironicamente, a comoção pelo antagonista. A peça é formada por microações e microconflitos, em “ciclos de ação” que se lançam ao vazio. Os sintagmas são curtos, cortantes e ásperos. A ínfima provocação desperta as reações mais violentas. O ritmo repetitivo das falas não faz a ação progredir, mas ser entrecortada por reações passionais e instantâneas, sempre desaguando em selvajaria gratuita. De acordo com Lima (2008), esta cadência dos diálogos representa artisticamente os personagens como “sujeitos violentados”, caracterizados linguisticamente por uma interioridade modelada na naturalização diária da violência de suas vidas desoladas no abjeto e na miséria. Este fenômeno também está presente em **Barrela e Navalha na carne**.

O processo de formação da *hybris*, nas personagens do *corpus*, faz parte de processos de formação de papéis sociais, recorrentes em sociedades onde exista tanto hegemonia masculina quanto marginalização dos pobres. Podemos observar, nas obras, que o vazio, a mentira e a ilusão a serem propagados pelas ideologias historicamente construídas, são construtoras de “máscaras sociais”, referências de identidade que funcionam bem quando cada indivíduo desempenha suas funções e mantém o equilíbrio, mas que se rompem quando elas tornam por demasiado caricatas e se chocam com a face oculta a gritar.

As ideologias que giram em torno de alguns papéis sociais, tais como os de mulher submissa e homem viril (BOURDIEU, 2007), tomam posse dos corpos das personagens, oferecendo certezas sobre as consequências morais de suas decisões e ações. Neste processo doloroso, de adequação e justificação dessas ideologias arbitrarias, as personagens se reificam e se deformam. Como o *corpus* de nossa análise faz uso da agressividade indireta, de situações extremas, essas debilidades ideológicas rompem o tecido eufêmico das situações quotidianas banais:

No uso do palavrão, indispensável da correta abordagem dramaturgicamente de certos ambientes (que não podem ser vedados à arte) exprime-se, ademais, o curto-circuito da explosão irada que despreza a metafórica ornamental de eufemismos elegantes; a aspiração à verdade, o cansaço de circunlóquios manhosos, o desejo de abalar convenções tidas como ultrapassadas, de revoltar-se contra as repressões institucionalizadas e contra a censura interna e externa. Manifesta-se neste emprego ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade. É evidente que este recurso, geralmente ligado ao uso agressivo do obsceno, do repugnante e da blasfêmia, somente merece ser defendido quando tenha relevância como elemento significativo dentro do contexto de uma verdadeira Obra-de-arte de cuja totalidade lhe vem o sentido. (ROSELFELD, 1996, p. 52-53).

As personagens do *corpus*, obstruídas por sistemas de ideias externos, são esvaziadas, seus valores, alicerçados sobre esta presença estranha, são desconstruídos. Mais que um encontro catastrófico com o Outro, elas têm um encontro catastrófico consigo próprias, com tudo aquilo que elas foram. Todas as verdades são, pouco-a-pouco, desmentidas, de maneira que o enredo dramático representa o desconforto e o desmoronamento interiores.

Para além da transição dos valores no Ocidente do século XX, a violência que aparece nas peças plinianas pode refletir uma atitude de insubordinação face às mazelas políticas causadas pela atmosfera de repressão presente no contexto histórico do período ditatorial da década de 1960. Esta violência que perpassa as outras obras sobre a marginalidade reflete na organização hierárquica do poder e sua ação por meio da acusação, da humilhação e das torturas.

Raymond Williams (2002) argumenta que a temática da violência surge na dramaturgia quando o homem é exposto, “nu”, face à tempestade que ele mesmo criou. Este ser concentraria suas energias primárias no isolamento, e, quando se relacionasse com o Outro, explodiria o conflito violento e autodestrutivo. Porque o meio verbal dialogal encontra-se fraturado, as trocas intersubjetivas desaguam em embates, nos quais seus impulsos de desejos, impregnados de potencialidade destrutiva e autodestrutiva, conformam-se como um “desejo de morte”, em que a violência se naturaliza. A morte acompanha a satisfação do desejo, uma vez que o sujeito isolado realiza-se ao aniquilar o Outro. Este fenômeno é chamado por Williams como “tragédias das relações destrutivas” e está muito presente da composição tanto de **Dois Perdidos Numa Noite Suja** quanto de **Barrela**. Nesta, a iminência da curra instala na cela uma atmosfera de desespero por causa da possibilidade reiterada de aniquilamento através do ato traumatizante.

Os protagonistas de **Barrela** e **Navalha na carne** são figuras obstinadas em provar que sua visão de mundo é a correta, mas, por meio de uma reviravolta no enredo, terminam por perceberem a contingência limitada e Absurda da visão de mundo, dos seus atos, vontades e

valores que possuíam. Revela-se a *hybris* das personagens no seu excesso de orgulho. Os heróis trágicos do dramaturgo, apontados acima, identifica seu *ethos* com o discurso dogmático da *doxa*. O efeito trágico causa justamente um efeito de “desalienação”. No momento da *anagnorisis*, as personagens têm três revelações: o que elas realmente disseram, fizeram e foram. Veem-se como instrumentos de ideologias.

No Teatro do Absurdo, a reificação reside em uma linguagem marcadamente codificada que expressa a reificação da comunicação e dos relacionamentos humanos transformados em marionetes automáticos; em Plínio Marcos, o absurdo se revela na proliferação do lugar-comum no discurso das personagens, cujo traço autômato se traduz na alienação. Esta é levada, por vezes, à saturação cuja válvula de escape é a violência. Quando atinge uma situação-limite, a convicção moral das personagens se desintegram, levando-as à consciência trágica. A linguagem naturalista escamoteia o absurdo da lógica automática da estrutura social representada no aspecto circular dos diálogos.

No *corpus*, as marcas mais explícitas dessa reificação do ser humano na linguagem está contida em expressões sentenciosas, que são, por excelência, construções verbais que limitam as possibilidades de ação e definem uma maneira correta de agir, baseada em uma ideologia hegemônica. Estas expressões sempre ocorrem nos textos em momentos de síntese reflexiva. Elas são as marcas mais explícitas dessa estrutura social que transcendem as individualidades, manipulando-as como se fosse a linguagem a utilizar o indivíduo e não o contrário. Se por um lado, a linguagem das personagens tende a percorrer um caminho rumo à cristalização das doxas ideológicas, o sofrimento a que eles mesmos se impõem cegamente chocam-se com este percurso. E a aflição delas se acentua justamente por depositarem tanta fé nestes valores.

Uma das marcas mais visíveis dessa coexistência problemática entre o Trágico e o Absurdo nas peças plinianas é a coexistência de uma ideologia burguesa que atravessa as personagens marginalizadas. Por meio do Trágico, as personagens percebem o Absurdo da ideologia burguesa, e a liberdade de poder ultrapassar sua condição marginal fazem que elas possam tanto entender a verdade alheia que se choca com a verdade que elas aderiam e produz a consciência trágica. A culpabilidade das personagens é transferida, em parte, para a necessidade gerada no meio marginal. Mesmo assim elas sentem a culpa trágica por terem se deixado levar pelas ideologias, tal como o herói trágico clássico sofre por ter se deixado levar pelo *daímon*. Por meio deste reconhecimento, o herói trágico do *corpus* toma conhecimento da verdadeira dimensão da sua *hamartía*. E estes heróis são sempre os que possuem um traço de caráter excessivamente orgulhoso.

Todas as peças de Plínio Marcos apresentam uma espécie de microfísica do poder, como diria Foucault. As relações entre as personagens possuem estrutura similar de uma organização social autoritária e hierárquica, na qual o poder é centralizado. No *corpus*, o poder pertence sempre a uma personagem, ainda que ele seja transferido por meio da ameaça e da violência ao outro, o direcionamento da dinâmica relacional entre as personagens depende quase que exclusivamente da vontade dos detentores de poder, que é sempre um indivíduo do sexo masculino. As outras personagens permanecem submissas a este poder Centralizado na figura masculina por diversos motivos que vão do desejo sexual, do Medo, e da dependência financeira.

Almejamos demonstrar, na interpretação do *corpus*, uma relação entre as estruturas culturais representadas pelas peças com estruturas culturais representadas pelas tragédias gregas do séc. V a.C., interpretadas pelo antropólogo Jean-Pierre Vernant. Neste sentido, propomos a hipótese de que as peças do *corpus* possuam estruturas de tragédias modernas. Assim, além do antropólogo francês, trazemos Raymond William a nosso favor para nos ajudar a demonstrar de que maneira isso ocorre.

As peças foram escolhidas, levando em consideração o critério de aproximação estética entre elas. Assim, consideramos o estatuto da personagem (se as personagens do dramaturgo santista possuíam características aproximadas dos heróis trágicos clássicos), da ação dramática (se a ação possuía algum tipo de reviravolta trágica, de crime trágico ou *hamartía*) e dos discursos dramáticos (se eles possuíam traços de ambiguidade que ao invés de apresentar equilíbrio entre visões de mundo diferentes, apresentassem fortes embates, e, por vezes, inconciliáveis).

No primeiro capítulo, serão trabalhados os temas das tragédias clássicas, envolvendo seu contexto histórico, social, político e cultural. Também faremos uma rápida ligação deste gênero literário até o surgimento do Teatro do Absurdo. No segundo capítulo, faremos um breve panorama na chamada Geração de 1969 de dramaturgos paulistas e cariocas. No mesmo capítulo faremos a interpretação das peças teatrais **Barrela** (1959) e **Navalha na carne** (1967) de Plínio Marcos.

CAPÍTULO – I

DA TRAGÉDIA CLÁSSICA AO TEATRO DO ABSURDO

1.1 Contexto histórico da tragédia grega

De acordo com o antropólogo francês Jean-Pierre Vernant, em **As origens do pensamento grego** (2002), depois da queda da realeza jônica e da invasão do Peloponeso pelos dórios, eventos que marcam no fim do período micênico, o território habitado pelos jônios perdia a unidade de governo, que se fragmentava em regiões com sistemas de governo autônomas e próprias. No período clássico (VI e IV a.C.), essas regiões se organizavam na forma de cidades-estados, designadas *polis*. As principais *polis* gregas daquele período eram Atenas e Esparta; nesta, o cidadão estava submisso às determinações dos dois reis responsáveis pela regência do Estado, que era totalitário e militar; diferentemente de Atenas, que era administrada por arcontes da elite aristocrática dos remanescentes jônios, mas que seria, posteriormente, a primeira e única cidade-estado grega a desenvolver a democracia direta.

Apesar das divergências, estas cidades uniram suas falanges a fim de combater o Império Persa, que ameaçava revidar sua derrota na batalha de Maratona. A falta de conhecimento sobre as correntes marítimas do Mediterrâneo pôs a perder algumas embarcações persas no meio do trajeto à Atenas. Como tática de guerra, os atenienses evacuaram sua cidade para que os soldados gregos pudessem combater os persas no estreito de Salamina. Com esta estratégia, os helenos venceram a batalha. O número reduzido dos hoplitas gregos frente ao imenso corpo de batalha persa reforçou a percepção dos helenos de que o império persa não era imperecível. A batalha de Salamina foi um dos acontecimentos históricos que ajudaram a reforçar o sentimento de identidade dos povos de cultura helênica e a fomentar o aparecimento posterior da democracia ateniense.

Na época do surgimento do festival das Grandes Dionisíacas em Atenas (final do séc. VI), a cidade passava por um processo de transformação política. Havia conflitos intensos entre os interesses da nobreza e os dos mercadores. A aristocracia relutava em compartilhar o poder de decisão do governo da cidade, apesar das reivindicações dos mercadores. Após disputas pelo governo de Atenas, Silon, auxiliado por Esparta, tornou-se tirano da cidade. Clístenes, da família nobre dos Alcmeônidas, persuadiu o povo ateniense a expulsar Silon e os espartanos da Acrópole, assegurando que, caso alcançasse o poder, concederia aos atenienses poder de decisão política como eles não haviam possuído.

As reformas de Clístenes (508 a.C.), consequência da derrota de Silon pelo povo ateniense, foi responsável pela criação da democracia. A partir dessas reformas, o espaço privado foi separado do espaço público e, apesar de aquele permanecer despótico, no qual a vida e a morte da esposa, filhos e escravos estavam nas mãos do chefe de família; no espaço público, todos os cidadãos atenienses do sexo masculino, com pais nascidos na *polis* e maiores de idade possuiriam igual direito de debater na *ekklesia* (assembleia) sobre o direcionamento das ações e das instituições políticas da cidade.

Esta transformação política gerou um ambiente propício para receber o pensamento filosófico, cultivado nas colônias gregas da Ásia Menor, mais especificamente em Mileto, por Tales, Anaxímenes e Anaximandro, estabelecendo-se, posteriormente, no séc. IV com Sócrates, Platão e Aristóteles. A possibilidade de argumentar, debater e persuadir o interlocutor nas assembleias fez que o cidadão ateniense, na medida em que se esforçasse para ter participação ativa na esfera da vida pública, pudesse aperfeiçoar técnicas retóricas. A atuação na esfera pública desenvolveu nos gregos o hábito de problematizar costumes, ações e instituições sociais.

Além de separar espaço público do privado, esta transformação cultural culminou no progressivo distanciamento entre *mythós* e *logos*. Porém, antes que mito e razão fossem afastados, houve um período histórico muito tenso entre estas duas formas de pensamento. A mudança política, social e cultural, acarretada pela democracia, fez o pensamento jurídico em formação entrar em conflito com a estrutura do pensamento mítico.

1.2 O pensamento mítico

De acordo com o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1978, p. 8), os mitos podem lembrar no homem pensamentos que lhes seriam desconhecidos. No capítulo “O encontro do mito e da ciência”, em **Mito e significado** (1978), Lévi-Strauss argumenta que não deveríamos abandonar questões filosóficas descredenciadas pela ciência. O mito seria, assim, um saber precioso a ser investigado. Desta forma, ele procura compreender os procedimentos interpretativos que produzem sentido na relação do significante com o significado do pensamento mítico.

O afastamento radical entre pensamento científico e pensamento mítico havia ocorrido nos séculos XVII e XVIII no Ocidente. Esta separação havia produzido o racionalismo, que desacreditou o saber advindo da experiência dos sentidos. A realidade foi reduzida às operações matemáticas. Provocou-se uma tensão entre sentidos da experiência e a ciência. Apesar disso,

determinadas áreas científicas, tais como a Genética, dialogariam com a metodologia da Linguística, por exemplo. A ciência, ao oferecer informações sobre reações subjetivas que temos ao sentir determinados odores, se debruçaria sobre o estudo das estruturas do sistema nervoso que seria intermediário entre mente e experiência.

O estruturalismo (LÉVI-STRAUSS, 1978) investiga traços invariantes nas variações culturais. Assim, a Antropologia e a Linguística procuraram reduzir fenômenos complexos por meio da interpretação das relações internas entre signos culturais a fim de encontrar meios para decodificá-los. O geneticistas descobriram, desta maneira, a estrutura do código genético, por meio de uma analogia com os métodos interpretativos das teorias sobre a comunicação da Linguística. Não que a Genética e a Linguística investiguem os mesmos objetos, mas os dois problemas poderiam ser entendidos com procedimentos metodológicos aproximados. O fenômeno da cultura humana seria mais complexo, devido a um número maior de variantes. O antropólogo notou que havia regras de casamento em manifestações culturais que aparentavam não fazer sentido. Assim, ele assevera que se o mesmo fato absurdo viesse a se repetir uma vez ou outra, ainda que ocorresse em outro local, tal fato não teria nada de absurdo, uma vez que se fosse absurdo não voltaria a aparecer.

O problema do pensamento mítico é visto por Lévi-Strauss (1978) como problema aproximado dos fenômenos culturais. O mito possuiria uma estrutura linguística que se repetiria no decurso da história e em espaços sociais diferentes. A aparente desordem do pensamento mítico possuiria uma ordem linguística por meio da qual poderíamos compreender seu sentido social e cultural. De acordo com o antropólogo, na Semântica, o significado de um signo cultural poderia ser aproximado de um signo cultural diferente. Graus de sentido entre palavras de línguas diferentes poderiam ser comparadas estruturalmente. Haveria campos semânticos que estabeleceriam relações isomórficas entre palavras de línguas diferentes. O denominador comum que produziria uma propedêutica de regras de significação seria a ordem.

O divórcio que ocorreu entre pensamento científico e aquilo que Lévi-Strauss (1978) chamou de lógica do concreto seria necessário para o desenvolvimento do primeiro. Apesar disso, ele afirma que, ainda que a ciência possa progredir por uma descontinuidade epistemológica, ela poderia voltar a incorporar problemas filosóficos anteriormente abandonados. Apesar disso, o antropólogo acredita que sempre haverá uma zona opaca entre o que a ciência nos responde e aquilo que o significado da nossa experiência do real nos faz intuir: “haverá sempre um fosso entre as respostas que a ciência está habilitada a dar-nos e as novas perguntas que estas respostas provocarão”. (1978, p. 19). Assim, ele rejeita a ideia de que o tipo

de pensamento de povos sem escrita seria mais grosseiro em relação àqueles que possuiriam escrita.

Lévi-Strauss (1978) acredita que a natureza seria organizada por níveis diferentes que estabeleceriam relações isomórficas aproximadas por causa da semelhança de papéis, ou funções dentro do organismo dinâmico da natureza. A ciência da natureza faria seu objeto um fenômeno científico por meio de uma apreensão das relações das suas estruturas funcionais. Esta visão de mundo pressupõe uma ordem na correlação entre os fenômenos naturais. Assim como haveriam estruturas dinâmicas com funções aproximadas na natureza, também haveriam histórias míticas com estruturas que se repetiriam em culturas diferentes. Isto possibilitaria o intercâmbio linguístico. Outra coisa que ele aponta é o fato de haver culturas sem escrita tão complexas quanto as culturas com escrita, e que possuiriam, ainda, um tipo de pensamento desinteressado e intelectual:

O que tentei mostrar, por exemplo, em *Totémisme* ou *La Pensée Sauvage*, é que estes povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome de ser manter em um nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade, um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista. (1978, pp. 21-22).

Assim como o pensamento racional, o pensamento mítico também apresenta indagações sobre os fenômenos que rodeiam o homem. Trazendo esta reflexão para o fenômeno social da tragédia grega, podemos afirmar que a repetição estrutural do gênero discursivo da tragédia na modernidade pode ser vista como uma representação a nível linguístico de uma crise de paradigmas culturais que estabeleceriam uma tensão no interior da cultura e da língua.

De acordo com Lévi-Strauss (1978), o pensamento mítico seria diferente do pensamento científico. O pensamento mítico buscaria compreender de uma maneira total o funcionamento do universo, por meio de métodos diversos aos métodos científicos. O pensamento mítico partiria de uma visão cósmica para explicar o significado da parte no todo, ou para explicar as relações sintáticas estruturais presentes no funcionamento da cultura. O pensamento científico, por outro lado, caminharia por etapas e explicaria os fenômenos a partir de uma relação de analogia entre fenômenos particulares, compreendendo as estruturas dos fenômenos investigados, e, com isso, possibilitando investigações apuradas: “não se podem desenvolver imediatamente e ao mesmo tempo todas as capacidades mentais humanas. Apenas se pode usar

um setor diminuto, e este setor nunca é o mesmo, já que varia em função das culturas. E isto é tudo”. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 25)

Para exemplificar sua tese sobre o modo de funcionamento do pensamento mítico, Lévi-Strauss (1978) menciona um mito canadense, segundo o qual, no tempo primordial, quando o Vento Sul era rebelde e atrapalhava os animais, e, numa época em que o homem era muito semelhante aos outros animais, vários seres haviam se unido para deter o Vento Sul, mas somente uma raia havia conseguido domar a rebeldia do vento. Neste mito, a raia possuiria uma função ambígua: quando vista de lado, pareceria menor do que é; quando vista de baixo, pareceria ser maior do que é. A ambiguidade da imagem da raia seria considerada pelo antropólogo como significativa: “apesar de ser obviamente errado, impossível do ponto de vista empírico que um peixe possa lutar contra o vento de um ponto de vista lógico pode-se compreender porque razão se utilizam imagens tiradas da experiência”. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 29). Ele acredita que a validade da significação cultural que o mito possuiria numa determinada comunidade ou sociedade poderia ser comprovada com a descoberta da cibernética.

Neste sentido, vamos ao encontro da ideia de que o conhecimento das estruturas míticas poderia nos ajudar a compreender as bases subjetivas das estruturas culturais em comunidades e sociedades diferentes, porque uma das ideias que defendemos nesta tese é a de que o mito não fundamenta apenas a vida em comunidade, mas também a vida em sociedade, como aquela que é representada pelas peças teatrais *corpus* desta tese. Entretanto, os discursos representados pelas personagens do *corpus* apresentam relações problemáticas entre mito e razão. O sentido desta tensão insolúvel rompe, a nível estético, significados morais de significantes considerados éticos. Quando o significado moral contradiz o significante ético, produz-se um sentido negativo, que nega o seu próprio fundamento estrutural. Esta é a tensão insolúvel da reflexão em abismo que buscaremos demonstrar, no segundo capítulo, na interpretação das peças teatrais de Plínio Marcos.

Lévi-Strauss (1978) afirma que história e mito não estariam nitidamente separados, pois sempre haveria um nível intermediário entre os dois. Enquanto a mitologia é um sistema fechado; a história seria um sistema aberto. Trazendo esta discussão para as obras do *corpus*, **Barrela** (1959) e **Navalha na carne** (1967), pudemos observar que, apesar de os personagens representarem situações dramáticas de uma sociedade histórica, essas mesmas personagens percebem a história como sistema fechado, ordenada por protocolos operacionais que determinariam suas “ações”. Este sistema que determinaria o comportamento social estaria representado em valores morais que ultrapassariam as margens da postura ética das personagens

dramáticas de Plínio Marcos. Estes valores morais estariam alicerçados em mitos fundadores. Assim, a filósofa brasileira Marilena Chauí, no seu ensaio “Brasil: mito fundador e sociedade autoritária”, presente em **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro** (2014), afirma que na sociedade brasileira possuiria uma estrutura autoritária e violenta, mas que estaria escamoteada em uma imagem de cordialidade, por meio da qual os brasileiros se reconheceriam como um povo destituído de preconceitos. Ela também afirma que o mito fundador da sociedade brasileira seria constantemente repetido nos discursos do senso comum:

A força persuasiva dessa representação transparece quando a vemos em ação, isto é, quando resolve imaginariamente uma tensão real e produz uma contradição que passa despercebida. É assim, por exemplo, que alguém pode afirmar que os índios são ignorantes, os negros são indolentes, os nordestinos são atrasados, os portugueses são burros, as mulheres são naturalmente inferiores, mas, simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos e uma nação nascida da mistura de raças. [...] Ao falarmos em *mito*, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de fatos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythós*), mas também no sentido antropológico, no qual esta narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos mito *fundador* é porque, à maneira de toda a *fundatio*, este mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e por isso mesmo não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Neste sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela. Insistimos na expressão “mito fundador” porque diferenciamos *fundação* de *formação*. (CHAUÍ, 2014, pp. 150-151).

Esta contradição dentro desta sociedade histórica produziria a consciência trágica do absurdo em **Barrela** (1959) e **Navalha na carne** (1967). A ação moral das personagens funcionam por meio de uma dialética cuja síntese nega a premissa inicial. As peças teatrais estariam estruturadas em uma dialética negativa cuja tese é negada pela síntese. O produto desta dialética reforçaria a negação do valor ético da tese; mas, como a visão mítica, apontada acima por Chauí (2014), coloca um mito fundador que nunca cessa de se reproduzir, a dialética negativa representada pelo *corpus* reproduzem, forçosamente, a tese inicial; tese, esta, que leva os protagonistas à catástrofe. O materialismo determinista das personagens provocaria, simultaneamente e ironicamente, uma ruptura e uma identificação entre pensamento mítico e pensamento racional.

Neste sentido, aproximamos esta dialética negativa insolúvel (presente no *corpus*) com a tensão entre mito e democracia (presente nas tragédias gregas). Nas tragédias gregas, a tese

mítica é julgada pela antítese do pensamento jurídico recém instituído e produz uma síntese (problemática) que afirma e nega o sentido do mito. Esta tensão dialética é vista por nós sob uma perspectiva antropológica, na qual podemos afirmar que a obra de arte literária pode refletir a estrutura da realidade social e, por extensão, cultural. O aspecto social que as tragédias gregas e as tragédias modernas de Plínio Marcos representam é a crise de paradigmas culturais. Crise, este, que ocorreu na Atenas do séc. V a.C. e no Brasil do séc. XX. A estrutura subjetiva dos heróis trágicos gregos e dos heróis trágicos plinianos se fundamentam em uma ambiguidade problemática que negaria a si mesma após a *anagnorisis*, reproduzindo, assim, discursos deterministas de uma força sobre-humana (metafísica ou materialista) que ultrapassaria necessariamente e completamente os heróis trágicos gregos e plinianos. O atravessamento negativo impulsionaria tais heróis trágicos a cometerem, inelutavelmente, a *hamartía* ou o erro de julgamento.

De acordo com Lévi-Strauss (1978), a mitologia possuiria funções aproximadas às funções da história na sociedade do seu tempo. História e mito teriam papéis semelhantes, a saber, o de assegurar uma ilusão de continuidade que estaria presente na noção de futuro:

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de carácter político. Mas, apesar de tudo, o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas não já como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia. (LÉVI-STRAUSS, 1978, pp. 51-52).

De acordo com o antropólogo, a relação entre mito e música também poderia ser considerada como significativa, pois ele compreende que uma dessas compreensões a que ele chegou é a de que tanto o significado do mito quanto o significado da música não são formados por uma continuidade cujo acúmulo produziria o sentido mas sim que o significado tanto do mito quanto da música teriam de ser compreendidos numa visão de totalidade como se sequências narrativo-musicais pudessem se relacionar com outras mesmo que estivessem cortados por um lapso temporal: “O significado básico do mito não está ligado a sequência de acontecimentos mas antes se assim se pode dizer a grupos de acontecimentos ainda que tais acontecimentos ocorrem em momentos diferentes da história” (1978, p. 54).

O antropólogo francês acredita que, para extrair o significado tanto do mito quanto da música, é preciso que ambos sejam interpretados não apenas de maneira sequencial, mas também de maneira vertical, para compreender a totalidade do funcionamento do significante. De acordo com o antropólogo, a contiguidade é o fator que garante esta unidade significante presente no mito e na música. Ele crê que o aparecimento dos grandes estilos musicais característicos do século XVII, XVIII e XIX se deva a um fato paralelo à transição que o mito sofreu a partir da Renascença no Ocidente: “foi como se a música mudasse completamente a sua forma tradicional para se apossar da função intelectual e também é motivo que o pensamento mitológico abandonou mais ou menos nessa época.” (1978, p. 57).

Ao analisar o tema musical da renúncia ao amor na obra de Wagner, mais especificamente em *O anel dos Nibelungos*, Lévi-Strauss (1978) demonstra como este tema ganha variações, e, assim, acredita que, para compreender essas variações, seria preciso empilhá-las, formando um paradigma cultural, na mitologia da obra musical. Ele acredita que as imagens do ouro, da espada e da mulher, representam uma sequência actancial, no nível mais profundo da sequência narrativa, de superfície. Ele acredita que estes três elementos significam algo em comum, que é percebido de diferentes pontos de vista:

Há, pois, uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica. Não se trata apenas de uma similaridade global. É exatamente como se, ao inventar as formas musicais específicas, a música só redescobrisse estruturas que já existiam a nível mitológico. (1978, p. 59).

O antropólogo crê, que a diferença entre a linguagem verbal, que produz por meio da combinação e diferenciação dos fonemas, palavras, e, depois, frases, e a música, que é formada por “tonemas”, que, quando combinados, não formam primeiro a palavra e depois a frase, mas forma uma frase melódica:

Assim, enquanto na linguagem se tem três níveis muito bem definidos - fonemas, que, combinados, formam palavras, e palavras que, combinadas, formam frases -, na música, tem-se, com as notas, uma coisa parecida aos fonemas do ponto de vista lógico, mas perde-se o nível da palavra e passa-se imediatamente ao domínio da frase. (LÉVI-STRAUSS, 1978, pp. 61-62).

Segundo o antropólogo, ao tomarmos a linguística como um paradigma metodológico para se compreender a linguagem podemos observar que o que é produzido primeiramente são os fonemas em segundo lugar as palavras após isso as frases. A semelhança que há entre a

música e o medo neste sentido reside no fato de que na música equivalentes para fonemas e por frases sendo que falta uma equivalente para palavras:

Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música, só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida, podendo-se depois demonstrar que a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 62).

Na maioria das culturas, o mito é uma fonte de conhecimento sagrado da realidade. Por isso, é um referencial de valores, hábitos e, especialmente, identidade, muito significativo. Há estudiosos que procuram entender o mito a despeito dos cerceamentos do racionalismo ocidental, como é caso de Mircea Eliade, que propõe, em **Mito e realidade** (1972), observar e investigar quais são as funções dos mitos e como eles são considerados modelos para o agir humano. O mitólogo romeno constatou que todas as grandes religiões mediterrâneas e asiáticas possuem mitologias. Nas comunidades tribais, os mitos regulam e justificam a atividade do homem. Eliade compreende o mito não apenas como manifestação do anseio religioso humano, mas como arsenal de conhecimento aplicável nas ações do cotidiano, justificando aos homens os motivos de certos hábitos e princípios morais. Além disso, o mito tem o poder de situar o ser humano na ordem do *cosmos*³. Não apenas as cerimônias ritualísticas, mas também os costumes do dia-a-dia, em comunidades tribais, são regidos por modelos míticos.

De acordo com Chauí (2000), a origem da vida política é conteúdo de diferentes relatos; porém, há três mais recorrentes e duradouros: o mito das Idades do Homem; os inspiradas pela obra **O trabalho e os dias**, do grego Hesíodo; e as teorias que defendem a necessidade natural e humana da Cidade e da Política. Na primeira narrativa, conta-se, com variantes na Grécia, por Platão, e em Roma, por Cícero, que, no tempo primordial, a Idade do Ouro, os humanos eram imortais, viviam em harmonia com a natureza e com os deuses; mas caíram, tornaram-se mortais e tiveram de enfrentar os perigos da sobrevivência na floresta. Após isso, na Idade do Ferro, os homens travavam, constantemente, batalhas entre si. Então, os deuses enviaram à terra um homem eminente, o legislador, para harmonizar, por meio de leis, as relações humanas.

³ No ritual de cura do *Bhils*, o mago desenha com farinha de milho um *mandol* (desenho muito semelhante aos mandala indo-tibetanos) ao redor do doente. A figura do *mandol* representa *uma imago mundi*: ela representa ao mesmo tempo o cosmos e o panteão. Situado no centro do desenho, o doente pode magicamente deixar-se penetrar pela força do primordial, do *in illo tempore*. (ELIADE, 1972).

Para superar seu ímpeto agressivo, seria preciso que os humanos trabalhassem o pensamento racional a fim de que alcançassem a ordem, a harmonia e a concórdia.

Nos relatos inspirados pela obra **O Trabalho e os Dias**, de Hesíodo, a política nasce do acordo convencionado. Segundo estes relatos, no princípio, o deus Prometeu doara fogo aos homens, que passaram a utilizá-lo para afugentar as feras, para se aquecerem e para cozerem alimentos. Os humanos observaram que, se unissem em grupos, poderiam se fortalecer, e a vida seria mais vantajosa. Assim, constituíram comunidades regidas pelas leis dos deuses. Com o passar do tempo, notando que a vida comunitária apresentava problemas que somente eles poderiam interferir, criaram, em comum acordo, as instituições propriamente humanas e as leis.

Em conformidade com Chauí (2000), as teorias sobre a origem natural da vida política dos humanos defende a ideia de que, sendo o homem um animal racional, como afirmava Aristóteles, possui o *logos*, ou seja, a palavra como recurso de expressão do pensamento, e tinha, assim, necessidade da vida em comunidade e da vida política. Nas comunidades gregas antigas, a finalidade da política era a consolidação da justiça entre os homens.

Na Grécia Antiga, a noção de justiça fora construída a partir de três termos míticos: *themis*, *kósmos* e *díke*. *Themis* era o nome dado à lei divina que instituíra a ordem no universo, *kósmos* era a própria ordem do universo e *díke* era o termo usado para designar a ordem e justiça entre as coisas e entre os homens. Com o passar do tempo, a noção de *díke* passou a ser considerada como regra natural para o agir das coisas e dos homens e como critério para avaliar essas ações. Assim, podemos observar que esta ideia de justiça corresponde à três dimensões: a lei que funda, a ordem fundada e a natureza das coisas. A justiça, desta forma, é a lei (*nomos*), a ordem (*kósmos*) e a Natureza (*physis*).

Com o surgimento da política e o conseqüente afastamento das explicações míticas, *themis* e *díke* deixaram de ser vistas como deusas que fundavam as leis e a ordem do mundo, passando a significar as causas da existência da ordem, da lei e da justiça na Natureza (*physis*) e da *polis*. Nesta visão, a justiça é o agir que segue à ordem natural e respeita à lei natural. Contudo, os filósofos gregos do séc. IV se indagavam sobre a origem da justiça. Platão e Aristóteles acreditavam que ela era característica da natureza humana, os sofistas acreditavam que ela era convenção humana. Os primeiros filósofos atacaram a antropomorfização divina dos termos jurídicos, políticos e filosóficos. E o pensamento jurídico em formação corroborou para o adensamento da tensão entre mito e democracia.

1.3 Entre mito e democracia

Na época do nascimento da democracia e da filosofia, a linguagem grega passou por uma transformação. Na medida em que o pensamento mítico era criticado por alguns dos primeiros filósofos da época do racionalismo jônico, o pensamento baseado em termos de significados concretos perdia um pouco do seu predomínio, e passava a conviver com o pensamento baseado em termos de significados abstratos. Eliade (1972) afirma que quando Hesíodo sistematizou os mitos, ele introduziu, na compreensão das figuras míticas, a ideia de genealogia. Assim, Hesíodo submeteu o mito a dois princípios do pensamento racional: a sistematização, quando ele fez do mito um objeto do conhecimento; e a causalidade, contida na ideia de genealogia que rege o aparecimento dos deuses por meio de uma sucessão de causas e efeitos.

Como assevera Peters (1974), o léxico da filosofia nascente precisou fazer uso dos termos provenientes de três esferas da sociedade grega: o léxico popular, com sua predileção por termos de significados concretos; o léxico das instituições religiosas; e o léxico da tradição oral das epopeias. Como as epopeias apresentavam histórias de heróis com comportamentos em situações paradigmáticas para a educação do homem grego, os primeiros filósofos procuraram compreender o sentido dos termos mais ou menos abstratos daquilo que os rapsodos designavam por ética, justiça, lei etc. A partir destas três fontes e, em especial, da contribuição da tradição épica, as primeiras escolas filosóficas, tais como a escola Pitagórica, o Liceu de Aristóteles e a Academia de Platão, procuraram meios de compreender corretamente a realidade, e isso implicaria numa instrumentalização paulatina do *logos*.

Com a instrumentalização do *logos* (CHAUÍ, 2000) e sua conseqüente separação do *mythós*, a cultura ocidental acabou por fazer algo desconhecido em outras culturas da antiguidade: separar fé de razão. Este processo de ruptura acarretou na crítica, feita primeiramente por Heráclito, Pitágoras e Xenófanes, direcionada à religião. Por estas razões, conforme Chauí (2002), *díke* deixou de ser vista como deusa, passando a significar a causa da Justiça. Suas leis foram se afirmando com o tempo: deixou de ser apenas o modo natural de ser e agir, tornando-se regra de conduta no sentido jurídico, a justa medida. A *díke* era a causa da justa medida na maneira de ser e agir das coisas e dos homens, a origem necessária da harmonia entre eles, sendo estes punidos se a transgredissem.

Como a *kosmología* grega identificava *díke* e *phýsis*, as leis atribuídas àquele termo o diferencia das leis do *nomos*. Enquanto este termo significava regras de conduta por convenção humana, *díke* significava leis da *phýsis*, que é o princípio gerador da Natureza de todos os seres

ordenados e regulados no *kósmos*. *Phýsis* possuía um sentido abrangente de Natureza: era o processo de surgimento, crescimento de um ser; era o que constituía a natureza de um ser; era de onde nascia e para onde retornavam todos os seres, sendo o princípio gerador do *kósmos*. Assim, agir conforme a *díke* era agir conforme a *phýsis*. Quando um homem agia conforme com sua verdadeira natureza, ele seguia as leis da *díke*.

Jean-Pierre Vernant (2008) assevera que os gregos, do final séc. VI e início do séc. V a.C., não possuíam um sistema de leis baseado em princípios coerentes. O direito existia em graus e em esferas diferentes: o direito da autoridade, da coerção; as potencias sagradas, ordem do mundo ou justiça de Zeus; e a esfera referente à responsabilidade dos homens em suas ações. Assim, a noção de *díke* possuía acepções que, por vezes, contradiziam-se, tornando-a um termo de sentido geralmente opaco.

Na Atenas do séc. VI, a religião não era uma prática apartada e delimitada no quotidiano dos seus cidadãos, pois ela se manifestava em todas as atividades do dia-a-dia. A presença da religião era muito forte na construção da identidade do ateniense daquele período. Tanto os hábitos mais banais quanto algumas leis e paradigmas éticos continham imagens míticas de feitos épicos. Entretanto, com a chegada da democracia, o mito, presença inabalável na vida do ateniense, estabeleceu uma relação muito tensa com os novos hábitos mentais produzidos pela prática do debate político e da problematização filosófica.

O antropólogo francês Louis Gernet, em **Antropología de la Grecia Antigua** (1980), fez um trabalho de análise do vocabulário e das estruturas de cada obra trágica que o mundo helênico nos legou. Ele demonstrou que os temas prediletos dos três tragediógrafos clássicos eram provenientes de um pensamento jurídico que estava por ser formulado, sendo, portanto, cheio de imprecisões, falhas, incoerências. Cientes dessas fissuras no sentido dos termos provenientes de um Direito em estado de construção, os tragediógrafos jogavam deliberadamente com o sentido destes termos para mostrar a fragilidade da noção de justiça humana (*díke*). Nas tragédias áticas, o tema central era o conflito entre duas *díkes* igualmente válidas. A catástrofe, incorrida ao destino do herói, resulta do conflito entre duas acepções de justiça, cuja ambiguidade provocava ações contrárias.

Com o pensamento jurídico e a democracia a constituir-se, como o ateniense daquele período conseguiria articular uma nova maneira de pensar e de agir (baseada na possibilidade efetiva de debater, de questionar e de deliberar) com os hábitos e paradigmas morais da esfera do mito cuja presença se fazia sentir em todas as esferas da sua vida? Como o ateniense passaria a relacionar-se com o mito, sem tomá-lo por objeto de sua problematização (o que era

impensável do ponto de vista religioso), ou seja, sem percebê-lo por meio do modo de apreensão da realidade que ele mesmo esforçava-se constantemente para desenvolver?

Apesar da urgência em responder a estas questões, pois elas se referiam intimamente à maneira de ser dos atenienses do séc. V, tais problemas só poderiam resultar em um impasse, em algo insolúvel. Este problema indissolúvel é que o caracteriza a consciência trágica, que começou a eclodir no homem grego do final séc. VI a.C. e principiou expressamente nos espetáculos encenados nas Grandes Dionisíadas.

Das tragédias áticas do período clássico, só restaram 29, em versão integral dos tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Assim como a política e a democracia, a tragédia foi uma invenção, no sentido mais forte do termo, dos gregos. Tal invenção provocou em diferentes esferas da vida ateniense, reverberações que o Ocidente legou dos áticos até hoje. Louis Gernet (1968), salienta os campos da existência humana, onde a tragédia operou uma inovação e uma transformação tão profunda, que pode ser sentida até hoje: a criação de um novo gênero literário, com regras próprias; do espetáculo de valor estético, e do, conseqüente, pacto ficcional; e a consciência trágica.

As regras fundamentais do gênero trágico, segundo Rosenfeld (2009), com base na **Poética**, de Aristóteles, são estas: o choque de valores fundamentais; heróis que levam seus valores até as últimas conseqüências; a *hybris*, ou soberba desmedida, responsável pela queda do herói e por fazê-lo inflexível; transgressão da ordem do cosmos, que precisa ser restaurada; necessidade, e, inexorabilidade; e, por fim, o enfrentamento divino do herói, face ao seu destino. Ele acredita que apesar da catástrofe, o desfecho trágico é a concretização da justiça divina, que operaria por leis incompreensíveis aos humanos. O mundo, apesar de tudo, nos é apresentado como harmônico.

A invenção da tragédia, pelos atenienses, inseriu o espetáculo trágico no conjunto das festas públicas da cidade. Os concursos trágicos eram de importância civil. A primeira representação das tragédias ocorrera em 534 a. C., tendo papel central no quadro de festas dedicadas à Dionísio: as Grandes Dionisíadas urbanas, que ocorriam na primavera. Acrescentava-se “urbanas”, como maneira de diferenciar das Dionisíadas rurais. Aquelas eram celebradas num local prestigiado da cidade, ao lado da Acrópole. Os espetáculos eram representados à céu aberto, a luz do dia, e duravam três dias. De acordo com Rosenfeld (1968), o teatro literário tem raiz no ritual. Téspis foi o primeiro tragediógrafo a inserir um respondedor aos cantos corais. Passou-se da cerimônia, na qual buscava-se presentificar a divindade, para a sua “representação”. Por isso, as “representações” eram muito solenes. Os atores que representavam os heróis usavam coturnos para se destacar dos outros e as suas máscaras

possuíam orifício localizado na boca com recursos para projetar a voz. As peças eram encenadas ao ar livre, durante o dia.

Uma das ligações entre a tragédia grega e o deus Dionísio é a maneira pela qual, nos espetáculos trágicos, e nas cerimônias destinadas ao culto do deus, a realidade quotidiana era invadida por outra realidade, que faz, o espectador e/ou o crente, serem deslocados da sua experiência ordinária, para serem lançados a uma nova existência, lançados para fora de si mesmos, para experimentar a existência do Outro. Nos espetáculos trágicos, os espectadores poderiam ter dupla percepção: ele poderia saber que o espetáculo poderia ser um fingimento, e que as personagens, representadas pelos atores, pertenceriam a um tempo para sempre acabado; e, por isso, essas personagens seriam inacessíveis; contudo, pelo jogo da ilusão dramática, os expectadores atenienses poderiam ter sido postas frente a uma ausência que se tornaria presente. Por meio dessa dupla maneira de encarar o espetáculo, a tragédia instaurou a consciência da ficção. Paradoxalmente, a força da ilusão dramática forjaria uma verdade que ultrapassaria nossa vida quotidiana, e a maneira como nos relacionamos ela, e, justamente, por ser percebida como ficção, e, pelo fato de o espectador notar que este fingimento atuaria nele como uma realidade verdadeira, a tragédia acabaria por transformar o olhar do homem, sobre sua realidade factível. O homem começaria a olhar a realidade sob uma perspectiva de ambiguidade, e, assim, ilusória, pois, nunca constante; o homem perceberia a realidade como algo que é impossível de se deprender completamente, estando sujeito, por causa disso, à toda a sorte de equívocos: “na cultura grega, a tragédia abre assim um novo espaço, o do imaginário, sentido e compreendido como tal, isto é: como uma obra humana decorrente do puro artifício.” (VERNANT; FRONTISI-DUCROUX, 2008, p. 162).

O dialeto empregado pelo coro era dórico, com métrica lírica, enquanto que os atores falavam em métrica próxima à prosa. A entrada, em desfile, do coro, era o *párodos*; a saída, *exodos*. Havia um procedimento chamado *komos*, que era o canto alternado entre o coro e o ator. Eurípides utilizou bastante este procedimento, talvez pelo fato de que seus heróis buscassem responsabilizar suas paixões pelos seus erros, expressando um debate entre os protagonistas passionais e o coro comovido. O canto solitário do coro chamava-se *stasimon*. Com desenvolvimento da tragédia, o *stasimon* passou a marcar os intervalos entre as cenas, tal como a função das cortinas, no teatro moderno. Ésquilo foi o primeiro tragediógrafo a introduzir um segundo ator na encenação; Sófocles, um terceiro. Para além disso, a tragédia impulsionou a expressão de aspectos, da experiência humana, que, até aquele momento, estavam desapercibidos.

No mito, os heróis são admirados, glorificados. E a própria distância temporal sobre a qual os mitos são narrados garante aos heróis um estatuto quase divino, devido à fronteira intransponível do tempo para sempre encerrado, que os separavam dos atenienses do período clássico. Os heróis eram separados por um tempo longínquo e fabuloso, coberto pelo manto da enlevação dos rapsodos. Staiger (1977, p. 40), que vem em nosso auxílio, afirma que nas epopeias o “centro de gravidade da existência descansa nas profundezas do passado”, de maneira que o ato de rememorar épico é construído por inúmeras digressões que buscam explicar as origens míticas das coisas e dos seres. Do período micênico, possuímos poucos registros seguros. As duas epopeias gregas que sobreviveram, **Ilíada** e **A Odisseia**, são agrupamentos escritos sobre histórias lendárias daquele tempo, que foram passadas de geração em geração por meio da oralidade.

Vernant (2008) afirma que os tragediógrafos buscavam a matéria para suas obras nas epopeias. Contudo, o tratamento que eles deram ao mito era diferente da dos rapsodos. Os tragediógrafos apresentavam, sobretudo, as catástrofes que incorriam aos heróis míticos, por meio de uma perspectiva, baseada em um direito em instauração. Quando as personagens míticas eram transferidas das epopeias para a tragédia, elas passavam a ser objeto de problematização. O coro trágico representava os cidadãos atenienses, que, com um pensamento jurídico em estado embrionário, estabelecia uma empatia com as personagens heroicas. O coro problematizava os desejos, as deliberações e as ações dos heróis trágicos. O herói, na tragédia, passou a ser visto como agente, e, sobre sua ação, havia recaído, a atenção do coro.

Enquanto o herói na epopeia está integrado ao mito, que é, neste aspecto, manifestação da própria esfera dos heróis, e, através de homens importantes, podemos observar que o herói das lendas épicas do mito não eram livres, pois suas ações eram manifestações regidas por leis absolutas, as quais o *cosmos* era correspondência oficial. Já nas tragédias, com o surgimento de um tribunal guiado por uma estrutura de pensamento notadamente humano, o homem, passou a ser culpado, pelos crimes antes atribuídos a entidades sobrenaturais. Para ser considerado culpado, o cidadão ateniense teve de retirar, em parte, as faculdades humanas da esfera do poder absoluto, e necessário, que o *cosmos* mítico possuía na vida dos atenienses do séc. IV. a. C.. Assim, sendo em parte separado da natureza, o homem passaria a ser considerado como agente.

A etimologia da palavra “drama” vem do dório *drân*, que significava agir. Na tragédia, o homem era encarado como agente, que ponderava e deliberava em situações de urgência. O centro gravitacional do drama repousava em todos os momentos que englobam a ação humana: dúvida, ponderação, hesitação, o ato em si, e suas consequências, geralmente funestas. Entretanto, o herói não conseguia exercer-se autonomamente, pois não possuía força suficiente

para desligar-se do poder divino, cuja vontade, incompreensível, quando se dava, a saber, por meio de oráculos, operava de maneira enviesada.

Rosenfeld (2009), influenciado pelo idealismo alemão, acreditava que, apesar de a catástrofe trágica produzir tristeza, a queda do herói trágico era digna, pois demonstrava como o homem poderia, não só responder aos acontecimentos que surgissem no seu caminho, mas também demonstrar as esferas de atuação da sua liberdade e vontade. Os filósofos do idealismo alemão, e as suas teorias sobre o trágico, que Peter Szondi (2004) comenta em **Ensaio Sobre o Trágico**, tendem a ver, no fenômeno trágico, uma contradição entre uma ambição idealizada e as contingências materiais que impedem a realização desta ambição. Apesar de termos observado que os filósofos, mencionados por Szondi, tomavam a consciência trágica mais como uma causa da tragédia do que produto como de uma consciência histórica, não podemos deixar de notar que, se o ateniense foi capaz de forjar uma instituição puramente humana, isso implicaria na descoberta de um grau de liberdade no qual a autoconsciência humana poderia se distinguir das leis absolutas da necessidade e poder, e, em certa medida, escolher, pois o homem poderia ser capaz de agir por valores que ele mesmo havia invertido. Quando percebesse o equívoco, demonstrado pelas consequências dos seus atos, o herói trágico perceberia, a sum só tempo, a verdade do ato, dos valores e, especialmente, a verdade sobre ele mesmo: *hamartía*, *hybris* e *hamartínoos*. Esta revelação se exprimiria no sofrimento. Para Rosenfeld (2009), o herói trágico seria tomado pela *hybris*, em consequência de uma cegueira que o faria ultrapassar os limites da sua própria força.

A necessidade improrrogável de formular um modo artístico de articular o mito e a democracia era o tema central das tragédias gregas, de maneira que os tragediógrafos áticos buscariam representar o passado mítico nas figuras das famílias reais, e a democracia, na figura do coro. Os tragediógrafos também buscariam representar as falhas do pensamento jurídico nascente, demonstrando as limitações no léxico provindo do direito. A democracia também marcaria o próprio conflito interno da personagem heroica, que começaria a ver seus atos, não apenas por meio da verdade mítica, mas também pela perspectiva de uma responsabilidade civil nascente. Apesar de terem sido arquitetadas pelo plano divino, as ações também seriam vistas, também, como produtos de deliberações humanas.

O direito nascente na sociedade ateniense, daquele período, passou a discutir e a investigar os graus de atuação humana para poder julgar os crimes dos cidadãos. Investigação esta que culminaria no pensamento ético de Platão e Aristóteles no séc. IV. Porém, antes de se transformar em um pensamento filosófico e político bem sistematizado, e antes que houvesse a separação entre *mythós* e *logos*, como ocorreria no séc. IV a. C., o direito nascente, no final do

séc. VI a C., encontrou percalços para delimitar até que ponto o homem era totalmente culpado pelas suas ações. Era preciso discriminar as esferas de atuação humana e de atuação divina, precisar essas fronteiras, pois o *mythós* e o pensamento democrático operavam em conjunto e, por isso, problematicamente.

Para Jean-Pierre Vernant (2008), o mito, ao mesmo tempo em que estava na tragédia era rejeitado por ela, pois os elementos míticos eram recuperados do seu passado longínquo, a fim de que pudessem ser questionados e para que pudesse ser feita discussões em torno das ações da personagem de Édipo, por Sófocles, e dos Átridas, por Ésquilo, por exemplo. Com o surgimento da democracia grega, a linguagem do mito começaria a perder, paulatinamente, seu crédito no julgamento dos fatos relativos à esfera jurídica. A tragédia grega, nascida no fim do séc. VI a.C. e estabelecida no séc. V a.C., é um dos gêneros literários cujo legado permanece inquestionável, e a sua originalidade se dá, em parte, pelo modo como os tragediógrafos atenienses expressavam o conflito entre os valores do mito e os novos dilemas do pensamento político, que se instaurara rapidamente. Esta tensão formava o substrato da mola da ação trágica, na qual o herói era vencido pelos valores míticos, ainda vigentes no pensamento da comunidade democrática em gênese.

Diferentemente dos heróis trágicos, o coro não usava máscaras. A máscara do herói não o transformava, apesar disso, em um ser individualizado, muito menos lhe conferia uma psicologia; pelo contrário, a máscara fixava a personagem no tempo longínquo e acabado dos heróis, passado findado e, ao mesmo tempo, presente na religião cívica, que, naquele período, era trazida à ordem nova da cidade.

Em conformidade com Vernant (2008), as origens rituais da tragédia não explicam o trágico por si. Elas podem registrar uma propensão dos gregos para as cerimônias com formatos semelhantes aos espetáculos, mas as tragédias não pertenciam mais às esferas destas cerimônias. Desgarrando-se das cerimônias rituais, a tragédia operou uma transformação irreversível nos ritos de que ela se originou. Uma dessas transformações foi a substituição das máscaras de animais, com função religiosa, pelas máscaras de figuras humanas, com função estética. A presença da máscara trágica nos ajuda a compreender a distância entre herói e coro. Os heróis era composto por um elenco convocado pelo arconte responsável pelo custeio dos espetáculos. Eles atuavam geralmente sem máscaras, assegurando seu anonimato. Os heróis, ao usarem máscaras, eram fixados, como figuras individuais, em uma categoria social e religiosa diferente da do coro. O desenho da expressão facial exagerada, na máscara, ao mesmo tempo em que facilitava o reconhecimento do público da figura representada, poderia provocar estranhamento, devido à caricatura.

O antropólogo francês Louis Gernet (1980), ao ponderar sobre o vocabulário e a estrutura de cada obra das tragédias do séc. V a. C., notou que a presença recorrente de termos técnicos do direito em formação, pois os tragediógrafos denunciavam suas falhas e imprecisões, sendo que alguns termos eram levados ao limite do seu sentido, devido à presença de noções contrárias, dependendo do seu contexto. Além disso, o uso dos termos jurídicos expunham conflitos entre tradição religiosa e reflexão moral civil, uma vez que o campo de atuação destas duas esferas de reflexão não havia sido delimitado, a fronteira era quase inexistente.

Assim como a filosofia surgiu de modificações na maneira de pensar baseada nos mitos, o direito nasceu a partir de mutações em procedimentos “pré-jurídicos”, baseados em valores notadamente míticos. Apesar da urgência em conquistar seu campo de atuação, opondo-se àquilo que o gerou, na época do nascimento da tragédia, o direito ainda estava mesclado à esfera religiosa, da qual ainda retirava substrato para funcionar. Esta dependência obstaculizava o imperativo da construção de um sistema coerente. Para os atenienses do final séc. VI e V a.C., o direito não era unificado, mas manifesto em níveis e em ocorrências paradigmáticas que, por não serem sistematizadas em um código coeso, produziam conflitos jurídicos inconciliáveis.

Vernant (2008) exemplifica a denúncia da opacidade da justiça em **Antígona**, de Sófocles, obra na qual os protagonistas, Antígona e Creonte, agiam, cada um, em nome de um sentido específico que o *nomos* (lei) pode abrigar, terminando por se aniquilarem. Antígona precisa sepultar seu irmão Polinices, pois a lei de Zeus reclama que se enterrem, sem distinção, todos os mortos. Creonte proíbe veementemente o ato de Antígona, ameaçando-a com a pena de morte, uma vez que seu sobrinho (Polinices) era inimigo civil, e a lei de Tebas, cidade que Polinices tentara invadir, não tem misericórdia aos inimigos da cidade. Ambos os heróis sucumbem. Antígona, condenada a desfalecer de inanição, presa num buraco (concretizando a *Ate* hereditária); Creonte, transpassado pela culpa pela perda do filho, noivo de Antígona, e da sua esposa, que suicidam. Ao final da peça, a catástrofe que ocorreu a ambos não ajudava a retirar a cortina de opacidade sobre os intentos da justiça trágica. Como em **Antígona**, as tragédias mostram uma *dike* a digladiar com outra *dike*, de sentidos opostos e igualmente relevantes.

A despeito de apresentar frequentemente estrutura de um debate jurídico, como em **Eumênides** de Ésquilo, por exemplo, a tragédia ultrapassava a representação de tal debate, pois as personagens eram representadas em situações, que exigiam delas decisões cujos efeitos eram irreversíveis e poderiam, como quase sempre ocorria, voltar-se contra elas, presas em um universo de valores opacos. As lendas heroicas preconizavam hábitos, práticas culturais, ritos

e valores morais. A tragédia abordava este universo lendário não mais como paradigma, mas como problema. Por manter certa solidariedade com o mito, não se afastava dele por completo.

Vernant (2008) afirma que a tragédia representava indivíduos que sucumbiam à catástrofe, não por causa dos seus vícios e nem por coação, mas porque eles se tornavam inflexíveis e unilaterais nas suas decisões e ações. Muitas vezes a personagem trágica tem boas intenções, mas por causa da visão por demais obstinada e, até certo ponto, vaidosa sobre a sua realidade, ela não era capaz de enxergar as tensões e os conflitos, presentes nos valores culturais de todas sociedades, e em todas as épocas. A personagem trágica não é aquela que age irrefletidamente, pelo contrário, reflete bastante sobre as possibilidades de ação, mas, por conta da sua necessária contingência em perceber seu horizonte de ação e por outros fatores que já salientamos, o herói cometia a falta, que voltava-se para ele, para dizer o sentido real do que ele havia cometido, apontando as suas limitações, necessariamente humanas, e, como no caso do absurdo, para dismantelar o sentido do mundo.

O sentido trágico da responsabilidade surgiu quando o direito começou a refletir sobre as ações humanas, que ainda não eram consideradas em termos unicamente humanos, mas por noções perpassadas pela antiga concepção religiosa de falta. O herói atingia a consciência trágica quando descobria o verdadeiro sentido dos impulsos que o impeliram a agir, quando os desígnios divinos, articulados com as motivações do plano humano, lhe revelavam um sentido desconhecido anteriormente e sobre o qual não teria poder algum.

O debate estabelecido entre coro e herói trágico reflete a necessidade de o cidadão questionar os atos desmedidos que as personagens representantes do *tyranus* faziam, por causa da sua *hybris*. Os crimes do tirano, movido por uma *hybris* excessiva, desencadeavam não só a sua própria ruína e a da sua família, mas também a do seu povo, porque a *hamartía*, enquanto falta, na religião antiga grega, desencadeava um *miasma* que afetava tanto o faltoso quanto seu grupo. A *hamartía* de Édipo havia gerado a desgraça de seus filhos e a peste em Tebas. Assim, é importante ressaltar que a democracia se fez pela sublevação contra a tirania. E não é sem justificativa que o tirano era problematizado pelo coro.

Na medida em que as tragédias abandonavam a representação do tirano, e o debate com a tradição mítica, a mola trágica se perde, pois ela se constituía pela tensão insolúvel entre a lenta formação de uma visão de mundo que dependia da mesma visão a que ela se opunha. Por isso, a tragédia verdadeiramente trágica só permaneceu durante o séc. V a.C. Assim, quando Aristóteles a toma como objeto de investigação na sua **Poética** (séc. IV), o veio trágico já havia desaparecido em Atenas, porque o *mythós* já havia sido separado do *logos*. Desta forma, salienta

Vernant (2008), Aristóteles havia analisado a tragédia por meio de um sistema racional, não entendendo, pois, o trágico.

A tragédia sucedeu à epopeia e à poesia lírica, desaparecendo assim que filosofia triunfou. Platão não via os espetáculos trágicos com bons olhos, porque o filósofo rejeitava a ambiguidade trágica, uma vez que a sua filosofia não admitia duas ideias igualmente válidas.

Segundo Vernant (2008), o herói trágico era considerado como um *deinós*, que acreditava deliberar antes de agir, mas na verdade cumpria o desígnio divino, que o controlava sem que ele percebesse. O herói se sentia culpado, pois se responsabilizava pela catástrofe que ele havia cometido mau grado seu. Não chegava a sentir-se completamente inocente, mesmo diante da revelação das forças divinas que conduziram seu caminho, porque a presença divina que nele se manifestava o fazia sentir-se anulado perante o imperioso *cosmos* que agira através dele: “Os mortais, não somos, nesta vida, mais que aparência e sombra vã”, diz Ulisses, em *Ajax* de Sófocles (1971, p. 69). Ele sofre por reconhecer que toda sua existência, marcada pela *Ate*, não havia passado de um meio pelo qual os deuses puderam comprovar seu poder. O homem trágico começava a se afastar do mito e, se sofria, era por intermédio deste esboço de interioridade e de vontade que começavam a se desenvolver, mas que ainda não havia adquirido os mesmos sentidos que conhecemos. Como evidência desta progressiva separação, as personagens do último tragediógrafo clássico, Eurípides, passaram a se revoltarem contra a passionalidade que sobrepujara sua intenção primeira.

Enquanto o discurso do coro expressava os anseios e temores da comunidade cívica, a condição do herói era estranha ao cidadão. Estes elementos estão separados em muitos aspectos: o herói era mascarado; o coro, não usava máscara; o herói utilizava coturnos e se movimentava na *skené*; o coro, movimentava-se num degrau abaixo da *skené*; o discurso do coro remontava à tradição lírica que louvava os feitos heroicos; o herói usa um discurso próximo à fala prosaica. Diz Aristóteles, na **Poética**: “de todos os metros, o trímetro jâmbico é o que está mais no tom da conversação, um indício é que, no diálogo, fazemos um grande número de trímetro jâmbicos, mas raramente hexâmetros, e só quando nos afastamos do tom da conversação” (ARISTÓTELES, 2003, pp. 24-28). O discurso do herói se aproximava do discurso do público.

Algo interessante a ser dito sobre o coro é que apesar de ele ter sido considerado representação do pensamento cívico e político a se desenvolver, em muitas obras trágicas o coro é composto por um conjunto de indivíduos que, na Atenas do séc. V a. C., não despunham efetivamente de poder político algum, como em **As suplicantes**, de Ésquilo, cujo coro representava mulheres escravas. Isto mostra que a tragédia não era meramente um reflexo ingênuo da realidade social, mas sim uma problematização dessa realidade. Geralmente,

quando em uma tragédia havia a representação de uma assembleia, tal como em **Orestes**, de Ésquilo, a assembleia era apenas mencionada. O coro, representando o pensamento jurídico em formação, não era, pois, uma assembleia.

A tensão entre mito e pensamento social da cidade aparecia nas tragédias de muitos modos: na relação coro/herói e na relação do herói consigo mesmo. O coro tomava o herói como problema e exclamava, nos seus discursos, perplexidade perante a atroz sina do herói: “CORO [de **Antígona**] - Cedo ou tarde, o mal parecerá um bem àquele que os deuses resolveram desgraçar”. (SÓFOCLES, 2003, p. 228); resignação frente à fatalidade esmagadora: “CORIFEU [de **Antígona**] - Não podem os mortais livrar-se do destino a eles prefixado.” (SÓFOCLES, 2003, p. 170); temor pela aparente arbitrariedade dos acontecimentos: “CORO [de **Medéia**] - Para trás voltam as águas dos rios sagrados, ao contrário andam justiça e o mais; nos homens, fraudulentas sentenças; nos deuses não mais temos confiança.” (EURÍPIDES, 2003, p. 18); e receio diante dos excessos do herói, dos quais depreendiam lições que prescreviam ao público: “CORO [de **Antígona**] - Destaca-se a prudência sobremodo como a primeira condição para a felicidade. Não se deve ofender os deuses em nada. A desmedida empáfia nas palavras reverte em desmedidos golpes contra os soberbos que, já na velhice, aprendem afinal prudência.” (SÓFOCLES, 2003, p. 259).

Apesar disso, o coro sabia, atemorizando-se por isso, que seu destino, em grau considerável, dependia das decisões do herói. Azevedo (2002) observou uma estreita a predominância de coros femininos em tragédias sobre a vida privada e temas existenciais, como o coro das mulheres de Corinto em **Medéia** de Eurípides; por outro lado, para os assuntos de ordem pública, predominava-se o coro masculino, como o coro dos velhos nobres de Tebas em **Édipo rei**, de Sófocles. A condição social do coro tinha estreita relação com o assunto debatido, pois “ele representava pessoas estreitamente interessadas na ação em curso.” (ROMILLY, 2008, p. 27). Havia também os coros formados por entidades sobrenaturais, como o coro das Erínias nas **Eumênides**, de Ésquilo. Muitas vezes a própria vida do coro dependia dos heróis, fazendo dele personagem central da peça, tal como no coro das prisioneiras de guerra dos gregos em **As troianas**, de Eurípides, e no coro dos anciões em **Os persas**, de Ésquilo. A despeito dessa variedade, todos os coros não têm, de acordo com Romilly (2008), qualquer poder de influência na ação dos heróis. Enquanto a ação era pouco desenvolvida, como nas primeiras tragédias de Ésquilo, o coro tinha um papel mais preponderante. Na medida em que a ação se amplia, a ligação entre o coro e o herói se torna cada vez mais fraca, tal como sucede em muitas obras de Eurípides.

O herói trágico, por sua vez, era uma personagem cindida, pois dividia-se entre a *hybris* das *géne* mítica e a maneira de pensar do séc. V a. C. Neste contraste, nascia a consciência que era representada por meio de um discurso a extravasar um dilaceramento interno: “HELENA - Quão grande é o abismo das desgraças a que cheguei!” (EURÍPIDES, 2009, p. 28); “HIPÓLITO - Ah! Se caíssem sobre os próprios deuses os males que eles causam aos mortais! ...” (EURÍPIDES, 2003, p. 220); “ELECTRA - Se um mortal é envolvido na trama do destino, que proveito há em conservar a vida, por mais um momento?” (SÓFOCLES, 2016, p. 63); “AJAX - O viver consciente é incompatível com a felicidade, e a inconsciência, se é um mal, ao menos não provoca sofrimentos.” (SÓFOCLES, 1971, p. 81). A tragédia traduz uma consciência dilacerada do homem grego a sofrer as contradições da sua época.

Esta cisão na personagem trágica é representada por uma ambiguidade no seu comportamento, que o faz oscilar entre os excessos tirânicos e a conduta de um cidadão ateniense. O herói trágico julga seus crimes, frutos da *hybris* e da *Ate*, com a perspectiva do direito em formação. Sua ação está inscrita no tempo encerrado das lendas, mas é levada para o séc. V a. C., fazendo uma subversão nos valores consagrados, dos quais a *polis* ainda não havia conseguido se desprender. Os espetáculos problematizavam tanto o passado heroico dos *géne* nobres quanto os valores fundamentais da cidade democrática. A ambiguidade da lógica da tragédia é diferente da ambiguidade do mito, que não questiona a si mesmo. A tragédia questiona e delimita a ambiguidade mítica de que, em parte, origina-se. Mas o questionamento não alcança, contudo, uma resposta. Na tragédia, o homem e sua ação humana eram enigmas que não admitiam respostas.

Vernant (2008) demonstra esta dualidade, a nível actancial, da personagem trágica, ao analisar a mudança brusca que Eteocles (em **Sete contra Tebas**, de Ésquilo) sofre ao ouvir o relato do mensageiro sobre a chegada, nos portões de Tebas, do seu irmão Polinices, que havia recrutado um exército para expulsar Eteocles do trono. Filhos de Édipo, amaldiçoados pela *ará* (imprecação) do pai, quando o rejeitaram ao saber dos seus crimes, as duas personagens estavam condenadas a matarem uma à outra. Na passagem em que Eteocles ouvia o relato sobre seu irmão mais novo, a força da maldição vem à tona. Antes disso, ele representava os ideais cívicos da *polis* tebana; após o mensageiro, Eteocles passava a encarnar o herói amaldiçoado da lenda. Esta precipitação o levou à catástrofe. O seu *ethos* é transfigurado pela força demônica que o ultrapassou. A *ate* da maldição dos Labdácidas, iniciada pela imprecação de Pélops, envolvia Eteocles numa *manía* que o fazia cometer os crimes da *hybris*. A poluição cometida pelo seu bisavô Laio havia gerado um *miasma* jamais purificado que neste momento da obra se

manifestava através da fúria destruidora. Esta força e impulsos destrutivos se originavam, ao mesmo tempo, dentro e fora da personagem.

Na **Poética**, Aristóteles (1974) diz que os caracteres devem se adaptar às exigências do *mythós*. É isso que acontece com Eteocles cujo caractere altera de homem político para homem mítico. O efeito trágico da peça, afirma Vernant (2008), vem deste confronto entre os dois modelos de psicologia.

Nas tragédias, personagens antagônicas utilizavam, para justificar seus atos e incriminar o outro, termos ambíguos. A ambiguidade nos vocábulos traduziam os conflitos dos valores inscritos nos mesmos termos. Este recurso sublinhava tanto a fixidez da obstinação dos *ethos* ancorado cegamente na percepção e nos valores erguidos pelos heróis quanto a própria limitação da percepção humana em interpretar a realidade, vendo-a apenas por meio de um ângulo, o que limitava a percepção da complexidade das circunstâncias. A ambiguidade dos vocábulos salientavam a intransponibilidade da fronteira que delimitava os heróis trágicos. Esta intransponibilidade era uma das molas propulsoras do conflito. Só que, no decorrer da ação dramática, o sentido antes ignorado pelo herói se impunha violentamente contra ele. Somente o leitor-espectador poderia depreender em todo curso da ação as mensagens das obras segundo a qual o mundo é todo ambíguo e problemático, assim como é ambígua condição humana. O leitor-espectador poderia, assim, ter a consciência trágica.

Antígona e Creonte usavam constantemente em seus discursos o termo *nomos*, que tem o sentido de regra convencional. Esta ambiguidade que os tragediógrafos exploravam propositadamente demarcava as barreiras não apenas da comunicação, mas também entre os espíritos das personagens, que, inflexíveis em seus próprios valores, eram obrigadas a se confrontar, após a *anagnorisis*, com o sentido ignorado daquilo que disseram e por que agiram. Em **Antígona**, de Sófocles, Creonte, que por toda a obra havia rejeitado os argumentos da sua sobrinha, conscientiza-se, após o suicídio da mulher e do filho, do sentido ignorado por ele de *nomos*: o apreço e o respeito sagrado ao que remete à ordem familiar. O conflito trágico entre Antígona e Creonte reside no embate à esfera de devoção religiosa que cada um segue. Ela é devota da esfera religiosa privada, familiar, a *phíloi*, que exige o sepultamento do seu irmão. Ele é devoto da esfera religiosa que protege à *polis*, de ordem pública, na qual os deuses que tutelam a cidade são confundidos com seus valores cívicos.

Rosenfeld (2009) diz que a tragédia clássica apresentava heróis que lutavam contra aquilo que se interpunham aos seus valores absolutos. Amparados nas certezas destes valores, os heróis não mediam as consequências de suas decisões e ações. A reviravolta trágica desvelava um aspecto ignorado destes mesmos valores. Em **Édipo rei**, de Sófocles, os valores

da *polis* que o protagonista representava se chocavam com os da ordem mítica; em **Antígona**, do mesmo tragediógrafo, os valores da personagem, da *phíloi*, chocavam-se os valores cívicos (percebidos como religiosos) de Creonte. Era preciso, no entanto, que o herói apresente a *hybris*, traço de caráter desmedido, para desencadear a *hamartía*, o erro de julgamento.

Vernant (2008) assevera que a culpabilidade trágica se insere na distância entre *ethos* e *daímon*. Como a personagem trágica se constitui como um ser que agia impulsionado por forças interiores do seu caráter e por forças externas que o dominam, a culpa pelos crimes compreendia tanto a antiga noção religiosa de *hamartía*, que era engendrada por um delírio divino insuflado no faltoso, quanto englobava a *adkia*, que era a culpabilidade que recaía no homem que cometia um crime sem ter sido coagido, mas sim por decisão própria. A *hamartía* era uma poluição enviada pelos deuses. Esta concepção de falta era aceita sem questionamento pelo pensamento mítico. Na época de transição política, havia um esforço dos tribunais atenienses em discernir os graus de intencionalidade e responsabilidade individual dos agentes em seus crimes. Porém, como todo processo de transição, a definição do objeto investigado se amparava sob duas noções: uma antiga cuja redundância era necessária para se fazer compreender entre os investigadores, que lutavam ou para corrigir sua defasagem ou para negar o modelo antigo; e outra nova quem sem contornos definidos, não poderia ser forjada sem os rudimentos da percepção anterior. No processo lento para se compreender as novas categorias sobre a participação e comprometimento do cidadão em suas ações foi necessário utilizar noções antigas, como *hamartía*, para tentar construir um aparato judiciário que fosse capaz de julgar o faltoso.

Contudo, o período de transição nunca se fez sem ambiguidade. Apesar da crença na interferência divina, o ateniense, a partir do surgimento da democracia, começou a vislumbrar a possibilidade de ter certo grau de controle sobre sua própria vida. Começava-se a esboçar, a partir daí, a categoria da vontade, que no léxico grego antigo não possuía correspondente ao termo. Houve um ímpeto investigativo em descobrir as relações do agente com suas ações. Esta investigação seria desenvolvida em pensamento filosófico sistemático no século posterior por Aristóteles na sua obra **Ética à Nicômaco**.

Em conformidade com Vernant (2008), no sistema do pensamento ético elaborado por Aristóteles havia um termo que denominava o mais alto grau de comprometimento com a ação: *proairesis*, que era “a ação sob a forma de decisão, privilégio exclusivo do homem, enquanto ser dotado de razão, por oposição às crianças e aos animais que dela são privados.” (VERNANT, 2008, p. 30). Aristóteles diferia *proairesis* e *hekousion*. Os dois termos se referiam ao campo semântico do que impele o homem à ação; porém, o Estagirita diferia os

termos, demonstrando que o primeiro se referia aos impulsos passionais, do apetite, do prazer, ou seja, daquilo que o ramo da tradição filosófica racionalista e intelectualista denominava por impulsos irracionais; a *proáiresis*, por outro lado, dizia respeito à decisão refletida e perpetrada pelo espírito racional.

Aristóteles pretendia, como assinala Vernant (2008), refutar as teorias morais que defendiam que o homem só cometeria o mau agindo por coerção. Esta empreitada é interessante de ser vista em comparação com o que parece ser a concepção de ação mais representada nos dramas de Eurípides, cujas personagens trágicas, no âmago da dor, diziam abertamente na cena não terem sido donas dos seus erros, afirmando que os erros haviam sido causados pela força sobre-humana que as dominaram. Assim, indo de encontro à Sócrates, que acreditava na identidade entre maldade e ignorância, Aristóteles construiu um sistema para discriminar os graus de comprometimento do homem com seus atos, pretendendo delimitar as faltas causadas por ignorância, por intencionalidade etc.

Neste sistema, o termo *proáiresis* designava a ação na qual o sujeito possuísse um engajamento elevado, indicando uma opção que havia sido deliberada anteriormente, por meio de reflexão racional. O filósofo contrasta *proáiresis* com *hekóntes* para demonstrar que nos dois tipos de ação, o homem não é constrangido, mas, à diferença do primeiro, o segundo tipo de ação não é fruto de uma decisão sustentada pela reflexão racional, podendo ser ação regida por impulsos, tais como raiva, paixão, apetites etc. Agindo colericamente, o homem poderia engendrar o mau. Apesar de agir de bom grado, ou seja, sem coerção de outrem, a ação por *hekóntes* não era resultado da decisão. A aspiração racional *boúlesis* que punha em prática o que era refletido racionalmente e, sem seguida, deliberado, é um desejo racional como o bem. A *boúlesis*, pertence à ordem do desejo. Assim como o impulso, é uma função passiva e, se orienta ação humana para o bem, o faz porque a *proáiresis* lhe impõe. A *boúlesis*, desta forma, liga-se à parte prática e, pois, aos meios, não aos fins. Desta forma, a *boúlesis* é o meio concreto e necessário para atingir a finalidade visada pelo espírito.

Segundo Vernant (2008), na Grécia clássica, o vocabulário e a mentalidade dos atenienses não possuíam nenhum termo para designar o que conhecemos modernamente por vontade. O termo para designar todo ato que não era imposto por coerção era *hekóusion*. Ele designava tanto os atos impulsivos quanto os projetados. O intencional não era distinguido do premeditado. O *phónos hekóusion* englobava tanto *phónos akóusios* quanto *dikaios*. Este enquadrava os crimes justificáveis; aquele, os injustificáveis. Assim, o direito nascente na *polis* não distinguia os homicídios com base na análise da intencionalidade psicológica do agente; a

oposição *hékón – ákon* se fundamentava naquilo que a *polis* considerava como aceitáveis e escusáveis.

É interessante observar que na última obra da trilogia dos Átridas, **Orestes**, de Eurípides, o protagonista, após ter vingado seu pai, assassinando a própria mãe, seria julgado no tribunal de Atenas. As Erínias reivindicaram que Orestes fosse castigado; então, para salvá-lo e dissuadir as Erínias, Atena prometeu construir um templo dedicado às deusas. Orestes é colocado como *dikaíos phónos* e é absolvido pelo tribunal humano.

O pensamento jurídico em formação na *polis* buscou resolver os problemas contidos na antiga concepção de falta. Assim, forjava-se a noção de delito, em que se buscava analisar mais nitidamente a ação do indivíduo. Nesta nova noção, a intencionalidade havia ganhado papel fundamental para incriminar o homicida. Indo de encontro à antiga noção de falta, cuja característica principal era a ignorância, o delito era cometido com o conhecimento de causa. A ignorância (*ágnoia*) se opusera a *hekóusion*, ação praticada intencionalmente, e definiu a *akóusia*, delito cometido de mau grado por ignorância.

Vernant (2008) afirma que o paradoxo entre a ignorância (*ágnoia*), percebida como essência da falta, na visão religiosa antiga, e como justificativa de absolvição, constituiria o paradoxo que influenciaria a evolução do termo *hamartía*. As palavras derivadas deste termo evoluiriam para duas vertentes semânticas, uma que incluía e outra que excluía a intencionalidade. Isto ocorreu porque a *ágnoia* se manifestava em duas esferas da vida ateniense: a nível religioso e a nível prático, que contempla as condições concretas do agir. Entretanto, em nenhum dos dois níveis a categoria da vontade está implícita.

No **Crátilo** (apud VERNANT, 2008), Platão afirma que o que orienta a ação humana é sempre a finalidade a ser alcançada, podendo ser o objeto de paixões ou dos valores que o pensamento racional assegurou, depois de ponderar, ser o melhor a se fazer. No primeiro caso, o desejo submete a intenção; no segundo, a intenção submete o desejo. Contudo, nenhuma das duas concepções a categoria da vontade se apresenta como faculdade na e pela qual o sujeito poderia exercer-se e reconhecer-se enquanto tal, pois em sua filosofia observamos que ou submetemos nosso desejo a uma ideia racional do bem ou submetemos nossa intenção ao desejo.

Aristóteles, em **Ética à Nicômaco** (apud VERNANT, 2008) demonstra como um delito pode ser realizado de bom grado e, por isso, demarca onde o sujeito deve ser responsabilizado. Ele também distingue entre “coação proveniente do exterior a uma determinação que opera no interior”. Esta determinação interna opera necessariamente, pois é originária do *ethos*. Portanto, o sujeito, neste caso, não é coagido a se decidir, pois ele segue as disposições do seu *ethos*. Por

isso, tem responsabilidade pelos seus atos. Neste sentido, acreditamos que os heróis de Eurípidés, dominadas pelos seus *ethos* passionais, seriam culpadas por seus crimes. O filósofo acredita que o homem só age para fazer o que está em seu poder, mas esta faculdade, conhecida como *autós*, não se identificava com uma capacidade de modificação do curso de forças que operavam no ser. O *autos* se integrava ao *ethos* do sujeito. Para o filósofo, um certo tipo de ação que o sujeito produz, com o tempo, torna-se hábito, e este hábito integra o *ethos* do próprio sujeito. O hábito, com o tempo, produz uma disposição que serve para fomentar o desejo de praticá-lo. É um movimento retroalimentado. Por uma soma de disposições estimuladas pelo hábito, o homem fixa o seu *ethos*. Diante disto, podemos observar que o ato, na personagem trágica, de agir seguramente amparado na crença obstinada de que seu *ethos* emana de si próprio, denomina-se *hybris*, pois, por meio desta, ele cometia a *hamartía*, que, voltando-se contra si próprio (*peripeteia*), lhe revelaria (*anagnorisis*) que tanto sua ação quanto seu *ethos* foi manuseado por fios divinos. Em Aristóteles, a ação não faz referência a um “poder íntimo de autodecisão existente no agente” (VERNANT, 2008, p. 41). A responsabilidade está na intenção, mas a vontade está ausente.

Vernant (2008) afirma que a tragédia apresentava uma intriga em que coabitavam, simultaneamente, o tempo da existência humana e o tempo dos deuses; o primeiro, ocorria na sucessão opaca dos dias; o segundo, além de situar-se numa realidade extraterrena, englobava tudo aquilo que se passava no primeiro. É como se a tragédia revelasse a manifestação do plano divino nas ações humanas. As tragédias levavam a ambiguidade, das noções do direito grego em formação, até o limite para lançar questionamentos tanto aos valores heroicos quanto à própria natureza humana.

Como o foco da tragédia era a investigação sobre o ser humano, sobre os momentos decisivos do seu agir, involuntariamente os tragediógrafos separavam o plano humano do plano divino, pois o indivíduo trágico representava um dos primeiros momentos em que o homem havia se sentido como alguém separado da Natureza. Contudo, o herói trágico não era autônomo ao plano divino. A relação entre o universo da necessidade cósmica e o da vontade humana que começava a se esboçar era demonstrado na tragédia como uma relação simultaneamente íntima e distante. O sujeito trágico expunha este debate interno.

No pensamento ocidental moderno, de acordo com Vernant (2008), o ser humano é percebido como sujeito que se realiza enquanto ser, eu autêntico, nas suas ações, que são, a um só tempo, originadas dele e destinadas a sua constituição de indivíduo com singularidades. Por isso, de acordo com esta percepção, o indivíduo assume a responsabilidade diante do Outro. Esta concepção, se não acreditar na noção de unicidade da pessoa humana, ao menos, defende

que o sujeito deve responder pelos seus atos. Nesta perspectiva, o indivíduo apresenta uma coesão de identidade, de continuidade subjetiva, reconhecendo-se nas suas lembranças. A vontade, neste sentido, é a fonte das deliberações e ações que caracterizam a coerência de uma continuidade subjetiva e exprimem uma fonte particular do desejo que fundamentam a singularidade da pessoa humana.

De acordo com Mota (1978) os filósofos escolásticos, sobretudo Santo Agostinho, diferenciavam livre-arbítrio de liberdade. O primeiro sendo a manifestação da vontade humana; a segunda, o encaminhamento da vontade ao bem, no sentido cristão. Quando o cristianismo é instituído como religião oficial do Império Romano, propagou-se a crença segundo a qual o homem fora totalmente corrompido pelo pecado original, tendo ele de recorrer à graça divina para conciliar sua vontade e livre-arbítrio com o bem e com a liberdade, no sentido escolástico.

O helenista B. Shell (*apud* VERNANT, 2008) acreditava que a tragédia grega foi um dos primeiros momentos da história ocidental em que, pela primeira vez, pelo que se tem registro, o homem foi apresentado como um ser dotado de liberdade de escolha e de ação. Contudo, na tragédia grega, a escolha não é uma ação humana pura; por isso, ele buscou demonstrar como as inovações da tragédia a colocaram em um campo diverso da maneira como a epopeia representava o humano. Em *Ésquilo*, o primeiro tragediógrafo a criar a segunda personagem, o herói era sempre posto em uma situação na qual a necessidade de agir era urgente. Seus heróis se encontravam em impasse, em uma aporia, pois as possibilidades de ação que o pressionavam seriam decisivas e seus efeitos, nas duas, o afligiriam.

De acordo com Rosenfeld (2009), as tragédias de *Ésquilo* apresentavam uma *hamartía* como algo que era enviado pelos Deuses, ou seja, a concepção mais antiga de falta. Acreditamos que a *hamartía* nas tragédias dele se assemelhavam a mesma concepção de pecado no cristianismo. Tudo que acontecia na esfera humana acontecia com o consentimento divino, até a *hybris*, que envolve os homens, acontece por consentimento divino. Apesar de a esfera divina consentir com a catástrofe humana, o homem, ao deixar -se enredar pela cegueira, é condenado. No cristianismo, o homem, ao usar seu livre-arbítrio para agir conforme à sua natureza, vista como naturalmente propensa ao mal, comete o pecado. A origem do mal, nesta religião, também é explicada em termos divinos.

Nas tragédias de *Ésquilo*, os heróis possuíam poder de optar pela necessidade que abrangia tanto a possibilidade quanto a não possibilidade de haver catástrofe. O plano divino e o plano humano eram coautores da *hamartía*. O sofrimento o fazia reconhecer que ele havia quebrado a lei divina, que havia se reestabelecido com a catástrofe que caíra sobre ele. Por meio do sofrimento, o herói poderia atestar a verdade de que existia uma necessidade divina.

Contudo, o entendimento de como operava esta vontade necessária permanece obscuro. A catástrofe era percebida como a afirmação da existência da justiça divina e de Zeus.

Em Sófocles, os heróis sabem que existe uma necessidade divina que englobava seus atos e da qual não se poderia escapar. Porém, os heróis jamais poderiam saber o sentido profundo desta necessidade. O herói sabia que existia uma ordem divina a reger sua vida, mas não sabia por que razões, princípios ou motivações profundas esta ordem regia da maneira que regia. Como muitas vezes, o acometimento trágico era um enigma obscuro demais a beirar o absurdo, ele esticava ao máximo a corda que o prendia a uma fé em um sentido que o ultrapassava. No absurdo, esta corda se rompeu.

Rosenfeld (2002) afirma que as tragédias de Eurípedes apresentavam o mundo visto a partir da confiança absoluta nos deuses. Já em Eurípides, os deuses apareciam, muitas vezes, como arbitrários e contrários aos homens. Sófocles está entre os dois extremos, pois ao mesmo tempo em acreditam nos deuses não conseguem entender porque eles agem de tal maneira, sendo considerado o tragediógrafo mais trágico da época clássica: “os três dramaturgos são a prova da grande mudança cultural havida. Século V a. C. foi um século crítico, de choque de valores e, por isso mesmo, o século da grande tragédia grega.” (p. 71).

Vernant (2008) demonstra, por seu turno, que esta visão moderna dos heróis trágicos é inexata, pois o herói, apesar de refletir, ponderar, hesitar, exprimir seus dilemas interiores, escolhe agir. Esta escolha nunca era livre porque a personagem agia pela inspiração temerosa que o elemento divino lhe provocava. Desta forma, o herói era quase que coagido interiormente, ou melhor, como em um paradoxo, coagido (*biastheís*) por ele mesmo. A escolha é a opção pela *anánke* divina, pela necessidade involuntária e que o herói opta sem, de fato, perceber. Diante disto, à aporia e ao impasse iniciais, o herói vai ao encontro da ação enviada pelos deuses. A vontade da personagem trágica não é livre no sentido kantiano, mas inspirada pela *anánke*.

Diante deste problema epistemológico na interpretação do grau de comprometimento do agente com a sua ação, muitos helenistas contemporâneos, tais como Albin Lesky (2003), preferem interpretar as representações dos componentes volitivos nos heróis trágicos por meio da teoria da dupla motivação. Esta teoria se ampara na ideia segundo a qual para ser responsabilizado pelos seus atos, ao herói deve ser dada alguma parcela de autonomia nos seus atos. Segundo esta teoria, o herói era impelido pela *anánke* a realizar tal ato, só que ele como que se apropria deste impulso externo a ponto de desejá-lo, mas esta apropriação ocorre por causa do seu *ethos* propenso a esta ação. Coagido internamente pelos deuses, apropriador da *anánke*, o herói trágico não era, apesar disso, um fantoche, nem passivo, pois sua ação não era mecânica, estando, pois, amparada em uma afetividade.

De acordo a ideia sobre a dupla motivação no herói trágico, desenvolvida por Lesky (2003), a personagem trágica se precipitava necessariamente, pois era guiada não apenas por forças demônicas que o constrangeram, mas também pela disposição do seu *ethos*, da determinação interna cujos efeitos práticos ele era responsável. Ele exemplifica isto na decisão da personagem Agamenon (na obra homônima de Ésquilo) entre sacrificar sua filha Ifigênia, para garantir vantagem na guerra de Troia, ou não fazê-lo, e contar com a própria sorte. Apesar de a guerra de Troia ter sido querida por Zeus, os gregos, usando como desculpa e subterfúgio a justiça divina, acabam cometendo crimes e injustiças.

Lesky (2003), sobre a articulação da dupla motivação trágica nas personagens de Ésquilo, demonstra como na tragédia **Agamêmnon**, o tragediógrafo mostrava o momento de tomada de decisão que cabia ao herói. Apesar da presença de potências superiores a submeter as personagens, havia também margem para que o herói deliberasse, e ele o fazia movido por algo de essencial ao seu caráter, seguindo uma disposição própria do seu *ethos*. Agamêmnon sacrificar sua filha movido pela ambição, pela sede de vitória, ao ponto de desejar o sacrifício. O desejo, ou *boúlesis*, que o impele à ação não era pensamento ou reflexão perpetrada pela razão ou intelecto, a *boúlesis* de Agamêmnon era aquela que pertencia à esfera do prazer, da vaidade vinda da glória em vencer a batalha liderada por ele. Esta ambição era tão desmedida que o fazia ver o sacrifício um obstáculo para provar a força de sua *boúlesis*, desprezando completamente os valores da *phíloi*. O sacrifício, visto pelos deuses como desejado e não como uma prova terrível de devoção absoluta, ganha contornos de sacrilégio, pois é operado por alguém de *ethos* desmedido e monstruoso. Não seria mais sacrifício, e sim homicídio. Agamêmnon, ao mesmo tempo em que agia de bom grado, agia por um desvario lançado pela *áte* que perseguia sua família desde às imprecações de Tiestes.

Vernant (2008) assegura que a guerra contra os troianos, apesar de justificável do ponto de vista de Zeus, que quer vingar-se do crime contra a hospitalidade cometido por Páris, não justificava a barbaridade com a qual os gregos conduziam o combate e trucidavam o inimigo, incluindo inocentes, como as prisioneiras troianas. Neste âmbito, seus atos se apoiavam na *hybris*.

O aspecto necessário da perdição de Édipo estava no seu orgulho. Quando um homem lhe diz, numa festa, que o príncipe era filho bastardo de Pólibo e Mérope, ele vai até Delfos, com orgulho ferido e temendo serem as palavras do desconhecido verdadeiras, podendo ser filho de camponeses ou escravos. Esta primeira ação já demonstra como o *ethos* do herói corria necessariamente para a sua *áte*. O protagonista consulta o sacerdote de Delfos sobre sua origem. O oráculo não responde, apenas repete o que havia dito ao seu pai verdadeiro: que Édipo

dormiria com a mãe e mataria o pai. Horrorizado com o que ouvira, Édipo se esquece da primeira pergunta, e interpreta erroneamente o oráculo. Obstinado, ele sai de Corinto. O *ethos* do herói é seguro de sua inteligência, orgulhoso, o decifrador de enigmas, obstinado em provar suas teses sobre os problemas que lhe ocorria. E, após virar rei de Tebas, na sua investigação para encontrar o assassino de Laio (e acabar com a peste que assola a cidade), Édipo pretendia demonstrar sua tese de que fora Crente, justificando com a suspeita de que este teria ambição de ocupar o trono. Vernant (2008) explica que este comportamento inflexível e orgulhoso é uma *hybris* própria dos tiranos. Na condição de rei orgulhoso, Édipo levou até as últimas consequências sua empresa. Além da suspeita que levantou contra Creonte, Édipo queria desvendar os segredos em torno da sua origem, pois temia não ser filho dos reis de Corinto. Por isso, continua com a investigação, mesmo após Jocasta advertir para que ele a interrompesse.

Em **Édipo rei**, de Sófocles, a ambiguidade não estava localizada nos valores inscritos em vocábulos homógrafos, mas sim no próprio herói, que se constituiria um duplo entre rei divino e um *pharmakós* (termo que designava alguém que era expulso de Atenas periodicamente a fim de purificar a cidade). Todo o drama seria impulsionado pelo desejo obstinado do herói em conhecer a verdade dos fatos, empresa que ele acreditava ser o mais apto a fazer. Apesar de as personagens buscarem detê-lo nesta investigação, ele não se deixou deter. No final, Édipo descobriu que o jogo, sob o qual ele acreditava controlar, na verdade, havia jogado com ele próprio, ele se viu como um brinquedo nas mãos da *áte*. O discurso que ele proferiu em sua investigação era duplo, pois comportava aquilo que ele acreditava dizer e a mensagem divina que se expressava através das suas palavras. No fim, ele toma consciência desta segunda camada do seu discurso. Édipo, que no começo do drama era venerado pela sua inteligência, conduta moral, afeição pela vida pública, considerado o salvador da cidade, seguro de si, decifrador de enigmas, que resolvia os problemas sem ajuda, descobriu-se o contrário do que acreditava ser: uma poluição viva.

Uma das palavras que caracterizavam Édipo é *zeton*, pesquisador. De acordo com Vernant (2008), a tragédia **Édipo Rei** não apenas abordava o tema do enigma, como também possuía, ela mesma, uma estrutura de enigma, e a pergunta sob a qual se debruçava o herói não residia apenas no enigma da esfinge (que Édipo responde apenas superficialmente) e nem sobre o assassinato de Laio. A verdadeira questão era: quem é Édipo e, por extensão, o que é o homem? Édipo era uma personagem a representar um ser a meio caminho entre o divino e o nada. Deslocado brutalmente do primeiro posto, sem, contudo, ter referenciais identitários que o integrassem na categoria do *apolis*, o herói trágico de Sófocles se tornou alguém cuja existência era amparada em um abismo.

É interessante observar o apontamento de Vernant (2008) a respeito do nome de Édipo, cujo sentido prenunciava a reviravolta que a personagem sofreria. Em grego, Édipo é *Oidípous*, junção de *Oida* (eu sei) com *poús* (pé). Édipo é aquele que sabe, que decifra enigmas, mas a resposta para a pergunta principal se encontrava no decifrador. Ele tem, no pé, a marca da criança amaldiçoada, e outrora rejeitada. Outro aspecto interessante que o antropólogo resalta é o fato de que as personagens da linhagem maldita dos Labdácidas possuíam um antepassado coxo. O helenista associa o andar claudicante, que faz um movimento em volta de si, na medida em que segue para frente, com uma imagem metaforizada do movimento da família dos Labdácidas. Édipo, que também apresentava um problema no pé, faz exatamente este movimento circular de retornar ao lugar da onde fora expulso quando bebê.

De acordo com Louis Gernet, citado por Vernant (2008), o tema trágico da expulsão de Édipo de Tebas tem relação estreita com o ritual anual em Atenas do *pharmakós*, que era a expulsão do *ágos*, o criminoso que, desencadeando um *miasma*, uma poluição, deixa a cidade impura. Na tragédia de Sófocles, Tebas havia sofrido um *loimós* e uma peste terrível. Quando se descobre a verdade que a desencadeara, Édipo assume o papel do *pharmakós* e é expulso de Tebas para que o ritmo normal da vida na cidade fosse reestabelecido.

A ambiguidade entre o *týrannos* e o *pharmakós*, que caracterizava Édipo o colocava como paradigma não só do herói trágico, mas como paradigma da ambiguidade fundamental do humano. Semelhante ao ritual do *pharmakós*, mas com um alvo que teria um estatuto oposto ao bode expiatório do *pharmakós*, em Atenas havia uma instituição chamada de Ostracismo, que, resumidamente, era a ordem de exílio, por um período de dez anos aproximadamente, daquele cidadão cujo desempenho na vida política fosse acima da média, sendo considerado ameaça à democracia e retorno à tirania. Estas instituições, o *pharmakós* e o Ostracismo poderiam estar na base da concepção, na tragédia grega, de que o herói possuía uma *hybris*, que seria um caráter que ultrapassa a medida do comum, e que, não só pelo *daímon*, mas também por sua própria *hybris*, sua desmedida, ele haveria de sucumbir. Isto também poderia estar na base do pensamento ético de Aristóteles, que identificava a virtude com a moderação.

Ao final da tragédia, Édipo descobre que era ele próprio resposta para o enigma lançado pela esfinge: qual é o ser que fala e possui, ao mesmo tempo, dois pés (*dípous*), três pés (*trípous*) e quatro pés (*tétrapous*)? *Oidípous* lhe dá uma resposta enviesada que supre apenas a sua interpretação limitada da questão. O herói diz: é o homem. Sua resposta não deixa de ser verdadeira, em um sentido mais generalizado. Mas a resposta exata seria: Édipo, pois ele subverteu as idades representadas pela infância, maturidade e velhice. Ele se identificava com as três: com seus filhos, pois nascera do mesmo lugar que eles; com seu pai, pois havia tomado

o lugar dele. Édipo demonstra como o homem é o único animal capaz de subverter a Natureza, e é, por isto, que é livre. Ele possui uma margem de ação que não é controlada por ela, porque é o único ser que pode cometer equívocos, justamente por se guiar pelo espírito, e não apenas pelo instinto, como os outros animais.

De acordo com Chauí (2000, p. 389), existem religiões da interioridade e da exterioridade. Nas religiões da interioridade, como é o caso do cristianismo, enfatiza-se o cuidado com uma vida interior, em conformidade com os preceitos celestiais. O pecado é fruto de uma ação interior invisível, gerado por uma vontade má ou um entendimento equivocado que pode, ou não, causar uma ação externa. Ele é uma transgressão que leva à culpa e necessita de expiação. Nas religiões da exterioridade, como é o caso da religião da Grécia antiga, privilegia-se o cultivo de uma existência exterior alinhada aos desígnios das leis divinas. A falta era uma ação exterior visível que o homem praticava voluntária ou involuntariamente. Ela era considerada irreverência, fazia surtir o sentimento de vergonha, gerava uma impureza que assolava tanto o faltoso quanto o grupo a que ele pertencesse, necessitando de rituais de purificação para que o equilíbrio fosse reestabelecido.

Ainda em conformidade com Chauí (2000, p. 389), para que o perdão seja alcançado nas religiões da interioridade é necessário a presença da graça divina, que constatava a veracidade da experiência do arrependimento do fiel. O perdão, nas religiões da exterioridade, também surgia como uma graça celestial, mas esta dependia apenas da vontade da divindade em concedê-la ou não, ainda que fossem feitos rituais de purificação. Outro aspecto que é interessante ressaltar nos tipos de religião da interioridade é o de que o erro, falta ou pecado era cometido livremente pelo faltoso. Este, conhecedor das leis divinas, escolhia, pelo livre-arbítrio, seguir o caminho do mal conscientemente. Isto defere da concepção de erro na Grécia antiga, por exemplo, para quem a falta era algo predestinado ao faltoso, fazia parte da vontade divina. O homem apenas cumpria seu destino, ou a sua *moira*.

Este aspecto predestinado da falta na antiga religião grega era visível na sua representação trágica como *harmatia*. Édipo, por exemplo, em **Édipo Rei**, de Sófocles, fora predestinado pelos deuses a desobedecer às leis do incesto e, por conta disso, ele e sua família cairia em desgraça. Na sequência da trilogia tebana, em **Édipo em Colono**, vemos a personagem tornar-se um andarilho que, guiado pela filha Antígona, buscava exílio em alguma terra estrangeira. Como sua fama é muito extensa entre os gregos, quando Édipo chegava em Atenas, os cidadãos fazem de tudo para que o rei o expulsasse, eles avisam que Édipo só traria desgraças para a cidade. Contudo, apesar da sua impureza, Édipo também era conhecido pela sua grandeza, por ter aceitado seu destino, e pela força trágica que sua imagem representava.

Há uma passagem, em **Édipo em Colono**, mais próxima do fim da tragédia, em que a personagem recebe a graça. É uma cena com tom de sacralidade, pois a aparição do ente divino é representada por uma imagem de absolvição.

Podemos observar que o caráter trágico de Édipo reside na grandeza da personagem em aceitar conscientemente a sua falta ainda que a tenha cometido inconscientemente. A personagem trágica se sente responsável pelos seus atos, mesmo sabendo que haviam sido predestinados pelos deuses. Neste sentido, ele é um herói, pois buscava assumir uma vida pautada pela ética da sua comunidade, e desejava viver com grandeza e honra, buscando ser senhor do seu caminho.

Com o advento do cristianismo, e o surgimento da noção de pessoa e de livre-arbítrio, o homem perde a inocência trágica e busca amparar sua existência em leis que são exteriores, aceitando-se como um ser que já nasce com a mácula do pecado. O herói trágico, por sua vez, tinha convicção dos seus atos, acreditava que poderia seguir uma vida justa somente pela ética. Ele era guiado pela ideia de justiça. Se matava, o sentimento de culpa não lhe assolava, pois tudo o que fizera fora guiado pelo ideal de justiça. Por isso, com o surgimento do cristianismo, a situação da tragédia se torna problemática.

Na língua e no pensamento da Grécia antiga, a noção de ação tem expressa solidariedade com a noção de saber. Deste ponto de vista, a ideia de que agir por maldade é agir por ignorância, na filosofia de Sócrates e Platão, torna-se plenamente compreensível. Esta perspectiva prolonga os sentidos mais remotos ligados à falta. Esta, conhecida por *hamártema*, no séc. VI a. C., possuía sentido que abrange equívoco de julgamento, debilidade moral e poluição divina. Neste sentido, cometer um *hamártema* era enganar-se no sentido mais profundo do termo. O faltoso, *hamartínoos*, era assediado por uma força sobre-humana com a qual ele se identificava. Os desdobramentos da falta seriam sentidos tanto pelas gerações sucessivas dos seus familiares quanto pelo grupo. Gernet, citado por Vernant (2008), assinala que o delito ganhava tamanha dimensão, no corpo sobre o qual ele lançava seus efeitos, que recebia, de certa forma, autonomia em relação ao faltoso, tornando-se um ente objetivo. Assim, o erro não era originado do indivíduo, que era sua vítima, pois aquele exercia-se nesta e através dela. A loucura, ou delírio do erro, é a *Áte*, que causa a *hamartía*, ou doença do espírito. O delito, diz Vernant (2008), era causado por “uma força demônica de poluição [...], o agente está preso na ação. Não é seu autor. Permanece incluso nela.” (2008, p. 35). Nesta perspectiva, o *hamártema* não era fruto de vontade individual, pois a fronteira que delimitava o intencional e o coagido, aqui, era quase nula.

O *númem* que assolava o herói englobava o criminoso, o crime, os antecedentes, as motivações íntimas do herói, as consequências do ato, que era a poluição e o castigo para o herói e sua descendência. O herói trágico era possuído pelo *daímon*, potência divina nefasta ao homem. O caráter deste era marcado pela tensão entre o *ethos* e o *daímon*. A tragédia grega abordou inovações do direito que nascia, tais como “o advento da responsabilidade subjetiva, distinção entre ato cometido de bom grado e ato cometido de mau grado, consideração das intenções pessoais do agente.” (VERNANT, 2008, p. 41).

A um só tempo, o plano divino e o plano humano apareciam, nas tragédias áticas, unidos e separados. A tragédia mostrava um esboço da categoria do agente, que doravante no Ocidente seria aprofundada, mas que ainda se encontrava presa às concepções antigas, das quais nascera e as quais se opusera. Por isso, a noção de agente era bastante vaga ainda. Com a atividade política, o homem grego começou a participar dos debates públicos e para isso precisou desenvolver sua *gnome* (julgamento) e *phronesis* (inteligência), sua capacidade de julgar, de analisar, argumentar, persuadir, discriminar os fatos, ponderar, aguçar a percepção objetiva dos fatos. A tragédia grega englobava toda esta transformação pela qual o cidadão começou a tomar um conhecimento, ainda débil, sobre suas capacidades de gerir o mundo político, dos negócios. Ele começou a se perceber como agente.

A transição cultural a que a tragédia representava mostrava o indivíduo a meio caminho entre o mito, *daímon*, e a cidade, *ethos*. Neste meio caminho, ele se encontrava sozinho, ou melhor, encontrava-se em um vácuo no qual a existência individual só poderia ser sustentada por uma pergunta indecifrável, pois a noção de interioridade, que começa a se delinear, não era capaz de se reconhecer em uma categoria como a vontade. O agente trágico não executava e nem identificava subjetividade e ação. A ação do herói trágico era perpassada pela ação divina a que ele se submetia sem o saber; ação divina que o atravessou, mas que ao mesmo tempo ele desejou. Por isso, a ação e a responsabilidade trágica eram necessárias, já que elas faziam parte deste ser de natureza ambígua. A atividade política fez que os cidadãos atenienses se afastassem progressivamente da concepção de tempo divino, e passasse a desenvolver uma noção de tempo humano, devido às possibilidades de decisão do presente. Este afastamento fez que os gregos passassem a perceber a ação humana não como projeto proposto a longo prazo, mas como atividade vã, que caminha rumo ao incerto. Isto estava muito presente na obra de Eurípides.

O plano divino era enfraquecido em Eurípides, cujas tragédias sublinhavam os caracteres dos heróis. Entretanto, ainda que a força divina perdesse um pouco da sua visibilidade, o herói ainda não tinha formado a categoria da vontade, interioridade e

subjetividade, pois ele ainda apresentava as fragilidades de uma ação limitada, típica das tragédias. Na obra de Eurípides, os enganos pareciam ainda mais sobressaltados, em um mundo que se tornava ainda mais confuso e opaco, devido ao enfraquecimento da justiça divina. Tudo parecia muito arbitrário e o sofrimento humano era maior. Eurípides ressaltou o *pathos*.

Nas tragédias de Eurípides, há uma separação, por parte dos seus heróis, entre o agente e sua ação. Muitas das suas personagens exclamam, a viva voz, que elas não foram agentes das suas faltas, que elas não poderiam ser responsabilizadas pelos crimes que cometeram, já que elas estavam sob o efeito de paixões, dominadas por impulsos irrefreáveis. Esta cisão que os heróis de Eurípides expressavam nos seus discursos é vista como uma das primeiras vezes em que um herói trágico clássico havia sentido um esboço de angústia, e não havia se reconhecido no ato. Estes heróis apresentavam uma espécie de descontinuidade do eu, ou melhor, uma procura pela compreensão, quase que racional, do eu.

Entretanto, o ser humano representado pela tragédia não era o ser humano dividido entre razão e desejos. O racionalismo clássico ainda não foi teorizado o suficiente, a filosofia ainda não demarcou, nem construiu sua teoria da razão humana. Como não pode ser lido sob o signo de um racionalismo sem cair em um anacronismo interpretativo, tão pouco poderia ser lido sob a ótica da psicanálise, tais como seria mais propício ler as personagens das tragédias modernas.

Vernant (2008), para explicar um sentido das inovações trazidas pela tragédia para o Ocidente, apoia-se em Marx, quando este, no ensaio **Introdução geral à crítica da economia política**, havia afirmado que os objetos que o homem produz, como a mercadoria e a arte, por exemplo, não só são produzidos pela mão, mas como a mão é produzida pelo objeto, no sentido de que, para produzir o objeto, a mão tem de criar hábitos, técnicas para tal. Ele afirma que a sensibilidade para fruir um objeto artístico, a música, por exemplo, só surge a partir do objeto que é produzido: a música, que, ao produzir a sensibilidade musical, produz também a disposição do compositor musical. Em suma, as produções humanas não produzem apenas um objeto para o humano, mas produzem também as condições e os hábitos para que os humanos possam usufruir desta produção; ou seja, o objeto, que é produzido pelo sujeito, produz um sujeito para o objeto. Nessa perspectiva, afirma Vernant:

A invenção da tragédia grega na Atenas do séc. V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento do homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em

suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros também consigo mesmo e com seus próprios atos. (2008, p. 214).

De acordo com Vernant (2008, p. 42), apesar de transformações pontuais nas obras de Ésquilo à Eurípides, a tragédia conservava, enquanto o veio trágico permaneceu vivo na Atenas do séc. V a. C., traços recorrentes na maneira de como o homem grego passou a se relacionar com sua ação e com aquilo que posteriormente se denominaria vontade.

É possível observar, nas tragédias, um dilaceramento interior que o herói extravasava pelo *pathos* de desespero diante da sua própria natureza cuja ambiguidade lhe afligia por uma justiça que lhe ultrapassava e a qual não conseguia entender como justiça, apenas como injustiça, pois, para aceitar a verdade divina, teria ele de se anular. O herói trágico sofria pela verdade que lhe atravessara, pois esta verdade implicaria na constatação de que sua pretensa racionalidade e primazia entre os seres era facilmente superada por uma ordem que ele não compreendia. O pensamento que transitava do *mythós* ao *logos* se encontrava em uma encruzilhada. A verdade mítica da *anánke* revelava a opacidade de uma justiça que fazia o herói sofrer. Assim o herói acabaria por transferir (para que não mergulhasse o mundo no absurdo) a opacidade da *anánke* para a sua própria incapacidade de compreender a realidade sem a opacidade, vista quase como uma característica da visão humana. O homem, para salvar o mundo, sacrificava-se a si mesmo, tornava-se opaco, um “ser-poluição”, ser de natureza enigmática.

A personagem, na tragédia grega, sentia-se culpada porque havia se deixado levar pelo *daímon*, e a consciência do erro que cometera só aparecia quando ela estava pensando com *ethos* da *polis*. O herói trágico pode, assim, atestar que a necessidade mítica possui incoerências, mas que estas incoerências poderiam ser tomadas como uma prova da vacuidade da percepção humana. O herói trágico se afirmava como alguém capaz de idealizar o real. E o sentimento de culpa que surgia vinha da consciência de que havia escolhido se exceder, inspirado pela *hybris*, ou excesso de orgulho. Ele podia escolher, por apetite, sentir o prazer de ser instrumento da necessidade e do poder do *daímon*, quase como um deus que levaria sua força a ultrapassar qualquer obstáculo. A culpa vem disso, de o homem saber que não conseguiu manter uma linha de conduta toda baseada nos preceitos dos seus valores absolutos. É a percepção de que estes valores não eram tão absolutos assim, uma vez que permitiram que ocorresse algo além do que ele havia projetado na fundamentação convicta do horizonte de suas ações. Nas epopeias, os heróis épicos não se culpavam pelos seus crimes. Nas tragédias, a culpa aparecia como algo obscuro e ambíguo, por causa da fé religiosa em paradigmas míticos de feitos épicos. Ainda

que se arrependessem, estas personagens não conseguiriam vislumbrar uma outra possibilidade de ação, porque a ação épica era percebida pelos gregos como a manifestação dos homens ilustres, e, pois, instrumentos dos deuses.

Agente e instrumento, acreditamos que o herói trágico não poderia ser considerado, estritamente, pertencente à nenhuma destas duas categorias, já que, se ele fosse agente, não poderia ser instrumento, e, se fosse instrumento, não poderia ser agente. Acreditamos que o herói trágico dependia de uma instrumentalização do esboço da sua subjetividade para a adequação a si próprio a um paradigma épico de feito heroico. Assim, após a *anagnorisis*, o herói tomava consciência política da alienação desta margem de subjetividade ignorada, mas sofria por causa da ignorância, uma vez que depositava muita fé na sua *gnome*. Ele sofria pelo erro de julgamento, mas este sofrimento só fazia sentido por causa da postura política que começava a se esboçar no ateniense. O excesso de orgulho no julgamento *a priori* da realidade deturpava o processo de apreensão da situação mítica e social que o englobava. Após a revelação, a *gnome* seria desacreditada (não é à toa que Édipo arrancara seus próprios olhos, que, na cultura grega era a morada da alma). Acreditamos, também, que a palavra *gnome* possua uma relação semântica estreita com a palavra *daímon*, pois acreditamos que ambos os termos poderiam ser interpretados como noções referentes à esfera divina.

Acreditamos que *anagnorisis* era considerada uma revelação porque o herói só conhecia seus efeitos, mas estes efeitos permaneciam opacos, já que eram da ordem do divino. Os heróis trágicos acreditavam que tudo operava por meio de uma vontade. Isto é interessante de se observar no sentido em que toda a explicação mítica sobre a realidade partia do princípio que, para qualquer efeito da natureza (chuva, sol, tempestade, etc.), havia um sujeito divino a executar a ação. Eles antropomorfizavam todos os efeitos da natureza. A verdade por trás desta vontade divina jamais era alcançada. Tudo que sabiam era por meio de oráculos cujas mensagens eram quase sempre oblíquas. Este mundo opaco só poderia ser revelado, nunca codificado. Por isto, a ideia de que o *cosmos* operava por uma lógica racional só poderia ter surgido na Grécia, pois, para os primeiros filósofos gregos, todos os fenômenos da natureza operavam por meio de uma “lógica” opaca.

O relato mítico era por demais importante para os crentes, uma vez que não poderiam ser conhecidos por uma operação mental parecida com a razão (pois este tipo de operação mental ainda não estava desenvolvido e sistematizado), eis o porquê da memorização. O pensamento mítico era um tipo de pensamento que não conhecia a noção moderna de dúvida. Ao mesmo tempo em que o contato do homem com a realidade divina só poderia ser intermediado pela revelação; o contato, ironicamente, era direto, pois, uma vez revelado os

desígnios divinos, o herói trágico saberia, exatamente, o que era aquilo que ele percebia, sem, contudo, compreender. A mitologia pressupunha uma reiteração dos mesmos nomes em um mundo em devir. Como afirma Eliade, era uma reiteração de um conhecimento cujo valor residia no mistério dos Tempos Primordiais. As catástrofes humanas, aparentemente fortuitas, eram justificadas arbitrariamente (do ponto de vista humano), e, por vezes, eram vistas como a manifestação da crueldade divina. Não havia espaço para o conceito de acaso. O mito não era só uma estrutura de conhecimento, ele era uma linguagem sobre a realidade. Assim como nossa linguagem se estrutura por uma lógica racional, a linguagem mítica operava por rudimentos de noções de causalidade, identidade etc.

Na Atenas do séc. V a. C., com as tragédias de Eurípides a criticar a arbitrariedade com a qual os deuses costumavam conduzir os destinos humanos, juntamente com os filósofos a criticar a própria existência de deuses, o homem grego passava a conhecer, com a separação do *mythós* e do *logos*, as margens de liberdade de poder conduzir seu próprio caminho. Não é sem justificativa que Platão criticava as tragédias. Os mitos ensinavam, por meio de uma linguagem própria, modos de ser. É interessante notar que, justificado pelo mito, a ação humana prescrita nos ensinamentos poderia ser a mais absurda (do ponto de vista do racionalismo), mas recebiam posição de verdade. De certa forma, o mito sacralizava uma ação. Como não se estruturavam no que entendemos, modernamente, com o provável, o espaço dispensado à imaginação das formas dos entes e dos acontecimentos não era capaz de fechar a imagem do mito em um fenômeno. Esta abertura do mundo mítico se mostrava (apesar dos mistérios) a possibilidade do uso da intuição para interpretar o mundo. Todos os seres e acontecimentos do mundo possuíam, desta maneira, um sentido.

A personagem da tragédia clássica oscilava entre o pensamento da *polis* e o pensamento mítico que ainda era muito forte. O sofrimento trágico era produzido pelo choque da *anagnorisis* com os novos sentidos de responsabilidade advindos do novo pensamento judiciário. As tragédias apresentavam uma tensão insolúvel entre o Mundo e o Eu, a Sociedade e o Indivíduo, o *Daímon* e o *Ethos*, a *Anánke* e a Vontade, a *Hamartía* e a *Adkia*. Em dramas modernos, poderíamos aproximar estas tensões entre a esfera do inconsciente e a do consciente.

O desenvolvimento da psicanálise, no século XX d. C., por Sigmund Freud e seus sucessores, tivera como contexto condições históricas específicas e suas reflexões produziram, além de uma nova maneira de o homem se perceber, também a descoberta da existência de uma esfera da mente humana, cuja força de ação era visível, mas, sua estrutura, opaca. Na época da tragédia clássica, o homem não era encarado como agente autônomo, a categoria da vontade não estava sistematizada. Por isto, os valores que sustentavam suas ações eram os da *polis*. Fora

da *polis*, o ateniense não era capaz de se sustentar existencialmente, estava sob um abismo, e era exatamente neste abismo, entre um ser que entra em choque com a mesma esfera mítica que sustenta seus valores e referenciais, que a tragédia representava.

Mesmo após o seu tempo áureo, na Grécia do período clássico, a tragédia ainda continuou a ser um gênero literário e teatral a encantar escritores, leitores, dramaturgos, encenadores etc. durante séculos no Ocidente. Além dos três grandes tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, houve outros dramaturgos que se debruçaram sobre o gênero trágico: na Roma antiga, Sêneca; na Inglaterra do séc. XVI, William Shakespeare; na França do séc. XVII, Pierre Corneille e Jean Racine; na Alemanha do séc. XVII, XVIII e XIX, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe; na França do séc. XIX, Victor Hugo; na Noruega do séc. XIX, Henrik Ibsen, que, a propósito, fora um dos precursores do realismo moderno na dramaturgia ocidental. Após este dramaturgo, surgiram uma gama de escritores que fizeram diversas experimentações formais e temáticas, dentre os quais destacamos August Strindberg, Anton Tchekhov, Maxim Gorki, Lillian Hellman, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptman, Alfred Jarry e Bertolt Brecht. Houve também dramaturgos de vertente existencialista, tais como Albert Camus e Jean-Paul Sartre.

De acordo com Carlson (1997), Diderot foi um dos primeiros dramaturgos europeus a abandonar o diálogo versificado e a adotar frases copiadas da fala quotidiana. Diderot estabeleceu uma sistematização de quatro gêneros do modo dramático: a) comédia tradicional, ou alegre; b) comédia séria (*comédie sérieuse*); c) drama (*genre sérieux, drame, ou tragique bourgeois*); d) e tragédia tradicional. Os objetivos do *genre sérieux, ou drame*, eram representar as atribulações domésticas burguesas, um gênero a pintar paixões e circunstâncias da vida familiar, diária. Ex.: **O mercador de Londres** (1732), de Lillo. A meio caminho entre a tragédia e a comédia, este novo gênero basearia seus assuntos, não em peculiaridades de personalidades individuais, mas em papéis sociais e famílias, de acordo com as preocupações da nova classe: o homem de negócios, o político, o cidadão, o administrador público, o marido, o irmão, a irmã e o pai de família.

A obra **Quadro de Paris** (1781), de Louis-Sébastien Mercier, fazia uma crítica às regras neoclassicistas, e visava à liberdade criativa dos dramaturgos. Ele foi muito mais longe do que Diderot, rumo à democratização do teatro: ele estendeu ao proletariado a séria atenção que Diderot dedicava à burguesia. Ex.: **O carrinho do vinagreiro**.

De acordo Carlson (1997), na Alemanha, Schlegel propôs a divisão dos tipos dramáticos com base no efeito procurado e no tipo da personagem representado: a) tragédias tradicionais; b) comédia; c) comédia tradicional, d) *drame* de Diderot (enredo envolvendo personagens

inferiores que procurassem despertar o *pathos* da plateia), e) enredo a envolver tipos mesclados de personagens a despertar risos e *pathos*. No ensaio *Pro Commoedia Commovente* (1751), Christian Fürchtegott Gellert procurou oferecer base crítica para o estabelecimento de um teatro alemão moderno. A tragédia era o gênero mais discutido no ensaio. O humanismo setecentista contribuíra para a preferência de Lessing à piedade. O texto dramático **Os salteadores** (1781), de Schiller, era um dos exemplos teatrais do movimento “*sturm und drang*”. No ensaio **Sobre a poética *naive* e sentimental**, Schiller afirmava que, enquanto a poesia antiga era ingênua, por estar em uma harmonia incontestada com o mundo natural, a poesia moderna (sentimental) estava cônica de um abismo entre o real e o ideal. Em **Lições sobre arte dramática e literatura**, Karl Wilhelm Ferdinand Solger defenderia a hipótese de que a ironia era a base de todo o drama. Em **Sobre a essência do drama**, Franz Grillparzer asseverava que o homem era vítima de forças que estavam além da sua compreensão ou controle racional. Em **Estética**, de Hegel, considerado por Carlson como um texto a resumir toda a tradição crítica e teórica alemã daquele período, há longas explanações sobre o drama trágico. Uma das suas ideias que mais diz respeito à nossa pesquisa é a sua observação de que, na tragédia moderna, o herói tem um conflito interno e é acometido pela indecisão, estranha à tragédia grega antiga.

Na Itália e na França no início do séc. XIX (CARLSON, 1997), em **Carta ao Sr. Chauvet sobre a unidade de tempo e de lugar na tragédia**, Alessandro Manzoni defendia a ideia de que os dramaturgos franceses exploravam demasiadamente as intrigas amorosas por causa das regras neoclássicas que os impediam de explorar temas históricos e/ou assuntos mais abrangentes, longe dos limites do cotidiano. **Racine e Shakespeare**, de Stendhal, foi um importante ensaio sobre o romantismo no teatro francês. Em **Reflexões sobre a tragédia**, Constant defendia a ideia de que exista três bases possíveis para a tragédia: a paixão, o caráter e o conflito *Eu versus* Mundo. Ele defendia que a última base era a mais adequada ao drama a florescer no romantismo. **Antony**, texto dramático de Alexandre Dumas, escrito no subgênero *drame*, que escritores do século anterior tinham visto como veículo para a promulgação da moralidade, assumiu uma ambiguidade moral que fez dele um pioneiro naquilo que se tornaria um tipo favorito no teatro oitocentista, o drama “chocante” da vida contemporânea. Em **Lucrecia Bórgia**, de Victor Hugo, havia uma tentativa de descobrir, nos mais hediondos personagens e ações, um toque de humanidade e bondade. Esta ideia refletia o contínuo interesse de Hugo pela justaposição do belo e do feio. Neste aspecto, os autores de melodramas, em contraposição à Hugo, seguiam estritamente a tradição. Esta mistura de elementos grotescos e belos na caracterização da personagem é um dos traços estéticos que acreditamos ter Plínio Marcos (1937-1999) herdado desta tradição romântica. Os dramaturgos realistas do final do

século XIX, mais notadamente Henrik Ibsen, usavam a técnica da “peça bem-feita”, de Eugène Scribe, que apresentava uma condução do entrecho dramático de maneira sistemática em três atos, com demarcações bem fixas e visíveis no ápice do conflito e no desfecho.

Na Inglaterra do séc. XIX (CARLSON, 1997), o dramaturgo George Bernard Shaw fora o paladino do teatro, enquanto instrumento de engajamento político, social e moral.

Na tradição alemã no final do séc. XIX (CARLSON, 1997), a dramaturgia de Georg Büchner possuía um forte pendor anti-idealista. Em *Ein wert über das Drama*, o dramaturgo Friedrich Hebbel desenvolveu uma teoria geral da tragédia baseada na habitual divisão filosófica da vida em Ser e Vir-a-ser (*Sein e Werden*). Segundo esta teoria, na medida em que procurava expressar sua própria forma e foco, o indivíduo se separava necessariamente do meio social e, desta maneira, liberava inevitavelmente uma força oposta para restaurar o equilíbrio que ele havia rompido. A culpa dramática era o resultado inevitável deste processo de individualização. Em *Vorwort zur Maria Magdalena*, Friedrich Hebbel repete sua afirmação de que a função do drama, “ponto culminante de todas as artes”, era ilustrar “o estado existente do mundo e do homem em sua relação com a Ideia”. Ele afirmava que o grande drama só poderia ocorrer quando alguma mudança significativa estava a ocorrer nesta relação, situação que, para ele, só sobreveio três vezes na história do drama: na tragédia ática; no tempo de Shakespeare; e em Goethe. O projeto estético de Ibsen se alinhava às apregoações de Hettner, segundo o qual o drama do futuro seria mais brilhante se fosse uma “tragédia da ideia”.

Hettner identifica três tipos de tragédia: a) o da condição, na qual um personagem importante se vê confrontado com o mundo externo; b) as tragédias da paixão, que representavam o herói a entrar em conflito consigo próprio; c) a tragédia da ideia, drama a envolver um conflito interno que não era causado pela debilidade da personagem, mas por obrigações e ideais conflitantes. A **Antígona**, de Sófocles; **O Fausto**, de Goethe; e as peças de Hebbel, apontavam um caminho para um novo drama burguês de conflito sociais que lidaria com as crises decorrentes do próprio desenvolvimento do homem social. O dramaturgo Gerhard Hauptmann explorou, nas suas peças, uma linguagem realista, com o uso de dialetos e a representação do *fait divers*, ou “fatia de vida”. Julius Brand afirmava que o drama, por sua própria natureza, envolveria “conflito, explosão, luta, diálogo, dualismo, dialética”; assim, o drama não poderia mostrar as “secretas operações interiores do espírito” que causavam estas explosões, “por ser demasiado deficiente na análise psicofisiológica”. Em **O domínio do naturalismo**, Hermann Bahr afirmava que o naturalismo provocara sua própria destruição, já que seus exames, cada vez mais precisos e minuciosos, acabaram levando a uma infinidade de impressões sensoriais evanescentes. A arte do futuro, pensava o dramaturgo, deveria direcionar

suas atenções à psicologia e à descrição destas impressões; No ensaio *Von Intimen Theater*, Johannes Schlaf defende o novo drama com a argumentação de que ele transferiria o conflito para o interior da personagem. A essência do drama moderno, na sua perspectiva, envolveria uma passagem para a ação interna. O dramaturgo deveria aprender a trabalhar de maneira direta, criar diálogos e situações que revelem “o movimento interior da alma”.

Na França, do final do séc. XIX, (CARLSON, 1997), em **Oeuvres Completes**, Alfred Musset ressaltava, em uma breve historiografia do gênero dramático, que uma mudança-chave havia ocorrido quando a cristandade e a filosofia moderna destruíram a crença clássica no fado ou destino. Isto havia conferido à Providência e ao acaso o papel de forças dominantes, mas nenhuma delas trágica: uma levava apenas à conclusões felizes, a outra não dava nenhuma forma ou coerência a um drama. Corneille, em face deste dilema, voltou-se para a representação da paixão como fonte da tragédia, inaugurando assim o drama moderno. **Lucrecia**, de François Ponsard, é considerada uma obra teatral contra-romântica. A “*école du bons sens*” refletiam as preocupações e os ideais da nova sociedade burguesa da década de 1840. Os versos eram simples e diretos. A razão e a moderação substituíram a emoção e o excesso e, talvez ainda mais importante, o dever para com a família e a sociedade era enfatizado no lugar da exaltação do ego individual. Nas peças de Emile Augier e de Alexandre Dumas Filho existiam uma aplicação, primeiro em verso depois em prosa, das ideias da **École du bons sens** aos temas contemporâneos.

Alexandre Dumas Filho havia contribuído para o estabelecimento do realismo *fait divers*, que mais tarde apareceria em Plínio Marcos, com uma roupagem social, trágica e absurda. O realismo *fait divers* em Plínio Marcos não oferecia ao espectador um caminho a ser seguido, muito menos um comportamento moralmente louvável; pelo contrário, o realismo do dramaturgo brasileiro estava carregado de pessimismo e com um olhar desconfiado para com a moralidade burguesa, representando-a mais como uma maquinaria de absurdos que reificavam as relações sociais e, por meio desta reificação, levavam os sujeitos à situações trágicas.

Na França do séc. XVIII, os dramas da *école du bons sens* eram caracterizados por obras a apresentar uma observação apurada sobre realidade, mostrando as mazelas, com vistas à noção de bom senso, substituto da razão naquele período. Em Plínio Marcos, as peças de Constatação não possuíam este horizonte redentor: a realidade labiríntica que levava as personagens à catástrofe não oferecia saídas. Nos dramas de Dumas Filho, o sistema social era fator primacial na destruição das personagens. No ensaio **Nossos autores dramáticos**, Émile Zola fez as seguintes considerações: “Balzac deseja retratar e Dumas provar. Isso diz tudo”. Dumas, como Sand, estava na escola idealista. O mundo que ele via parecia mal construído, e

ele sentia uma constante necessidade de reconstruí-lo. Ele desejava desempenhar o papel de moralista e legislador. No ensaio **O romance experimental**, Émile Zola argumenta que o escritor deveria seguir os passos do cientista, coletando fatos observados, tendo por objetivo “o conhecimento científico do homem em sua ação individual e social”. Em **História da literatura inglesa**, Hippolyte Taine buscou isolar as “forças primordiais” que atuavam sobre a literatura para criar suas características em cada período, ele propunha a sua famosa tríade: raça, momento e meio. Devido à influência de Zola, as peças **Henriette Marechal** e **A pátria em perigo**, de Edmond & Goncourt, não obtiveram sucesso.

A casa de espetáculos mais associado ao naturalismo francês foi o Théâtre-Libre de André Antoine (1858-1943), inaugurado em 1887. O dramaturgo Jean Jullien acreditava que o teatro deveria representar o *fait divers* (“fatia-de-vida”), recomendado por Zola. O *fait divers*, por vezes, rejeitava a preparação, a exposição e o desfecho, pois eram considerados inúteis. De acordo com os preceitos desta estética, os espectadores não precisariam conhecer as intenções do autor ou receber detalhes supérfluos que lhes permitiriam conhecer as personagens. Jullien acreditava que o teatro não precisaria oferecer um enredo bem-feito, mas sim ação, ação cheia de surpresas e, às vezes, sem solução, como, em sua visão de mundo, aconteceria na vida fora dos palcos.

A arte do teatro consiste no fato de o dramaturgo “viver mentalmente” com suas personagens durante longo tempo, chegando a pensar como eles e adquirindo assim uma linguagem própria a cada um deles e capacitando-se a escrever um diálogo real sem procurar criar afetos num estilo impróprio. (CARLSON, 1997, p. 267).

O dramaturgo Jean Jullien defendia a ideia de que o prosscênio deveria ser como uma quarta parede transparente para o público e opaca para o ator. Em **O romance naturalista**, Ferdinand Brunetière criticou o realismo científico de Zola. Em **Manifesto dos cinco**, escrita por cinco dramaturgos franceses que renunciavam ao naturalismo, havia uma acusação contra Zola, visto como degradador da literatura, já que seu movimento foi percebido como quase um sinônimo de escatologia. No prefácio à **A estrangeira**, Alexandre Dumas Filho criticou o movimento naturalista de Zola, argumentando que a representação da natureza não precisaria ser a finalidade do drama. O texto dramático simbolista **O ferreiro**, de Banville, foi lida ao invés de encenada. Os brilhantes desenhos incluídos na obra **A música e a encenação**, de Adolphe Appia, foram mais influentes do que o texto, pois inumeráveis jovens da Europa e da América, durante a geração seguinte, foram influenciados pelo revolucionário estilo de Appia.

Maurice Maeterlinck foi o principal dramaturgo do movimento simbolista. Ele escreveu amiúde sobre a relação entre a vida interior e sua figuração exterior no palco.

Na França do final do séc. XIX e início do séc. XX, os ensaios **O trágico cotidiano** e **O tesouro dos humildes**, de Maurice Maeterlinck, apresentavam ideias de que o drama deveria ser estático, com diálogos que tivessem ambiguidade no significado, e representassem tanto a camada aparente das relações humanas quanto os conflitos no interior das personagens. Sua proposição era abandonada posteriormente, pois ele havia notado que a poesia lírica era o gênero literário mais propício para expressar as leis ocultas da alma humana. No ensaio **O drama moderno**, Maurice Maeterlinck afirmou que apesar de a ação ser a “senhora absoluta” do teatro, o drama moderno se incumbiria de lidar com a psicologia e a vida moral. Sendo assim, a ação seria a do conflito interior, como, por exemplo, o que se dava entre o dever e o desejo. Com o passar dos anos, a filosofia de Maeterlinck se basearia em uma busca pela harmonia interior no homem, que, conquistando-a, solucionaria o conflito entre ele e a morte/destino. Com isso, o drama desapareceria.

De acordo com Carlson (1997), no ensaio **A lei do teatro**, Ferdinand Brunetière defendia a ideia de que a lei do teatro seria baseada em uma ação conduzida por vontades (livres ou não) sempre conscientes de si mesmas. Ele ainda defendia a hipótese de que um drama surgia quando uma nação se empenhava em uma vontade em comum. Quando a vontade nacional era fraca ou estava ausente, o drama declinaria e sua forma rival, o romance, floresceria. Se a vontade era comum a todos os homens, então, com base nela, poderiam se postular a compreensão e a comunicação. Ela forneceria, entre o leitor-espectador e o herói dramático, uma base para a simpatia emocional, que poderia ser perdida em razão da objetividade naturalista e da subjetividade impressionista. Brunetière acreditava que um reconhecimento da vontade, como a base da existência, levava a um compromisso com a ação, como um movimento forjador de uma identidade tanto individual quanto nacional. No ensaio **O riso** (1900), Henri Bérgeon cunharia o termo “élan vital”, que denominaria a corrente oculta a impulsionar a vida nos homens. Para ele, o idealismo revelava as verdades mais ocultas dos homens nas suas singularidades, que a vida em sociedade havia obliterado em generalidades.

De acordo com Carlson (1997), **As ideias de Wagner**, de Arthur Symons, foi considerado como um dos ensaios mais claros sobre o simbolismo na Inglaterra. O ensaio **Sobre a arte do teatro**, de Craig, havia influenciado grande parte da teoria teatral do séc. XX. No ensaio *Per amica silentia lunae*, William Butler Yeats advogou em favor do Teatro livre que transcendesse as visões parciais e limitadas da esfera inferior da “*anima hominis*”, a qual sempre impeliria o herói trágico ao conflito com algo rejeitado que se transformaria,

posteriormente, no “*daemon*”. Esta teoria dialogava com as teorias de Emil Staiger, para quem o estilo lírico, por ser o centro primordial da relação artística do homem com o tempo, representaria a intuição, o momento primeiro, o útero, a criação, quando o eu e o mundo ainda não estariam em contraposição.

Segundo Carlson (1997), na Inglaterra do séc. XIX e início do séc. XX, John Galsworthy havia feito considerações sobre as obras dramáticas de John Millington Synge e de John Masefield, enfatizando a mescla de lirismo e naturalismo. Bernard Shaw professorava um teatro didático que persuadisse os espectadores a aderir sua opinião sobre o tema basilar da representação cênica. Ele condenava a concepção “arte pela arte”. Em **Como se faz uma peça**, William Archer afirmava que a essência do drama não se encontrava no conflito, como pensava Brunetière, mas sim na crise. O dramaturgo Joel Elias Spingarn preconiza uma rejeição de todas as regras tradicionais, conceitos de gênero, juízos morais da arte, história de temas – na verdade quaisquer tipos de preocupações históricas – e uma crítica que reconhecesse cada obra como uma tentativa original de expressão, uma criação individual “regida por sua própria lei”. No ensaio **Mundo da arte**, Serge Diaghiliv e Alexander Benois contestaram o pressuposto crítico geral de que a arte devesse ter um fim utilitário. Eles acreditavam que a arte possuiria um valor que iria além da noção de utilidade. Preconizavam a “expressão pura” em linha, massa e cor, a obra de arte total à maneira de Wagner, e o exemplo evocativo e não referencial da música como modelo de toda arte à maneira de Mallarmé.

No **Ensaio sobre a máscara**, do russo Vyacheslav Ivanov, a figura de Dionísio, o herói sacrificial, se tornaria um pré-anúncio de Cristo, e o sofrimento causado pela sua morte se tornaria uma crucificação que purificaria a humanidade dos seus pecados. No ensaio **Revue d’Arte Dramatique**, Romain Rolland preconizava um teatro populista que atendesse aos anseios e expectativas sociais do proletariado. O dramaturgo francês Jules Romains relacionava a noção de vida com um fluxo psíquico contínuo (presente na ideia de “*elan vital*” de Bergson) com a noção de povo, acreditando que o coletivo representaria mais claramente tal fluxo do que ações individuais das personagens. Romains cunhou o termo “*uninimisme*”. No ensaio, que é um amálgama das ideias de Wagner e Nietzsche, **O Teatro dramático de V. F. Komissarzhevskaja**, Aleksandr Blok afirmava que o teatro, assim como a poesia, emanava do elemento primitivo da terra: o ritmo, que controlava tantos os planetas quanto as almas das criaturas terrenas. O drama, própria encarnação da arte, deveria responder à necessidade coletiva das pessoas, que traziam em si o espírito da música e que pediam, não distração, mas algo superior, uma reconciliação de contradições e uma concessão de asas.

O ensaio **Teatro: um livro sobre o novo teatro**, de Meyerhold, foi um sumário das preocupações dos principais simbolistas contemporâneos seus. Estes ensaios refletiam sobre a tensão entre a visão abstrata do drama e sua representação física. Na tese **Sobre o drama**, Aleksandr Blok asseverava que, uma vez que a técnica, a linguagem, o *pathos* e a ação dramática tradicional nunca se desenvolveram na Rússia e na Europa Ocidental, os dramaturgos russos tenderiam a desenvolver apenas um drama de vago lirismo. As civilizações modernas, fragmentadas, contraditórias, irônicas e concentradas no indivíduo estimulariam esta tendência, de sorte que a forma de arte moderna mais bem-sucedida poderia ser uma forma de arte sutil e evanescente, capaz de expressar as incertezas e contradições daquela época, as fantasias de espíritos “ébrios e os quimeras de forças indolentes”. Em **Filosofia do dinheiro**, de Georg Simmel, filósofo que exerceu profunda influência em Lukács, havia uma argumentação de que Marx, preocupado com o fetichismo da mercadoria, estava descrevendo apenas um caso particular de uma “tragédia da cultura” geral: a substituição do subjetivo pelo objetivo, de uma cultura de pessoas por uma cultura de coisas. Simmel se afastou de Marx, observando que as mudanças econômicas eram resultado de avaliações mais profundas, correntes de pré-condições psicológicas ou mesmo metafísicas.

Após as duas grandes guerras mundiais do séc. XX, uma corrente de dramaturgos ocidentais e alguns orientais combinariam a experimentação iniciada pelo simbolismo com os temas provenientes dos dilemas suscitados pelos horrores de guerra. O trágico, desta forma, sofreria uma inflexão. Tais dramaturgos buscariam resolver artisticamente os impasses de um mundo horrorizado pela 2ª guerra mundial e profundamente desacreditado de qualquer discurso totalizante e, em especial, metafísico sobre a realidade. De acordo com Hobsbawm (1995),

Ao contrário da Primeira Guerra Mundial, esta mútua intransigência não exige explicação especial. Era, de ambos os lados, uma guerra de religião, ou, em termos modernos, de ideologias. Foi também, e demonstravelmente, uma luta de vida ou morte para a maioria dos países envolvidos. O preço da derrota frente ao regime nacional-socialista alemão, como foi demonstrado na Polônia e nas partes ocupadas da URSS, e pelo destino dos judeus, cujo extermínio sistemático foi se tornando aos poucos conhecido de um mundo incrédulo, era a escravização e a morte. Daí a guerra ser travada sem limites. A Segunda Guerra Mundial ampliou a guerra maciça em guerra total. Suas perdas são literalmente incalculáveis, e mesmo estimativas aproximadas se mostram impossíveis, pois a guerra (ao contrário da Primeira Guerra Mundial) matou tão prontamente civis quanto pessoas de uniforme, e grande parte da pior matança se deu em regiões, ou momentos, em que não havia ninguém a postos para contar, ou se importar. (pp. 41-42).

O horror provocado pela 2ª guerra mundial e pelo extermínio instrumentalizado, e em massa, de milhares de pessoas seria percebido por estes dramaturgos como algo sem sentido. Mas esta falta de sentido, ou sentimento do absurdo, seria representado teatralmente por meio de estéticas teatrais que visariam à demonstrar o absurdo com meios formais que se fundamentavam em uma espécie de “metafísica do abismo”. Esta linha teatral seria denominada pelo crítico inglês, Martin Esslin, como Teatro do Absurdo.

1.4 O Teatro do Absurdo

Segundo Rosenfeld (2011), o germe do Teatro do Absurdo já se encontrava na obra do dramaturgo alemão George Büchner (1813-1837), que, vendo seus ideais socialistas declinarem, representou a desilusão frente a um mundo onde o homem era considerado mero resultado de determinações naturais e objeto de forças históricas. A obra de Büchner trazia o mundo como lugar vazio, um jogo de fantoches, incoerente, onde o homem perdia sua liberdade e dignidade. Então, quando posto em contraste com o herói clássico, o homem representado por Büchner teria seu lado grotesco e inferior evidente. Sobre uma das suas obras mais significativas, **Woyzeck** (1844), afirma Martin Esslin:

Woyzeck, que deixou inacabada ao morrer, aos vinte e três anos, é uma das primeiras peças da literatura mundial a fazer de uma criatura atormentada, quase débil mental, e aturdida por alucinações, o herói de uma tragédia. Nas grotescas figuras de pesadelo que torturam o indefeso Woyzeck (acima de tudo o médico que o submete a experiências científicas), bem como na violência e extravagância de sua linguagem, Woyzeck é uma das primeiras peças modernas. (1968, p. 288).

De acordo com Rosenfeld (2011), Büchner principia dois dos temas tônicos da literatura moderna do século XIX: o tédio e a solidão humana que o individualismo do novo sistema delegava ao homem. Este, vendo-se emergido no caos, acabava por se isolar. Essas temáticas, quando inseridas no drama, destituíam das obras pertencentes a este gênero o seu caráter dialógico, fazendo que o escritor recorresse, geralmente, à resoluções lírico-épicas. Na obra de Büchner, o diálogo se dissolvia em monólogos solitários cuja falta de comunicação, reduzida ao teor lírico-exclamativo, tornava-se dominante. Rosenfeld afirma que talvez seja esta a primeira vez que tenha surgido, na literatura, um herói que, além de vacilar, era coagido.

Outro dramaturgo que levaria o tédio ao palco e, por conseguinte, a falta de conflito, que o drama clássico solicitava, foi o russo Tchekhov. Este aderiu ao realismo que tratou de

“desdramatizar” o teatro para torná-lo mais próximo da realidade, reportando-se às ações corriqueiras do homem, tornando “visível o fluir cinzento da existência cotidiana” (SZONDI, 2001, p. 91). Suas personagens eram guiadas pela inércia e falta de fé no progresso, “a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo [...] converte-se em receptáculo de reflexões monológicas”, afirma o teórico austríaco Peter Szondi (2001, p. 91).

A erupção de elementos épicos no seio do drama contribuiu para a aparição do que Szondi (2001) denominou “drama moderno”, quando o conteúdo da peça deu origem a uma nova forma que se distanciava do drama clássico, pois a estrutura tradicional (drama renascentista e burguês) não suportaria os temas derivados dos dilemas do homem moderno.

Alguns dramaturgos, do final do séc. XIX até a metade do séc. XX, estudados por Szondi na sua tese **Teoria do drama moderno** (1956), fizeram parte do chamado Teatro do Absurdo, designação com a qual Esslin (1968) agrupou algumas peças de diferentes autores europeus e um norte-americano, que apresentam afinidades filosóficas e estéticas, especialmente porque ofereciam respostas ao colapso das estruturas morais, religiosas, políticas e sociais do início do século XX.

Bastante influenciada pelos movimentos dadaístas e surrealistas, grande parte desta dramaturgia trabalhava com a concepção de que as leis racionais e aparentemente lógicas, que regiam o estado das relações sociais naquele período, tornaram-se ilógicas; e a linguagem, submetida a um processo de automatização constante, transformara-se em instrumento ineficaz na comunicação. Por isso, em **Esperando Godot** (1953), de Samuel Beckett, a linguagem espelhava a si mesma.

Ao fazer uso do que Peter Szondi (2001) designava por “peça de conversação”, a estrutura dialógica empregada por Beckett se alienava dos sujeitos que a sustentavam. Os diálogos, na sua maior parte, não tinham origem subjetiva nem destino objetivo, metamorfoseando-se em pura conversação, parodiando os diálogos da forma clássica. Pairando sobre os homens, este diálogo, ao invés de vinculá-los, os desligavam uns dos outros.

As possibilidades positivas de crítica deste teatro vêm à tona quando a conversação se vê no espelho, e o elemento formal se converte em temático. Algumas peças do absurdo usavam o elemento formal (o diálogo) para questionar a eficácia da linguagem, rejeitando a linguagem discursiva, na crença de que a linguagem ocultava intensões, criava automatismos na comunicação.

Esslin (1968) dá vários exemplos de espaços onde a linguagem cria abismos que a separa da realidade: os meios de comunicação de massa, a imprensa, a publicidade, os discursos

totalitários, os comerciais de televisão (com seus eufemismos, circunlóquios, os *jingles*, os superlativos etc.): “o Teatro do Absurdo é parte integrante da incessante luta dos verdadeiros artistas de nosso tempo para destruir a muralha morta da complacência e do automatismo”. (1968, p. 346).

De acordo com Szondi (2001, p. 108), em **Esperando Godot** assistimos à condensação reificada da linguagem corrente francesa. Na espera por Godot, resta às personagens somente a conversa nula para confirmar suas próprias existências. “No entanto, tendendo ao abismo do silêncio e sempre recuperada a duras penas, a conversação vazada dentro do espaço metafísico vazio, que torna tudo significativo, consegue revelar a *‘misere de l’homme sans Dieu’*”.

O Teatro do Absurdo, (ESSLIN, 1968), expressava a inadequação da abordagem racional através da rejeição ao pensamento discursivo. Zombando da noção de causalidade, ele utilizava a linguagem repetitiva e artifícios linguísticos para transmitir as dificuldades do dizer. Ao mesmo tempo em que a ação do homem não era livre, mas determinada por forças externas, o homem se tornava responsável pelos seus atos. Isto resultava no painel confuso do mundo pós-moderno, onde até a noção de salvação havia passado a ser questionada.

Martin Esslin (1968) argumenta que uma das motivações que o fizeram querer escrever sobre a vanguarda teatral, que ocorria *na rive gauche* parisiense durante os anos 1950, deu-se pelo fato de que, apesar do crescimento dos meios de comunicação diminuïrem o prestígio dos espetáculos teatrais, ele considerava os meios de comunicação em massa relutantes à experimentações, diferentemente do teatro, no qual ocorria, com mais frequência, experimentações formais e temática, por causa do seu público seletivo, ainda mais depois da ascensão da TV e do cinema, que eram direcionados, sobretudo, a um público mais vasto, sendo, por isso, necessário o uso de uma linguagem mais simples e temática mais tradicional. No prefácio ao seu ensaio, o crítico relata sua experiência positiva e seu entusiasmo face às descobertas e inovações desta vanguarda teatral, denominada Teatro do Absurdo.

Esta experimentação temática e formal pode ser vista também em outras linguagens artísticas daquele momento, tais como nas pinturas do Expressionismo, que, libertadas, pela invenção da fotografia, da obrigatoriedade de representar mimeticamente a realidade, se voltariam sobre o próprio processo da pintura, sobre as possibilidades formais no uso experimental das cores, dos contornos etc., ou seja, viram-se como que libertas do compromisso com a realidade objetiva, expressando estados psíquicos nas relações do homem com o espaço, podendo expressar “perspectivas deformadas” por pressões de angústias. As vanguardas artísticas do séc. XX passariam por mudanças profundas, dentre as quais a mais significativa seria a descoberta de possibilidades de experimentação formal. O Teatro do Absurdo, neste

sentido, era um dos reflexos desta tendência maior e, de acordo com Esslin (1968), era nele que, pela primeira vez, os dramaturgos europeus utilizariam a própria forma do drama (diálogo) como um tema.

Assim como o Teatro Expressionista havia revolucionado o palco ocidental ao representar estados psíquicos de um protagonista, materializados em objetos, cenários, música, iluminação, personagens e entrecos dramáticos, o Teatro do Absurdo havia revolucionado ao trabalhar a metalinguagem, e, acreditamos, ter sido esta característica a sua principal contribuição. Esslin (1968) diz que esta vanguarda teatral remontava a quatro diferentes tradições da arte teatral: a) o “teatro puro”, que incluía a arte circense feita por acrobatas, malabaristas etc.; b) as “palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura”, tais como a arte dos *clowns* de circo; c) o *nonsense* verbal; d) e a literatura com elementos fantásticos e oníricos. A primeira delas, o “teatro puro” era reflexo de atitude

antiliterária, de seu repúdio da linguagem como instrumento de expressão mais profunda das camadas de significação. No que [Jean] Genet faz da ação pura, estilizada; na proliferação das coisas em [Eugène] Ionesco; no jogo de *vaudeville* com os chapéus em *Esperando Godot*; na exteriorização das atitudes dos personagens, nas primeiras obras de [Arthur] Adamov; nas tentativas de [Jean de] Tardieu de criar um teatro só de movimento e de som; nos *ballets* e *mimodramas* de [Samuel] Beckett e Ionesco, encontramos uma volta a forma de teatrais não-verbais. (ESSLIN, 1968, pp. 278-279). (Interferência nossa).

O *nonsense* verbal, que remonta desde Rabelais até Lewis Carroll, exprime mais do que um jogo lúdico, “ao tentar destruir os limites da lógica e da linguagem, ela investe contra as próprias muralhas da condição humana. [...] Tentativa metafísica, uma luta por alargar e transcender os limites do universo material e sua lógica”. (ESSLIN, 1968, pp. 290-291). Contudo, o *nonsense* usado pelo Teatro do Absurdo não visava a expandir, mas a contrair as possibilidades da linguagem: “tal recurso [...] depende da utilização satírica e destrutiva da frase feita, do refrão, enfim, dos restos fossilizados de uma língua morta”. (ESSLIN, 1968, p. 297).

Cada uma das linhas da tradição teatral, mencionadas por Esslin, tornaram-se objetos de um desvio naquilo a que ela se propunham. Tal inflexão refletia tanto a descrença no humanismo na sociedade ocidental pós-guerra quanto afinidades com a filosofia do Absurdo de Albert Camus e de Jean-Paul Sartre. Assim, o elemento do “teatro puro” e os gestos dos *clowns* eram transmutados em gestos automáticos; as palhaçadas passaram a satirizar desespero; o *nonsense* verbal não refletiam mais uma busca metafísica de expandir os limites da linguagem,

mas sim o contrário, contraindo até o limite a possibilidade de comunicação. Esta contração da linguagem era bastante explorada por Eugène Ionesco.

Podemos aproximar tal elemento de repetição na observação do filósofo paraense Benedito Nunes (1976), que, em **O dorso do tigre**, faz acerca de alguns narradores de obras de Clarice Lispector, que, ao apresentarem, repetidamente, palavras e formações oracionais, buscavam exprimir a intuição de uma experiência absurda, ao repetir o mesmo termo que denunciavam a vacuidade de tudo aquilo que era automático nas relações entre as personagens. O Teatro do Absurdo, por sua vez, apresenta um duplo objetivo: demonstrar tanto o absurdo dos gestos e hábitos mecânicos quanto o nada metafísico que origina e aonde se destina todas as ações humanas.

Esslin (1968) afirma que a encenação, em 1947, de **O processo** (1925), de Franz Kafka, dirigida e adaptada por Jean-Louis Barrault e André Gide, foi a primeira peça verdadeiramente integrada no estilo do Teatro do Absurdo. Esta encenação, ocorrendo logo após o fim da 2ª guerra mundial e da expulsão das tropas nazistas de Paris, refletiu os temores e pesadelos do público na personagem K, bem como refletiu os dilemas de uma época de profunda crise de valores, como foi o século XX:

A insensatez da época reside precisamente na coexistência de inúmeras crenças e atitudes irreconciliáveis: a moralidade convencional de um lado, por exemplo, e os valores publicitários de outro; ou os conflitos das asserções da ciência e da religião; ou a tonitruantemente proclamada luta de todos os setores pelos interesses comuns, quando na verdade cada um está empenhado apenas em seus interesses particulares, egoístas e mesquinhos. (ESSLIN, 1968, p. 359).

Esslin (1968) relata que uma das primeiras encenações da obra-prima desta vanguarda, **Esperando Godot** (1953), do irlandês Samuel Beckett, havia sido feita no presídio de San Quentin, na Califórnia, EUA. Antes disso, o espetáculo havia suscitado críticas e troças de plateias mais elitizadas. Por isto, a companhia de atores estava atemorizada às vésperas do espetáculo, que, surpreendentemente, havia conquistado a atenção do público. O crítico acredita que os sentenciados haviam compreendido a peça porque eles conheciam, como ninguém, a espera, tema fundamental da peça, e não possuíam ideias preconcebidas do que deveria ser um espetáculo dramático. Por isto, não se aborreceram com as rupturas e a experimentação da peça. O crítico afirma que apesar de as peças do absurdo de Beckett terem sido criticadas pelo público especializado, seu sucesso provou a validade da sua mensagem, decodificada por espectadores que haviam presenciado os horrores de uma guerra recém-terminada.

É importante ressaltar que o Teatro do Absurdo não foi uma escola literária. Cada dramaturgo se empenhava em projetos estéticos e motivações particulares. Apesar disso, eles apresentavam, em estéticas teatrais alternativas àquele período, a expressão das angústias do homem moderno no Ocidente do pós-guerra, com muitos pontos em comum, tais como a crise dos valores do humanismo e a crise da linguagem.

O declínio das religiões e do sentido metafísico da existência, mal disfarçado por utopias, falácias, esperança de progresso, nacionalismo etc. vieram à tona após as duas grandes guerras do século XX. Esta estética teatral expunha, assim, a perda da fé no sentido da vida e das ações humanas, que perdiam referenciais de direção tanto a nível religioso quanto a nível racional. A consciência da sua racionalidade, que fizera o homem acreditar como distinto da Natureza, era mostrado como faculdade ingrata e irrisória: sofrimento inútil. Por isto, as personagens absurdas não demonstravam *pathos*.

Rosenfeld (2009) afirma que dramaturgos, como Ludwig Tieck (1773 - 1853), Cocteau (1889 - 1963), e Alfred Jarry (1873 - 1907) eram alguns dos predecessores do Teatro do Absurdo, cuja temática, segundo Esslin (1968), também fora trabalhada por Luigi Pirandello (1867 - 1936), Jean-Paul Sartre (1905 - 1980) e Albert Camus (1913 - 1960). Apesar disto, de acordo com o crítico, estes dramaturgos se mantiveram atrelados à forma dramática tradicional. A matéria de obras, como **Seis personagens à procura de autor** (1921), de Pirandello; **Entre quatro paredes** (1944), de Sartre; ou **Estado de sítio** (1948), de Camus, ou é traída pela forma dramática empregada, que, devido a sua estrutura coerentemente causal, produzia entretos, personagens e discursos que contradiziam o argumento da impossibilidade de apreender algum sentido racional do mundo. Esta contradição entre forma e fundo é teorizada por Peter Szondi (2001), como uma precipitação de um assunto estranho ao drama moderno, que entra em crise no final do século XIX.

Esslin (1968) assevera que, na época do surgimento do Teatro do Absurdo, havia outra corrente mais ou menos articulada de dramaturgos que apresentavam peças inclinadas ao lírico, à fantasia, à rejeição dos axiomas tradicionais, a personagens e a entretos desfigurados; mas, à diferença desta vertente, no Teatro do Absurdo a linguagem cotidiana era desvalorizada e levada à contradição. A dramaturgia do Absurdo não buscava apenas abordar visões de mundo afins com a filosofia do absurdo, mas também a criar um desenho cênico capaz de traduzir a visão particular dos dramaturgos sobre o tema.

De acordo com Esslin (1968), desde que Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), em **Assim falou Zaratustra** (1891), disse que Deus havia morrido, e desde que as revoluções e descobertas científicas, sobretudo as de Charles Darwin (1809 - 1882), que produziu a teoria

do evolucionismo, o Ocidente havia mergulhado em uma descrença de que houvesse uma realidade metafísica. Os dogmas do cristianismo passaram a serem questionados. O homem ocidental passou a desconfiar das explicações tradicionais sobre o mundo. Antes, a fé religiosa validava a verdade absoluta que servia como base para a fundamentação de paradigmas morais. O declínio da fé no cristianismo havia refletido na descrença da ideia de progresso do espírito humano, que estivera presente, por exemplo, no sistema filosófico do alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831). Colaborando com esta ruptura, as guerras do séc. XX ajudou a romper significativamente com os esquemas tradicionais do pensamento racional. Os valores, as certezas e os ideais passaram a ser percebidos como frontispício a camuflar as potencialidades cruéis do ser humano. Assim, a mal disfarçada decadência da fé religiosa se escancarou com o empobrecimento da confiança em discursos grandiloquentes, em especial, os discursos dos nacionalismos.

Ao criar o termo Teatro do Absurdo, Esslin (1968) demonstrou uma chave para se entender tal dramaturgia: algo destituído de lógica, causalidade e finalidade metafísica. Ele compreendia esta dramaturgia como a representação da ação e do esforço humano como inúteis, tal como o esforço da figura mítica que é usada como metáfora explicativa pelo filósofo argelino Albert Camus, em **O mito de Sísifo** (1941). Neste ensaio, o filósofo usa a imagem de um titã grego que é condenado pelos deuses a carregar uma pedra gigante até o cimo de uma montanha. Sempre que Sísifo estava prestes a findar sua tarefa, a pedra escapa de sua mão e rolava montanha abaixo. O titã recomeçava, infinitamente, a mesma ação, sem nunca conseguir concluí-la. Camus (1942) usa esta metáfora para falar sobre a falta de sentido em toda a ação humana, vista por ele como fundamentada no nada metafísico, e como objeto das intempéries do acaso. A pedra representa todos os valores e certezas carregados com muito esforço, em uma ação teleológica que tropeçaria nas contingências de uma necessidade acidentada.

O Teatro do Absurdo absorveu a filosofia de Camus a nível temático e formal. Afirma Esslin (1968), que se o teatro de Sartre e Camus apresentavam o absurdo da existência humana com uma linguagem e enredo racionais, as peças do romeno Eugène Ionesco (1909 - 1994), do irlandês Samuel Beckett (1906 - 1989), do russo Arthur Adamov (1908-1970), do francês Jean Genet (1910 - 1986), dentre outros, buscavam representar o absurdo no entrecho, nas personagens, nos diálogos, nos cenários etc. Esta vanguarda

[...] encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para que o mundo perdeu sua explicação e significação central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseada na possibilidade de se conhecer leis de conduta e

valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no universo. (ESSLIN, 1968, p. 347).

Acreditamos que as dramaturgias modernas a partir do Renascimento, ainda que apresentassem dilemas trágicos (como as de Shakespeare), tais dilemas residiam sempre entre a visão secular do mundo racionalizado e a verdade absoluta do cristianismo. Por isto, se havia elementos trágicos no drama moderno, ele era resolvido com a destruição da razão e a vitória da fé em sistemas religiosos, geralmente aceitos. Por isto, muitas personagens trágicas de Shakespeare eram destruídos pela culpa cristã. Com o declínio da fé religiosa, a verdade deixa de ser objetiva e universal. Sem um sistema de pensamento religioso ou racional para compreender o mundo, os dramaturgos do absurdo buscariam compreendê-lo a partir da intuição poética. Se na dramaturgia clássica a verdade era objetiva, na dramaturgia de vanguarda, especialmente a partir do Expressionismo, a verdade passaria a ser subjetiva. O Teatro do Absurdo, herdeiro do expressionismo, dadaísmo, surrealismo e de outras tradições mencionadas anteriormente, apresentariam

[...] a intuição mais íntima e pessoal de um poeta, sua sensação da existência particular, sua visão individual do mesmo. Tal é a temática do Teatro do Absurdo, e ela determina sua forma, que deve, necessariamente, representar uma convenção de palco basicamente diversa do teatro realista do nosso tempo. (ESSLIN, 1968, p. 349).

A estrutura poética, a exprimir a intuição de dramaturgos do absurdo, concretizada em diferentes dispositivos cênicos, exprimia situações existenciais cujas circunstâncias não dependeriam de fatores acidentais, descrições de pormenores contextuais ou grandes investimentos em caracterização de personagens, mas sim em contrapor o homem com a evanescência da vida. De acordo com Esslin (1968), estes dramaturgos haviam exposto a ação humana como inútil face à morte, numa época em que a crença na eternidade e no progresso estavam debilitados. Esta vanguarda satirizava a comunicação, por meio de um diálogo que não comunicava, repleto de frases prontas, clichês, que constatavam o óbvio. A morte, o tempo, a vontade e a identidade eram categorias que eram representadas como efêmeras. Havia também personagens que se alienavam em ideias e valores que, ao invés de serem meios para atingir o real, tornavam-se fins em si mesmos e que as convertiam em meio, em objetos, em seres reificados:

Várias coisas acontecem em *Esperando Godot*, porém estes acontecimentos não constituem um enredo ou estória; são apenas na intuição de Beckett de

que nada realmente jamais acontece na vida de um homem. Toda a peça é uma complexa imagem poética composta de um complicado motivo de imagens e temas subsidiários, que são entrelaçados como os temas de uma composição musical, não (como na maioria das “peças bem-feitas”) para apenas criar na mente do espectador uma impressão total e complexa de uma situação básica e estática. (ESSLIN, 1968, p. 349).

No Teatro do Absurdo, a representação humana não estava fundamentada em uma visão racional do agir humano; pelo contrário, estas personagens não se desprendiam do fundo no qual, muitas vezes, desapareciam. Se no Teatro Expressionista, a cena continha imagens de uma subjetividade, o Teatro do Absurdo radicalizou este processo. Desta vez, não havia apenas uma descrença nas possibilidades de se conhecer o Outro (Expressionismo), mas também havia descrença na própria possibilidade de se conhecer qualquer coisa, inclusive o Eu, que quase nunca era idêntico a si mesmo. O homem não tinha liberdade alguma aqui, não tendo poder a mais além de qualquer elemento cênico. Uma vez descentrada, a personagem não possuía vontade, e seus impulsos obedeciam à força necessária de um universo sem propósito. Esta força despropositada era demonstrada nas personagens, especialmente as de Beckett e de Ionesco, como uma faculdade apática. Quase não havia identificação emocional entre o dizer, o fazer e o ser.

Os dramaturgos do Teatro do Absurdo acreditavam que razão já não se sustentava. Isto fazia que eles abandonassem os pressupostos lógicos e éticos, em nome de uma estética metafísica que, ironicamente, visava a mostrar o vazio ao qual a realidade humana havia se tornado. Isto é bem curioso, pois, na história do teatro ocidental, toda vez que uma performance teatral caminhava ao antirrealismo, era com o propósito de, apenas com sugestões, expressar a riqueza da realidade metafísica que transcendesse a realidade tangível. Nos dramas do absurdo, a estética antirrealista não visava a sugerir um além-mundo ideal, mas sim a apontar os esquemas reificados no que a realidade social havia se convertido, mas que permaneceria opaca devido à roupagem do cotidiano. Por outras palavras, a estética do absurdo “despe” a realidade dos seus ornamentos ditos “naturais” em cena, expondo-a como se fosse um sistema independente dos sujeitos que o sustentavam. Assim, estes dramaturgos visavam à representar indivíduos desprovidos de liberdade. Por isso, suas figuras eram tão despersonalizadas, sem nome, sem rosto, sem propósito e sem passado:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Este divórcio entre o homem e

sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento de Absurdo. (CAMUS, 1942, p. 18).

Se a obra de Beckett expressava a solidão, explorando os limites e os processos em que a linguagem se tornava ineficaz, o teatro do francês Jean Genet se preocupava em representar o homem atormentado pela incapacidade de vencer a solidão e ultrapassar barreiras, que se interpunham entre ele e os outros. O francês representava nas suas peças imagens deformadas de si mesmo, como se estivesse preso num labirinto de espelhos: imagem, que o dramaturgo, quando criança, havia conservado na memória, e que o fez escrever o relato em sua autobiografia, citada por Esslin (1968), e que foi fonte de toda a sua dramaturgia.

A peça **As criadas** (1947), de Genet, apresentava duas empregadas domésticas que costumavam encenar para si mesmas um jogo no qual uma interpretava a patroa e a outra a empregada. A cena inicia com Claire a fingir ser a patroa e a chamar sua irmã Solange de Claire. O jogo, às vezes, se invertia, fazendo Solange ser a patroa e Claire a empregada. Elas, por um misto de ódio e afeto pela patroa, denunciaram, por meio de uma carta anônima, o amante da patroa, que foi preso, mas que seria liberto ao final da peça, reviravolta que causaria a aflição nelas, que agora planejam assassinar a patroa, mas como o plano declina, elas, após a patroa ter ido ao encontro do seu amante liberto, reencenam o jogo da cena inicial da peça, e Claire bebe um veneno que havia sido destinado à patroa:

CLAIRE - (*Mecânica*) Madame deve tomar seu chá. SOLANGE - (*Dura*) Não, eu não quero. CLAIRE - (*Segurando pelos pulsos*) Descarada! Repete. Madame vai tomar seu chá. SOLANGE - Madame vai tomar seu chá... CLAIRE - Porque é preciso que ela durma...SOLANGE - Porque é preciso que ela durma...CLAIRE - E que eu vele. SOLANGE - E que eu vele. CLAIRE - (*Deita-se no leito de Madame*) Vou repetir. Não me interrompas mais. Estás me ouvindo? Me obedeces? (*Solange faz que sim com a cabeça*) Repito! Meu chá! SOLANGE - (*Hesitante*) Mas...CLAIRE - Estou dizendo! Meu chá! SOLANGE - Mas Madame...CLAIRE - Bem, continua. SOLANGE - Mas Madame, ele está frio. CLAIRE - Tomarei assim mesmo. Traz. (*Solange traz-lhe a bandeja*) E o serviste no aparelho mais rico, mais precioso... (*Pega a xícara e bebe. Enquanto isso Solange de face para o público, permanece imóvel, com as mãos cruzadas, como se tivessem algemadas*). (GENET, 2010. pp. 31-32)

Podemos observar que o plano das empregadas fracassa porque elas não conseguem resolver o problema crucial, que era atingir à patroa. Sem conseguirem se desvincularem afetivamente da necessidade de construir suas autoimagens, sem usar referenciais exteriores, as criadas aniquilaram as possibilidades de ação. A imagem que as empregadas tinham delas mesmas foi deformada pelo excesso de importância que elas davam ao Outro. Enquanto classe

social, elas se viam através de um reflexo invertido da “glória” da classe hegemônica. As personagens da classe da patroa eram “a imagem da própria sociedade respeitável, o mundo fechado dos justos”. (ESSLIN, 1968, p. 187). O crítico também afirma que as criadas expressavam “desejo de ser a senhora [...], passando da adoração e do servilismo ao abuso e a à violência, expressando a descarga de todo o ódio e inveja do marginal que se vê como um amante rejeitado”. (ESSLIN, 1968, p. 187). Esslin afirma que Sartre dizia que o jogo das criadas tinha a estrutura de uma “missa negra”, um ritual no qual a tentativa de matar o objeto de desejo é sempre frustrada pela dispensa grande de tempo na encenação dos momentos anteriores à encenação do ato fatal. Diz Esslin, “o ritual da realização do desejo é um ato inteiramente absurdo – é a futilidade refletindo-se a si mesma, é o desejo de realizar alguma coisa incapaz de vencer o abismo que separe o sono da realidade”. (1968, p. 188)

A estrutura especular da percepção que as personagens de Genet tinham sobre a realidade e que as impediam de cumprirem o que haviam planejado representava uma visão de mundo de que o homem não conseguiria atingir a realidade, uma vez que estaria preso a uma visão de mundo que apenas refletiria seus anseios e medos projetados no exterior. Esslin acredita que os dramas de Genet haviam proposto a descoberto

[...] o ponto fixo do qual julgamos que podemos, a salvo, observar o mundo, que é talvez feito de aparências enganosas, mas sempre reduzível a uma realidade última, é ele mesmo revelado como mero reflexo num espelho, e então toda a estrutura entre em colapso. (ESSLIN, 1968, p. 190).

Outro dramaturgo bastante importante do Teatro do Absurdo foi o russo Arthur Adamov. Considerado por Esslin (1968) como um relato autobiográfico de Adamov sobre a profunda crise espiritual por que o dramaturgo havia passado nos anos 1930, após parar de trabalhar como poeta surrealista e como editor do jornal de vanguarda *Descontinuité* na década de 1920, a peça **A confissão** (1946) poderia representar o sofrimento advindo da consciência humana de uma suposta impossibilidade de apreensão da própria substância. Consciência, esta, que não seria dada pela via da intuição, pois o homem era visto na peça como um ser separado, desintegrado. Já que não poderia compreender racionalmente o sentido da sua existência, sua única certeza poderia ser a do sofrimento de se sentir desvinculado do Todo. Por isso, Adamov haveria representado uma pretensão transcendental que se conhecia como invenção quimérica, sem que conseguisse, ao menos, alcunhar, nomear.

Adamov, em **A confissão**, poderia representar a constatação de que a vida de um homem se resumiria a uma fração das muitas frações de vidas que juntas formariam a existência de um

ser totalizante, impenetrável, cuja força se manifestaria dentro dele, como algo que, ora o levaria ao êxtase, ora o induziria a uma ação cujos desígnios ele desconheceria, apreendendo-se, ora como componente do Todo, ora como instrumento do Todo. Este tipo de reflexão sobre a existência possuía raízes nas mesmas reflexões que os tragediógrafos atenienses do séc. V. a. C. representavam. Trata-se de uma reflexão sobre a natureza daquilo que impeliria os humanos à ação, o que constituiria a vontade e sobre o que deveriam se responsabilizar. Porém, havia um elemento que separava o tipo de reflexão sobre o sentido trágico da existência daquele tipo de reflexão sobre o humano que o Teatro do Absurdo apresentava. No Trágico, apesar das catástrofes, o homem está unido à Totalidade; no Absurdo, há uma separação. Depois deste exílio, como defende Camus (1942), para quem o universo é, inclusive, contra o humano, a força metafísica não se manifestaria mais através do homem, mas somente ao seu redor. O mundo se tornaria uma maquinaria que iria de encontro ao homem.

Adamov procurou representar a solidão metafísica em suas peças. Sua primeira obra teatral, datada de 1950, representava dois personagens, um resignado e outro engajado, que desejavam o mesmo objeto, lançando-se em ações para alcançá-lo e, apesar das diferenças, suas ações convergiam igualmente para longe daquilo que almejavam. Esta obra exprimia o poder do acaso: uma força que o ultrapassava as personagens, uma “ordem” humanamente ininteligível. Nesta obra, Adamov rejeitou, assim como Beckett, a caracterização psicológica da individualidade da personagem, preferindo os “tipos esquemáticos”. (ESSLIN, 1968, p. 87).

A peça o *Le ping-pong* (1955), de Adamov, representava um tipo de homem cujos destinos eram determinados por objetos. O trecho da peça girava em torno da admiração que os protagonistas Victor (estudante de medicina) e Arthur (estudante de arte) possuíam por uma máquina de *pinball*, por causa do lucro que ela gerava. Com o desenrolar da trama, a admiração se converteria em obsessão, a ponto de determinar os fins a que as relações afetivas das personagens deveriam se direcionar. A obsessão seguiria até à velhice das personagens, quando a personagem Arthur, já com idade avançada, morreria durante uma partida de *ping-pong*. *Le Ping-Pong* representava a futilidade que a ambição alcançava quando se tornava tão fechada em seus próprios fundamentos. A ambição obsessiva limitava as possibilidades e descobertas da vida, ao resumi-las em experiências pré-determinadas por uma visão de mundo cuja inflexibilidade era assegurada, no subterrâneo, por uma certeza absoluta, que não via no viver um fim, mas um meio para atingir outro fim: comprovar o que já havia sido fundamentado. No caso da peça, buscava-se comprovar uma fundamentação que ampararia a ambição de lucrar. Os protagonistas atribuíam poder absoluto à ideologia burguesa, levando-a até o limite no qual ela se romperia. O objeto se apoderava da direção da vida dos “sujeitos”:

Tornando uma máquina, que é um meio para um fim, um fim em si mesma, subvertem todos os valores da vida deles que são autenticamente fins em si mesmos: seu instinto criador, sua capacidade amar, sua noção de ser parte integrante de uma comunidade. *Le ping-pong* é uma poderosa imagem da alienação do homem falso, do endeusamento de uma máquina, ou de uma ambição, ou de uma ideologia. (ESSLIN, 1968, pp. 99-100).

Os protagonistas de *Le ping-pong* depositavam, no empreendimento do *pinball*, uma devoção desproporcional ao objeto que, por fim, mostrava-se fútil, pois mostrava

[...] o homem dedicado a esforços sem objetivo, em inútil frenesi de atividade, condenado a terminar em senilidade e morte. A máquina de *pinball* tem toda a fascinante ambiguidade de um símbolo. Pode representar o capitalismo e os grandes negócios, mas pode também representar qualquer ideologias religiosa ou política que gere sua própria organização e aparato de poder, e que exija devoção e lealdade de seus seguidores. (ESSLIN, 1968, p. 102).

A reificação do homem em um universo em que os objetos se proliferavam também aparecia na dramaturgia de Eugène Ionesco. De acordo com Esslin (1968), Ionesco, em *The playwright's role* (1958), havia revelado sua crença de que a sociedade, mesmo alterando sua fisionomia estrutural, não poderia ser capaz de solucionar inquietudes inerentes à natureza humana e que determinariam o ser social. O teatro de Ionesco apresentava uma tensão muito forte entre uma busca e uma negação do metafísico. O dramaturgo romeno acreditava que a linguagem, enquanto artefato social, era fossilização ideológica, sombras que, limitadas pelo *logos*, escamoteavam as verdadeiras aspirações da natureza humana. A arte dramática de Ionesco representava um anseio de ultrapassar a percepção banal sobre a realidade. Esta empreitada não era feita como em Brecht, que demonstrava como o ser social determinaria o indivíduo.

Apesar das diferenças, as estéticas teatrais de Brecht e Ionesco têm em comum a descentramento da função dramática. Naquele, pelo efeito de distanciamento causado por recursos narrativos; neste, pela reflexão metateatral sobre os clichês, lugares-comuns e automatismos do diálogo dramático. Por isso Hans-Thies Lehmann (2007), em **O teatro pós-dramático**, denominou estas, e outras estéticas teatrais surgidas no séc. XX, como teatro pós-dramático. Szondi (2001), por sua vez, argumentou que a natureza das novas matérias abordadas por estas dramaturgias não eram representadas satisfatoriamente, resultando em peças com “falhas técnicas”, uma vez que o conteúdo não se harmonizava com a forma dramática, que o teórico austríaco considerava obsoleta em relação ao romance.

Acreditamos, no entanto, que a **Teoria do drama moderno** (1956) apresenta um problema na articulação que seu autor faz, entre a filosofia de Hegel (com sua visão teleológica da ascensão do conteúdo espiritual sobre a matéria) e as noções de épico, lírico e dramático em Emil Staiger (de onde Szondi retira as noções de drama épico), pois **Os conceitos fundamentais da poética**, de Staiger, que Szondi diz ser tributário, inclina-se à fenomenologia de Heidegger. A ideia de Szondi sobre o dramático, como sucessão de presentes e relação intersubjetiva dialogada, vai de encontro à ideia de Staiger, que considera o dramático como articulação do patético (força a impelir a personagem querer expressar, por meio da ação, uma convicção que o domina e que o faz modificar o *status quo*, pois a força patética visa sempre a um ideal esboçado no espírito da personagem) com o problemático (algo que, pouco-a-pouco, afigura-se como um problema que a personagem tem de resolver, mas que ainda não está tão claro no seu horizonte de ação, causando a sensação de expectativa).

O dramático no pensamento de Staiger não se identifica com presentes sucessivos, como em Szondi, mas sim com o futuro no qual o *pathos* dramático da personagem almeja concretizar seu ideal, que se afigura como um problema a ser desvendado. O diálogo, neste sentido, não é a causa do dramático, como em Szondi, mas sim sua consequência, como em Staiger: a personagem dramática buscaria extravasar sua convicção por meio de uma força que só poderia ser ostentada (o Teatro implica ostentação). Esta ânsia de ostentar e dar a ver o que a personagem vê encontra melhor caminho no diálogo e nos embates de ânimos entre as personagens. O espetáculo teatral, por ser mais concentrado que o romance, sempre buscou concentrar também a representação dos momentos mais dramáticos do homem. E o trágico geralmente ocorria quando a personagem levava sua força patética e suas convicções até o limite de recusar o devir.

O choque entre a fixidez de uma ideia defendida pelo *phatos* e o devir da existência produzia o trágico. Aqui reside o problema da noção de dramático em Szondi. Mas, por ora, o que nos interessa é afirmar que as estéticas teatrais do séc. XX retiravam o privilégio da função dramática, ora por meio de recursos líricos (como a concretização cênica de elementos subjetivos em Strindberg e no Teatro do Expressionista), ora com elementos épicos (como em Brecht, Piscator, Claudel etc.). O Teatro do Absurdo também fez parte desta tendência dentro do teatro ocidental do séc. XX, que era a tendência de “desdramatizar” o drama.

De acordo com Esslin (1968), Ionesco, em *The playwright's role*, afirmou acreditar que a vida social, ao invés de oferecer caminhos para que o homem pudesse exprimir suas angústias, medos e investigar os meandros da sua condição, acabou criando obstáculos para tanto, devido à linguagem, vista como fossilizada pela ideologia, que devolvia uma imagem invertida do

homem. Para Ionesco, tanto a arte quanto a ideologia nasceram da experiência humana: a ideologia dogmatizava, em juízos genéricos, processos fortuitos que entremeavam as relações humanas; a arte, por outro lado, abria as possibilidades de interpretação da realidade. Para que se conseguisse eficácia nesta empresa seria preciso que o artista buscasse apreender os elementos internos que mais o angustiavam, o deslocassem, mas não medos particulares, acidentais, e sim aquilo que não estava sob seu poder modificar.

Esta ideia de que a ideologia e a arte surgiriam da ânsia humana de refletir sobre sua condição e sobre a realidade que circundasse os homens, mas sendo a ideologia limitada e a arte profunda vai ao encontro do pensamento do crítico brasileiro Alfredo Bosi, no seu ensaio

Formações ideológicas no Brasil:

A literatura exprime, reinterpreta, presentifica, singulariza, enxerga com olhos novos ou renovados os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis e desentranha e combina as fantasias do sujeito. A ideologia reduz, uniformiza os segmentos que reduziu, generaliza, oculta as diferenças, preenche as lacunas, as pausas, os momentos descontínuos ou contraditórios da subjetividade. A literatura dissemina. A ideologia fixa cada signo e cada ideia em seu devido lugar, fechando, sempre que pode, o universo do sentido. (1995, p. 279).

A estética teatral de Ionesco apresentava uma experimentação com a linguagem e com os dispositivos cênicos. Ele representava os medos, remorsos, alienação, ansiedade, tristezas, geralmente por meio de objetos e cenários. Isto era visível na obra **As cadeiras** (1952), quando uma proliferação de cadeiras invadia o palco. Imagem a exprimir a solidão dos protagonistas que dirigiam suas palavras ao ausente tornado presente: era uma imagem riquíssima da solidão em termos teatrais. Esta imagem da solidão era mais impactante do que o uso de monólogos, por exemplo. Este recurso era bastante usado pelo dramaturgo russo Antonin Tchekhov (1860 - 1904), ao representar suas personagens solitárias. Em **As três irmãs** (1901), por exemplo, quando uma personagem dirigia a palavra a um mudo, mostrava-se a habilidade do dramaturgo na construção de diálogos.

Rosenfeld (2009) argumenta que a solidão era representada de maneira muito satisfatória em Beckett, especialmente em suas últimas peças cujos personagens quase não falavam. Diz ele que esta imagem da solidão era melhor construída que em Henrik Ibsen (1828 - 1906) porque as personagens dramáticas do dramaturgo russo usavam as palavras com habilidade, o que contradizia o ruído surdo que é a solidão.

Segundo Esslin (1968), em 1948, Ionesco havia resolvido aprender língua inglesa. Ao analisar as frases que queria decorar, do livro didático, constatou que o material estava repleto

de construções frasais descritivas de personagens que não dialogavam. Ele havia ficado estarecido ao ler o diálogo de duas personagens, Mr. e Mrs. Smith. Apesar de casados, as personagens se informavam sobre a quantidade de filhos possuíam, e outros dados que se pressupunha que ambos já sabiam etc. Esta experiência tão comicamente absurda é apontada pelo crítico inglês como um dos fatores que o fizeram escrever peças que representavam estas situações em que a linguagem não era usada para comunicar algo profundo, mas sim para afugentar o silêncio com meras constatações daquilo que já estava sobejamente tácito. O mais estarecedor seria o fato de que estas situações poderiam acontecer na vida real (é claro, não com a mesma proporção).

A primeira peça de Ionesco, baseada nestes truísmos e paródias dos diálogos corriqueiros das peças realistas foi **A Cantora Careca** (1950). Esslin (1968) afirma que a peça havia sido encenada não com o tom de comédia, mas com tom sério, tal como nos dramas de Ibsen. A peça fez um ataque ao “nivelamento da individualidade, a aceitação dos rótulos pelas massas, as ideias compradas prontas, que transformam progressivamente nossa sociedade de massa em coleções de autômatos de controle centralizado.” (1968, p. 128).

Em **A lição** (1951), o dramaturgo abordou a impossibilidade de comunicação pela barreira que as palavras não conseguiam suplantar, porque uma mesma palavra poderia significar coisas diferentes dependendo da idade, da cultura, da nacionalidade, da experiência de vida, das pessoas. A linguagem também era representada como instrumento de poder porque a personagem do professor adquiria, aos poucos, posição de dominador e opressor, tirando proveito do seu *status*, que, na hierarquia de alguns tipos de sistemas educacionais, de determinar os significados das lições, mesmo que tais significados fossem arbitrários. A situação de opressão chegaria ao limite com o estupro da personagem da aluna.

Em **As cadeiras** (1952), o dramaturgo apresentou a história de um casal idoso que havia convidado uma porção de pessoas para assistirem à palestra de um terceiro personagem, também idosos, que queria legar sua sabedoria, “advinda da experiência da sua vida”, à posteridade. Contudo, ao passo que ninguém compareceu no lugar combinado (uma torre circular numa ilha), os velhos enchiam o cenário com cadeiras e iniciavam diálogos como se houvesse pessoas sentadas nelas. No final, os velhos se suicidam, diante de um orador mudo e surdo, que apenas assistia, emitindo sons inarticulados e escrevendo, no quadro negro, palavras desconexas. A obra, segundo Esslin, “satiriza a vacuidade da conversa polida, a troca mecânica de gratuidades inócuas que bem poderiam ser ditas aos ventos”. (1968, p. 136).

O dramaturgo francês Jean Tardieu também abordaria a problemática dos hábitos linguísticos que precisariam de ser urgentemente avaliados. Em **Qui est là?** (1947),

representava-se uma cena em que uma família, sentada à mesa para o jantar, assustava-se com a personagem do pai, cujo assombro das suas constatações contrastavam com a monotonia da sua fala. A noite, entretanto, fora interrompida pela visita de uma senhora misteriosa que havia aparecido, repentinamente, na casa da família a fim de pudesse avisá-los acerca da iminência de um perigo obscuro. Após a ideia da mulher misteriosa, o pai é estrangulado por um homem gigante na sua porta. Durante o estrangulamento, a esposa observa, estarecida, cadáveres sobrepostos, através da janela. Os gestos, então, indicam que o pai havia sido morto, no entanto, após ser morto, ele retorna à mesa de jantar para dizer que jamais havia sido um ser humano. De acordo com Esslin (1968), a peça representava a impossibilidade de um regresso tranquilo, das classes médias e burguesas, ao quotidiano, após os horrores da 2ª guerra mundial. Havia uma visão de mundo artística angustiada e recém-adquirida: como saber se as personagens estariam ou não sendo engrenagens de um sistema que não percebiam como desumano?

Outra peça do absurdo de Jean Tardieu, *Le Meuble*, era uma *sketch* sobre a personagem de um vendedor de um móveis, descrito como um objeto tão fantástico, que até poemas recitava. O vendedor, anunciando as vantagens do objeto a um comprador que nunca aparece em cena, tornava-se vítima do objeto, cujas faculdades “miraculosas” saíam do seu controle e matavam o comprador. O objeto que mata o comprador poderia representar o homem dominado por aquilo que ele mesmo cria. O objeto, a representar a cristalização da técnica, poderia representar o homem que é ultrapassado pelo próprio ato criador, que, produzindo algo que não existia, não dispõe mais de controle sobre a utilidade daquilo que criou. A obra poderia representar, também, o homem a ser atravessado pelos efeitos de uma tecnologia estranha, na qual a invenção da bomba atômica aparecia como a iminência da possibilidade aterradora de destruição da raça humana.

De acordo com Rosenfeld (2009), o teatro, diferentemente do cinema, necessita da presença humana, pois não poderia se exercer somente por meio da tecnologia. O Teatro do Absurdo era, neste sentido, uma das formas cênicas que expressavam visões de mundo nas quais o objeto reinava soberanamente sobre o homem, que era esmagado por uma propagação de objetos no palco. O objeto deixava de ser instrumento e passava a ser sujeito, enquanto que o homem se tornava instrumento do objeto. Era uma encenação das angústias de um homem a sentir-se ultrapassado pelos efeitos nefastos da cristalização massiva de tecnologia de guerra, que, pois, produziam mortes em larga escala. Os conhecimentos científicos, antes facilitadores do processo prático da vida, havia se isentado de diretrizes notadamente éticas, culminando, conseqüentemente, na 2ª guerra mundial.

Esslin (1968) nos relata que Samuel Beckett, um dos dramaturgos exponenciais do Teatro do Absurdo, havia escrito suas obras em francês porque acreditava que a língua estrangeira o daria mais disciplina para focar nos aspectos absurdos produzidos por um estranhamento em relação a uma perspectiva reificada no sentido produzido por enunciados em situações instrumentais. Beckett, em **Proust** (1931), havia refletido sobre a ação que o tempo poderia exercer sobre o homem, que é visto aqui como um ser em constante mudança. Ele acreditava que a temática do tempo, na obra do irlandês, mostrava-se por meio do problema das frustrações advindas da capacidade de o homem conseguir alcançar a essência de uma identidade, sempre inconstante. O tempo modificava o narrador, que não conseguia atingir os objetos do seu anseio, não pela impossibilidade de encontrá-lo, mas por causa da mudança da direção do desejo, que é visto por Beckett como uma manifestação de aspirações volúveis. A impermanência de uma aspiração que é sempre desviada pelo tempo é, de acordo com Esslin (1968), um dos sentidos principais produzidos pela obra-prima do Teatro do Absurdo: **Esperando Godot** (1953):

A experiência expressa nas peças de Beckett [...] revelam sua experiência de temporalidade e evanescência; seu sentido da trágica, dificuldade da progressiva tomada de consciência de nós mesmos no impiedoso processo de renovação e destruição que ocorre com as mudanças no tempo [...]; da busca infundável da realidade num mundo no qual tudo é incerto e em que a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante. (ESSLIN, 1968, p. 63).

A peça, com dois atos, mostrava duas personagens, Vladimir e Estragon, tipos de *clowns*, que usavam chapéu-coco, e se encontravam, todos os dias, em um lugar deserto, que possuía apenas uma árvore seca. As personagens sempre estiveram ali, e, pelo que dizem, tudo o que elas sabem fazer é esperar por uma personagem misteriosa chamada *Godot*. Por vezes, os dois protagonistas tentam o suicídio, mas as técnicas para isto sempre se frustram. Depois de um tempo, surgem outras personagens, Lucky e Pozzo. Pozzo segura Lucky com uma corda, tal como se fossem, de um lado, o senhor de escravos, e, de outro lado, o escravo. No segundo ato, Lucky está mudo e Pozzo está cego. Os dois atos da peça são praticamente idênticos. Em cada ato, surge em cena, um menino mensageiro, o mensageiro de *Godot*. O mensageiro de *Godot* surge para anunciar que o seu senhor não poderia encontrar Vladimir e Estragon naquele dia, mas dá certeza de que *Godot* apareceria no seguinte; entretanto, ao que tudo indica na peça, esta mensagem é uma repetição incessante de uma esperança que nunca cessa de alimentar-se de uma ilusão dada como certa, pois a peça termina com final semelhante ao primeiro ato, e *Godot* nunca aparece em cena.

A ação de esperar, representada pelos protagonistas de **Esperando Godot**, poderia ser lida como uma procura inútil por uma postura que desse absolvição às personagens, pois elas acreditariam que poderiam evitar a “[...] evanescência e a instabilidade da ilusão do tempo, e encontrar paz e permanência fora dele.” (ESSLIN, 1968, p. 46). Os motivos metafísicos pressupostos pela metáfora da espera podem ser vistos em imagens bíblicas que a peça apresenta. A imagem dos dois ladrões paradigmáticos – Dimas e Barrabás, que, no momento da crucificação de Cristo, tiveram seus destinos decididos por efeito daquilo que proferiram, em uma situação de extremo sofrimento e fortuitamente, já que estavam pregados na cruz (cada um de um lado de Jesus) – aparecia ironicamente por meio de uma metáfora fortuita e paradigmática nas conversações de Vladimir e de Estragon. A imagem poderia representar a consciência da arbitrariedade e ambiguidade do sentido da imagem de uma condenação do perdão eterno (Dimas), cuja face oculta era uma condenação eterna (Barrabás): céu, visto aqui como face oculta de inferno, na cosmologia mítica apresentada pela obra.

Esta imagem denunciava a incompatibilidade entre o valor do preço que pagamos, ou recebemos, como consequências de atos motivados por valores, muitas vezes, tão opacos quanto a ideia de salvação e condenação. A arbitrariedade na ideia de uma eternidade problemática também era representada na figura de *Godot*. O pastor de cabras sem diz ser bem tratado por *Godot*, ao passo que o pastor de ovelhas reclama dos maus tratos daquele. Além da arbitrariedade, também havia ambiguidade na figura (ao mesmo tempo muito invisível e muito presente) representada por *Godot*. Assim, o símbolo poderia ser interpretado tanto como metáfora de toda espera quanto de um tipo de espera: “ESTRAGON - Estou desgraçado! [...] “Estou no inferno!” (BECKETT, 2005, pp. 31-73). A presença constante de imagens católicas confirmavam ainda mais o caráter metafísico da obra.

O aspecto religioso mais ressaltado na peça de Beckett era o da arbitrariedade de uma graça divina cujos critérios de concessão permaneciam ininteligíveis, ao final, e ao cabo. A arbitrariedade também estava em outros aspectos elementares da peça, tais como o fato de, em alguns momentos, Pozzo responder pelo nome “Abel”, e, em outras passagens, responder pelo nome “Caim”. O par de irmãos bíblicos, paradigma do primeiro assassinato, era representado, na peça, pela mesma personagem, um senhor de escravos. Resta saber quem era o causador da inveja. Seria este sentimento um efeito de uma visão religiosa sobre o que havia sido denominado por uma injustiça inata? Seria este sentimento produzido por uma necessidade religiosa paradigmática do ser humano? Ou era, inesperadamente, injustiça e vingança, unidas e justificadas miticamente em uma relação de causalidade necessariamente divina “revelada” pelas sagradas escrituras. A “clássica” peça do Teatro do Absurdo poderia oferecer, aos

espectadores, deleite, estético e intelectual, com as suas possibilidades de interpretação das imagens míticas, estilísticas, gestuais, pantomímicas etc.

Esperando Godot apresentava uma preocupação com a ideia de esperança por intermédio do exercício de uma mesma Graça, ao mesmo tempo, nefasta e benévola. Não obstante, a peça representava uma visão de mundo sobre a ideia de esperança que era vista como uma ação absurda, já que o tempo fazia que as personagens passassem a perceber que a ideia de fé e, conseqüentemente, a ideia de teleologia absoluta, da postura do nirvana divino, visto como gesto de negação do desejo no catolicismo (como uma maneira de “purgar” os pecados mundanos), possuía, também, uma ambiguidade absurda na base da sua própria fundamentação filosófica. A peça trabalhava tanto com o declínio da ideia de metafísica quanto com o declínio da ideia de razão. A única opção plausível e possível era o suicídio, ou o completo abandono em um gesto de espera, ao mesmo, ansiosa e resignada.

Para Esslin (1968), a espera simbolizava uma barreira que não permitia que as personagens pudessem encarar a condição humana. Isto é visível nas passagens em que os protagonistas têm uma “pré-consciência” de que a espera e a vida seriam inúteis. Contudo, como a aparição do mensageiro de *Godot* suas esperanças se restituíam. De acordo com a interpretação acima, constatar a inexistência de *Godot* era constatar a inexistência de uma esfera metafísica e, conseqüentemente, a falta de saída, o nada além da morte. Era uma constatação por demais paradoxal para as personagens. Por isto, muitas vezes, as personagens tendiam à preencher o silêncio com falas e gestos tão incessantes quanto vazios de sentido. Em conformidade com Esslin (1968), se por um lado, a dramaturgia de Beckett não depositava fé na capacidade de comunicação humana, por outro lado, ele queria “comunicar”, por outros meios cênicos (pantomimas, objetos, cenografia, música etc.), algo que parecia inominável: “a natureza tridimensional do palco pode ser utilizada para somar novos recursos à linguagem como instrumento do pensamento e da exploração da existência”. (ESSLIN, 1968, p. 74).

O diálogo, nas peças Beckett, “serve para expressar o desmoronamento, a desintegração, da linguagem. Onde não há certeza não pode haver significados definidos.” (ESSLIN, 1968, p. 75). A desintegração da linguagem no teatro de Beckett ocorria de diferentes maneiras, tais como no uso de frases feitas, na desconexão da palavra com o ato, no uso do estilo telegráfico, no *nonsense* de discursos caóticos etc. O diálogo funcionava como um mecanismo automático e desconexo. Esslin (1968) afirma que o diálogo do dramaturgo irlandês “desmorona porque nenhuma troca verdadeiramente dialética de pensamento ocorre nele.” (1968, p. 75). Suas personagens nunca se lembravam do que diziam, do que viam, faziam etc. A peça se configurava como

[...] um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e formulas bem arranjadas. Tal complacência é a base de um processo contínuo de frustração. O reconhecimento do que as soluções de chavão e os sentidos pré-fabricados têm de ilusório e absurdo é o ponto de partida para um novo tipo de conscientização, que enfrenta o mistério e o terror da condição humana na euforia de uma liberdade recém-conquistada. (ESSLIN, 1968, p. 75).

Na peça teatral, Vladimir e Estragon oscilavam entre o hábito que os embalava em gestos automáticos e esboços de uma “pré-consciência” angustiosa. A simultaneidade dos dois tipos de comportamento paralisavam as ações das personagens. Acreditamos que a espera seja um gesto de resiliência alienado perante à possibilidade do caos. Quanto mais fugiam do absurdo, mais o absurdo se apresentava para elas. A peça teatral do dramaturgo irlandês apresentava uma representação estética de uma metaconsciência teatral do absurdo. Talvez este caráter de permanecer em uma situação entre os extremos seja a que mais tenha produza o *pathos* nos espectadores. As personagens não poderiam deixar de pensar, uma vez que é impossível, mas também não mergulhariam completamente no niilismo. Diz Esslin: “os passatempos de Vladimir e Estragon têm como objetivo, como eles mesmos indicam repetidamente, evitar que eles pense.” (ESSLIN, 1968, p. 53). Neste sentido, Pozzo e Lucky seriam diferentes de Estragon e Vladimir porque seriam menos ingênuos que aqueles. Os momentos nos quais os protagonistas esboçavam uma leve consciência da sua situação ocorriam, às vezes, por passagens líricas, tais como estas:

VLADIMIR – (Sentenciador.) A cada qual, sua cruz. (Sussurra.) Ao princípio se sofre, mas a morte remedia tudo. ESTRAGON – Entretanto, tentemos falar sem exaltarmo-nos, já que somos incapazes de estarmos calados. VLADIMIR – É verdade, somos incansáveis. ESTRAGON – É para não pensar. VLADIMIR – Está justificado. ESTRAGON – É para não escutar. VLADIMIR – Temos nossas razões. ESTRAGON – Todas as vozes mortas. VLADIMIR – É como um ruído de asas. [...] VLADIMIR – Falam todas ao mesmo tempo. ESTRAGON – Cada uma para si. [...] VLADIMIR – O que dizem? ESTRAGON – Falam de sua vida. VLADIMIR – Não lhes basta ter vivido. ESTRAGON – É necessário que falem. VLADIMIR – Não lhes basta tendo morrido. ESTRAGON – Não é suficiente. (Silêncio.) VLADIMIR – É como um ruído de plumas. ESTRAGON – De folhas. VLADIMIR – De cinzas. ESTRAGON – De folhas. (BECKETT, 2005, p. 69).

Este fragmento apresenta uma linguagem flutuante, com função expressiva e alegórica. Temos, aqui, indícios de uma possível tomada de consciência por parte dos protagonistas, mas

eles fogem disso. As personagens reduziam os homens à folhas, plumas ao vento, aludindo a uma existência sem peso (importância), e que se deixava levar por qualquer sopro:

Por certo, essas vozes farfalhantes, murmurantes [...] são vozes que exploram os mistérios da existência e do ser até os limites extremos da angústia e do sofrimento. Vladimir e Estragon estão tentando escapar de ouvi-las. **O longo silêncio que se segue a sua evocação é interrompido por Vladimir “angustiado” gritando: “Diz qualquer coisa!”**, após o que os dois reverterem à espera de Godot. (ESSLIN, 1968, p. 54). (O grifo é nosso).

Outro aspecto apresentado por **Esperando Godot** era a amnésia das personagens. O mensageiro de *Godot* nunca conseguia se lembrar dos protagonistas. Estragon não reconhecia Pozzo e Lucky quando estes retornaram ao espaço dramático, no segundo ato. As personagens, em geral, sempre se esqueciam do que dizem. Esta memória falha refletia a crença em uma visão de mundo segundo a qual, sendo as aspirações humanas efêmeras, a memória se tornaria assessorio inútil. Esslin (1968) acredita, assim, que se *Godot* nunca chegaria, já que esta figura (quase mítica) simbolizava a evanescência, vista, pelo crítico inglês, como que produzida pela mesma matéria do desejo humano. O desejo representado pela espera era a imagem de um sentido ilusório, pois, na medida em que as aspirações se modificavam, o sentido mudava. A peça poderia representar a conseqüente perda de fé, após os horrores da 2ª guerra mundial, dos sentidos do mundo humano.

Acreditamos que as personagens teatrais de Beckett poderiam ser vistas como a radicalização estética das personagens de Pirandello. Em **Seis personagens à procura de um autor** (1921), do dramaturgo italiano, o ser humano é representado como alguém nunca idêntico a si mesmo, fragmentado, alienado dos outros, múltiplo, na medida em que papéis sociais lhe eram forçosamente atribuídos. De acordo com o discurso da personagem Pai, o ser humano, genericamente, tem o costume de se esconder em máscaras sociais, no cotidiano. De acordo com esta visão, o homem não poderia ser responsabilizado pelos seus erros, pois estes seriam equívocos necessariamente produzidos por papéis sociais. Contudo, seríamos julgados por nossos atos, que, injustamente, determinariam, em certo grau, nossos destinos. A cada escolha, rejeita possibilidade, fixa-se o caráter em um único modo de ser:

PAI: o drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, pois somos “muitos”; tantas quantas as possibilidades de ser existem em nós: “um” com este; “um” com aquele. [...] Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma

injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! (PIRANDELLO, 1978, p. 389).

As personagens do dramaturgo italiano eram descritas, nas didascálias, como seres em que a ilusão do centro de identidade imutável (no homem) era revelada por personagens de múltiplas faces, a representarem a angústia de se viver em uma sociedade que nos obrigaria a assumir papéis sociais que poderiam nos levar à catástrofe. Desta maneira, nunca sendo nós mesmos agentes de nossas ações, mas sim instrumentos de protocolos operacionais de percepção da realidade. Acreditamos que esta visão de mundo estética, presente na obra de Pirandello, fora levada ao extremo em Beckett, na deterioração daquilo que em Pirandello ainda forjava certa ilusão da permanência do eu: a memória.

Por meio da memória, as personagens poderiam se reconhecer naquilo que a fizessem refletir sobre elas mesmas no decurso do tempo vivido, como um modo de avaliar referenciais identitários. Uma vez destruída a memória, a impermanência do eu não encontraria, assim, atravanque algum para se revelar. No teatro de Beckett, se toda permanência era falsa, se vivemos sem propósitos; a memória, por outro lado, poderia apreender-se como fábula, como idealização do eu. Neste sentido, podemos observar, em **Ato sem Palavras** (1957), que o protagonista tentaria, a todo instante, alcançar os objetos de suas necessidades e dos seus desejos, sem, contudo, conseguir atingi-los. No final da peça teatral, depois de sucessivas frustrações, a personagem se resigna em uma espécie de nirvana.

Esslin (1968) diz que Beckett representava o homem por meio de figuras que não possuíam nada em comum com a personagem da dramaturgia clássica europeia, pois elas seriam “corporificações de atitudes humanas básicas, um pouco como as virtudes e cívicos personificados nos mistérios medievais ou nos autos sacramentais espanhóis”. (ESSLIN, 1968, p. 68). As personagens de Beckett eram figuras mecânicas, cujas falas, destituídas de coerência subjetiva, apenas operariam enunciados esparsos, líricos. Podemos interpretar também o teatro de Beckett como uma das reminiscências do Teatro Expressionista, que, segundo Rosenfeld (2009, p. 265) “pratica a ontologização do ser subjetivo; transforma até metáforas da língua em seres reais”. Nesta perspectiva, aquilo que a personagem perseguiria, ou nunca apareceria no espaço dramático (*Godot*), ou nunca era alcançado (**Ato sem palavras**), por causa da ação de um tempo dramático que atravessava o eu, revelando, desta forma, que o próprio tempo era outra ilusão humana. Diz Esslin (1968), sobre **Fim de partida** (1957) e **Esperando Godot**, que “Beckett está preocupado em penetrar até uma profundidade na qual não aparecem mais nem a individualidade nem os acontecimentos particulares, e na qual só aparecem esquemas básicos”.

(1968, p. 89). Esta fugacidade do ser da personagem também foi representada em **A última gravação de Krapp** (1958).

Tudo era evanescente na estética teatral de Beckett, especialmente o “diálogo”, “muitas vezes construído sobre o princípio de que cada fala oblitera o que foi dito na que a precedeu.” (1968, p. 68). As palavras, além de esquecidas e deslocadas dos seus contextos de enunciação, contradiziam-se, muitas vezes, com as “ações”. As palavras não serviam de instrumento na expressão dos pensamentos, e isto pode ser visto em uma passagem, em **Esperando Godot**, em que as personagens diziam “vamos”, mas as indicações gestuais afirmavam que elas não saíam do lugar. Estes dois pontos eram cruciais para que se compreendesse seu teatro: o homem era representado como um ser limitado, cuja existência seria fundamentada no nada, desprovido de forças metafísicas e que não seguiriam causas, princípios, nem leis racionais. A amnésia das personagens é vista por Esslin (1968) como representação estética da descontinuidade do eu.

A crise no teatro dramático ocidental moderno foi “resolvida”, por muitos dramaturgos, por meio do uso de elementos épicos e/ou líricos. Este caminho afastou o teatro do drama, pois acreditamos que o modo dramático seria o momento em que o homem seria representado na sua impetuosidade e anseio de expressar seu *pathos*, suas decisões, seus princípios morais. Quando o modo dramático se encontra em crise, os diálogos das personagens não seriam mais tão decisivos para andamento das cenas. Assim, a ação, que havia sido, por séculos à fio, o elemento imprescindível na construção de peças teatrais, encontrava-se, na vertente absurdistas, irrelevante perante à imagem. O Teatro do Absurdo era lírico na medida em que sua estrutura apresentava um complexo esquema de imagem poética, desdobrada no tempo e no espaço da arquitetura cênico-lírica.

Em **Esperando Godot**, por exemplo, as personagens estavam desprovidas de *pathos*, já que este nunca as teria levado a lugar algum. O presente era concebido como a materialização de um futuro eternamente aguardado. E por ser justamente a concretização espacial de um futuro, o ambiente ganharia dimensão de irrealidade. Tratava-se de um espaço metafísico vazio. Isto pode ser interpretado como descrença em discursos “revolucionários”, representados esteticamente pela falta de anseio patético das personagens. Estas não agiam, pois agir implica uma vontade; e esta, uma aspiração do espírito por um ideal. O homem ocidental havia levado seus ideais racionais até o limite do precipício com a 2ª guerra mundial. Isto o fez contemplar, estarrecido, os horrores potenciais da natureza humana, disfarçados em um ímpeto de revolução. A imagem romântica da retina havia se desfeito. Restava, assim, apenas um reflexo nu da completa insensatez.

Abandonado em uma terra estéril, o espírito teria de se valer com as ruínas do seu antigo mundo, que se desvaneceria ao atingir a realidade presente. Mas o espírito não poderia existir sem uma meta, somente a alma se entregaria, despropositadamente, ao fluxo diluído da existência, em que o eu e o mundo seriam a mesma coisa: escombros. Por isso, a peça de Samuel Beckett só poderia ter se corporizado no estilo lírico, esquematizando uma grande imagem poética sobre a desilusão.

A falta de certeza no futuro, resultado da destruição das bases humanísticas do passado, fazia com que as personagens perdessem suas convicções, diluindo, assim, a função dramática: não mais dirigiam seus olhares ao futuro ideal, mas se voltavam ao passado, por meio de uma análise retrospectiva que visava à encarar, de frente, as ruínas de uma identidade descentrada. Por isto, o binômio memória/amnésia se tornava uma constante nesta dramaturgia. O homem, em **Esperando Godot**, era o homem pós-trágico. O homem emudecido do pós-guerra. Emudecidas e imóveis, os diálogos e as ações se desligavam dos seus agentes, que, na peça teatral, desempenhavam papéis de porta-vozes inertes de ressonâncias sonoras que ascendiam de um abismo existencial.

De acordo com Ana Catarina Cardoso Firmo (2013), Prista Monteiro era o dramaturgo português, considerado como o herdeiro mais genuíno do Teatro do Absurdo francês. As suas obras representavam personagens com angústias existenciais, face ao desmoronamento das convenções e convicções sobre as quais se assentavam seu cotidiano. A linguagem dramática do português visava a inverter a lógica da comunicação, especialmente no uso de silogismos, tais como ocorria em Ionesco. As suas personagens não possuíam nome, seus diálogos e gestos tinham ritmo repetitivo, mecânico, automático. Elas representavam um processo de massificação constante a que o indivíduo moderno era submetido. Estas linhas constitutivas da sua produção dramática se aproximavam das de Plínio Marcos. Porém, existia uma diferença: na obra do dramaturgo brasileiro, os elementos absurdos surgiam após a experiência do trágico, quando as personagens provavam um sentimento de angústia ao perceberem como suas convicções, convenções e referências ideológicas os havia levado à ruína; já na dramaturgia do autor português, o absurdo surgia desde a primeira situação dramática, quando a estrutura dialógica das primeiras réplicas contestavam o sentido habitual da comunicação humana.

Enquanto os diálogos dos anti-heróis de Prista Monteiro eram configurados a partir de uma perspectiva de simbolismo desrealizante, os diálogos dos seres plinianos eram produzidos em uma perspectiva de verossimilhança realista, constituindo-se, especialmente, de expressões idiomáticas, provérbios e palavrões. Na obra do dramaturgo brasileiro, a estrutura dialógica

estava saturada de atos ilocutivos e perlocutivos nas situações cênicas, em que se sobressaía o discurso performativo em detrimento das didascálias, de importância subsidiária e quase nula. Diferentemente do que ocorria na obra do dramaturgo português, em que a proliferação das indicações cênicas sumárias (gestos, pantomímicas, cenários, didascálias etc.) revelava um universo dramático carecente de concretização cênica: a imagem a substituir o logocentrismo.

Se em *Prista Monteiro* o absurdo residia em uma linguagem marcadamente codificada que representava a reificação da comunicação e dos relacionamentos humanos, transformados em marionetes automáticos; em Plínio Marcos, o absurdo se revelava na proliferação do lugar-comum no discurso das personagens, cujo traço autômato se traduzia na alienação, que era levada, por vezes, à saturação cuja válvula de escape era a violência. Quando atingia uma situação-limite, a convicção moral das personagens se desintegravam, levando-as à angústia. A linguagem naturalista escamoteava a lógica automática da estrutura social representada, mas esta ilusão de racionalidade era rompida explicitamente no plano de conteúdo e esboçada no plano de expressão, no aspecto circular dos diálogos.

No *corpus*, as marcas mais explícitas desta reificação do ser humano na linguagem está contida nas expressões proverbiais, que são, por excelência, construções verbais que enclausuram um saber e definem uma maneira correta de agir, baseada, muitas vezes, nas ideologias da classe dominante. No *corpus*, estas expressões ocorriam em momentos de síntese reflexiva. Estas expressões sentenciosas eram as marcas mais explícitas desta estrutura social que transcendiam as individualidades, manipulando-as como se fosse a linguagem a utilizar o indivíduo e não o contrário. Se, por um lado, a linguagem das personagens tendia a percorrer um caminho rumo à cristalização dos saberes proverbiais/populares da cultura hegemônica, o sofrimento, a que eles mesmos se impunham, chocavam-se com este percurso. A aflição das personagens se acentuava justamente porque depositavam tanta fé no sistema ideológico que fundamentavam seus desejos, vontades e ações.

De acordo com Staiger (1977), o estilo dramático clássico apresentava duas modalidades de tensão: uma patética e uma problemática. Enquanto o problema lançava questões à mente do público, o *pathos* faziam que as personagens agissem mediante decisões baseadas em princípios morais. Esta teoria nos faz refletir sobre a função dramática da personagem no teatro de vanguarda moderno e contemporâneo, levando-nos a crer que quando os valores morais são vistos como ambíguas ou, por vezes, contraditórios em uma obra dramática, a própria estrutura dramática tende a entrar em crise. Desta forma, asseveramos que a crise da estética absurdista se revelava na maneira constante com que este teatro apontava a falta de sentido em todos os julgamentos morais, sob os quais os textos integrados no modo

dramático, sustentaram-se por séculos⁴. Apesar disto, ainda notamos que muitos preceitos morais, das mais diversas origens, tais como a ideologia burguesa, valores cristãos etc. ainda se mantêm intactas em muitas produções dramáticas para o ecrã, como as telenovelas, por exemplo.

Plínio Marcos trabalhou intensamente com contradições morais nas suas peças. Isto o diferenciava um pouco de Prista Monteiro e de outros dramaturgos de linha absurdista, para os quais a razão já não se sustentava, fazendo que tais dramaturgos abandonassem pressupostos lógicos e éticos, em nome de uma estética “metafísica” que, ironicamente, visava a mostrar o vazio o qual havia se tornado a realidade humana. Nos dramas do absurdo, a estética antirrealista não visava a sugerir um além-mundo ideal, mas sim a apontar esquemas reificados nos quais a realidade social havia se convertido, mas que permanecia opaca, devido à roupagem de uma “normalidade” quotidiana. Por outras palavras, esta estética teatral “despia” a realidade dos seus ornamentos, ditos “naturais”, em cena, expondo-a como se fosse um sistema independente automático. Assim, estes dramaturgos visaram à representar indivíduos desprovidos de “livre-arbítrio”. Por isto, as suas figuras eram tão despersonalizadas, sem nome, sem rosto, sem propósito e sem passado.

⁴ Observamos o aspecto absoluto de valores morais no gênero da Tragédia, da Magna Grécia do séc. V a. C., por exemplo, especialmente nas obras de Ésquilo e Sófocles, já que Eurípides, influenciado pelas ideias novas dos sofistas, começa a problematizar os antigos dogmas. No Drama lacrimoso ou Melodrama, do séc. XVIII, observamos o surgimento e a consolidação dos valores burgueses, de raiz na ética protestante. Muitas produções dramáticas para o ecrã apresentam, geralmente, estrutura maniqueísta, na qual as virtudes superam os vícios, que se apresentam como noções polarizadas e bem demarcadas. Não é à toa que os países onde esse gênero faz mais sucesso apresentam uma religião/igreja cujo apelo hegemônico constrói um senso comum capaz de unir seus cidadãos por meio dos dogmas apregoados. Em muitos filmes norte-americanos, essa visão baseada em valores morais bem demarcados também se faz presente.

CAPÍTULO - II

PLÍNIO MARCOS E A GERAÇÃO DE 1969

2.1 A Geração de 1969 no Teatro Brasileiro

De acordo com Andrade (2005), a atmosfera intelectual, precedente à Ditadura Militar de 1964, estava impregnada pelos ideais socialistas de Karl Marx. Houve grande propagação das noções de “luta de classes”, “espoliação”, “mais valia”, “moral burguesa”, “proletariado” entre os romancistas, ensaístas, sociólogos, dramaturgos, jornalistas, dentre outros pensadores da época. No teatro produzido pelos principais centros urbanos brasileiros, havia o predomínio de duas linhas estéticas: o filão principado pela linguagem de Nelson Rodrigues (com sua coloquialidade e malandragem cidadinas) e um certo “nacionalismo esquerdizante”, cujo princípio norteador era o de despertar compromisso político e expor mecanismos de exploração capitalista aos espectadores. Os dramaturgos que integravam esta última vertente (Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Dias Gomes, dentre outros) eram otimistas, pois acreditavam na possibilidade de se construir uma nova realidade social. Eles queriam que o povo fosse elevado à condição de herói, construindo personagens que fizessem parte da engrenagem explorada, ao mesmo tempo em que desenvolvessem consciência crítica acerca da sua situação social.

Schwartz (1978) assevera que o socialismo que antecedia 1964 era forte em anti-imperialismo e fraco em organização de luta de classes. Isto se dava, em parte, por uma estratégia do Partido Comunista, que, aliando-se à burguesia nacional, apropriava-se das ideias marxistas, transformando-as em populismo nacionalista, ao mesmo tempo combativo e conciliador de classes. Diante disto, professores universitários se preocupavam em ensinar o marxismo com mais rigor e consequência, gerando intensa militância entre os estudantes, em uma época propícia à atividade reivindicatória em diferentes setores da economia nacional.

A ocasião fazia que as pessoas buscassem novas soluções para velhas fórmulas. O teatro produzido pelos grupos Arena e Oficina refletiam este desejo de renovação política e existencial. Esta cultura ligada ao socialismo produziu ótimos frutos, mesmo após o golpe militar de 1964, sob a condição de que os intelectuais procurassem atingir a massa operária. Entretanto, com o Ato Institucional nº 5, a Censura intensificou a repressão aos intelectuais e artistas, punindo violentamente as manifestações contrárias ao regime.

Refletindo o sentimento de impotência gerado pela repressão, os dramaturgos José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara levaram ao palco, em 1969,

as peças **O assalto**, **Fala baixo senão eu grito**, **À flor da pele** e **As moças**. Já que era vetado o discurso claro de crítica ao governo, os dramaturgos supracitados, segundo Andrade (2005), optaram pela abordagem existencial do indivíduo a fim de mostrar as mazelas da sociedade. No entanto, este enfoque em nada se ligava ao teatro realista, pois os textos caminhavam para o lírico, esgarçando contornos do acontecimento e do tempo, fazendo, dos entrecchos dramáticos, reflexos deformados e reconstruídos pela subjetividade das personagens a lutarem contra mecanismos de controle ideológico que fossem responsáveis pela manutenção do poder do Estado e que se mantivessem impressos de maneira sutil no cotidiano. Estas estéticas teatrais apresentavam ecos do expressionismo: vertente artística que, segundo Rosenfeld (2009), buscava representar imagens da realidade sob pressões de angústias, fazendo uso do elemento caricato, onírico, exagerado. O teatro expressionista, de acordo com o crítico, rejeitava o pormenor e a caracterização naturalista para atingir o essencial, o arquetípico.

Andrade (2005) comenta que, a partir da década de 1960, dramaturgos brasileiros começariam a abordar, mais abertamente, temas até então polêmicos no palco nacional, tais como o homoerotismo, temática que fora trabalhada, discretamente, em **Beijo no asfalto** (1960), de Nelson Rodrigues, por exemplo. Mesmo assim, as representações homoeróticas não se livraram tão facilmente dos preconceitos e tabus. Assim como a prostituta, o bandido e o catador de papel, Plínio Marcos também havia representado o homossexual nos seus primeiros trabalhos, registrando em seus textos, os estereótipos e a homofobia que assolava a via dos intelectuais. As personagens de Plínio Marcos eram movidas por desejos íntimos de transgressão, de dar vazão a impulsos violentos.

Décio de Almeida Prado, em sua obra **O teatro brasileiro moderno** (1996), havia dito que Plínio Marcos de Barros foi um dos responsáveis por sacudir as coordenadas do teatro nacional, no começo dos anos 1960. Sendo um dos precursores na representação da marginalidade em palcos brasileiros, suas peças surgiram com propósitos claros de denúncia, não apenas social, mas também direcionada ao âmbito existencial dos indivíduos excluídos. Os seres habitantes das suas obras eram marcados pelo signo da violência. E, no intento de extravasar a dor de se constituírem personagens violentados, ou sujeitos violentados como defende Lima (2008), eles o faziam de uma maneira a produzir ironia dramática, já que projetavam no Outro, em semelhante condição estigmatizada, todo o ódio e revolta que nutriam dentro de si. Este mecanismo de defesa era esteticamente construído por duelos verbais e agressões físicas entre personagens, o que conferia a sua obra com um paroxismo abissal de mútua degradação a qual sufocava o leitor-espectador, ao mesmo tempo em que despertava nele grande curiosidade de mergulhar em um mundo tão cruelmente e cruamente pintado.

Nos monólogos das suas personagens marginais, o dramaturgo costumava atrelar, de maneira simples, discussões filosóficas sobre a condição humana. Isto era visível nesta fala da personagem de uma prostituta, Neusa Sueli, de **Navalha na carne** (1967):

Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2003, p. 164).

Além de escamotear indagações filosóficas sob um falso prosaísmo da trivial dos marginais, Plínio Marcos construía as falas das suas personagens de maneira profundamente ambígua. Ainda que estes seres vivessem em situações-limite para os quais não fazia sentido dissimular, circunstância que os dotava de uma cortante franqueza, era possível perceber, por meio dos seus diálogos, alusões psicológicas que não se esclareciam completamente, dando margem a diferentes interpretações. Mas o que contava mesmo em sua poética é que, apesar de não serem claramente articuladas pelo diálogo, as insinuações (de ressentimento, medo, amor etc.) ficavam latentes nas réplicas das personagens. Isto demonstrava como o dramaturgo também trabalhava com os silêncios do texto. Desta maneira, com o sucesso de **Dois perdidos numa noite suja** (1966), os dramaturgos da geração de 1969 se permitiriam criar obras menos comprometidas com a tradição teatral clássica e realista a fim de que pudessem dar vazão à linguagens teatrais nas quais a sinceridade revelaria a força das vivências pessoais destes dramaturgos.

Reconhecida com o prêmio Molière em 1967, **Dois perdidos numa noite suja** foi um marco na dramaturgia nacional, pois apresentou, aos nossos palcos, uma visão de mundo extremamente corajosa. Um dos aspectos da peça que mais saltavam aos olhos era a abordagem crua do submundo da marginalidade: não era um olhar burguês a apresentar aquele mundo, mas sim um olhar de dentro da situação, uma expressão de caráter autêntico de uma experiência pessoal, reduzindo a quase zero a voz do dramaturgo para dar a impressão de transparência dramática de um mundo que se revelasse pela voz dos marginais, por meio do palavrão, da violência, de gírias e expressões proverbiais. Além disto, a falta de experiência na carreira dramaturgic era substituída pela sinceridade quase que documental do relato das suas experiências pessoais de convivência com o *lúmpem* paulista, mais especificamente da “Boca do Lixo”, da cidade de Santos. Esta postura artística e ideológica havia influenciado bastante a “Geração de 1969”:

O fato de Plínio Marcos também ser um autor muito jovem, de pouca experiência [...] e de ter surgido num contexto em que a juventude tomava para si a responsabilidade de criar uma vanguarda estética e política, [...] até lhe trazia uma aura de portador de grandes transformações, que lhe facilitou o ingresso e a aceitação no meio teatral. Assim, a partir do êxito de Plínio Marcos, tornou-se mais fácil para outros jovens escreverem sobre realidades “que conheciam de dentro de si mesmos”. (ANDRADE, 2005, p. 49)

Mostrar o homem em uma circunstância que não abrandasse seu risco era uma das características da obra de Plínio Marcos que serviria de inspiração a estes artistas. Nas palavras de Edécio Mostaço:

A eles [os dramaturgos da geração 1969] deve-se somar a luminosa presença de Plínio Marcos, revelado a partir de 1967, com quatro contundentes criações: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*. [...] Aqui [na dramaturgia de 1969] temos contra-heróis marginais ou marginalizados, vivendo fiapos de vidas à beira de crises existenciais pronunciadas. (MOSTAÇO, 2013, p. 232). (Inferência nossa).

As contradições, a incipiência e a ineficácia política da esquerda no período entre 1964-1968 também serviram como matéria para algumas destas peças, como **À Prova de Fogo**, de Consuelo de Castro. Andrade (2005) nos explica que esta obra explorava a maneira como o social moldava o comportamento dos indivíduos naquele contexto, marcando-os para sempre. Na obra, as personagens femininas hesitavam em assumir, no âmbito pessoal, a mesma autonomia pela qual lutavam no âmbito político-administrativo. Por causa da subversão que empreendiam, elas temiam serem rejeitadas pelos namorados, família, amigos e sucumbir à solidão. Isto era visível quando a personagem Júlia era abandonada pelo namorado Zé (líder estudantil), porque ele havia preferido se relacionar com uma moça virgem e ingênua a uma mulher que reconhecesse mecanismos de dominação masculina.

A representação destes impasses que a mulher deveria superar dava valor documental à obra de Consuelo de Castro, situando-a, segundo Süsskind (1985), na linha de literaturas com função “para-jornalística”. Consuelo de Castro criticava a mesma esquerda política disposta a morrer pela causa social, mas indisposta, no entanto, a transformar a si mesma para assumir uma posição mais coerente no conflito social. Desta forma, se os discursos disfarçavam a impotência das personagens, como poderiam modificar o sistema injusto e opressor, se elas próprias não conseguiam mudar a si mesmas? Muitos dos indivíduos engajados, no sentido político-administrativo, ainda carregavam traços ideológicos conservadores que remetiam ao regime autoritário que, paradoxalmente, eles ansiavam derrubar. No teatro, “essa impotência e

insatisfação, geralmente, transforma-se em agressividade e produz no palco o que se costumou chamar ‘dramaturgia do porco-espinho’” (ANDRADE, 2005, p. 131), pelo fato de haver, costumeiramente, duas personagens que se feriam ao se aproximarem uma da outra. **Dois perdidos numa noite suja** é apontado por esta crítica como um dos precursores deste estilo.

Observamos que esta dramaturgia buscava colidir as aparências construídas sob grandes discursos eloquentes com a impotência real dos indivíduos face ao poder autoritário, de maneira a expor, ao leitor-espectador, as contradições que mantinham essas debilidades ideológicas. Era necessário combater esta incoerência, explorando a raiz do problema que emperrava os passos das pessoas na luta por uma sociedade mais justa e democrática. Andrade defende a importância deste teatro como profundamente necessária naquele momento, pois, ao invés de

[...] saciar-se com o colapso do indivíduo empreendedor e com o fim da ideia da reformulação da sociedade, tentava gritar que não podia ser possível apenas “sobreviver”, que era necessário comprometer-se, participar ativamente do universo e retomar o eu soberano do passado. (ANDRADE, 2005, p. 156)

Essa geração dos anos 1960/1970, muito reprimida em vários sentidos, buscava se desvincular dos condicionamentos tradicionais. A busca de uma experiência sexual mais completa, de engajamento social, de revolução política de cunho socialista se aliava a esta necessidade existencial de afirmação e de libertação dos valores tradicionais, dos valores dos pais. Isto também se fez presente na composição da protagonista Mariazinha, em **Fala Baixo Senão eu Grito**, de Leilah Assumpção.

Maciel (1996) afirma que a autora teria se inspirado na experiência pessoal para criar a personagem, acentuando nela o caráter reprimido e histérico, representando seu caminho para a conscientização política e a liberdade sexual. Se o campo político não era favorável às manifestações de revolta, o ambiente das relações pessoais o eram. Isto nos remete ao movimento *hippie*, ao uso exacerbado de entorpecentes, à liberdade sexual, entre outras manifestações da contracultura.

Segundo Andrade (2002), as peças da geração 1969 possuíram má aceitação por alguns críticos teatrais da época. João Apolinário, segundo a crítica, argumentou que tais peças remontavam ao subjetivismo romântico e às produções da burguesia fascista. Entretanto, a crítica argumenta que esta interpretação era equivocada, pois confundia, deliberadamente, subjetivismo romântico com teatro intimista. Segundo Andrade, enquanto o pressuposto estético romântico possuía disposição religiosa, por meio da transcendência do eu aliado a algum idealismo que apontasse constantemente, por meio do exercício sensível, ao valor

espiritual presente nas coisas visíveis e invisíveis; no teatro íntimo de 1969, pelo contrário, havia um subjetivismo que estava sempre em busca de um sentido imanente do real,

[...] nunca produzindo a negação de um “mundo em ruínas” em prol de qualquer idealização metafísica [...] a peça de Isabel Câmara propõe-se a fazer o inventário dessas ruínas para refletir, entre outras coisas, como já havia feito José Vicente em *O Assalto*, sobre a necessidade de se construir **uma nova ética de relacionamento**, liberta das amarras que o social impunha à expressão do indivíduo. (ANDRADE, 2002, p. 43). (O grifo é nosso).

De fato, havia um traço que poderia ligar, superficialmente, o drama burguês às peças “confessionais” de 1969: a fuga para o âmbito privado. Peter Szondi (2004) aponta diversos fatores para o surgimento do drama burguês na Inglaterra, França e Alemanha do século XVIII. Ao analisar textos críticos, teóricos e peças de teatro, tais como **O mercador de Londres** (1732), de George Lillo; **O pai de família** (1758), de Denis Diderot; e **O preceptor** (1774), de Lenz; o teórico húngaro explica, por meio da sociologia literária, que estes autores, preocupados em atingir mais enfaticamente seu público para ensinar-lhes a conduta exemplar, acreditavam que a distância entre a condição régia do herói da tragédia e a condição burguesa do público, dificultava o processo catártico. Por causa disto, propunham uma tragédia da vida doméstica burguesa. O conflito dramático se incumbiria de ensinar o espectador a repreender os instintos em nome de uma “ascese intramundana”, cuja raiz era a da ética protestante.

De acordo com Szondi (2004), no prólogo de **O Mercador de Londres** (1732), George Lillo ressaltava que não era o burguês a precisar da tragédia, mas sim o inverso. Isto fez que a ação trágica transferisse seu contraexemplo da ruína de povos à ruína do indivíduo. Em Diderot, as personagens ainda pertenciam à nobreza, mas o aspecto ressaltado neles é o do papel familiar, pois o escritor considerava o lar como um espaço onde a verdade e a virtude prevaleceriam, em oposição ao espaço público, repleto de vício e perversidade. Já Lessing pensava que a tragédia devesse nos suscitar comoção para que nos reconhecêssemos em nossa “condição universalmente humana”. Assim, enquanto os burgueses não se rebelavam contra o absolutismo, continuariam a configurar no teatro sua sensibilidade e impotência contra os “perversos”. Quando, por fim, a burguesia havia se tornado classe dominante, seu teatro seguiu outras diretrizes.

Portanto, a configuração do âmbito privado e individual não era suficiente para chamar de burguês as peças teatrais da geração de 1969, pois não havia preocupação em pregar a virtude ao espectador. Nos dramas burgueses, a catástrofe incorria naquele que não contivesse seus

impulsos, ao passo que nas peças de 1969, a infelicidade se apresentava como o resultado de quem se alienasse das suas potências individuais, em nome de convenções sociais.

2.2 O Homem por trás da Besta: “*Barrela*” - (1959)

A obra **Barrela** (1958) apresenta, nas indicações cênicas sumárias, a descrição de um cenário ambientado em uma cela de prisão, “onde são amontoados os presos que aguardam julgamento.” (MARCOS, 2016, p. 48). Há seis personagens na cela: Bereco, Portuga, Tirica, Bahia, Fumaça e Louco. Bereco e Portuga estão na prisão pelo crime de assassinato. Como em outras peças de Plínio Marcos, a tensão dramática está presente desde o início. A peça possui apenas um ato e o conflito principal é desencadeado desde as primeiras réplicas, quando a personagem Portuga acorda os outros com um grito de desespero, gerado pelo pesadelo com o fantasma da mulher que ele matou. Porque a mulher que ele havia assassinado, crime pelo qual fora condenado, ter sido a sua esposa, o vínculo do assassino e do assassinado é mais estreito do que seria caso este fosse um desconhecido anônimo. A presença de uma ambiguidade a pairar na imagem da esposa assassinada, é, devido ao que as falas da personagem demonstrará, carregado de ambiguidade entre apreço e desprezo. Neste sentido, podemos afirmar que Portuga pode ser lido como herói trágico.

Podemos aproximar o motivo dramático acarretado pelo fantasma da esposa assassinada, em **Barrela**, com o motivo dramático acarretado pelo fantasma de Ifigênia, em muitas tragédias, tais como **Agamenon**, de Ésquilo, e **Ifigênia em Aulis**, de Eurípides. Ifigênia havia sido sacrificada por ordem do seu pai, Agamenon, que, para saber o que ele poderia fazer para que sua falange obtivesse sucesso em guerra havia perguntado ao oráculo o que ele deveria fazer. O oráculo diz que se Agamenon sacrificasse sua filha, ele obteria sucesso militar. A esposa de Agamenon, Clitemnestra, encara a decisão do marido como uma traição, por isto planejava, junto com seu amante Egisto, assassinar seu esposo assim que ele retornasse da guerra de Tróia. Depois de saber que seu pai havia sido assassinado por sua mãe, Orestes e Electra, filhos do casal real, planejam assassinar Clitemnestra. Assim, o filho mata a própria mãe, e, em **Orestes**, de Eurípides, é absolvido pelo tribunal de Atenas.

Pela maneira como o mito da família dos Alcmeônidas é trabalhado nestas tragédias podemos afirmar que a ordem de importância (relevância de vida mesmo) entre as personagens, e seus respectivos papéis sociais, é posta assim (em uma sequência decrescente): Ifigênia (filha), cujo assassinato é produzido por ambição do *ethos* guerreiro; Clitemnestra (mãe), cujo

assassinato é produzido pelo desejo de vingança, que cobre totalmente as motivações da mãe; Orestes (filho), cuja ação é constrangida pela ambiguidade (na esfera da *phíloi*) a assassinar a própria mãe; e, por último, o pai, cuja ação está mais presente na esfera da guerra, militar. Contudo, se a ordem hierárquica de importância é esta, a ordem pela qual as mortes acontecem, cronologicamente, no contexto mítico das tragédias, é esta: Ifigênia, Agamenon, Clitemnestra.

Neste sentido, acreditamos que seria interessante aproximar o termo grego *phíloi* de outro termo grego, *philía*. Enquanto *phíloi* tem a ver com relação familiar, *philía* tem a ver com amizade. É possível notar uma relação semântica entre os termos: a proximidade; mas é necessário ressaltar o afastamento semântico entre eles: a necessidade da presença do laço de sangue em *philía* estreito, e, especialmente, a existência de uma hierarquia que podemos chamar de hierarquia política, por mais irônico que esta expressão possa aparentar. Na Atenas do séc. V a. C., no espaço privado, o pai (no mito, o rei e/ou *tyranus*; na *polis* democrática, os cidadãos atenienses, mais notadamente, os cidadãos do sexo masculino, não-escravos, nascidos na *polis*, e que sejam filhos de pais também nascidos na *polis*) era o responsável pelas decisões de cujas consequências dependia a vida e a morte dos outros entes familiares.

No caso da situação dos Alcmeônidas, podemos ver uma contradição entre o direito mítico e jurídico do *pater phíloi* e a noção de *philía*, a ser desenvolvida pelo pensamento democrático. Os crimes de sangue ganhavam um novo significado nas tragédias. Mas este novo significado apresentava uma relação semântica ambígua: um direito jurídico em formação era problematizado: o direito de ocupar o topo e/ou trono da hierarquia social, problematiza a tragédia, pode levar o homem à catástrofe por transgredir a base da noção de democracia. Como articular a contradição entre o direito privado e o direito público a fim de que fosse mantido um equilíbrio nas ações políticas? A tragédia diz: é impossível. O gênero artístico público discutia temas que eram, simultaneamente, públicos e privados.

Fazendo um paralelo entre esta discussão acerca da tragédia grega para a análise da estrutura de **Barrela**, podemos observar que o tema da condenação por assassinato, por crimes de sangue, possui um desvio semântico: a relação de Portugal com sua esposa não é de sangue, mas sim de matrimônio, de casamento, sendo, pois, uma relação intermediada por discursos institucionais, sendo que um destes discursos produz uma ideia de uma suposta relação simbiótica na qual a esposa deveria manter uma postura de submissão ao homem (este traço de submissão está presente tanto na cultura grega antiga quanto na cultura católica, contexto no qual **Barrela** havia sido escrita). Este discurso é tolerante com o homem, pois não é à toa que eles poderiam trair suas esposas sem consequências muito graves. Elas, pelo contrário, deveriam ser punidas pelo crime do que se considera uma traição neste sistema de pensamento.

A ideia de simbiose também nos ajuda a compreender os motivos interiores (já que o catolicismo é religião da interioridade) pelos quais a personagem de Portuga poderia ter matado sua esposa: o dominador também é dominado, e, pois, submisso a uma ideia de casamento. Assim, podemos afirmar que o elemento que aproxima **Barrela** das tragédias gregas, mencionadas acima, refira-se à ideia de uma *phíloi* que põe a amizade entre indivíduos do sexo masculino em um patamar de direitos superior. Esta relação de superioridade do homem em detrimento da mulher está muito presente nos discursos machistas da peça de Plínio Marcos. Mas o importante de se destacar é que a *philía* entre os homens possui mais *phíloi* nas tragédias gregas. Esta visão de mundo será contestada pela peça do dramaturgo santista, que demonstrará o equívoco da própria noção de hierarquia.

Em **Barrela**, toda noite, a personagem Portuga sonha com o fantasma da esposa. Ele argumenta que havia cometido o crime motivado pelo desejo de se vingar, como resposta por uma suposta traição. Diante desta situação, e vendo que os detentos estavam embravecidos com o fato de Portuga ter interrompido o sono dos outros presidiários, outra personagem presidiária, Tirica, incentiva os detentos a iniciarem uma briga. Apesar de esclarecer que havia gritado por causa do mau sonho, Portuga não consegue persuadir os detentos, que acabam permanecendo encolerizados por terem sido acordado abruptamente, no meio da madrugada, do sono na cela de prisão.

Nas peças teatrais que representam a marginalidade social do dramaturgo santista Plínio Marcos, podemos observar a recorrência de personagens com ações violentas e com impulsos hostis de oprimir verbalmente, gestos que são representados pelas reações violentas entre as personagens, que agredem por qualquer motivo. A gratuidade com que o conflito agressivo e injusto é representado pode ser visto como um gesto dramático, quase que um *modus operandi*, que as fazem sempre querer extravasar um impulso latente de oprimir para não serem oprimidos, no contexto de marginalidade social, representado pelas peças teatrais. Estas investidas agressivas refletem uma postura de defesa que a esfera social de mútua degradação exigem das personagens. Não obstante, a revolta que os sentenciados de **Barrela** dirigem entre si, neste meio corrompido e violento, só fomenta uma cólera inútil, inconsciente dos mecanismos ideológicos produzidos pela classe dominante, exclusão ideológica que gera o sofrimento e a violência, características destas personagens. Violência ideológica que elas dirigem entre si e sobre si mesmas, estas personagens são politicamente alienadas.

Assim como a representação da condição da prostituta (condição trabalhada nas peças **Navalha na Carne**, de 1967, e **O Abajur Lilás**, de 1969), a representação da condição do presidiário, do criminoso, do detento, do assassino, em **Barrela**, caminham, de uma imagem

estereotipada, para uma visão mais aprofundada sobre tais condições, situações sociais, das personagens marginalizadas. Nesta peça teatral, os diálogos dos presidiários, uns sobre os outros e deles sobre si próprios são ultrapassados por imagens de degradação, de corrupção, de revolta e de certo conformismo, presentes nos seus discursos. As personagens se revoltam contra o *status quo*, mas não sabem de onde vem este *status quo* e, por isto, dirigem a revolta uns sobre os outros, sem tomem consciência dos mecanismos sociais que produziram tais discursos que eles apropriam e que reproduzem. Neste sentido, trazemos Michel Foucault (1979, p. 75) em nosso auxílio, pois o sociólogo afirma, em sua **Microfísica do Poder**, que o criminoso real recebeu, na história do Ocidente, o estatuto de corrupto, carregado de sentidos pejorativos e portador de vícios inimagináveis, devido à preocupação em defender o bem material (capital) da propriedade privada, que, para ser protegida, se faria preciso de que tais criminosos fossem afastados do convívio social, e, para que isto fosse operacionalizado no sistema, foi preciso que o peso das responsabilidades fosse quase todo direcionado à imagem destes criminosos, assim, a imagem retorcida justificou a construção das prisões. A deflagração do papel social do criminoso é o tema central em **Barrela**, cujas personagens se confrontarão com o próprio estigma social.

A única personagem da peça cujo crime não fora produzido por causa na esfera de marginalidade social é Portuga, que assassinou sua própria esposa por motivos de traição conjugal. Quando as outras personagens presidiárias expressam desejo de violar Portuga, este tenta persuadi-los de que sua reação assaltada ao pesadelo havia sido involuntária: “PORTUGA - Isso é... é remorso [...] Pensa que eu sonho com ela porque gosto?”. (MARCOS, 2016, pp. 52-53). Os outros detentos almejam invalidar esta justificativa, por meio do argumento de que a gravidade do crime de assassinato nunca fizera a personagem Bereco reagir de igual maneira: “BAHIA - Só sei que Bereco também tem morte no lombo e não faz zoeira quando dorme”. (MARCOS, 2016, p. 53). A reação exaltada de Portuga é interpretada, pelos outros detentos, como manifestação de uma virilidade falha, indício de homossexualidade, condição, que, para as personagens, funciona como premissa para conferir o *status* de “bode expiatório”, de irrisão e de descaso à personagem de Portuga:

Observa-se em *Barrela* a presença do silenciamento como forma de repressão sofrida por suas personagens em temas como a homossexualidade e a violência. O primeiro silêncio imposto na peça não vem por parte de um guarda ou de um policial, mas de um presidiário, Bereco, que tenta se impor perante os outros como chefe daquele lugar. (LEPPOS, 2012, p. 48).

Acerca dessa naturalização da dominação masculina e da naturalização de traços performativos na produção do papel social masculino em sociedades patriarcais, Pierre Bourdieu apresenta estas considerações pertinentes, sobre seus estudos antropológicos, que nos serão elucidativas:

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma [...]. O trabalho de construção simbólica não se reduz a uma operação estritamente performativa de nominação que oriente e estructure as representações, a começar pelas representações do corpo (o que ainda não é nada); ele se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma definição diferencial dos usos legítimos dos corpos, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero – e em particular todas as virtualidades biologicamente inscritas no perverso polimorfo que, se dermos crédito a Freud, toda a criança é – para produzir este artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina. (2002, pp. 33-49).

Voltando à interpretação de **Barrela**, após os presidiários esfriarem o ânimo, e Portuga argumentar sobre como os pesadelos o estavam perturbando nos últimos dias, Tirica argumenta que a culpa dos gritos não poderia ser dele. Gesto, este, que contradiz a cena anterior, na qual Tirica havia incitado os presidiários a cometerem o estupro de Portuga, argumentando que ele era culpado por tê-los acordado. Tirica argumenta que a culpa de toda aquela situação, inclusive dos pesadelos, era unicamente do espectro da esposa assassinada. Ele afirma que ela havia merecido ser assassinada, uma vez que ela havia “corneado” Portuga:

TIRICA – Você, não. Poxa, quem falou que a culpa é tua? Quem? A culpa é do fantasma da tua mulher, que vive te assombrando. **Ela que tem culpa.** Não tem nada que vir aí pegar no teu pé. [...] Ela te corneava com Deus e o mundo. **Despachou ela e tá certo.** Não tem nada que se aporrinhar e encher os bagulhos dos outros. (MARCOS, 2016, pp. 52-53). (O grifo é nosso).

A personagem de Tirica justifica o crime de Portuga, por meio do argumento de que a pena de morte seria punição apropriada para reestabelecer o orgulho ultrajado de um marido traído pela esposa. A suposta traição conjugal ganha o *status* de um crime, devido ao fato de que a suposta traição havia provocado a honra do homem. Este tipo de discurso possui matiz ideológica presente na doxa machista, herança de uma percepção e de um comportamento

desenvolvidos numa cultura patriarcal, que também engloba uma visão de mundo segundo a qual a masculinidade só se provaria pela virilidade e violência. Contudo, os pesadelos e o remorso, que, às vezes, Portuga demonstra, contestam, justamente, a validade do crime que ele havia cometido. Neste sentido, Bourdieu esclarece que:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo o homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade [...] A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de **medo do feminino**, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo. (2002, pp. 64-67). (O grifo é nosso).

Destacamos a expressão “medo do feminino” para salientar que o gesto misógino, presente no crime de assassinato da esposa supostamente “traidora”, representado pela peça teatral, pode apresentar um aspecto ambíguo e problemático. Ao mesmo tempo em que Portuga expressa ódio da sua vítima, em algumas falas, o fato de que ele é assolado pelo fantasma dela pode ser lido como indício de um medo. Salvo em sua visão de virilidade, ele não consegue escapar, no entanto, de um aspecto obscuro dos seus atos em estado de sono, pois seus sonhos representam a contradição entre a ideia da personagem sobre uma suposta e imaculável “honra masculina” com a ideia de um gesto feminino interrompido, com a ideia de manifestação afetiva, complexa, e não menos ilegítima, sobre uma personagem que se configura na obra apenas por meio de um perfil fantasmagórico. Assim, este discurso ideológico será reforçado em toda a obra na caracterização da personagem Tirica, cuja fala promoverá uma visão de mundo e uma autoimagem baseadas na impassibilidade de se compadecer com a situação do outro, uma vez que sua visão de mundo é por demais inflexível.

É importante que salientemos que, dentre os detentos, Tirica é o primeiro a ameaçar Portuga: “PORTUGA - Não fiz por querer. TIRICA - Disso a gente já sabe. Se tu tiveste a cara de pau de cortar a onda de sono que a gente engatou, ia levar tanta pancada que, quando a gente te largasse, tu ia estar um mingau.” (MARCOS, 2016, p. 47). A ameaça de Tirica incita a revolta alheia contra Portuga. Depois que Bereco, que detém o poder de decisões dentro da cela, ameaça fazer Portuga ir parar na solitária, Tirica diz que se detivesse o poder de Bereco não hesitaria, muito menos demoraria para castigar Portuga: “Se eu fosse o xerife dessa merda, já viu. Daria o castigo agora mesmo. Não ia ser mole”. (MARCOS, 2016, p. 48). Após esta fala, a personagem do Louco instiga quase que por meio de um refrão alucinado, repetido em outras

passagens do texto, o estupro coletivo de Portuga: “LOUCO - Enraba ele! Enraba! (*Todos riem. Portuga fica bravo*)”. (MARCOS, 2016, p. 48).

Bahia e Fumaça veem a sugestão do Louco como algo engraçado, mas Tirica a leva à sério. Ele aproveita a indiferença dos presidiários para os estimular um confronto violento que devesse ser concluído pelo abuso grupal de Portuga: “O louco está por dentro. Tu acordou meio mundo, agora vai servir de esparro. [...] Vamos te enrabar.” (MARCOS, 2016, pp. 48-49). Os prisioneiros usam argumentos assentados em bases de um certo tipo de doxa machista, como alegações para compor uma justificativa para a “punição” de Portuga. Contudo, o assédio de Portuga pelos outros detentos é rompido por Bereco. Assim, se as personagens não conseguem concretizar a violação é porque a “microfísica do poder”, utilizando o termo de Foucault, representada na cela, faz que todas as decisões e ações de Bereco sejam as mais relevantes, de modo que os detentos precisariam do seu consentimento dele para todo tipo de ação dentro da cela. De acordo com Foucault (1979), os mecanismos do poder não seriam centralizados, mas estariam localizados em diferentes esferas das atividades humanas, atividades, por vezes, aparentemente, heterogêneas e se transformariam a todo o momento. O sociólogo compreende o poder como uma prática social produzida historicamente, e afirma que ele não se concentra unicamente no Estado, mas sim, e especialmente, manifesta-se por meio de poderes locais, particulares, ligados a um pequeno espaço de atuação. No caso de **Barrela**, Bereco, detém o poder central, mas este poder só se estabelece porque os detentos o reproduzem. O líder da cela não interfere em favor e Portuga por piedade, mas sim para reestabelecer o silêncio e voltar a dormir:

BERECO – Chega de gronga. Chega, tá bom? (*Todos param de rir.*) Vocês me dão nojo. (*Cospe no chão*). São todos uns filhos da puta. Uns merda. Mas ou vocês entram na minha, ou vai ter lenha. Que preferem? (*pausa*) Podem escolher. Tem briga pra todos aqui. (*pausa*) Nojentos! Ninguém é de porra nenhuma. São doidos por um enxame. Tá bom, só que tem um porém – se quiserem zoeira, vai ter. Boto pra quebrar. Estão avisados. (MARCOS, 2016, p. 51).

A personagem de Bereco regula as relações interpessoais dentro da cela, de modo a manter uma organização hierárquica e autoritária, que faz a manutenção não apenas do *modus operandi* que intermedeia sua relação com os demais detentos, mas também a relação de todos os detentos entre si, o que reproduz incessantemente a opressão. Contudo, apesar de a ameaça de Bereco fazer Bahia e Fumaça se sentirem desencorajados a dar prosseguimento a intenção anterior, Tirica não desiste da sua ideia de currar Portuga, ao argumentar que os detentos não

tiveram a intenção de provocar Bereco. Isto confirma esboços de um comportamento de insubordinação ao código de conduta na cela. Tirica questiona este código hierárquico, sem perceber que ele prega a mesma opressão a qual é submetido. Não é sem justificativa que depois ele contestará o poder de Bereco.

Mesmo com a ameaça de Bereco, que afirma que se eles continuassem com a intenção de violar Portuga sofreriam as consequências, os detentos continuam a rir de Portuga. Desconfiado, Bereco acredita que o riso incessante havia sido provocado pelo uso da maconha. Por isto, Bereco pergunta se eles têm “malandragem”, mas ninguém confirma. Fumaça argumenta que se eles não se distraíssem, a rotina claustrofóbica na prisão os consumiria: “Se a gente não tira um barato, não dá pedal”. (MARCOS, 2016, p. 52). Esta fala de Fumaça, personagem cujo apelido sugere vício em fumar, apresenta um discurso no qual o tema do cotidiano maçante na prisão é atenuado em banalidade. As personagens se desviam dos pensamentos que poderiam os encaminhar para a conscientização da sua situação social. Contudo, o cotidiano maçante na cela de prisão é por demais evidente para que eles conseguissem se alienar sem se confrontarem com a realidade devastadora. As poucas “válvulas de escape” quase sempre consistem no gozo de oprimir o Outro. Entretanto, apesar das ameaças de Bereco, Tirica permanece insubmisso.

Jean-Pierre Vernant (2008) afirma que o excesso de orgulho era um dos aspectos constitutivos dos heróis das tragédias áticas. Podemos mencionar o caso da tragédia de Sófocles, **Édipo Rei**. Nesta obra, o aspecto necessário da perdição da personagem Édipo estava no seu orgulho. Quando um homem lhe diz em uma festa que ele era filho bastardo de Pólibo e Mérope, o herói fica com o orgulho ferido e teme que as palavras do desconhecido fossem verdadeiras. Édipo teme ser filho de escravos, por isto vai até Delfos, para consultar o oráculo. Esta primeira ação já demonstra como o *ethos* do herói correia necessariamente para a sua *áte*, ou destino. Édipo pergunta ao sacerdote de Delfos se ele era filho legítimo dos seus pais, mas o oráculo não responde, apenas repete o que havia dito ao seu verdadeiro pai: que Édipo dormiria com sua mãe e mataria seu pai. Horrorizado com o que acabara de ouvir, Édipo se esquece da primeira pergunta, e interpreta o oráculo no seu sentido mais imediato. Obstinado a evitar a catástrofe anunciada pelo oráculo, o príncipe foge de Corinto. O *ethos* do herói faz que ele tenha um sentimento excessivo de segurança em sua própria inteligência, já que se considera o decifrador de enigmas, e age obstinadamente no seu gesto de querer provar que suas convicções são sempre verdadeiras. Na investigação da personagem acerca da morte do rei Laio, o herói pretende demonstrar que havia sido Creonte, movido pela ambição pelo trono. O comportamento inflexível e orgulhoso é reflexo da *hybris* própria dos tiranos. Na condição de

rei orgulhoso, Édipo leva a sua investigação até as últimas consequências. Ao mesmo tempo em que ele acredita estar totalmente certo, há nas falas da personagem um temor subterrâneo. Por isto, continua com a investigação, mesmo após Jocasta o adverti-lo para que ele a interrompesse.

Voltando à **Barrela**, podemos notar que Tirica despreza a hesitação de Portuga, pois aquele considera este como alguém que não teria firmeza suficiente para impor respeito aos demais, justamente por crer que o remorso de Portuga é demonstração de resignação e submissão cega à má-fé alheia. Tirica menospreza Portuga por causa da inconstância deste. Chama-o de “corno satisfeito”. A cena em que Tirica humilha Portuga é objeto da chacota dos outros. A designação pejorativa “corno” possui conotação de uma qualidade que caracterizaria alguém que admitiria merecer ser ludibriado pelos outros, ou seja, vai além da noção de alguém que fora “traído”. No discurso de Tirica, a força do caráter de alguém se mede pela atitude irresoluta de afirmar seus valores; neste caso, os valores da doxa machista, em detrimento de qualquer um que a desafiar. Por isto, Tirica desdenha do crime que Portuga cometeu. Crime, este, cujo efeito é desvalorizado por Tirica, devido à insegurança nas convicções de agente. Tirica julga que a culpa de Portuga seria um indício de que este teria cometido o assassinato por causa do furor da ocasião, que supostamente teria descarrilado, nesta personagem, um impulso passional e efêmero: “Apagou sem querer. Sempre foi cavalo. Corno satisfeito. Tá na cara, teu nome podia ser Cornélio.” (MARCOS, 2016, p. 53).

A personagem Tirica deposita ênfase de valor positivo no fator de uma suposta relação intrínseca entre uma ação, a categórica vontade que a sustenta e a inflexível ideologia que a fundamenta. Em seu discurso, percebemos que a personagem considera a ação praticada por Portuga como ato realizado quase que de maneira acidental, pois Tirica não acredita que aquele não teria deliberado o suficiente para assegurar a coerência da justificação moral do crime. Desta forma, o crime de Portuga é visto por Tirica quase como uma ação por coerção, que se revela no peso da consciência e na constatação de que este não teria realmente querido cometer o crime. Quando Portuga argumenta que o peso do assassinato que ele havia cometido era por demais difícil de suportar, Tirica lhe responde: “Claro que o Bereco é o xerife. Cara pra frente. E tu é um bosta. Corno manso e tudo.” (MARCOS, 2016, p. 53). Portuga replicará a acusação de Tirica: “Se eu fosse **corno** manso, eu não apagava aquela **vaca**”. (MARCOS, 2016, p. 53). (O grifo é nosso). É interessante notar os termos e como eles se referem a um campo semântico animalizado. A depreciação de Portuga pode ser interpretada como uma tentativa de a personagem demonstrar indiferença com a esposa assassinada.

O fundo ideológico que sustenta os valores machistas nos diálogos entre as personagens é o da visão de mundo segundo a qual os indivíduos do sexo masculino seriam naturalmente mais propensos a uma atitude de virilidade e agressividade em prejuízo do Outro. Como a cultura patriarcal, representada metonimicamente pelas personagens, reprime o desenvolvimento das expressões dos sentimentos de insegurança emocional nos homens, muitos deles acabam lidando com situações de frustração exprimindo reações tão violentas quanto fossem os graus da intensidade emocional provocada por estas situações, que refletem, na agressividade, a sua negação. Assim, a personagem Portuga sofre com imagens da culpa, mas não as expressa para os outros por vergonha.

Como vingança por ter sido humilhado, Portuga deseja colocar Tirica em uma situação de vulnerabilidade, expondo uma informação muito íntima e traumática da experiência pessoal de Tirica, sabendo que o relato poderia provocar o achincalhamento deste na cela: “PORTUGA – “Se dou tua ficha, já viu quem vai ficar de pele de tambor.” (MARCOS, 2016, p. 55). Este recurso dramático de a personagem inserir uma narrativa sobre o Outro, com a intenção de o humilhar, expondo informações constrangedoras, também é empregado por Plínio Marcos em **Dois perdidos numa noite suja** (1966), **Navalha na carne** (1967), **O abajur lilás** (1969) etc. Em **Barrela**, a narrativa é utilizada com a intenção de colocar o Outro na condição de objeto de uma enunciação, cujo sujeito será o enunciador. Este relato é uma espécie verbal de violência, pois todo ato de violência ocorre quando alguém coisifica o outro, tornando-o um objeto.

Em **Barrela**, as relações de acusação e de defesa entre as personagens tem uma estrutura de julgamentos jurídicos com critérios deformados. A obra representa um código de conduta que fundamenta parte dos valores e das ações das personagens da peça. Este código de conduta é cheio de contradições. Neste sentido, podemos aproximar este aspecto da obra com os aspectos jurídicos incipientes trabalhados nas tragédias. De acordo Vernant (2008), quando a tragédia havia surgido na Atenas do séc. V a.C., o pensamento jurídico era bastante rudimentar. As causas destas incoerências se deviam ao fato de que este tipo de organização cultural essencialmente humana (a democracia) possuía reminiscências dos esquemas de percepção e valoração da realidade advindos do pensamento mítico, com o qual o direito haveria de se afastar, paulatinamente. No entanto, antes que as esferas de atuação do pensamento mítico e do pensamento democrático pudessem se afastar e delimitar seus campos de atuação, houve um período de crise cultural.

Em **Barrela**, a representação de uma justiça deformada se reflete na impetuosidade de condenar o Outro por qualquer motivo. A banalidade na motivação da opressão ao Outro se

contrasta necessariamente com a inflexibilidade da visão sobre a justiça, representada no meio de marginalidade social no qual as personagens estão inseridas. Os valores que fundamentam estes códigos de conduta são notadamente opressores e hierárquicos. Estes valores, por sua vez, são produzidos por uma sociedade fundamentalmente autoritária, e as personagens funcionam, metonimicamente, como “lente de aumento”, como imagem empostada deste processo de autoritarismo hierárquico da estrutura da sociedade representada pela microestrutura da cela de prisão. Assim, esta microestrutura social pode ser lida como representação da estrutura da sociedade brasileira, que, de acordo com a filósofa Marilena Chauí, é autoritária e violenta nas suas manifestações mais capilares:

Por que temos o hábito de supor que o autoritarismo é um fenômeno político que, periodicamente, afeta o estado, tendemos a não perceber que é a sociedade brasileira que é autoritária e que dela provêm as diversas manifestações do autoritarismo político. E porque as ciências sociais têm o hábito de descrever, explicar e interpretar o Brasil pelo que lhe falta e não pelo que o constitui (como vimos ao iniciar estudo), as relações sociais não são apanhados a partir dos processos de formação das classes sociais e de seus modos determinados de relação, fundamentalmente marcados pelo autoritarismo. Como vimos, a formação é ideologicamente substituída pela fundação. (CHAUÍ, 2014, p. 226).

Esta característica, da microestrutura social representada, reside no fato de seus sujeitos considerarem o Outro sempre como objeto. Por meio deste processo de objetificação, as personagens de **Barrela** podem se sentir como sujeitos em relação à estrutura social que as torna objeto de julgamentos, por vezes, unilaterais. Desta maneira, as personagens usam sempre seus companheiros como meio para gozar de escárnio e de prazer sexual sádico. Quando Portuga argumenta que Tirica seria um “Zé mané”, este replica com o argumento de que seria esperto o suficiente para nunca ter sido enganado. Da mesma maneira que a personagem Tirica havia chamado Portuga com termos pejorativos: “bosta”, “corno manso”, “corno satisfeito”, Portuga, em posse do lugar de opressor, por causa da informação sobre o outro, passa a humilhar Tirica, chamando-o por diversos termos pejorativos. Tirica reage agressivamente, o que leva Portuga a revelar o segredo daquele aos demais. A ação de Tirica apresenta uma recorrência em ratificar os valores machistas com os quais se identifica. Isto gera a imagem da personagem como alguém ávido em impor sua própria verdade:

PORTUGA – Pode contar? TIRICA – Sei lá. Não tenho história nenhuma.
 PORTUGA – Aquela lá que te aprontaram no reformatório. TIRICA – (*Não gosta.*) Tu sabe de porra nenhuma. Quando puxei aquela, sabe onde tu andava?

Tu andava espiando buraco de fechadura, pra ver com quem a tua mulher, aquela galinha sem calça, te passava pra trás. (MARCOS, 2016, p. 55).

A impetuosidade de Tirica é um traço de caráter excessivo que o conduzirá ao equívoco, que desestruturará seus valores. Neste sentido, acreditamos que sua veemência pode ser comparada à *hybris* que induzia os heróis das tragédias áticas à *hamartía*. Tirica despreza o que considera resignação em Portuga. A personagem é caracterizada como a possuir um ímpeto desmesurado de impor seus valores. É interessante notar como Plínio Marcos trabalhava a caracterização das suas personagens. O dramaturgo santista as caracterizava geralmente por meio da ação. Suas personagens eram desnudadas, pois o meio em que elas vivem as pressionavam de todo o lado, situação que as forçava a reagir violentamente. Devido a sua contundência dramática, **Barrela** permite ao leitor-espectador uma experiência de aprofundamento da situação existencial das personagens marginalizadas, e a positiva concatenação da dinâmica dialética do choque entre as vontades é uma das garantias deste efeito estético. Em vista disto, se há algum elemento de gratuidade na obra do dramaturgo é apenas a aparência de que a violência surge de maneira fortuita.

Voltando à obra, há uma passagem em que Portuga relata a narrativa que o presidiário do xadrez três, Morcego, havia lhe contado. Segundo esta narrativa, Morcego, quando era adolescente, costumava abusar sexualmente de Tirica, na época em que os dois moravam no mesmo reformatório:

PORTUGA - À toa. A conversa era de quem traçava quem. Sabe como é, né? A moçada estava na boa. Tudo jacareando no sol. A vida é mansa. Não tem trabuco nem nada. A gente leva no macio, só coçando o saco. Tem que puxar assunto. Daí, surgiu este. E eu carimbei fácil: “Lá no meu xadrez, a gente só vai de mão. O mais maromba sabe se escorar. Cada um tem sua embaixada. É bronca e tal. Mas é sem remédio. Não tem boi de bico lá”. Daí foi que o morcego jogou areia. Entrou de fininho, como quem joga verde para colher maduro. Tacou essa: “Que é isso, meu? Vai engomar para quê? Vocês lá são de come-quieto”. E eu cortando o bedelho do cara. Daí ele azedou. Ficou ruim para mim. O Morcego entrou de sola: “Para cima de mim, não! Me flagro no carteadado de vocês. Pelo menos um lá é boneca, que eu sei”. Eu pulei, jurei, disse que botaria a mão no fogo por qualquer um daqui. Mas ele quebrou a minha com essa: “E o Tirica? É comida de quem?”. [...] Bom, daí o Morcego me entortou. Quis calçar o rapazinho aí, né? Mas o Morcego estava com o trunfo. Foi logo mandando bala: “Este eu já estraçalhei. Foi lá no reformatório. Era comida do gango todo”. (MARCOS, 2016, pp. 58-59).

Depois da exposição do relato, os outros detentos da cela deixam de oprimir Portuga e passam a humilhar e a desejar violar Tirica, que, depois desta reviravolta, seria destrutado e ridicularizado pelos demais:

BAHIA - [...] Bichana não morde ninguém [...] A menininha com um nome do cacete e escondendo o leite pros amigos. Papelão! [...] FUMAÇA - [...] Que boneca escamosa é essa! [...] Em vez de ficar cheio de bronca, devia servir os teus cupinchas daqui. [...] PORTUGA - [...] Com um veadinho aí mesmo e nós aqui no ora-veja. BAHIA - [...] (*passando a mão no rosto de Tirica*) Não fica bronqueada não, menininha. [...] Vai bancar homem pra cima de mim? (MARCOS, 2016, p. 60).

O relato do trauma que provoca a *peripeteia*⁵ na obra desperta em Tirica uma revolta tanto pela situação vexatória com a qual tem doravante de lidar com os outros detentos quanto pelo sofrimento de fazê-lo lembrar da experiência emocional intensamente desagradável. Experiência, esta, que, por sua vez, será objeto do gozo e banalização alheia. Por causa deste sofrimento, a personagem Tirica se engajará no seu desejo de provar que a sua própria integridade é baseada nos valores que defendia anteriormente. Podemos observar, nesta passagem, o esboço da iminência do desfecho trágico, especialmente quando a personagem Tirica expõe sua deliberação desmedida de provar sua virilidade, em detrimento das consequências deste movimento conscientemente voluntário:

TIRICA – Este Morcego é um sacana. Mas vou meter a colher entre as costelas do miserável. Ele não perde por esperar. E tu também ganha o teu, Portuga, corno de merda. Nada como um dia atrás do outro. PORTUGA – Veado pode vir a hora que quiser. Tiro de letra. TIRICA – Então dorme. Te ferro antes do teu fantasma vir te pegar. **Juro por esta luz que me ilumina. Vou te apagar.** [...] Este fresco do Portuga vai hoje mesmo, é só ele pegar no sono, não acorda mais. Depois, vai o Morcego, só que não vai morrer logo. Tem que sentir dor. Tem que se danar, pra se flagrar que os outros também são gente. (MARCOS, 2016, pp. 59-62). (O grifo é meu).

Os primeiros obstáculos que Tirica acredita se interpor ao seu gesto desmedido de provar sua integridade serão ultrapassados quando assassinar Portuga e Morcego. Na exposição da deliberação de assassinar Morcego, a personagem decide fazer Morcego sofrer com uma morte lenta e torturante, pois, assim, quer fazê-lo perceber, mesmo que no último instante de vida, que o Outro não poderia ser tornado um objeto de alguém. Neste ponto de nossa interpretação, desejamos salientar a aproximação da fala de Tirica com o solilóquio da personagem Neusa Sueli, de **Navalha na carne**, que exprime uma revolta contra a situação de exploração nas relações interpessoais que a rodeiam. Neusa Sueli também usa o termo “gente”,

⁵ De acordo com a **Poética** de Aristóteles, a *peripeteia* “é a mutação dos sucessos no contrário [...] e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verosímil e necessariamente. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário”. (ARISTÓTELES, 2003, p. 118)

para expressar sua indignação que se opõe à objetificação do Outro. Ela, que representa o submundo da prostituição feminina, cansa-se da maneira como as outras personagens que a cercam desconsideram a subjetividade alheia. A personagem apresenta uma denúncia de como a estrutura social produz indivíduos que utilizam o Outro como instrumento para alcançar o fim de reforçar suas autoimagens positivas, por meio do contraste intencionalmente desigual.

Em **Barrela**, a personagem Tirica foi tornada objeto de Morcego quando criança. Este trauma se reforça na irreversibilidade da violência. Ao lembrar da experiência no reformatório, Tirica revive esta objetificação mau grado seu:

TIRICA – Isso foi há muito tempo, meu bom. Eu era um puto de um cagataco deste tamanho. Não tinha ninguém pra me valer. Pai de merda, mãe de merda. Tudo bosta. Numa dessa, tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. E daí? Tem muito malandro guardado. Eu era um carinha à toa. Tava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus estavam tudo lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer. Os mandarins não deixavam. Não deixam, não. Nem a mim, nem cara que tem mais briga que eu. Os mandarins são uma batota pesada, maruja. Tu mais tu e mais tu não iam escorar eles. Vinha o rancho, já viu, eles encostavam como quem não quer nada e tchau. Viravam tua marmita. E daí? E tu? Ia reclamar pra quem? 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 toda a corriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fisga. Aí, compadre, é o que está o X. tá aí mesmo. Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 2016, pp. 62-63).

O solilóquio no qual a personagem confessa as experiências traumáticas por que havia passado no reformatório reforça a ideia de que ele só havia se submetido aos abusos por causa da necessidade de se alimentar e por causa do desamparo familiar. A personagem lança questões para os detentos como uma maneira de fazê-los compreender não apenas sua situação, mas também a situação de uma classe de meninos marginalizados que vivem num estado de vulnerabilidade social e existencial, estando sujeitos, por isto, a violações de todo o tipo. A maneira de a personagem lidar com as intempéries da esfera marginal que formaram sua subjetividade o fez construir uma barreira de impassibilidade emocional, que será, posteriormente, desconstruída. A imagem de impassibilidade emocional será construída em um discurso que a personagem tecerá sobre ela própria; imagem, esta, que será baseada em gestos, ações e discursos a reforçar a ideia de uma insensibilidade ao sofrimento.

Tirica decide esperar Portuga dormir para assassiná-lo. A personagem começa afiar o cabo de uma colher. Portuga, por sua vez, tenta resistir ao sono, mas, sempre que está prestes à

dormir, surpreende-se com a tentativa de assassinato do outro. Ambos se atacam verbalmente e fisicamente, tentando provar aos demais quem está com a razão. Toda vez que o conflito entre os dois se intensifica, Bereco intervém. Esta personagem interfere sempre na briga dos seus companheiros de cela, intimidando-os, por meio da agressão física, ou persuadindo-os, oferecendo cigarros e maconha. Quietamente no canto da cela, Tirica não cessa de afiar o cabo da colher. O ruído áspero e repetitivo do utensílio sendo amolado pode ser lido como dispositivo sonoro intensificador da tensão na cena. Portuga luta contra o sono, levanta, lava o rosto, enquanto Tirica continua sua tarefa. Quando a tensão aumenta, os guardas anunciam a chegada de um novo prisioneiro, que não é nomeado.

A personagem do garoto recém-presos é descrito nas didascálias como um rapaz muito jovem, a aparentar vinte e dois anos de idade (ironicamente, a mesma idade que Plínio Marcos possuía ao escrever a peça). Quando Bereco pergunta ao garoto sobre o crime o pusera lá, o garoto diz que havia sido detido, porque havia brigado com um homem em um bar, tendo que, por isto, passar a noite na prisão⁶. Tirica, engajando-se em sua decisão de querer provar sua virilidade, percebe a possibilidade de transferir seu estatuto de “bode expiatório dos presidiários” para o garoto recém-chegado: “TIRICA - Agora que eu quero ver quem é macho. FUMAÇA - Que é? Já está com ideia de jerico pra cima do garoto? TIRICA - Não está todo mundo na pior? Vamos enrubar ele. [...] Vai entrar em vara”. (MARCOS, 2016, pp. 72-73). Com o estímulo de Tirica, os presidiários começam a assediá-lo:

BAHIA – [...] Vamos lá. O Portuga, que leva jeito, imprensa o garoto. Daí a gente vai na cola. *Portuga aproxima-se do Garoto.* PORTUGA – Como é, meu bem? GAROTO – (*incomodado*) Como é o quê? PORTUGA – Tu sabe que eu estou aqui há muito tempo... e... sabe como é... GAROTO – E daí? PORTUGA – Você é bonitinho... tal e coisa. Tá bem no jeito. GAROTO – Mas o que é que você está pensando? PORTUGA – Nada. Só estou querendo livrar a tua cara. Aqui não tem mulher... GAROTO – E o que é que eu tenho com isso? PORTUGA – Tem... A moçada está cobiçando o teu loló. Estão querendo te enrubar na marra. *Pausa. O Garoto olha para os outros. Todos, com exceção de Bereco, estão com desejo estampado no rosto. O Garoto está muito assustado.* PORTUGA – Está vendo? Os filhos da puta estão com maior tesão em você. (*pausa*) Agora você sabe. Esta putada tem cagaço de mim. Se tu entra na minha, já viu, né? Ninguém vai ter peito de meter o bedelho com você. (*pausa*) Como é? Quer que eu deixe você aí na mão das traças, ou...? (MARCOS, 2016, pp. 75-76).

⁶ Plínio Marcos teria escrito **Barrela** como uma maneira de expressar o tormento por ver um caso de estupro num presídio de Santos. Após ser liberto, o garoto que havia sido estuprado na prisão começaria a cometer homicídios.

O garoto resiste a ceder as investidas do assédio sexual constrangedor e em um ambiente sem saída. Os presidiários, então, tentam violar o garoto à força, Bereco o defende, mas não o faz por piedade, e sim porque o garoto havia dado àquele dinheiro e cigarros. Diante disto, Tirica questiona a autoridade de Bereco, incitando os outros a desconsiderarem seu poder de autoridade. Bereco, então, consegue dissuadir os detentos, convidando-os para fumar. Portuga, Fumaça e Bahia se deixam levar pela sugestão de Bereco, mas Tirica permanece irresoluto na sua resolução de que o garoto devesse ser violado:

TIRICA – Agora quero ver quem é macho. FUMAÇA – Enraba! enraba!
 TODOS – Enraba! Enraba! *Todos agarram o Garoto, que, em desespero, debate-se furiosamente. Bereco pula no meio do bolo e começa a distribuir pancada. Os presos revidam. O pau come. Bereco consegue puxar o Garoto para trás e encara todos.* BERECA – Quem quiser entram mim. TIRICA – Não pensa que vai se tratar sozinho com o Garoto. Ele vai ser enrabado. BERECA – Vão à merda! Se tocarem no rosto do garoto, eu mato um por um de pancada. TIRICA – A gente é uma porrada. Esta vez tu não vai por anca. Estamos de saco cheio de tuas broncas. Só tu que quer ter vez. Aqui, olha, pra tu! A gente só pode bater caixa quando tu deixa, só queimamos fumo quando tu tá de presa seca e os cambaus. Agora caiu do cavalo. Nós vamos enrubar este garoto e, se tu folgar, não vai ter vez. BERECA – Chega de cartear, paspalho. Sai no pau de uma vez. TIRICA – **(puxando a colher) Vamos todo mundo junto. Quero ver qual é o veado que mijar fora do pinico. Todos rodeiam Bereco.** FUMAÇA – Tua barra tá suja, Bereco. É melhor afinar. BERECA – **Se vocês querem, a gente queima o fumo.** PORTUGA – Eu topo. FUMAÇA – Tamos aí. BAHIA – Vou nessa. TIRICA – **São de porra nenhuma. Agora eu já vi quem é bicha. O Portuga foi o primeiro a sair fora. Claro que é brocha. Vai querer enrubar o garoto pra quê?** (MARCOS, 2016, pp. 78-79). (O grifo é nosso).

Tirica a todo instante provoca Portuga, questionando sua masculinidade. Desta vez, o teste para provar a legitimidade de masculinidade será violar o Garoto. Este teste se baseia em uma imagem com valor altivo daquele que conseguir cumprir o teste de se mostrar indiferente à objetificação sexual forçada do Outro:

Não obstante, a masculinidade do sujeito que agride é reafirmada, enquanto aquele que é agredido pelo grupo- fisicamente, sexualmente e simbolicamente- tem sua masculinidade negada. No ato da violência sexual, por exemplo, os presidiários consideram homossexual apenas a vítima e não o agressor, isso porque o agredido está em situação de extrema passividade, característica vista como feminina. Mesmo quando uma suposta situação de curra entre os presos não é percebida como afirmação da virilidade dos agressores por parte de alguma das personagens, o sujeito ativo se mantém dentro da representação masculina, como evidencia este diálogo que discute a possibilidade da curra. (SILVA, 2014, p 44).

A decadência em que estes presos estão inseridos alimenta tanto o desinteresse pelo sentimento de vulnerabilidade e sofrimento do Outro quanto o desejo narcísico de reforçar uma autoimagem deformada, enquanto indivíduo e classe social. Por causa desta deformação na apreensão deles próprios, enquanto classe social marginalizada, as personagens de **Barrela** não conseguem identificar facilmente os signos que indicam uma proximidade com o Outro marginalizado. Esta deformação da própria autoimagem demonstra o estado de alienação por meio da qual as personagens são manipuladas por ideologias que fazem a manutenção da estrutura social representada. As personagens enxergam o Outro, em semelhante condição marginalizada, a partir de uma imagem que foi apropriada por um processo inconsciente: a de que os presidiários seriam sempre a escória da humanidade, o inimigo em comum. Isto ocorre porque a classe social inspira ódio nelas. Esta contradição produzida pela ideologia faz a sustentação da violência na peça.

O herói trágico da crise da modernidade, representado pela personagem Tirica, em **Barrela**, aproxima-se de grande parte dos heróis das tragédias áticas no que tange ao fato de que ambos os tipos de personagens se precipitam à catástrofe, por causa das suas convicções excessivamente orgulhosas, responsáveis por fazê-los perceberem seus valores como absolutos. Nas tragédias áticas, por causa do novo pensamento jurídico que surgiu com a democracia, o herói mítico deixou de ser louvado, como nas epopeias, e passou a representar uma crise dos mesmos valores míticos que fundamentavam moralmente suas ações, e que asseguravam punição geralmente severa a maior parte dos crimes. Punições, estas, que passaram a ser problematizadas. Contudo, o ateniense do séc. V a. C. não havia conseguido se afastar do modo de pensar mítico sem tensões profundas, porque o mito era sua referência identitária. O herói trágico ático sofria porque representava o momento da crise, antes da ruptura⁷ dos valores no modo de pensar da sociedade ateniense. Por isso, acreditamos que a transição cultural por que passou a Atenas do séc. V a. C. é muito semelhante com a transição cultural por que passou boa parte do Ocidente durante o século XX d. C.

Para Vernant e Vidal-Naquet (2008), o mito, ao mesmo tempo que estava na tragédia era rejeitado por ela, pois ele era recuperado do seu passado longínquo para que fosse questionado no séc. V. a. C. Com o surgimento da democracia grega, a linguagem do mito começaria, paulatinamente, a perder sua eficácia no processo de apreensão da realidade. A tragédia grega, nascida no fim do séc. VI a. C., e estabelecendo-se no séc. V a.C., foi uma das maneiras artísticas (cujo legado permanece inquestionável) de os gregos expressarem o conflito

⁷ Antes da demarcação das zonas de atuação do *mythós* e do *logos*.

entre os valores do mito e os novos dilemas do pensamento político que havia se instaurado. Esta tensão formaria o substrato para a construção da mola da ação trágica, na qual o herói seria vencido pelos valores míticos, ainda vigentes no pensamento da comunidade recém-democratizada. Assim, fazendo um paralelo entre a tensão presente na tragédia grega com este novo tipo de tragédia moderna, da qual **Barrela** (1959) e **Navalha na Carne** (1967) fazem parte; tragédia, esta, que problematiza os valores iluministas, representa-se a crise das noções de razão, consciência e verdade. A noção iluminista de razão diz respeito à razão suficiente de si própria, e que é criticada pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, por meio da noção de razão instrumental.

De acordo com Rolf Wiggershaus (2002), a Escola de Frankfurt foi um instituto de Estudos Sociais alemão, com matizes marxistas, que buscavam compreender, em especial, o funcionamento dos regimes totalitários. Como ela havia surgido em um período entre as duas maiores guerras do séc. XX, passando, pois, pela década da Grande Depressão (1930), os sociólogos desta Escola perceberam que a política de alguns países havia aderido a sistemas de governo totalitários, pois a descrença com o liberalismo econômico era grande. Os estudiosos, especialmente Marx Horkheimer e Theodor Adorno, haviam pesquisado sobre estes sistemas totalitários, e observaram que a submissão a um pensamento autocrático era desenvolvida por meio de um trabalho de doutrinação ideológica com a roupagem de um sistema de pensamento aparentemente racional. A lógica que dominava a dinâmica nestes sistemas totalitários era uma espécie de “racionalidade administrada”⁸. Uma razão muito técnica que ignorava o processo de naturalização do uso de violência, dentre outros temas ligados ao campo da Ética.

A descoberta do inconsciente pela psicanálise agregou às nossas percepções, sobre nossas estruturas mentais, a existência de um substrato mental de que temos pouco controle. Além da crítica à razão iluminista e da descoberta do inconsciente, os estudos marxistas a respeito da noção de ideologia foram um dos responsáveis por corroborar para o desmascaramento ideológico da noção de verdade única naturalizada em muitos setores das

⁸ [...] a afirmação de que organizar é administrar, e administrar é introduzir racionalidade nas relações sociais (na indústria, no comércio, na escola, no hospital, no Estado, etc.). A racionalidade administrativa consiste em sustentar que não é necessário discutir os fins de uma ação ou de uma prática, e sim estabelecer meios eficazes para a obtenção de um objetivo determinado. Em segundo, a afirmação de que uma organização será racional se for eficiente e será eficiente se estabelecer uma rígida hierarquia de cargos e funções, na qual a subida a um novo cargo e a uma nova função signifique melhorar de posição social, adquirir mais status e mais poder de mando e comando. A organização será tanto mais eficaz quanto mais todos os seus membros se identificarem com ela e com seus objetivos, fazendo de sua vida um serviço a ela, retribuído com a subida na hierarquia de poder. Em terceiro, a afirmação de que uma organização é uma administração científica racional que possui lógica própria e funciona por si mesma, independentemente da vontade e da decisão de seus membros. Graças a essa lógica inerente à própria organização, é ela que possui o conhecimento das ações a serem realizadas e das pessoas competentes para realiza-las. (CHAUI, 2016, p. 55).

relações sociais. No século XX d.C., houve um período de transição de valores fundamentais no Ocidente. Por isso, nós defendemos a tese de que o *corpus* apresenta esta consciência trágica da crise da modernidade, que se manifestava também em outras obras daquele período.

Barrela representa a consciência do momento anterior, durante e posterior ao processo de transição da crise dos valores modernos. Neste sentido, acreditamos que a personagem Tirica seja uma personagem trágica, pois experiencia uma crise de valores fundamentais, reduzidos estruturalmente na sua performance actancial. Esta crise de valores advém do processo de transição cultural que contestou as bases das noções iluministas da razão, da consciência e da verdade. Os valores de Tirica possuem reminiscências do modo de pensar iluminista e determinista, e a personagem deposita toda a sua fé somente no pensamento racional, que é percebido como sendo suficiente, ignorando, pois, a possibilidade de utilizá-lo como instrumento de um comando inconsciente fundamentado em uma ideologia, fundamentado em um instrumento de dominação, que seria produzido pela estrutura social e intensificado pelo meio de marginalidade social. De acordo com esta doxa, o homem teria de oprimir para não ser oprimido. A personagem acredita excessivamente na condição absoluta da sua verdade, querendo impô-la por causa desta fé exacerbada.

O herói⁹ da tragédia moderna em **Barrela** representa o choque entre uma fé irresoluta, amparada na certeza da verdade, da consciência, e da razão, com a nova maneira de pensar as relações sociais desenvolvida no séc. XX d. C. Com esta mudança cultural, provocada pelas transformações científicas, filosóficas, sociológicas, mais os impactos provocados pela 2ª guerra mundial (1939 a 1945), as bases estruturantes da percepção e, pois, da valorização do real foram criticadas. Porém, antes que houvesse ruptura, os momentos agudos desta crise dos valores sobre os objetos da realidade, sobre os paradigmas morais da verdade, e a primazia de um sistema de pensamento aparentemente baseado em um ética puritana que produzia e reproduzia métodos racionais do conhecimento que, por vezes, mostrou-se uma forma velada de violência, foi um período propício ao aparecimento da consciência trágica moderna: a consciência de se reconhecer identitariamente ao mesmo tempo formado culturalmente pelas mesmas ideias que se deseja urgentemente renegar. De acordo com Raymond Williams (2002),

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. [...] Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma

⁹ Usamos a terminologia herói, para contrapor a noção de anti-herói, que é diametralmente oposta aos personagens das tragédias áticas.

aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo deste homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. (WILLIAMS, 2002, p. 29).

A tragédia clássica representa o momento agudo quando a vida democrática fez que os homens buscassem conviver com o Outro de maneira mais ou menos sem conflitos radicais, tentando estabelecer leis e regras baseadas no acordo da maioria, por meio do diálogo. Houve a necessidade da criação de regras que moderassem a conduta excessiva das ações fundamentalistas.

O trágico só ocorre no momento em que o homem percebe que há um conflito insolúvel entre o desejo humano de experienciar uma liberdade¹⁰ que não se ajusta aos paradigmas éticos que asseguram a construção de uma identidade subjetiva. O séc. XX d. C. presenciou o conflito abissal das ideologias. Por isto, naquele século, surgiram tantas manifestações com os prefixos “anti-“, “contra-“, “pós-“ etc. Em vista disto, acreditamos que Plínio Marcos seja um dos primeiros dramaturgos brasileiros a representar o meio de marginalidade social por meio da voz do marginalizado, não como um anti-herói, mas sim como um herói trágico. Em **Barrela**, o heróis trágicos são Tirica e Portuga. A personagem de Tirica questiona a autoridade de Bereco, e ele o faz impulsionado por um traço de caráter aproximado da *hybris*¹¹, dos heróis trágicos áticos, que possuíam convicção no valor absoluto das suas verdades. Tirica argumenta que, se todos os presidiários se unissem, conseguiriam derrotar Bereco. Este, por isto, muda a conversa e convida os presidiários a fumar. Mas Tirica permanece inflexível no seu impulso de que o garoto fosse violado:

Acuado sob o estigma da homossexualidade, Tirica vê na prática da curra de um jovem novo que chega à cela, visivelmente destoante do ambiente¹⁵, a via mais segura para a afirmação de sua masculinidade. Sua finalidade é livrar-se da malha arquetípica que passa a persegui-lo através dos insultos cunhados na feminilidade que lhe são dirigidos. A passagem a seguir revela a legitimação da masculinidade por via da violência verbal imposta ao novo consorte de cela, bem como a tentativa de Tirica de afirmar-se como homem ao levantar a possibilidade de violentar sexualmente o outro. (SILVA, 2014, pp. 43-44).

¹⁰ De acordo com Merleau-Ponty (*apud* CHAUI, 2001), os desejos e vontades humanas não seriam incondicionados. Apesar disso, a liberdade não é constringida por eles, mas sim agarra-se neles para, percebendo a possibilidade objetiva inscrita no coração da necessidade de mudanças, agir para exercer-se enquanto liberdade. Acreditamos que essa definição seja capaz de explicar a liberdade representada nas tragédias.

¹¹ De acordo com Vernant (2008), a *hybris* é um traço de caráter com desmedido orgulho muito característico das figuras dos tiranos que povoavam os mitos gregos. Esse traço de caráter, numa democracia, seria objeto de crítica, pois os atenienses precisariam encontrar um meio de resolver os dilemas políticos das cidades e os crimes de uma maneira dialogada. O tirano, antes homenageado pelas epopeias, agora é problematizado pelas tragédias.

Os outros detentos não querem sobrepujar a autoridade de Bereco, pois agiram impulsionados por um desejo efêmero de saciedade sexual, não têm o mesmo impulso deliberado de Tirica. Acerca do conceito de vontade, esclarece-nos Mora (1978, p. 300):

Geralmente, considera-se que em todo o fenômeno da vontade há uma prévia representação, ou melhor dizendo, um conhecimento, uma finalidade, uma decisão, uma resolução e uma ação. Entrelaçados com estes elementos encontram-se os chamados motivos da vontade, que são concebidos, às vezes, como o que faz que a vontade se ponha em marcha e que, noutras vezes, são concebidos como um mero incentivo do momento da resolução ou da ação.

Para Marilena Chauí (2000, pp. 450-452), no racionalismo ético, existem duas correntes: a intelectualista (a razão e a inteligência levam o homem à virtude; a ignorância, ao vício) e a voluntarista (o dever precisa forçar nossa vontade rumo ao bem e à virtude). Ambas as correntes acreditam que, por natureza, o homem seria um ser cheio de apetites, impulsos, desejos cegos e desmedidos, cabendo à razão estabelecer limites para freá-los. A ética racionalista distingue necessidade, desejo e vontade. O desejo surgiria da necessidade acrescida do sentido de prazer e de fruição do objeto desejado. Suprir as necessidades básicas é algo natural para a manutenção da vida tanto dos animais quanto dos homens. Contudo, somente os homens possuem desejo. Por isto, muitos filósofos acreditam que a essência do humano reside no fato de que somos seres desejantes. A vontade é diferente do desejo e possui três características essenciais: ela é persistente e enfrenta obstáculos; precisa de deliberação, avaliação e tomada de decisão; a vontade prevê uma finalidade clara e arca com as consequências do ato advindo dela.

Apesar de a vontade e o desejo possuírem características distintas, o desejo é o impulsionador, motivador da vontade. Aquele oferece a esta os motivos interiores e os fins exteriores da ação. Em **Barrela**, no caso da personagem Tirica, a decisão voluntária é representada como uma ação impulsionada pela negação consciente (visto como um gesto de afirmação da consciência) de um paradoxo entre uma desejo inconsciente de evadir da própria condição de sujeito assujeitado pela violência por meio da afirmação de uma vontade cega que garantiria o gozo em oprimir. Segundo Vernant (2008), o herói trágico era considerado como um *deinós*, que acreditava deliberar antes de agir quando na verdade cumpria o desígnio divino, que o controlava sem que se desse conta disto.

O herói trágico se sente culpado, pois se responsabiliza pela catástrofe que ele engendrou, mau grado seu. Não chega a se sentir completamente inocente, mesmo diante da revelação das forças divinas que conduziram seu caminho, porque a presença divina, que nele

se manifestou, fez que ele se sentisse anulado, perante o imperioso *cosmos* que agiu através de si próprio: “Os mortais, não somos, nesta vida, mais que aparência e sombra vã.”, diz Ulisses, em **Ajax**, de Sófocles (1971, p. 69). Ele sofre por reconhecer que a sua existência estivera marcada pela *Ate*, e, pois, não havia passado de um meio pelo qual os deuses comprovariam seus poderes. O herói trágico começa a se afastar do mito e, se sofre, é por intermédio deste esboço de interioridade e de vontade que começavam a se desenvolver, mas que ainda não haviam adquirido os mesmos sentidos que conhecemos. Como evidência desta progressiva separação, as personagens do último tragediógrafo clássico, Eurípides, se revoltariam contra a passionalidade que haviam sobrepujado sua intenção primeira.

É interessante notar que na peça teatral **Barrela** o estatuto de objeto de opressão dos detentos eram transferidos de personagem a personagem. Isto mostra como a reprodução da violência que o meio de marginalidade social intensifica é um mecanismo arbitrário. De acordo com Szoka (1995), uma das técnicas usadas por Plínio Marcos, nesta peça, é o de mudar o *status quo* das personagens, alternando os papéis de agente opressor e paciente oprimido. O agente inicial é Tirica, que, com auxílio de Bahia, Fumaça e Louco, oprime Portuga; no entanto, Portuga, ao revelar o segredo de Tirica, inverte os papéis de opressor-oprimido. No entanto, a última ação é iniciada e executada por Tirica novamente: ele mata Portuga. Nesta dinâmica, observamos, por meio desta representação metonímica, como são efêmeras as hierarquias que estruturam tanto o poder quanto os papéis sociais dos homens. Esta alternância de máscaras, que as personagens plinianas experienciam, relativizam noções ligadas à moral, demonstrando-as como dependentes, em muitos casos, das circunstâncias que envolveram os indivíduos, que, nesta peça, levaram suas premissas ideológicas até situações-limite.

A conscientização do valor absurdo da necessidade neste meio de marginalidade social ocorre na descontinuidade entre uma visão ideológica do herói trágico sobre o mundo e sobre si próprio com a realidade de fatos trazida pela punição do Outro, que passa, após esta colisão, a ser reconhecido, por Tirica, como vítima do mesmo mecanismo social gerado por valores que, na visão de Tirica, era, anteriormente, um mecanismo por meio do qual a personagem se faria um sujeito. Como o herói trágico Tirica se excede, ele reconhece não só seu crime, mas também o fato de que seus valores seriam: reprodutores dos mecanismos de objetificação, portanto, a noção de subjetividade anterior não poderia ser verdade; não o faria fugir da realidade, uma vez que a noção de liberdade também era ilusória; e que não seria uma ação movida e deliberada pelo pensamento racional, já que o sofrimento adviria de um descompasso entre compreensão e entendimento da situação que o arruinaria. Isto será revelado pela *anagnorisis*:

GAROTO – (*gritando, desesperado*) Pelo amor de Deus! Socorro! Socorro! Me soltem! Socorro! TIRICA – Pode ir na frente, brocha. PORTUGA – Depois quero te ver. LOUCO – Enraba! Enraba! *Portuga entra debaixo das pernas de Bereco. Quando está quase deitado sobre o Garoto, ele grita.* GAROTO – Socorro! *A luz apaga. Quando a luz se acende novamente, o Garoto está jogado no chão, chorando.* ***Tirica está sentado, triste, e os outros estão rindo.*** BAHIA – Quer dizer que o Morcego falou a verdade? PORTUGA – Agora tivemos a prova. Eu fui lá e pimba! Mandei brasa. O Tirica, com toda a visagem, só fez brochar. Caiu a cara do putu. FUMAÇA – Foi bom este lance. Até o Louco se tratou. Pra ele não deu, é bicha mesmo. TIRICA – Foi este Portuga que ficou me gozando. Isso dá terra. BAHIA – Com a gente não deu. PORTUGA – Ninguém aqui é veado. TIRICA – O Bereco também não foi. FUMAÇA – Porque não quis. Agora, **você quis pacas.** Deus até dó. Mas que nada. Não enganou ninguém. [...] PORTUGA – Não vê Tirica? Agora acabou a banca. Daqui pra frente vai ser menina. FUMAÇA – Sabe que quando o Portuga falou o papo do Morcego, eu pensei que o Tirica era gilete? Agora vi que vem isso o filho da puta é. ***Tirica está quieto, estourando de raiva. A alegria do pessoal vai passando aos poucos. O Garoto soluçá.*** [...] *Todos vão se acomodando nos seus cantos. Portuga se distrai. Tirica puxa a colher e rapidamente a crava nas costas de Portuga.* PORTUGA – Ai! Ele me furou! TIRICA – Eu te jurei, seu merda! Pega! Pega mais essa! *Portuga cai. Tirica cai em cima dele e continua espetando com fúria. Os outros só olham. Porco! Nojento! Corno! Filho da puta! Porco de merda! Ri, agora, corno manso! Ri! Ri, que eu estou mandando! Ri! Anda! Filho da puta!* ***Tirica continua espetando sem que alguém faça um gesto para detê-lo. Por fim, ele cansa, para, fica em pé. Está aparvalhado. Depois de algum tempo, cai em pranto histérico.*** (MARCOS, 2016, pp. 80-82). (O grifo é meu).

Por meio do reconhecimento de que o assassinato jamais restituiria seu lugar de sujeito dentro do mecanismo social representado em **Barrela**, Tirica reconhecerá, após a *hamartía*, que aparece nos crimes de incitação ao estupro e de assassinato, o sentido absurdo de tudo aquilo que havia cometido, impulsionado pela força de uma necessidade, confundida com necessidade imbatível. É como se a consciência trágica fosse uma maneira de a personagem transformar sua maneira de se relacionar com o Outro. No estado inicial da tragédia, o herói trágico constrói seu discurso fundamentado em uma noção ideológica de verdade absoluta, seus diálogos com os outros são, na verdade, monólogos ideológicos que, posteriormente, se chocarão. Depois deste choque, e da descontinuidade das verdades e valores absolutos, surgiria o diálogo, característica do modo de pensar democrático, no qual os sujeitos têm de conviver com outros sujeitos, pois após o herói trágico perceber o Outro como um objeto de sua verdade; posterior e necessariamente, ele perceberá a si próprio como um objeto da verdade acerca da sua identidade que sua vivência ultrapassou.

Na Tragédia ática, o herói descobria que fazia parte da *anánke* mítica (Necessidade). Na Tragédia moderna, o herói descobre que faz parte de um mecanismo ideológico que opera por uma lógica automática. A tragédia ática mostrava como o pensamento pré-racional percebia

como terrível a verdade mítica por toda a sua arbitrariedade e catástrofes destinadas aos humanos; porém, não era uma percepção muito clara, pois a personagem da tragédia clássica oscilava entre o pensamento da *polis* e o pensamento mítico que ainda era muito forte. A revelação conhecida como *anagnorisis* revelava a ordem mítica para os homens. Esta ordem só poderia ser revelada pois não era humanamente inteligível. O sofrimento trágico era produzido pelo choque desta revelação com a culpa advinda do novo pensamento judiciário. Assim como as tragédias áticas apresentavam uma tensão insolúvel entre o *Daímon* e o *Ethos*, entre a *Anánke* e o esboço de Vontade, entre a *Hamartía* e a *Adikia*; a tragédia moderna apresenta tensões entre a Sociedade e o Indivíduo, o Inconsciente e o Consciente etc.

Ao criar o termo Teatro do Absurdo, o crítico britânico Martin Esslin (1968) demonstrou uma chave para se entender tal dramaturgia: algo destituído de lógica, causalidade e finalidade metafísica. Ele compreendia esta dramaturgia como a representação da ação e do esforço humano como gestos inúteis, tal como o esforço da figura mítica, metáfora usada por Camus em **O Mito de Sísifo** (1941). Neste ensaio, o filósofo argelino usa a imagem do titã grego, que é condenado pelos deuses a levar uma pedra gigante para o cimo de uma montanha. Sempre que Sísifo está prestes a findar sua tarefa, a pedra escapa de sua mão e rola novamente para baixo. O titã recomeça infinitamente a mesma ação sem nunca conseguir concluí-la. Camus (1942) usa esta metáfora para argumentar sobre a falta de sentido em toda a ação humana, vista como fundamentada no nada metafísico e objeto das intempéries do acaso. A pedra representa todos os valores e certezas carregados com muito esforço, numa ação teleológica que tropeça nas contingências do nosso caminho.

Em **Barrela**, o reconhecimento da visão ideológica, cuja percepção caminha da banalidade ao absurda, e a abertura para alternativas de uma percepção da realidade com margem de liberdade que ultrapassaria os paradigmas de uma visão de mundo determinista faz nascer a consciência trágica. Em vista disto, acreditamos que, enquanto a Filosofia do Absurdo tendia a produzir uma maneira de pensar dogmática, porque, ao rejeitar qualquer verdade, ele acabava criando uma verdade absoluta: o nada; a consciência trágica, ao menos, não é aterrorizada pelo dogmatismo, admitindo, por isto, a possibilidade de que houvesse liberdade. Por causa da total descrença de qualquer sentido para a existência humana, o absurdo fecha a percepção do mundo no não-sentido; diferentemente do trágico, que nega este fechamento, abrindo-se às possibilidades do devir.

Na cena final de **Barrela**, depois que a personagem de Tirica comete a *hamartía* assassinando Portuga, os presos, para chamar atenção dos guardas do presídio, começam a bater canecas nas grades, gerando grande barulho descrito pelas didascálias; barulho, este, que é

multiplicado, em seguida, fora da cena, como presidiários de outras celas estivesse fazendo a mesma coisa, como se fosse um ritual. A peça termina quando os guardas levam o corpo desfigurado de Portuga na maca, prendem Tirica na solitária e Bereco diz uma frase que traduz a falta de esperança dos presidiários sentenciados a se violarem em uma rotina de tédio e de agressões mútuas:

Todos, como que tomados, pegam as canecas e começam a batê-las. Logo começa a vir barulho idêntico de fora da cena, como se fosse de outras celas. No auge do barulho, escuta-se o ferrolho correr. Para todo o barulho, como por encanto. Entra a guarda. 1º GUARDA – Todo mundo de nariz na parede. Anda! Seus filhos da puta! Não podia esperar mais um pouco pra aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que ia resolver esta alteração. Filhos da puta! 2º GUARDA – Apagaram um! [...] Sai toda a guarda. A porta se fecha. O ferrolho corre. Os presos voltam para seus lugares. Estão todos deprimidos. O Garoto fica em pé no meio da cela. Está muito abatido. Fumaça e Bereco sentam-se na cama. O Louco encolhe-se em posição fetal e começa a gemer. Bahia vai até a porta e fica espiando por ela. Há uma grande pausa, um terrível silêncio. BAHIA – Já estão mudando a guarda. Pausa. FUMAÇA – o Garoto que é feliz. Logo está na rua. Pausa. O ferrolho corre outra vez. A porta se abre. Entram os guardas, acompanhando o carcereiro. 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) Já está amanhecendo. Pausa longa. Já estão servindo café no xadrez 1. Pausa longa. BERECO – É... Mais um dia... (MARCOS, 2016, pp. 82-84).

De acordo com Elzbieta Szoka (1995), estupro e assassinato, duas formas de luta pelo poder, são as duas maiores fontes de tensão na cela. As ameaças de estupro, como um castigo final, estão presentes em toda a ação dramática: uma iminência do ato aniquilante, que acontece, acidentalmente, com a personagem do garoto. Os sinais de aviso prévio sobre o possível perigo se revela ao som da colher sendo afiada e nos diálogos entre Tirica e Portuga. A função da personagem do garoto, como um apaziguador da tensão, é dual: a atenção do leitor-espectador é direcionada para a nova personagem e a interação das personagens passam a envolver a presença do novo detento. Na cena final da peça, os sons mecânicos, dentro e fora do palco, dominam a estrutura sonora da cena. Os prisioneiros reagem ao assassinato cometido por Tirica fazendo barulho com seus copos e a repetição deste som, juntamente com o aumento gradual da sua intensidade, domina o plano acústico. O ruído para, de uma vez, depois de ter atingido o seu ponto culminante, quando a abertura da porta da cela pesada é ouvida. O guarda prisional chega e restabelece a ordem na cela. O ritual de prisão, ou rotina, é reiniciado: outro dia começa. A atmosfera de loucura e terror presente durante toda peça culmina na cena final. É interessante

observar que o ponto culminante é realizado de forma não-verbal, estando, no entanto, no mesmo nível de intensidade dos diálogos das cenas anteriores.

Esta cena é dirigida a sensibilidades visuais e auditivas do público mais do que qualquer outra na peça. Se o papel do dramaturgo na articulação visual e acústica da obra é significativo nas cenas não-verbais, seu poder na construção do impacto dramático é absoluto. Plínio Marcos unifica os efeitos visuais e acústicos, de forma semelhante ao que Antonin Artaud (2006) chama de espetáculo rotativo, durante o qual a intensa mobilização de objetos, gestos e sinais que fazem ocorrer um novo espírito teatral. O uso de copos para fazer barulho pode ser lido metonimicamente como um sinal de protesto dentro do contexto prisional. Além disto, pode ser interpretado como um protesto de uma classe relegada ao silenciamento, tendo que, metaforicamente, de “gritar” através de objetos. De acordo com Gerd Bornheim (2007), toda obra dramática atinge a essência do fenômeno trágico quando nela se manifesta a tensão entre o homem e mundo, entre o herói e o sentido da ordem que forma seu horizonte existencial. Em **Barrela**, Tirica assassina Portuga, movido por um erro de juízo de valor (*hamartía*) que não se pode confundir com erro moral. Ao tornar consciente o aspecto absurdo deste mecanismo ideológico inconsciente, a personagem experiencia a *anagnorisis*.

Barrela apresenta um herói trágico emaranhado na rede de valores dos códigos do meio de marginalidade social. Estes valores fizeram Tirica mobilizar todo tipo de ação para provar ao Outro sua integridade. Uma vez com o orgulho ferido, a personagem é dominada pela loucura assassina (*daímon*) que o faz decidir matar Portuga. Ele procura, de maneira obstinada e inconsequente, atingir o seu intento. O problema acontece quando toda a ação orientada por este *pathos* deságua em selvajaria gratuita, porque a realidade onde estão inseridas estas personagens é regida por uma falsa ordem, que, pouco a pouco, é desconstruída. O acaso parece brincar com estas personagens, que são, ironicamente, sempre vítimas dos mesmos valores que perseguem. Podemos observar, nesta obra, que o elemento transcendente das individualidades (a rede de valores) revela uma desconstrução do sentido de uma ordem objetiva única. Para escapar do dogmatismo do absurdo, no entanto, o dramaturgo brasileiro Plínio Marcos propõe, assim, uma discussão estética sobre a possibilidade de se exercer liberdade na compreensão do Outro.

Depois da *hamartía*, Tirica percebe o absurdo da sua *hybris*, excessiva em defender a unicidade da sua verdade; por isto, ele cai em pranto de desespero, pois a base firme que havia sustentado suas ações não se mantêm intactas, após o assassinato. O choro representa o arrependimento e um descompasso entre sensibilidade e racionalidade. A personagem reconhece (*anagnorisis*) a força cruel da imagem de uma Necessidade ideológica (que possui

estrutura aproximada ao *mythós*), no meio de marginalidade social, que o havia forçado, tal como se tivesse sido levado pelo *daímon* da tragédia grega ática. O seu *ethos*, orgulhoso, identifica-se com o *daímon* e o faz cometer o crime terrível, que, posteriormente, reconhece-se enquanto crime. Um dos aspectos da ironia trágica na obra é representado pela maneira como as palavras e as ações se voltam contra os heróis. Tirica julgava Portuga, pelo fato de este sofrer pelo remorso do assassinato que o havia incriminado, mas, depois da *anagnorisis*, Tirica se arrepende de ter assassinado Portuga, vendo-se como instrumento da imagem de uma Necessidade da qual ele havia tido controle parcial.

A personagem de **Barrela** está inscrita numa tensão entre uma visão de mundo determinista, que se mostra nas expressões sentenciais e nos provérbios que as personagens aderem de uma maneira muito instintiva:

FUMAÇA – [...] Tem que pegar uma gelada pra tomar um chá de semanco!”. (MARCOS, 2016, p. 48); “FUMAÇA – Se a gente não tira um barato, não dá pedal.” (MARCOS, 2016, p. 52); [...] TIRICA – [...] Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. [...] E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fiska. [...] Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verdade e amarelo. [...] Quem não deu de pequeno vai dar depois de grande. (MARCOS, 2016, p. 63).

Apesar de toda a base determinista que fundamenta esta estética teatral aparentemente naturalista, o herói trágico Tirica apresenta, ao chorar, indício de uma consciência que escapa às reações plausíveis e necessárias que seriam produzidas pelas ideias da literatura naturalista. Este ato de arrependimento sugere um confronto da justificação ética do crime com a cegueira e a incerteza de um ato lançado ao abismo: ele consegue ver o crime que cometera como um gesto de violência extrema que antes estava amparado em uma certeza moral. Quando ele reconhece a *hamartía*, ele ressignifica um outro lado da verdade absoluta que pregava e com a qual se identificava. A personagem percebe que a violência não era gesto da liberdade da sua vontade (o que aparentava até o momento), mas sim que a violência a usou como instrumento. Tirica nota o mecanismo reprodutor da violência que havia sofrido, após experienciá-la novamente em uma condição de “sujeito”. O reconhecimento trágico do absurdo confere à personagem, no entanto, consciência de uma liberdade de espírito. Isto ocorre porque a verdade trágica em **Barrela** é uma verdade ambígua que se polariza entre pressupostos iluministas a respeito do conceito de verdade e os pressupostos da modernidade do séc. XX d. C.

As duas verdades e rede de valores conviviam mutuamente, elas não haviam se rompido, ainda estavam intrincadas. Tanto na tragédia ática quanto na tragédia **Barrela**, existe uma

profusão de verdades absolutas, pois o mundo está desorganizado. As pessoas querem a fixidez inquestionável de uma verdade única, mas a vida democrática implica em contradições no seio social:

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. [...] Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. (WILLIAMS, 2002, p. 29).

Barrela demonstra a crise da cultura ocidental no séc. XX d. C. Esta crise cultural se estrutura na obra com enredo aproximado de uma tragédia. Com a consciência trágica, Tirica consegue refletir sobre a produção da identidade subjetiva que havia apropriado para si próprio. Ele também passa a perceber como esta constatação era por demais terrível, pois se vê, simultaneamente, como opressor e oprimido. Esta descontinuidade entre o fato de ser opressor e oprimido produz um sentido novo tanto ao ato que ele cometeu quanto a sua própria autoimagem. Este gesto de compreensão ambígua de situações sociais contradiz espírito e matéria. Esta contradição mostra a margem de liberdade de desejo que nos é dada. Esta alteridade não só denuncia a alienação social, mas mostra como devemos considerar, sem julgamentos inflexíveis, a verdade do Outro. O “racionalismo administrativo” pode esconder uma ideologia dogmatizante. A consciência trágica representa uma quebra no pensamento dogmatizado.

O herói trágico Tirica se percebe como que atravessado por uma força que o sobrepujou. Em **Barrela**, isto ocorre na representação de uma estrutura social na qual a *doxa* machista é intensamente defendida e que o levou ambos os heróis trágicos, Tirica e Portuga, à catástrofe. Em especial, Tirica se percebe apenas como instrumento de uma engrenagem social. O ímpeto desmedido (*hybris*) desaguará no assassinato (*hamartía*). Assassinar o Outro não o faz superar o trauma, e a *anagnorisis* o aflige ainda mais ao se ver conduzido como um perpetuador da violência que sofreu na infância, e que agora reproduz, crime inútil e cruel. Ele se vê atravessado pela ideologia. Na cena final, o gesto coletivo é explicado nas indicações cênicas como sendo o modo habitual de avisar sobre as mortes na cela de prisão: dois homens que se aniquilam para pagarem o preço da existência da alienação que os manipulam.

A exposição do trauma de Tirica será elemento impulsionador da sua tentativa inconsciente de tentar provar para si próprio que já havia superado o trauma, argumentando que havia aderido à dinâmica das relações sociais baseadas na objetificação do Outro. Mas a personagem tenta reproduzir a violência, a que foi submetido quando morava reformatório, como uma maneira de provar inconscientemente que assim poderá restituir seu lugar de sujeito, buscando negar o sentido trágico produzido pelo trauma do evento passado. A personagem de Tirica quer ser sujeito do ato que havia o tornado um objeto quando criança. No momento em que os detentos violentam o garoto, ele não consegue se ver como sujeito na mesma situação que havia o tornado um objeto; por isso, não consegue obter uma ereção para cometer o estupro.

O trágico nesta peça teatral de Plínio Marcos ocorre no momento em que Tirica, após perceber o mecanismo absurdo de alienação, compreender também a inutilidade do gesto de incitação ao estupro tanto como um teste de masculinidade quanto uma punição necessária, ritual que seria reproduzido na personagem do garoto (o “bode-expiatório”), e do assassinato de Portuga (*hamartía*), reconhecendo (*anagnorisis*) a ideologia machista e violenta, que havia sido disfarçada em uma ordem social que aparentava ser, por causa da sua imagem ao mesmo tempo opaca e por demais significativa. Isto ocorre por causa do reconhecimento da ambiguidade problemática de todo o crime trágico. Assim, podemos observar que há na obra um confronto entre uma visão Naturalista e Determinista da realidade; confronto, este, que produz uma autoimagem alienante de indiferença ao Outro, com uma visão de mundo empática à experiência e à visão de mundo do Outro.

Em **Barrela**, a visão do homem, como um ser que seria totalmente determinado pelo meio de marginalidade social, criminoso, corrupto, sádico, cruel; imagens, cuja consciência estaria ajustada aos códigos do meio, e que modelaria a subjetividade das personagens presidiárias, como necessariamente apáticos em relação aos Outros (que seriam punidos por ele), choca-se com a visão do homem como portador de uma liberdade de consciência espiritual que poderia ultrapassar a visão de mundo produzida pelo meio social em direção à conscientização das necessidades do Outro. Este choque entre a Necessidade, gerada pela marginalidade, com o desejo humano, enquanto ser que detém margem de Liberdade sobre aquilo que o determinou, faz surgir a consciência trágica na personagem Tirica. Toda personagem trágica expressa o sofrimento do confronto em se considerar um ser ambíguo entre a Necessidade absoluta e a aspiração de transcender esta mesma Necessidade. É a personagem representada como uma tensão entre a natureza e a cultura. Esta margem de liberdade de transcender as contingências materiais da existência é representada no aspecto da consciência de Tirica que consegue compreender a verdade do Outro: e, por isto, consegue chorar. Porque

não pode nenhum herói trágico fugir da máscara de Dionísio, que encara aquele sempre de frente.

A experiência trágica possibilita ao leitor-espectador o exercício da alteridade. Por consequência disto, ela pode desenvolver nossa solidariedade. Se sofremos neste trajeto, este sofrimento constitui algo digno, pois deixamos para trás verdades que faziam o Outro sofrer. A morte trágica é a representação da irreversibilidade da ruptura de uma convicção moral de valores que produziã ação que não mais será sustentada, já que foram criticadas e desconstruídas. O outro sentido destas ações passam a ter seu aspecto violento reconhecido quando estes valores fundamentais em uma cultura entram em uma crise estrutural. Assim, a consciência trágica despe o véu de naturalização e banalização que cobre os crimes da *hybris*. Acreditamos que não seja necessário ter a presença da morte física para que haja uma tragédia, mas sim a presença de uma ruptura irreversível de valores. Desta maneira, acreditamos que o sofrimento da consciência trágica, produzida pelo teatro de Plínio Marcos, em especial por **Barrela** (1959) e **Navalha na Carne** (1967), nos ensine que seja preciso estar aberto para a alteridade, especialmente daqueles que mais seriam coagidos pela(s) sua(s) Necessidade(s).

2.3 Espelhos Deformando o Sexo: “Navalha na Carne” - (1967)

Navalha na carne (1967) é uma peça teatral, escrita por Plínio Marcos em 1967, cujo entrecho dramático gira em torno da relação entre a personagem de uma prostituta, de um gigolô e de um homossexual. A autoimagem destas figuras são alienadas em um estereotipo que as fazem ter conflitos agressivos. As personagens são Neusa Sueli, uma prostituta de idade avançada e exausta de exercer seu ofício, e Vado, um *cáften* jovem que se relaciona com a prostituta só pelo dinheiro, e Veludo, um faxineiro homossexual que limpa o prostíbulo que Vado e Neusa Sueli têm como moradia. A primeira cena apresenta Neusa Sueli a regressar das ruas, depois de enfrentar mais um dia no submundo da prostituição. Ao chegar em casa, nota a presença inesperada de Vado, que estaria na rua e só retornaria ao quarto na madrugada, como era seu costume. Quando a personagem questiona o motivo de o rufião estar ali naquele horário, Vado responde a ela com um insulto, contra o qual Neusa Sueli buscará se defender, ao invés de questionar a raiva dele:

NEUSA SUELI – Oi, está aí? VADO - Que você acha? NEUSA SUELI – É que você nunca chega tão cedo. VADO – Não cheguei, sua vaca! Ainda nem

saí! NEUSA SUELI – Tá doente? VADO – Doente o cacete! NEUSA SUELI – Não precisa se zangar. Só perguntei por perguntar. VADO – Mas pode ficar sabendo que estou com o ovo virado. NEUSA SUELI – Por que, meu bem? VADO – Não sabe, né? NEUSA SUELI – Não sou advinhona. VADO – Quer bancar a engraça? Vou te encher a lata de alegria. (*Vado começa a torcer o braço de Neusa Sueli.*) Gostou? NEUSA SUELI – Poxa, você está me machucando. (MARCOS, 2017, p. 49).

Neste fragmento, podemos observar como se configura a relação entre os protagonistas. No *modos operandi* da relação representada acima, a personagem da prostituta assume uma postura de submissão em relação a Vado, cujo excesso de poder faz que ele se sentida no direito de proferir julgamentos cegos. Desta forma, podemos interpretar este traço de caráter na prostituta como indício de insegurança emocional e, pois, moral. Ela acredita que Vado poderia deixá-la a qualquer momento, pois ele reitera repetidamente esta possibilidade. O único valor que Vado vê em Neusa Sueli é o de uma fonte de renda. O valor monetário sobrepõe-se ao valor humano. Todo o discurso que ele produzirá sobre si mesmo vai ao encontro da crença de que ele seria indiferente ao sofrimento alheio, pois seria independente do Outro. A reiteração deste discurso sobre si próprio será levado até a uma situação-limite, que problematizará a base desta crença.

Em **Navalha na carne**, o traço de caráter que configura o *ethos* dos heróis trágicos, Vado e Neusa Sueli, é a da violência, porque a cultura autoritária está cristalizada nos discursos dos protagonistas. O gesto violento é uma negação exacerbada de contradições identitárias. A violência não demarca apenas a marginalização das personagens miseráveis e excluídas do centro político, ela distingue os níveis de poder dentro deste ambiente. Estes níveis de poder são hierárquicos, concentrando-se na figura do macho, que controla a fêmea. Desta maneira, ocorre um jogo de sadomasoquismo entre a personagem da prostituta e do gigolô. Este jogo relacional é naturalizado pelos discursos apresentados que fundamentam os códigos de conduta deste ambiente. Neusa Sueli só aceita ser agredida por Vado por causa de um processo de autopunição a que ela mesma se submete, inconscientemente.

Enquanto a personagem de Vado apresenta um discurso sobre si mesmo como alguém que não necessitaria de Neusa Sueli, a submissão desta personagem coaduna no ciúme e no medo da sua imagem de traição conjugal. A relação dos dois possui uma lógica despótica, na medida em que representa sujeitos que se relacionam por meio do jogo de submissão e opressão; jogo, este, cujo excesso de poder o conduziria arbitrariamente. Este tipo de relação ocorre nas quatro peças do *corpus*. Em **Barrela** (1959), enquanto as personagens dos prisioneiros acreditam em uma imagem de Necessidade de submissão ao poder de Bereco, elas também se

submetem ao poder da personagem que possuísse, arbitrariamente, *status* de opressor. O mais irônico em **Barrela** seja o fato de que, apesar de se violarem mutuamente e de terem um centro de poder dentro da cela, todos os presidiários estariam em uma relação de submissão ao poder fora da cela. Em **A dança final** (1998), a personagem de Menezes detém um poder cuja violência ele ignora. O tema da violência aparece nestas duas peças, mas, nesta última, o efeitos da violência em um casal de classe média são sutis, mas não menos devastadores.

Em **Navalha na Carne**, a personagem de Neusa Sueli se sente coagida a preencher a lacuna do julgamento cego de Vado, fazendo que ela buscasse antecipar supostos motivos da ira do *cáften*. Ao invés de a personagem rebater o julgamento de Vado, ela se resigna por causa de uma culpa cuja origem ela ignora. A culpa feminina representada na peça teatral é amparada em um mito religioso fundador, cuja origem se perdeu. Este mito ultrapassa a personagem da prostituta, que pressupõe que Vado havia sido agressivo com ela, porque, supostamente, estaria interessado em outra prostituta. O discurso da personagem do rufião reproduz uma visão de mundo que culpa as mulheres, dos relatos narrados, pelos problemas conjugais:

NEUSA SUELI – **Abre o jogo de uma vez. O que é que eu te fiz?** Já foram fazer alguma **fofoca** de mim pra você, é? **Eu sei quem foi! Você fica entrando no papo daquela vadia lá do 102.** Só pode ser ela quem te encheu a cabeça. Pensa que eu não sei? **Ela dá em cima de tudo que é homem das outras.** A perebenta não pode ver ninguém bem. Mas ela vai ter. Comigo não vai ter bafo. **Corto a cara dela com gilete.** (MARCOS, 2016, p. 50). (Grifo meu).

Neusa Sueli reage premeditada e inseguramente à irritabilidade injustificada de Vado, na iminência de este a trair com a “prostituta do 102”. Contudo, a ameaça de mutilação à navalhava só é, no relato, direcionada à figura feminina. Em vista disto, podemos interpretar que a personagem teve seu discurso ultrapassado pela visão de mundo machista. Assim, a iminência da ausência da figura masculina, em **Navalha na Carne**, é o que move a ação e a violência de Neusa Sueli. Ela sofre por causa do paradoxo que produz um sentido absurdo entre a necessidade de saciar seus desejos sexuais e a vontade de fugir à sua insegurança, que se revela na carência afetiva, traço de caráter fundamental da prostituta:

VADO – Cala esta boca, pombas! Aquela mulher não tem nada a ver com isso. E você sabe bem. NEUSA SUELI – Ela não me manja, não! Se ela se assanha pro teu lado, eu engrosso. Olha aqui, Vado, já vou te avisando. Se eu te ver batendo caixa com ela, faço um azar. Você sabe que eu faço mesmo. Não estou aqui pra ser corneada por uma jogada-fora daquelas. VADO – Vê se cala esta matraca. NEUSA SUELI – Já vi que você embarcou na dela. VADO – Quer tomar outro cacete? Não, né? Então não me enche o saco! Já

estou cabreiro com você. Se espernear te meto a mão. NEUSA SUELI – **Aquela filha-da-puta te enrolou, eu sei. Ela fez assim com o macho da Mariazinha. A coitada até abortou de tanta porrada que levou. Depois, enquanto a desgraçada se danava no hospital, o sacana ia na leve com a grana da cadela do 102. Também, a Mariazinha é uma trouxa. Saiu do hospital e aceitou o homem dela de volta.** (MARCOS, 2016, p. 51). (Grifo meu).

Podemos observar, neste relato, a presença de um discurso que mingua as responsabilidades do homem pela violência sofrida pela mulher. O homem é observado quase como um agente instrumental, cuja passionalidade seria naturalmente excessiva em detrimento da passionalidade da mulher, cujas censuras, externa e interna, tornariam injustificados os comportamentos ditos “excessivos” vindos dela. Ao invés de responsabilizar o homem, Neusa Sueli responsabiliza a “cadela do 102”. O relato da prostituta, sobre a violência sofrida por outra prostituta, a Mariazinha, pode ser uma denúncia social da violência sofrida pelas prostitutas marginalizadas, na sociedade brasileira da década de 1960, personagens inspirados pelos frequentadores da “Boca do Lixo”, que o dramaturgo santista costumava frequentar. A figura mencionada, Mariazinha, havia abortado por causa dos golpes na sua barriga dados pelo seu cafetão, mesmo assim ela o perdoou, tendo de ultrapassar a sua própria dignidade a fim de que pudesse superar a violência do homem que havia interrompido sua maternidade, mau grado dela. Mariazinha traiu a sua própria condição para manter seu deslumbramento pela hegemonia masculina.

No entanto, Neusa Sueli não concorda com a violência contra a maternidade. Vado, por outro lado, acredita que o michê da Mariazinha agiu corretamente. O relacionamento abusivo entre michês e prostitutas é representado na peça teatral como algo naturalizado, devido à postura discursiva das personagens. A marginalidade social intensifica a violência contra a figura da prostituta, que, na obra, sente a necessidade de manter relações sexuais com alguém que a trata com pouca amabilidade, porque causa de uma fé em uma imagem de que tal atitude seria o sentido justo da ordem do mundo. A condição feminina é vista, pela heroína trágica de **Navalha na carne**, quase como objeto de gozo sexual ou de gozo monetário:

VADO – Ela que tá certa. NEUSA SUELI – **Otária é o que ela é.** VADO – Não manjo este cara da Mariazinha. Mas ele está por dentro. NEUSA SUELI – **Um paspalhão que ele é.** Voltou todo empestado daquela galinha. VADO – Conversa, o sujeito sabe viver. (MARCOS, 2016, p. 51). (O grifo é meu).

Ao invés de a prostituta direcionar a crítica pelo razão que havia motivado o crime ao seu interlocutor, Vado, Neusa Sueli direciona suas críticas e revolta a um sujeito generalizado.

Para ela, tanto o *câften* do relato quanto a “prostituta do 102” teriam sido culpados pelo o que havia ocorrido. A prostituta vê a “prostituta do 102”, por meio de um estereotipo de corrupção, e a maneira intimamente agressiva com a qual ela profere ameaças contra a prostituta demonstra como a personagem pressupõe uma corrupção das mulheres pertencentes à sua própria classe social. Ao mesmo tempo em que a heroína denomina a “prostituta do 102” como corrupta, ela denomina outra prostituta, a Mariazinha, como ingênua, cega. O paradoxo, na representação da classe social as prostitutas, entre a corrupção, de mulheres que possuiriam autonomia sobre o próprio corpo, choca-se com a submissão, destas mulheres, aparentemente autônomas, aos insultos e violências dos seus parceiros, mas que, assim como Mariazinha, se submetem a um agressor. Esta autonomia do próprio corpo que se confronta com a heteronomia do próprio afeto é o que caracterizará a ação trágica da personagem Neusa Sueli. A dependência afetiva se choca com os desejos sexuais, em um meio de marginalidade social, no qual as responsabilidades do homem são representadas como quase nulas.

Neusa Sueli não reflete diretamente sobre a hegemonia masculina no submundo da prostituição. Isto ocorre, porque a personagem vê a violência masculina ao mesmo tempo como algo isolado, acidental, e como uma necessidade acidentada naturalizada. O acidente recai na figura do parceiro de Mariazinha e da “prostituta do 102”, ao passo que a necessidade acidentada, defendida por Vado como a orem natural das coisas, recai apenas sobre Mariazinha. Contudo, a despeito de se considerar astuta, Neusa Sueli demonstrará, posteriormente, após ser agredida e humilhada pelo seu parceiro, que sempre agiu por fé em um destino problemático entre o acidente e a necessidade acidentada. Isto aparecerá gradativamente, na medida que iminência de abandono afetivo for cada vez mais afirmado. Por ironia, Neusa Sueli não percebe que a violência que Mariazinha havia sofrido fora produzida pelos mesmos mecanismos que produzem a violência que viria a sofrer:

VADO – Conversa! **O sujeito sabe viver**. NEUSA SUELI – Sabe viver pra chuchu. Se não fosse a **Maria** cuidar do miserável, ele se acabava. Entrou no puteiro da cadela a pé e saiu a cavalo. VADO – Mas **ele pode**. **Está certo**, sim. A mina **é gamada**, leva no macio. **Fez ela pagar o esquentamento da outra**. (MARCOS, 2016, p. 51). (O grifo é nosso).

Em **Navalha na Carne** (1967), a necessidade financeira de Vado implica a existência de uma liberdade de vontade muito precária que o *câften* escamoteia dos outros e de si próprio. Apesar de apresentar a postura de opressor dentro da relação, ele ocupa a posição de objeto do gozo sexual da prostituta. O gesto narcísico de Vado pode ser lido como uma idealização de si próprio. A idealização faz que a personagem se afaste do confronto com sua real situação social.

A solidão por trás da aparência de autossuficiência de Vado se revela da sua violência. A solidão reflete as angústias da pressão dos ideais de virilidade impostos pela cultura patriarcal, tendo a personagem de camuflar a vulnerabilidade social e existencial.

No fragmento citado acima, Vado apresenta um discurso de que os homens teriam mais direitos do que as mulheres, naquele contexto de marginalidade. Contudo, o *cáften* perceberá, após a *anagnorisis*, que ocorrerá na terceira microação, que, ao submeter Neusa Sueli aos seus caprichos, fará que ela deseje assujeitar *cáften* a fim de exercer seu direito no acordo estabelecido entre os dois. O discurso da prostituta, por outro lado, representa insegurança com relação a sua própria autoimagem. A insegurança é primeiro da prostituta; depois passará a ser de Vado; e, por fim, retornará à prostituta. Desta maneira, podemos interpretar a relação entre a prostituta e o *cáften* como um ciclo que se retroalimenta, tal como ciclo vicioso da marginalidade, em **Dois Perdidos Numa Noite Suja** (1966); o ciclo da alienação humana nos ritos da classe média, em **A Dança Final** (1998); e o ciclo que reproduz as motivações dos crimes de assassinato e de estupro, em **Barrela** (1959). Em **Navalha na Carne**, Vado ameaça contaminar Neusa Sueli com uma doença venérea, caso a prostituta fizesse o mesmo que Mariazinha, sem contar com o fato dos prejuízos que ele sofreria ao adoecer. Ao ameaçar prejudicar o instrumento de trabalho da prostituta, ele também prejudicaria seu instrumento de trabalho.

Podemos observar que o trágico, representado nas duas obras do *corpus*, opera por um embate entre duas posturas contraditórias, mas, ao mesmo tempo, integrantes em um mesmo discurso mítico. A comunicação entre os protagonistas opera por uma ambiguidade entre o que eles desejam dizer e o que os protocolos estabelecidos de comunicação os forçam dizer. Estes protocolos refletem o aspecto absurdo que estas ideologias deixam aparente no processo da marginalização social. Como as condições materiais da existência representadas pelas personagens são distantes das da classe proprietária dos meios de produção, a retórica sutil que domina os operadores racionais atua por meio de uma lógica automática. Por meio deste desnudamento da condição marginal, o dramaturgo santista denuncia o automatismo de valores contemporâneos à época que serviu de base para a caracterização dos valores culturais das personagens de **Navalha na carne**: “VADO – Quer ver eu te aprontar uma dessas e você me aguentar? Duvida? Te faço uma pior e tu me engole. Se duvida, diz. Te apronto uma que não vai ser mole pra ti. Se duvida, te mostro”. (MARCOS, 2016, p. 52).

Vado quer que Neusa Sueli se lembre do erro que ele supõe que ela havia cometido. Mas a prostituta não responsável pelo sumiço do dinheiro que ela jura ter posto no criado-mudo. Contudo, Vado acredita que ela não é digna de confiança. Apesar de Vado acreditar que não

precisaria de Neusa Sueli, ela o sustenta. Por outro lado, Neusa Sueli não depende financeiramente do *cáften*, apesar de acreditar depender afetivamente. É interessante observar que tal estrutura especular opositiva, no jogo relacional entre as personagens, ocorre também em **Barrela**. Em **Navalha na carne**, à prostituta são negados privilégios concedidos arbitrariamente ao rufião. A relação sadomasoquista que ocorre entre os dois é intensificada por causa do descaso social. A ideologia burguesa¹², que ultrapassa as personagens marginais, pode representar uma parcela da sociedade brasileira, marginais ou não, que na década de 1960 possuíam contradições na vida cotidiana e política.

Em seu ensaio “Crítica e Ideologia”, em **Manifestações Ideológicas do Autoritarismo Brasileiro**, Marilena Chauí apresenta os mecanismos produtores da ideologia, os seus resultados, e uma perspectiva metacrítica da ideologia pós-moderna. Segundo a filósofa, a ideologia é um conjunto de representações e de normas que prescrevem o que seria a realidade e como se deveria operar nesta realidade. A ideologia opera por meio de um processo de significação da realidade, a partir dos valores sociais da classe proprietária dos meios de produção. Podemos traçar um paralelo entre a noção de ideologia, que a filósofa brasileira Marilena Chauí utiliza em seu ensaio, com a perspectiva estruturalista sobre a produção do sentido social nos signos culturais relativos à consciência trágica na Atenas do séc. V a.C., que Jean-Pierre Vernant apresenta em **Mito e Tragédia na Grécia Antiga** (1999). Neste ensaio, o antropólogo francês afirma que a produção do sentido social do significante cultural mítico, do *ethos* heroico épico, havia entrado em crise com o surgimento do novo sentido social produzido pela instituição do pensamento jurídico em formação.

¹² “A ideologia burguesa, como explica Claude Lefort, era um pensamento e um discurso de caráter legislador, ético e pedagógico, que definia para toda a sociedade o verdadeiro e o falso, o bom e o mau, o lícito e o ilícito, o justo e injusto, o normal e o patológico, o belo e o feio, a civilização e a barbárie. Punha ordem no mundo, afirmando o valor positivo e universal de algumas instituições, como a família, a pátria, a empresa, a escola e o Estado, e, com isso, designava os detentores legítimos do poder e da autoridade: o pai, o patrão, o professor, o cientista, o governante. Podemos dizer, no entanto, que, a partir do anos 1930, houve uma mudança no discurso ideológico. Com efeito, o processo social do trabalho sofreu uma modificação que iria espalhar-se por toda a sociedade e pelas relações sociais: o trabalho industrial passou a ser organizado segundo um padrão conhecido como fordismo, no qual uma empresa controla desde a produção da matéria-prima (no início da cadeia produtiva) até a distribuição comerciais dos produtos (no fim da cadeia produtiva). Além desse controle total da produção, são introduzidas a linha de montagem, a fabricação em série de produtos padronizados e a ideia de que a competição capitalista realiza-se em função da qualidade dos produtos, qualidade que depende de avanços científicos e tecnológicos, de modo que uma empresa deve também financiar pesquisas e possuir laboratórios. Com o fordismo, é introduzida uma nova prática das relações sociais, conhecida como a Organização. Analisando a maneira como o modelo da Organização se difunde e se espalha por todas as instituições sociais, Lefort fala da ideologia contemporânea como ideologia invisível. Ou seja, enquanto na ideologia burguesa tradicional as ideias eram produzidas e emitidas por determinados agentes sociais – o pai, o patrão, o padre ou pastor, o professor, o sábio -, agora parece não haver agentes produzindo as ideias, porque elas parecem emanar diretamente do funcionamento da Organização e das chamadas ‘leis do mercado’”. (CAHUÍ, 2016, p. 54).

De acordo com o antropólogo, a crise havia surgido porque os atos dos heróis épicos, especialmente os referentes aos crimes de sangue, passariam por uma espécie de avaliação jurídica na tragédia clássica, que perceberia tal feito como um crime jurídico. Louvado por uma nostalgia cultural que condenaria no presente a ação trágica como criminosa, o herói trágico era, muitas vezes, representação do *tyranus*, que, por causa do excesso de orgulho, ou *hybris*, era dominado pelo *daímon* enviado pelos deuses em forma de *hamartía*. O significado jurídico de *hamartía* se choca com sua origem mítica de poluição divina. A produção de sentido de *hamartía*, desta forma, opera por um silogismo dialético no qual acompanharíamos, simultaneamente, o herói como personagem motivado por seu *ethos* que se identificava com o sentido do *daímon*, mas que, após a *peripeteia*, reconhecia (*anagnorisis*) o horror que ele próprio havia ignorando. Assim, o sentido representado pelo herói trágico é uma síntese problemática entre *ethos* e *daímon*:

Podemos relacionar a consciência trágica, em Vernant, com a ideologia da crise, em Chauí, para explicar como a consciência trágica poderia ser vista como o sentido social de impotência social do sujeito que naturaliza as ideologias, deixando-se ultrapassar por elas, devido ao valor opaco que elas manifestariam na cultura. Esta opacidade de sentido, ao final das tragédias clássicas, era mostrada como ambiguidade problemática entre o divino e o humano, que se vê, simultaneamente, como agente e instrumento da sua própria ação. De acordo com Chauí (2013), a ideologia é um conjunto de ideias e normas lógicas, sistemáticas e coerentes que indicam aos membros de uma sociedade o que e como se deve pensar, valorizar, sentir e fazer. A ideologia explica racionalmente as diferenças sociais, políticas e culturais da sociedade, desconsiderando as desigualdades sociais da sociedade dividida em classes econômicas, dando a impressão e que as ideias da classe dominante funcionam igualmente para todas as classes, homogeneizando tais diferenças. A ideologia escamoteia a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural em referenciais com valores universais.

A ideologia só poderia se efetivar plenamente em sociedades propriamente históricas, isto é, em sociedades que refletiriam sobre suas práticas sociais no decorrer do tempo. Esta reflexão não seria sobre o tempo, mas sim uma reflexão no tempo, já que produziria sentidos diferentes no interior da sua própria temporalidade. Diferença, esta, que faz a sociedade histórica reconhecer seu passado e vislumbrar suas possibilidades futuras. Ela não repousa em uma identidade. Assim, o tempo, nas sociedades históricas, pode ser petrificado por meio da ideologia. A ambiguidade presente na explicação ideológica não é vista como problema, mas sim como elemento constitutivo da realidade social. Isto ocorre com a ambiguidade do erro de julgamento que provoca a ação trágica, que não é visto como problema, mas sim como elemento

constitutivo do paradigma cultural do herói trágico. Paradigma, este, que se choca com os problemas a respeito dos graus de intencionalidade do agente no seu próprio crime.

A historicidade é um conceito complexo, porque a prática instituidora do social institui a si própria enquanto prática do social. Chauí (2013) percebe que as teorias a respeito da instituição social possuem algo em comum: uma necessidade de elaboração teórica que explique a determinação conceitual do instante prático primeiro da instituição da sociedade. O advento da sociedade histórica se dá com o surgimento do trabalho. A sociedade propriamente histórica tem de resolver o problema do início da sua instituição e refletir sobre as ações do poder político como um polo do poder social. Ela tem de pensar como o poder político nasce do seu interior: “Ora, essa sociedade, que está sendo instituída pelo político, é a condição para que o próprio poder político seja criado.” (2013, p. 122). Contudo, a filósofa salienta que apesar de o poder político ser o trabalho da sociedade para si própria, dando a ela uma aparente imagem de unidade, a sociedade dividida em classes apresenta diferenças sociais no interior de si próprias. A partir do momento em que os sujeitos sociais e políticos deixam de contar com a premissa mitológica e teológica para legitimar as formas de dominação, e a partir do tempo em que há uma separação do trabalho físico e trabalho intelectual, “as ideias passam a ocupar o lugar do saber e do poder separado e de fora e do alto farão como enfatiza mar com que o modo imediato do aparecer na social e político os dados empíricos seja considerada como o próprio serviço social e do político a realidade social e política”. (2013, p. 123).

Com a separação do trabalho intelectual e do trabalho físico, e com a divisão da sociedade em classes econômicas diferentes, as ideias produzidas pelas operações mentais da classe economicamente superior, além de se autolegitimarem como as mais coerentes que as ideias produzidas pelas operações mentais da classe economicamente inferior, aparecem como universais para todas as classes sociais. Assim, as ideias produzidas pelas classes detentoras dos meios de produção capitalistas dominam politicamente a produção de sentido das operações mentais da classes média e trabalhadora. As ideias passam a ocupar o lugar do saber e do poder separados; por isso, a imagem imediata da ação social e da ação política aparecem, superficialmente, como o ser mesmo desta ação social e desta ação política. Desta maneira, o discurso da prática social e da prática política se apresentam como discursos sobre a sociedade e sobre a política, que se afirmam como justos e inevitáveis. Em suma, a ideologia só se torna possível quando, de um lado, as explicações sobre a origem e a forma da sociedade e da política não mais partem do mito ou teologia; de outro lado, quando a divisão social do trabalho separa trabalho físico do intelectual, fazendo que surja a “teoria pura”.

A ideologia oculta o fato de que as ideias dominante são, necessariamente, as da classe que exerce dominação econômica. A classe proprietária dos meios de produção capitalista produz ideias que seriam consumidas pelas classes dominadas. A ideologia escamoteia os mecanismos de produção de sentido da classe dominante, dando a impressão de que este sentido é a maneira natural de a sociedade se autogerar e de a política se autogerir. A representação imaginária de um sentido universalmente válido para toda a sociedade, dividida em classes, cria uma ambiguidade na representação imaginária do sentido social e político na consciência da classe trabalhadora, que experimenta o que Chauí (2013) denomina consciência popular como uma consciência trágica. Segundo a filósofa, a ideologia opera no momento em que ocorre uma violência social e a imagem imediata desta violência produz um sentido que vai de encontro ao sentido produzido pela classe dominante.

Chauí (2014) afirma que a consciência popular da sociedade brasileira é como uma consciência trágica porque a cultura popular que ela trabalhou na sua trajetória acadêmica apresenta traços de conformismo e resistência; ou seja, apesar de elementos do saber popular resistirem, eles resistem, no entanto, submetendo-se às imposições da cultura de massa. Assim, ao mesmo tempo em que há resistência, como um gesto cultural significativo, há também e concomitantemente, submissão. Neste sentido, acreditamos que tanto **Barrela** quanto **Navalha na Carne** apresentam estes traços de conformismo e resistência apontados Chauí (2013), dentro da configuração das personagens a representarem as classes populares marginalizadas.

Em **Navalha na Carne**, Neusa Sueli faz um relato sobre uma figura autoritária que assola a vida dos marginais: “novo delegado”, que é apontado por ela como principal causador dos problemas. Assim como os presidiários de **Barrela** estão abaixo dos agentes prisionais, o “novo delegado” subjuga e explora os marginais de **Navalha na Carne**:

VADO – Uma grana micha. Muito micha. NEUSA SUELI – Não é culpa minha. Você sabe que não é. A situação está uma broca pra todas. **Este novo delegado que entrou aí está querendo fazer média. Toda hora passa o rapa. Até os tiras andam apavorados**, não pegam caixinha, nem nada. Se os homens da lei estão com medo, os fregueses nem se fala. **Mas deixa este filho da puta deste delegado esquentar o lugar, fica tudo igual a antes**. Daí, você vai ver se eu faturar outra vez ou não. (MARCOS, 2016, pp. 75-76). (Grifo nosso).

Vado reafirma, a todo o momento, um discurso de que ele não necessitaria dela. Os termos usados para humilhar a personagem são estereótipos degradantes:

VADO – Eu estou duro! Estou a nenhum! **Eu estou a zero!** A zero, sua **vaca!**
 NEUSA SUELI – E a culpa é minha? VADO – **Vagabunda, miserável!** Sua **puta** sem calça! Quem tu pensa que é? **Pensa que estou aqui por quê?** Anda, responde! (*pausa*) Não escutou? Reponde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê? NEUSA SUELI – **Eu sei... Eu sei...** VADO – **Sabe, né? Então diz.** Por que te aturo? NEUSA SUELI – Poxa, **Vadinho**, eu sei... VADO – Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que eu te arrebento. **Por que eu fico com você?** NEUSA SUELI – **Por causa da grana.** (MARCOS, 2016, p. 53). (Grifo meu).

O ato de forçar a prostituta a reafirmar o suposto valor unicamente monetário que a liga ao gigolô pode ser interpretado como uma violência psicológica por meio da qual Neusa Sueli se vê forçada a interiorizar que seu valor se reduz ao dinheiro. A prostituta apresenta um conformismo ao aceitar ser reduzida, pelo *cáften*, a um giro de capital monetário. Quando Vado ameaça contaminar, com uma doença venérea, a prostituta, podemos observar esta redução da pessoa humana a um instrumento do capital:

VADO – Isso mesmo. Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu. Você sabe. **Estou aqui por causa da grana.** Por causa da grana. É isso mesmo. **E se você não me der moleza, te arrebento o focinho.** Eu sou o **Vadinho das Candongas**, te tiro de letra fácil, fácil. **Eu estou assim (Faz gesto com os dedos indicando muitas.) de mulher querendo me dar o bom-bom. Você sabe disso também, não sabe?** (*pausa*) Sabe ou não sabe? NEUSA SUELI – Sei... Sei, sim... (*Chora.*). (MARCOS, 2016, p. 54). (Grifo meu).

No fragmento acima, podemos observar que a prostituta é considerada um produto desvalorizado, ao passo que Vado é considerado um produto supervalorizado. No entanto, na terceira microação da peça teatral, Neusa Sueli reproduzirá a violência, o constrangimento e a humilhação que recebera de Vado, na primeira microação. Em **Navalha na Carne**, o objeto de desejo da prostituta (Vado) quebra seu ideal (Imagem de Vado), e esta fratura é naturalizada, sem deixar de ser problemática (Imagem ideal de Vado \neq Imagem material de Vado). Vado ridiculariza a revolta da prostituta. A impassibilidade do *cáften* demonstra a falta de consciência de classe. Indo de encontro à conscientização da sua classe, a personagem reproduz na fala estereótipos sobre a prostituição:

VADO – Para de chorar! Porra, será que vou ter de aturar esta onda de choro?
 NEUSA SUELI – Pronto. Já não estou mais chorando. VADO – **Que mania de fazer drama à toa!** NEUSA SUELI – À toa? Você me machucou! VADO – **Bem feito! Assim você aprende a não folgar com o bom.** NEUSA SUELI – Não te fiz nada. Você está de zoeira! VADO – Estou mesmo. Minha zoeira é ser bom pra mulher. **Te trato legal, nisso que dá.** Quando digo que estou a nenhum, que estou durango, a piranha põe banca: (*Imitando a voz de Neusa*

Sueli.) “**Não é minha culpa**, não é minha culpa!” Poxa, será que tenho cara de trouxa? Sou teu macho, **se não tenho um putto de um tostão, quem está errado?** [...] VADO – **É a lei. Mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como eu tem de se virar certinho.** (MARCOS, 2016, pp. 54-56). (Grifo meu).

O papel social desempenhado pelo *câften* é visto por Neusa Sueli como fácil de se exercer. Por causa disto, a prostituta acredita que o rufião reclama sem ter motivos. Contudo, podemos interpretar a frustração de Vado como reflexo das condições sociais precárias em que está inserido: “NEUSA SUELI – Te dou a grana. Se você torra, que posso fazer? VADO – Que grana que você me deu hoje? NEUSA SUELI – Não sabe, né? Ganha no mole, mete o pau fácil”. (MARCOS, 2016, p. 55). Como argumento para justificar sua raiva, Vado afirma que não poderia ficar sem pagamento pelos seus serviços. Neusa Sueli, por sua vez, suspeita da personagem do homossexual Veludo, pois ele havia limpado o quarto no momento em que Vado dormia. Ela acredita que Veludo poderia ter roubado o dinheiro que ela havia deixado no criado-mudo, pois sabia que Veludo queria pagar pelos serviços sexuais de um “homem do bar”. Ela procura saber que Veludo havia recebido o salário, mas Vado, movido pela *hybris*, de um orgulho excessivo que confere a ele um excesso de segurança na sua capacidade de dominar as situações, pede que Neusa Sueli chame a personagem do homossexual para comparecer no quarto de prostíbulo:

VADO – Mato este **putto** de merda, se foi ele. NEUSA SUELI – Vou perguntar pra Dona Tereza. VADO – Perguntar o quê? NEUSA SUELI – Se a velha pagou o ordenado do Veludo. VADO – Que nada! **Deixa ele pra mim!** Chama esta bicha miserável! NEUSA SUELI – (*Vai até a porta do quarto e chama:*) Veludo! Veludo! Quarto três! (*pausa*) Não escutou. VADO – Chama mais alto. **Todo veado é surdo.** NEUSA SUELI – Veludo! Veludo! VELUDO – (*fora da cena*) Quem me chama? NEUSA SUELI – Quarto três. VELUDO – (*fora da cena*) Já vai! VADO – **Vou acertar o passo dessa bichona.** NEUSA SUELI – Não vai machucar ele. VADO – Não, né? Você vai ver. NEUSA SUELI – Ele é doido por um enxame. Ele chama a cana. VADO – esta bicha não é doida, nem nada. NEUSA SUELI – Toma cuidado, Vadinho. Vê lá o que tu vai fazer. VADO – **Vai por mim.** (MARCOS, 2016, pp. 57-58). (Grifo meu).

Vado acredita ser capaz de dominar qualquer situação. Esta crença faz que o *câften*, às vezes, fique cego diante da sua própria situação social. Esta cegueira encobre quase que totalmente seu *ethos*, que se identifica com os privilégios do topo hierárquico. Neusa Sueli não quer chamar Veludo, teme que ele provoque uma briga, ou que denunciasse o *câften* aos policiais:

VELUDO – Com licença. *Veludo entra.* VADO – Vai entrando, seu puto. VELUDO – O senhor está aí, Seu Vado? VADO – Estou, sim. VELUDO – É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro este nome: Neusa Sueli. VADO – Fecha a porta e deixa de frescura. *Veludo fecha a porta.* VELUDO – Pronto, seu Vado. VADO – **Presta atenção no que vou te dizer, seu veado de merda.** VELUDO – **Se o senhor começar a me xingar, me mando.** A Neusa Sueli sabe como sou. **Não gosto de desaforo. Nem dos meus homens aguento maltrato.** VADO – **Filho da puta! Veado nojento!** VELUDO – Você está vendo, Neusa Sueli? Vou me arrancar. Depois você reclama que eu não gosto de vir fofocar no seu quarto. É por essas e outras. Ninguém gosta de estupidez. VADO – **Isso não é nem o começo.** VELUDO – **Pra mim é o fim.** (MARCOS, 2016, p. 58). (O grifo é nosso).

Neste fragmento, podemos observar que a imagem do *cáften* começa a ser desvalorizada. Veludo possui um comportamento de resistência às ameaças e à fúria de Vado. O orgulho da personagem representa resistência. Este gesto vai de encontro às expectativas de Vado, cuja fé no seu controle das situações será contestado. Face a este descredenciamento moral, que produzirá sofrimento crescente, a personagem do *cáften* intensificará as estratégias de manipulação, partindo da violência física até à tentativa de atizar desejos eróticos em Veludo. Contudo, Vado ficará impotente. Perceberá como a posição privilegiada que acreditava possuir, em relação à Neusa Sueli, não é uma posição que valeria para outras relações que viesse a ter:

VELUDO – Se a Neusa Sueli gosta de apanhar, bate nela. Eu não gosto de coisas brutas, não sou tarado. *Vado bate em Veludo.* Ele está me batendo Neusa Sueli! NEUSA SUELI – Explica tudo direitinho. Vai ser melhor pra você. VELUDO – Explica o quê? VADO – Quem mandou você pegar o dinheiro? VELUDO – Que dinheiro? [...] VADO – Cadê a grana, Veludo? *Vado bate em Veludo.* VELUDO – Ai, ai, seu cafetão nojento! Tua mulher não te dá dinheiro? Quer pegar o meu? VADO – Se abre logo! VELUDO – **Miserável! Vai bater na cara da tua mãe. Porco! esta vaca da Sueli não te dá moleza, é? Pensa que eu vou dar? Nojento! Cafetão!** VADO – Cala o bico! VELUDO – **Vai morrer morfético! Tu e esta perebenta! esta suadeira!** (MARCOS, 2016, pp. 59-60). (O grifo é nosso).

Ao contrário da personagem da prostituta, Veludo replica, no mesmo tom, as ofensas de Vado. Veludo também ofende Neusa Sueli, ao ver passividade da prostituta, diante da situação. Veludo se revolta contra os dois protagonistas, e faz do casal um objeto de irrisão:

VADO – **Puto sem-vergonha!** Você deu o meu dinheiro. Você deu o meu dinheiro. O meu dinheiro, que estava ali em cima, e você afanou. *Vado agarra Veludo pelos cabelos.* VELUDO – Ai, ai! Este homem vai me deixar careca! NEUSA SUELI – **Sabe que por sua causa eu levei um couro do Vado, seu sacana?** VELUDO – **Bem feito! Neusa Sueli arranha o rosto de Veludo.** Ai, você me paga, sua **porca!** Você vai ver! VADO – Você não vai pegar

ninguém. VELUDO – **Ela é mulher. Com ela eu posso.** (MARCOS, 2016, p. 62). (O grifo é nosso).

Vado e Neusa Sueli agridem Veludo. Neusa Sueli acredita que Veludo é o culpado por isto. Com uma navalha na mão, a prostituta ameaça cortar o rosto do homossexual a fim de força-lo a confessar o suposto crime. Veludo confessa ter roubado o dinheiro, mas promete pagar em breve:

NEUSA SUELI – Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem, querida. VELUDO – Você me perdoa, Neusa Sueli? Eu devolvo tudinho. Eu não aguentei. Eu vim arrumar o quarto, o Seu Vado estava dormindo, eu peguei o dinheiro e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo. (MARCOS, 2016, p. 63).

Podemos interpretar que Neusa Sueli faz de Veludo um “bode-expiatório”, “válvula de escape”, para reproduzir a violência e a culpa que recebe no cotidiano. Entretanto, Veludo resiste a sentir-se culpado, e ainda provoca a prostituta afirmando que ela teria merecido apanhar. Além de achincalhar da postura passiva da prostituta, Veludo também chacoteia da postura dominadora do *cáften*. Questionado por Vado se havia gasto todo o dinheiro, o faxineiro responde que havia usado metade com o “garoto do bar” e outra metade para comprar maconha. Vado pede a Veludo que lhe dê a maconha, o que desperta preocupação em Neusa Sueli:

VADO – Dá pra cá a erva. VELUDO – O senhor me deixa dar umas narigadas também? VADO – Depois a gente vê. Dá pra cá, anda! VELUDO – (*dando o cigarro*) É fumo do norte mesmo. Dá uma zoeira legal! NEUSA SUELI – **Não vai queimar esta porcaria aqui!** VADO – **Você cala a boca!** NEUSA SUELI – **Dona Tereza não gosta de bagunça aqui na pensão.** VADO – Que ela vá à merda! VELUDO – Ai, que homem doidão. NEUSA SUELI – **Depois, quem se estrepa sou eu. Quando você se arranca, ela vem aqui reclamar.** VADO – Manda ela à merda! NEUSA SUELI – Azar meu, né? VADO – Porra, para de me torrar o saco. Foi você que arrumou toda a confusão e ainda resmungo. Não quero escutar um pio contra a maconha. Gosto de curtir minha onda de leve. VELUDO – Ele saber viver. *Vado acende o cigarro de maconha e dá uma tragada.* (MARCOS, 2016, pp. 65-66). (Grifo meu).

Porque Veludo está interessado na maconha, ele elogia Vado. O rufião projeta um desejo de controlar a fonte do gozo do Outro:

VADO – Quer bicar? VELUDO – O senhor deixa? VADO – Não! VELUDO – Ah, deixa... por favor... deixa... VADO – Se manca, vagabundo! VELUDO – Por favor... VADO – **Gosta de fumo, é?** VELUDO – Sou tarado. VADO – **E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por que, hein?** VELUDO – Ah, Seu Vado... VADO – **Você gosta mais de maconha ou de moleque?**

VELUDO – Cada coisa tem sua hora. VADO – Bichona malandra! VELUDO – Deixa eu bicar, Seu Vado. VADO – **Pega aqui. Na minha mão.** VELUDO – Que bom. (*Tenta agarrar o cigarro.*) VADO – Não vale segurar. VELUDO – Como o senhor é mau, Seu Vado. *A cena repete-se várias vezes, Veludo sempre tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.* Neusa Sueli, manda ele deixar eu fumar, manda. NEUSA SUELI – Não estou gostando nada dessa zorra aqui dentro. (MARCOS, 2016, pp. 66-67). (O grifo é nosso).

No fragmento acima, há um jogo erótico, baseado nos gestos alternados entre oferecer e negar continuamente a maconha a Veludo. Vado quer manipula o desejo do homossexual. Veludo implora para que o rufião o deixe fumar. Vado nega. Ele quer saber o que Veludo é capaz de fazer para fumar. Este jogo é, aparentemente, dominado por Vado, cujo narcisismo o faz querer confirmar, nas respostas pressupostas às perguntas ao homossexual, o valor que ele acredita ter. O *câftem* só permite que Veludo fume o entorpecente na sua mão. Veludo, no entanto, tenta agarrar o cigarro com a boca, mas Vado o afasta, em uma insinuação de sexo oral. Acreditamos que o jogo erótico entre os dois possa representar uma *performance* na qual Vado ocupa o papel de dominador, e Veludo, de dominado. Depois de Vado repetir o gesto erótico algumas vezes, Veludo insistirá novamente para fumar, mas será impedido pelo *câftem*, que o ofenderá. Ofendido, Veludo quebrará a *performance* erótica:

VELUDO – **Seu Vado, deixa eu dar uma fumadinha só.** VADO – Sem-vergonha! Pensa que mulher manda em mim, bicha louca? VELUDO – **Que homem bruto, meu Deus! Vado, deixa eu fumar!** VADO – **Ainda sou Seu Vado pra você.** Perdeu o respeito, seu miserável? VELUDO – **Homem que me judia eu não chamo de senhor.** É Vado, e olhe lá. VADO – **Te dou uma porrada que você vê.** VELUDO – **Dá, então.** (MARCOS, 2016, p. 67). (Grifo meu).

Veludo não mais se referirá à Vado com o pronome de tratamento de respeito “senhor”. Isto causa a ira no cafetão, que, a partir deste momento, quer surrar o faxineiro. Mas a ameaça não faz o homossexual mudar de postura diante das ofensas depreciativas:

Vado bate em Veludo. VADO – Gostou? VELUDO – Bate mais. VADO – Nojento! VELUDO – Bate, seu bobo, bate! *Vado fica vencido, impotente. Você viu, Neusa Sueli, como a gente lida com homem?* VADO – Cala a boca, bicha! VELUDO – Vem me bater, seu trouxa! VADO – Você vai ver, bicha louca! VELUDO – Pode bater. A cara está aqui. VADO – Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem-vergonha! VELUDO – **Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo.** VADO – **Bicha é uma desgraça.** (MARCOS, 2016, p. 68). (O grifo é nosso).

Mesmo com a agressão física, Veludo resiste. Podemos observar que a personagem do homossexual problematiza as estruturas patriarcais nas quais Vado se sustenta, e esta ameaça da hegemonia da dominação masculina:

VELUDO – Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? Tadinho dele! Ficou sem jeito. Coitadinho! Vê a carinha do Vado, Neusa Sueli. Vai fazer um carinho pra ele! Ele está tristinho. Vai lá, bobona. Vai agradar teu homem. Vai, Neusa Sueli. (MARCOS, 2016, p. 68). (O grifo é nosso).

No fragmento acima, Veludo provoca Neusa Sueli, pois despreza a resignação dela. O faxineiro diz querer ensinar a prostituta a saber lidar com um homem violento. O homossexual controla situação dramática da segunda microação. Como Veludo está fora dessa dinâmica heteronormativa, ele tem margem de liberdade para brincar com os papéis sociais que apropriados pelas personagens. Desta maneira, Veludo fará do casal objeto da sua irrisão, a fim de se vingar pela violência sofrida:

NEUSA SUELI – Para com isso, pombas! Será que você não se manca que não está agradando? Poxa, você é mais chato que cri-cri. Por que você não se manda daqui? Vai lá pro teu quarto! Vai à merda! **Vai à puta que te pariu!** Mas me esquece. Não quero você aqui no meu quarto. Anda, te arranca! Te arranca, que é melhor pra você, já **estou invocada. Muito invocada.** (MARCOS, 2016, p. 69). (O grifo é nosso).

É possível perceber que se, por um lado, a *hybris* do herói trágico Vado o faz acreditar na imagem pressuposta pelo papel de dominador; por outro lado, a *hybris* da heroína trágica Neusa Sueli a faz acreditar em uma imagem pressuposta pelo papel de objeto da dominação do outro. Os códigos de conduta na relação dos dois são ridicularizados:

VELUDO – Desculpe. Não vou morrer por causa disso. Não quer eu aqui, me mando e pronto. Nunca fico onde não me querem. Mas já vou indo. Tchau mesmo! **Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.** (MARCOS, 2016, p. 69). (O grifo é nosso).

A animalização do casal é um recurso de provocação. Vado tentará restituir sua posição na hierarquia dos valores representados. Vado resiste a ser comparado à Neusa Sueli, ainda mais nesta passagem do texto na qual ela é chamada de “galinha velha”. Veludo manipula a

relação dos dois personagens. Vado se voltará contra Neusa Sueli, a fim de demonstrar superioridade em relação a ela:

NEUSA SUELI – Galinha velha é a tua mãe! VADO – Ela se queimou. VELUDO – Pôs a carapuça porque quis. NEUSA SUELI – Vai saindo! *Veludo vai se dirigindo para a porta.* VADO – Fica! Só sai quando eu mandar. VELUDO – Ela está invocada comigo. Não quero encrenca. Vou embora. VADO – Ela que se dane! Fica! VELUDO – Eu quero ir embora, ele não deixa. NEUSA SUELI – Nojento! VELUDO – Não sei por que as mulheres me detestam tanto. VADO – Ai, ai! NEUSA SUELI – É melhor deixar esta bicha sair. Já estou me esquentando. VADO – Ela agora vai queimar o fumo. Não vou deixar ela sair daqui de presa seca. Vem fumar, bichinha! VELUDO – Agora eu não quero. VADO – Não faz onda e pega logo. VELUDO – Para mim michou. VADO – Não queria? Tá aí. Mete o nariz. VELUDO – Já falei que não quero. VADO – Estou mandando fumar. VELUDO – Você não é meu homem, não me manda nada. VADO – Chupa esta fumaça! VELUDO – Nem por bem, nem por mal. *Vado desespera-se e começa a bater em Veludo.* Bate! Bate! Bate! VADO – Eu tem mato! Eu te mato! VELUDO – Mata! Mata! Mata mesmo, homem! Mas eu não fumo tua maconha! Não fumo! VADO – Fuma esta merda! Fuma! Não escutou eu mandar? *Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.* VELUDO – Me mata meu homem. NEUSA SUELI – Para com isso, Vado! Para com isso! (MARCOS, 2016, p. 70).

Nas cenas seguintes, o *câften* oferecerá maconha ao homossexual contra a vontade de Neusa Sueli, que passará a desconfiar das intenções de Vado. Vado procura demonstrar poder de controlar o desejo de Veludo. Quando Veludo diz querer sair do quarto para não entrar em conflito com a prostituta, Vado diz que a opinião dela é insignificante. Veludo percebe este estratagemas e passa a negar o que havia desejado anteriormente, resistindo a corresponder ao desejo do opressor. O rufião se desespera. Na tentativa de manipulação do desejo de Veludo, Vado consente a entrega paulatina do seu poder. Primeiramente, ele reage com agressão física, passa pela agressão moral, pela oferta ilusória de prazer, pela oferta efetiva de prazer e, por último, pela súplica.

Em **Navalha na Carne**, os heróis trágicos experienciam uma contradição identitária fundamental entre valores públicos e valores privados. O que faz que eles procurem identificar os valores privados na vida pública. Como a maior parte dos valores privados das personagens são fundamentados em mitos, as catástrofes do cotidiano são vistas como acontecimentos acidentais, absurdos. O narcisismo do rufião se reflete no seu controle sobre a imagem de si e dos outros. Neusa Sueli, por outro lado, acredita poder controlar o desejo sexual de Vado. Forçar o homossexual a fumar pode ser visto como gesto de forçar o sexo oral. Aos poucos, Vado percebe que não tem controle sobre a situação. O *câften* se apropria dos discursos que

denigrem a imagem do ofício da prostituição. Assim, o mito da superioridade masculina se choca com o mito da prostituição, vista como imundície. Esta fratura produz a consciência trágica em Vado, na terceira parte da peça.

Como Vado toma consciência de que pode vir a ser dominado pelo Outro, ele se desespera e torna explícito a sua vontade de poder. Veludo percebe isto. Como a violência e a ameaça de morte não foram capazes de forçar Veludo, Vado implora para que Neusa Sueli o ajude a convencer Veludo a fumar. A prostituta se sente ofendida com este pedido. O traço de homossexualidade em Vado é julgado como falha moral por Neusa Sueli. Por isto, a personagem passa a se referir a Vado com desprezo. Também despreza Veludo, pois acredita que ele teria manipulado toda a situação a seu favor:

VADO – Quero que este putto fume maconha, eu quero! VELUDO – Mas não vai conseguir nada de mim. VADO – **Por favor, Veludo, fuma este droga, se não eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!** VELUDO – **Nem você me pedindo de joelhos.** NEUSA SEULI – Pelo amor de Deus, Vado, para com isso! Para com isso! Eu não aguento mais! Eu não aguento mais! VADO – **Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura este veado nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume! Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele!** (MARCOS, 2016, p. 71). (O grifo é nosso).

A frase “fuma esta droga” pode ser vista como uma metáfora de uma situação viciante e vazia com a qual ele acredita seduzir o desejo do Outro. O gesto da súplica de Vado a Veludo pode ser interpretado como um pedido pela aceitação alheia. Além de resistir novamente, Veludo ainda ri dos outros personagens: “VELUDO – Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! **Que loucura divina!** (MARCOS, 2016. p. 71). (O grifo é nosso). A prostituta agarra Veludo e o empurra em direção a porta. Ela acredita que ele denunciaria o casal pelo uso da maconha. Quando ela o solta, Veludo diz que se vingará dos dois, mas que não será da maneira como aquela acredita, uma vez que ele também tem problemas para conviver com os policiais. Depois disto, ele sai do quarto.

É interessante perceber que **Navalha na Carne** se estrutura em três microações, que se arranjam numa ação principal. A primeira microação ocorre com os heróis trágicos, devido ao conflito gerado pelo sumiço do dinheiro; a segunda microação ocorre com o conflito entre Veludo e as outras duas personagens; e a terceira microação retorna o conflito para a relação entre os protagonistas. Conflito, este, produzido pela ruptura dos valores morais que faziam a manutenção do modo que Vado e Neusa Sueli acreditavam dever ser. Nesta última microação, ocorre a *anagnorisis* e a *peripeteia*, no momento em que Neusa Sueli ameaça cortar o pênis de

Vado com uma navalha. A surpresa do *cáften* diante do gesto desmedido da prostituta desnuda sua vulnerabilidade. Após o reconhecimento e a reviravolta, o rufião reconhecerá sua condição de objeto sexual. Veludo é a personagem que provoca o desvio na percepção sobre a relação sadomasoquista do casal.

A ação central da peça ocorre entre o rufião e a prostituta, por meio do conflito gerado pela violência com a qual o herói trágico Vado, em face da injustiça que acreditou sofrer (a falta do dinheiro), oprime a heroína trágica Neusa Sueli, que reproduz a opressão sofrida na ameaça de mutilar Vado, pois também acredita que havia sofrido uma injustiça (a falta do sexo). Depois da *anagnorisis*, Vado se verá reduzido a um produto sexual, ao passo que Neusa Sueli se verá reduzida a uma fonte de dinheiro. Quando Veludo sai de cena, inicia a terceira microação da peça:

VADO – Está me achando **bonito** ou me botando quebrante? NEUSA SUELI – **Nojento!** VADO – Não começa a me encher o saco. NEUSA SUELI – Você é um **sacana**. VADO – **Você é uma cortadora de onda**. NEUSA SUELI – **Nunca pensei que você pudeste ser tão miserável**. VADO – E eu nunca pensei que você fosse tão **chata**. NEUSA SUELI – Não sou é **descarada**. VADO – Vai ser **freira**, então. NEUSA SUELI – **eu tenho moral**. VADO – **Depois de velha, até eu**. NEUSA SUELI – **Velha, não! Só tenho trinta anos**. (MARCOS, 2016, p. 72). (O grifo é nosso).

Neusa Sueli chama Vado de depravado. O rufião chama Neusa Sueli de velha. A expressão “vai ser freira então” é a maneira irônica por meio da qual Vado afirma que o comportamento da prostituta seria coerente. Vado culpa o suposto comportamento irritadiço da prostituta. Ele a chama de velha. Podemos observar tanto em **Barrela** quanto em **Navalha na Carne** a representação de duplas de personagens a projetarem um no outro angústias que tentam ignorar. Em **Navalha na Carne**, Vado projeta a angústia que deseja ignorar em Neusa Sueli. Nas duas peças, as personagens trágicas acreditam terem agido como sujeitos, mas terminam reconhecendo que reproduziram hábitos automáticos:

NEUSA SUELI – Tenho só **trinta anos**. VADO – Coroa! NEUSA SUELI – **Porco! Nojento! Você pensa que não manjei a tua jogada com o Veludo?** VADO – Deixa de história. **Vocês antigas veem malícia em tudo**. NEUSA SUELI – Só sei que você me embrulhou o estômago. VADO – **A vovó das putas é metida a família, é?** (MARCOS, 2016, p. 73). (Grifo meu).

Aos insultos de Vado com relação à idade da prostituta, Neusa Sueli argumenta que seu ofício a havia deixado cansada, abatida, com aparência de velha. Vado distorce a imagem da

prostituta, afim de fazer que ela pareça mais envelhecida do que seria, de fato, e, especialmente, para fazer que ela se sinta descartável:

VADO – Só estou falando a verdade. **Você está velha.** Outra noite, cheguei aqui, você estava **dormindo** aí, **de boca aberta.** **Roncava** como uma velha. **Putá troço asqueroso!** Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco **miserável.** Daí, te vi bem de perto. **Quase vomitei.** Porra, nunca vi coisa mais **nojenta.** Esta pintura que você usa aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem. Juro, juro por Deus, que nunca tinha visto nada mais **desgraçado.** Eu até... NEUSA SEULI – **Para com isso!** Chega de escutar mentira! Para com isso! VADO – Mentira? Eu é que sei! Senti uma puta pena de mim. **Um cara novo, boa pinta, que se veste legal, que tem um papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo.** Fiquei bronqueado. Porra, ainda tentei quebrar o galho. Pensei comigo: mas de corpo ainda é uma coisa que se pode aproveitar. E, sem te acordar, tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã. **As pelancas caíram pra todo lado.** **Putá coisa porca!** Acho que até um cara que saísse de cana, depois de um **cacetão** de tempo, passava neste lance. Pombas, e não se perdia nada. Me larguei. Não aguentava. (MARCOS, 2016, p. 74). (O grifo é nosso).

Neste fragmento, o rufião narra que havia visto a prostituta a dormir e, ao tirar a roupa dela, ficara enojado. Vado descreve, de uma maneira distorcida, o corpo de Neusa Sueli. Ele diz que ela teria ultrapassado o “prazo de validade na prostituição”, e que as inseguranças dela adviria disto. De tanto repetir, a prostituta começa a acreditar nesta imagem distorcida:

NEUSA SUELI – Estou apagada é de canseira. Isso é que é. Não de velhice. De canseira. Sabe o que é uma noite de viração? VADO – As meninas tiram de letra. É só abrir as pernas e faturar. Acham moleza. Agora, velha cansa à toa. Tem reumatismo. Tem que se esforçar pra agradar freguês e outros babados. E ainda, pra não ficar jogada fora sozinha, tem que aturar o cafetão. **Mas isso é igual na vida e nas casas de família.** Os machos só aturam as coroas por interesse. Pra se divertir, a gente sempre tem uma garota enxutinha. (MARCOS, 2016, p. 75). (O grifo é nosso).

Para Vado, as relações conjugais apresentam uma estrutura básica tanto no contexto de marginalidade social quanto no contexto da classe média. Ele acredita na máxima sentenciosa segundo a qual os homens só continuariam a conviver com suas mulheres na velhice por interesse financeiro. O aspecto sentencioso desta visão de mundo sobre as relações humanas atravessa a personagem. A autoimagem de Vado, que se vê como portador de juventude, de segurança moral e de bom desempenho sexual contrasta com a autoimagem de Neusa Sueli, que se vê carente de juventude, de segurança moral e sexual. Contudo, Vado ignora que o valor que atribui ao seu desempenho sexual esconda uma insegurança social. Isto ocorre porque a

personagem do cáften é movido pela *hybris* que o faz levar suas verdades até as últimas consequências:

NEUSA SUELI – E por que não se mandou de uma vez? VADO – Fiquei esperando uma chance de te jogar isso no focinho. **Não ia sem te contar como você está podre.** NEUSA SUELI – E enquanto isso me tomava a grana. VADO – Claro! Não sou nenhum bobo. Enquanto isso, tratava de mim por fora. Mulherio novinho e bonito está aí mesmo. NEUSA SUELI – **Teu negócio é veado.** Vi hoje. VADO – Que é isso, coroa? Tá com ciúme do Veludo? NEUSA SUELI – Tenha vergonha nessa cara. VADO – Quem tem que ter vergonha é você, velhota. **Não aguenta o repuxo, não tem como agarrar o homem, fica aí apavorada, até com medo de um veado de merda.** NEUSA SUELI – **Canalha!** VADO – Estava sendo uma onda legal, você cortou com a tua **rabugice.** Você é **coroa!** (MARCOS, 2016, p. 74). (O grifo é nosso).

A violência contra Neusa Sueli ocorre em intensidade crescente durante todo o entrecho dramático. A primeira violência é verbal; a segunda, física; a terceira, psicológica:

VADO – Tá bom, velha! Pode sossegar, não vou pegar seus documentos pra ver o que eu já sei. Você tem cinquenta anos e não adianta mentir. *Neusa Sueli está no chã, apanhando os objetos espalhados.* NEUSA SUELI – Para com isso! Para! Por favor, para! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da **puta** da vida dele, da **puta** da mulher dele, da **puta** da filha dele, da **puta** que o pariu. Tudo gente bem instalada na **puta** da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pagar, reclamou pacas. Desgraçado, **filho-da-puta.** É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente com cara legal, tirar aquele sarro e se acabar, pra desforrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer um. Às vezes, chego a pensar: **Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!** (MARCOS, 2016, p. 78). (O grifo é nosso).

O solilóquio da personagem fala sobre as reais condições da sua classe social. Ela torna consciente toda a corrupção humana por meio da qual as personagens do seu ambiente costumam tirar proveito uns dos outros. Como a personagem representa o grau mais baixo dentre os marginalizados da peça, ela vive uma situação-limite de desmoroamento moral. Esta vulnerabilidade faz que ela se angustie diante da opressão que sofre. Quando não é oprimida no

ofício, submetendo-se ao sexo do cliente pelo dinheiro, é oprimida nos relacionamentos afetivos, submetendo-se à vontade do outro. Por causa desta situação-limite, a personagem clamará pela justiça não só para sua classe, mas para todos os marginais. A prostitua se questiona se as três personagens seriam, de fato, seres humanos:

Neusa Sueli, em *Navalha na Carne*, é caracterizada como prostituta, contudo, também possuidora de valores morais que entram em choque com os valores de Veludo e de Vado. Justamente ao tentar agir seguindo seus próprios desejos, sua própria vontade, confronta-se com as regras de exploração coletivamente aceitas que regem a relação prostituta-cafetão, finda no isolamento de um cotidiano esvaziado de sentido que responde pelo trágico existencial. Neusa Sueli, bem como Veludo, Vado e outros personagens da dramaturgia de Plínio Marcos, estão em luta contra um contexto histórico-social muito maior do que eles podem reagir. Se Veludo está condicionado a ser identificado pela sexualidade homoerótica, tendo, inclusive, que comprar o prazer sexual dos parceiros, Vado liga-se à prostituta pelo dinheiro e, regido pela masculinidade violenta, rejeita manifestações afetivas com Veludo, fato que revela ser a sua fraqueza, ao confrontar-se com o homo-orientado. A satisfação dos desejos de cada um dos personagens, o alcance de seus objetivos, só poderia ser pleno com a aniquilação dos desejos dos outros. Os três estão, como na metáfora do inferno sartreano, condenados a agredirem-se mutuamente até o rompimento definitivo, invariavelmente violento e cruel, com a derrocada do mais fraco. Tonho, Paco e Neusa Sueli, de modos diferenciados, reconhecem e tomam consciência de sua situação social, da força de um “destino”, ou melhor, de uma lei moral própria do lúmpen que confronta os seus desejos, após caírem em faltas que os levam à mesmice de um cotidiano que subsiste na derrota. (LIMA, 2008, pp. 234-235).

Ela reclama que seus clientes a fazem passar por situações que extrapolam seu ofício. Ela se sente desvalorizada quando seus cliente relutam em pagar o valor combinado. A imagem deformada de si própria a faz duvidar da sua própria humanidade. Este processo se torna mais intenso quando a personagem é forçada, por Vado, a se confrontar na frente do espelho. No soliloquio, podemos observar a representação da consciência trágica na personagem:

VADO – Você está uma velha podre. NEUSA SUELI – Nojento! VADO – Nada mais nojento que puta velha. Porra, como incomoda! NEUSA SUELI – **Eu não sou velha!** Eu não sou velha! **Eu estou gasta!** Eu estou gasta nesta putaria! VADO – Depois de cinquenta anos, qualquer um se apaga. NEUSA SUELI – **Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos!** (MARCOS, 2016, p. 78). (O grifo é nosso).

Quando ela diz “gasta”, de certa forma, assimilou um discurso sobre o corpo como instância a perder, com o tempo, juventude e, pois, utilidade. A fé nesta ideia sobre o corpo a faz sofrer. O gesto de repetir que possuiria apenas trinta anos de idade pode ser interpretado como um clamor pela validação externa. Vado percebe que consegue manipular Neusa Sueli:

VADO – [...] Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.*) Olha! Olha! Olha! NEUSA SUELI – Por favor, Vado, para com isso! VADO – Olha! Olha bem! Vê! **Cinquenta anos!** NEUSA SUELI – Vado, por favor, para com isso! Para com isso! VADO – Cinquenta anos! Velha nojenta! Cinquenta anos! NEUSA SUELI – Chega! Chega, pelo amor de Deus! VADO – Olha, olha bem, velha! Cinquenta anos no mínimo! NEUSA SUELI – Por piedade, Vado. Pelo amor de tua mãe! VADO – Cinquenta anos! Fim da picada! Toda rio. Ainda com esta meleca na cara, maquilagem e tal, engrupe os trouxas. Mas sem esta droga, deve ter bem mais de cinquenta. NEUSA SUELI – Vado, chega! Por favor, chega! VADO – Olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão. Galinha velha! Vamos ver sem esta meleca quantos anos tem. *Vado tira o lençol da cama e o esfrega no rosto de Neusa Sueli.* NEUSA SUELI – Não, Vado! Não! Por favor, não! VADO – **Cem anos! Cem anos ou mais!** Quanta ruga! Que cara amassada! Que bagaço! NEUSA SUELI – Para! Para com isso! *Vado pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele.* (MARCOS, 2016, p. 79). (O grifo é nosso).

A humilhação surte efeito porque a personagem não tem autonomia sobre a própria imagem. Quando ele põe diante do espelho, cristaliza a imagem deformada dela. Neusa Sueli se afeta com a imagem especular, já que havia cultivado afeto pelo rufião. Quando Vado emprega o termo “puta”, ele é como que ultrapassado por uma ideologia que se voltará contra ele. Para que Vado cessasse a humilhação, Neusa Sueli entrega a ele todo dinheiro que estava em sua bolsa:

VADO – Vê, **puta**, quanta **rug**a! NEUSA SUELI – Chega! Chega! Chega! Não aguento mais. Chega! VADO – Chega mesmo! Chega mesmo! Mesmo! **Sou um cara boa pinta, não vou perder minha mocidade ao lado de um bagaço.** Cadê a grana, sua **vaca**? Onde está a grana de hoje? NEUSA SUELI – Vou te dar a grana. (*Pega o dinheiro na bolsa.*) **Está aí todo o dinheiro que tenho. Pronto. É seu.** Está contente? VADO – Tá legal. Assim é que é. Agora, tchau mesmo! NEUSA SUELI – Não, você não vai saindo assim, não. Não leva a minha grana? Não é meu cafetão? VADO – Vê se me esquece, velhota! NEUSA SUELI – **Você não vai se arrancar!** VADO – E por que não? NEUSA SUELI – **Nós vamos trepar.** VADO – Tá caducando? E vai ter que ser gostoso. VADO – Por dinheiro nenhum. NEUSA SUELI – Vai, sim, Vadinho, meu cafetão. VADO – Sai dessa, velha. NEUSA SUELI – **Velha, feia, gasta, bagaço, lixo dos lixos, galinha, coroa, sou tudo isso. Mas você vai trepar comigo.** VADO – Essa, não. (MARCOS, 2016, p. 80). (O grifo é meu).

Neste fragmento, Vado, no ápice da sua rejeição à Neusa Sueli, recebe o pagamento tão reclamado. Quando ele acredita que poderá sair sem dar satisfações à prostituta, é surpreendido pela prostituta. É irônico quando a personagem reproduz todos os termos pejorativos com os quais Vado havia lhe humilhado, um a um. Deste modo, a prostituta demonstra que seu único

interesse era o nas relações sexuais. Desta forma, Vado vê que sua crença de que poderia constranger o desejo do Outro por meio da opressão é falsa. Diante da ameaça de Neusa Sueli, ele pode perceber que seu poder viril é uma ilusão absurda. No momento em que a prostitua prende o rufião no quarto, guarda as chaves, e o ameaça cortar o órgão sexual dele, os diálogos e os gestos de Vado representam claustrofobia, face a um horror da iminência da violação do seu corpo. Por causa disto, Vado finge estar a fazer um jogo e sedução, deita a prostituta na cama. Assim que ela relaxa, ele se aproveita, pega a chave, abre a porta silenciosamente e foge.

Em **Navalha na carne**, após a *anagnorisis*, podemos inferir que a personagem trágica Vado poderia passar a acreditar no sentido fraturado produzido pela quebra da sua ideologia: a quebra da percepção de que só se poderia reagir à violência que se sofresse por meio da reprodução desta violência. Quando ele é encurralado por Neusa Sueli, sofre por este mecanismo arbitrário e se horroriza pelo seu aspecto absurdo. Ele poderia sentir sua própria subjetividade sendo violentamente ultrapassada por algo que ela havia se habituado a fazer: agir conforme o mecanismo segundo o qual o valor das pessoas se medem pela necessidade que elas possam suprir no momento. Após a *anagnorisis*, na terceira microação da peça, Vado poderá perceber seu papel sexual como uma *performance*. Antes do reconhecimento, ele acreditava que sua virilidade e violência era algo que garantiria o controle da situação, mas, após a *anagnorisis*, ele vê que parte desta postura agressiva poderia ser fetiche da performance sexual do rufião:

Neusa Sueli fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio. NEUSA SUELI – Viu? Já se tocou? VADO – Abre esta porta. Abre esta porta. Anda! É surda, desgraçada? Não escuta a gente mandar? **Abre esta porta!** É melhor pra você. NEUSA SUELI – É meu cafifa. Leva minha grana. **Tem que me fazer gozar. Custe o que custar.** VADO – Você está me baratinando. NEUSA SUELI – Pra você ver. VADO – **Abre esta porta! Abre!** NEUSA SUELI – **Não adianta espernear.** VADO – **Você quer apanhar.** NEUSA SUELI – **Quero, sim. Me bate. Bate legal.** VADO – Não vou me afobar. Vou tirar de letra. Puxo uma palha e te deixo aí na tara. NEUSA SUELI – Experimenta. VADO – *(deitando-se na cama)* **Boa noite, velha! Neusa Sueli pega a navalha.** NEUSA SUELI – Vado, se você dormir, **eu te capô, seu miserável!** VADO – Que é isso? **Tá louca?** NEUSA SUELI – Estou. **Estou louca de vontade de você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém.** (MARCOS, 2016, p. 81). (O grifo é nosso).

Neste fragmento, Vado se assusta com a possibilidade de ter seu órgão sexual mutilado. A personagem procura acidentalmente pelas ruínas que sustentavam sua imagem de superioridade. Ele procura dissimular este sentimento de desmoronamento. Acreditamos que a reiteração do pronome possessivo, “**meu** cafifa, **minha** grana, **me** faz gozar”, funcione

dramaticamente como um espaço discursivo que Neusa Sueli quer demarcar como seu em Vado. A reviravolta ou *peripeteia* na ordem que fundamenta o modo de operar a relação entre os heróis trágicos representam uma fratura entre o relacionamento hierárquico, no qual um é sempre o objeto daquele que detém o poder, para a consciência do relacionamento dialético. Esta tensão poderia representar uma tensão na cultural social brasileira da década de 1960, na qual havia conflitos violentos.

A irreversibilidade do corte do órgão sexual pode ser lida como uma iminência de uma corte metafórico, um corte do órgão biológico que fundamentava o discurso machista de Vado. Em **Navalha na carne**, quando Vado questiona se Neusa Sueli havia ficado “louca”, este termo expressa espanto pela quebra na linha de conduta que ela costumava ter. Esta “loucura” não é à toa, pois a reação desmedida a submissão anterior da prostituta. Neste momento, ocorre o primeiro sinal da *peripeteia* trágica. Uma vez que a reviravolta trágica é a reviravolta no sentido da ordem acontecimentos.

O trágico representa fraturas míticas: a fratura do mito do herói épico (Tragédia Ateniense do séc. V a.C.), a fratura do Cristianismo (Tragédia shakespeariana do final do séc. XVI); e a terceira fratura: a ruptura com a ideologia da razão instrumental movida pelo mecanismo da necessidade (As quatro tragédias de Plínio Marcos que fazem parte deste *corpus*). Ideologia (consciência) da razão (ordem divina) instrumental (operacionalização excessiva da fé). Em **Navalha na Carne**, Vado se percebe assujeitado às mesmas condições existenciais que a prostituta. A mistura ambígua entre impassibilidade e sofrimento caracteriza a consciência trágica dos heróis da peça teatral. Face a esta ambiguidade, Vado pode se ver, também, na iminência de se tornar, ao ter o pênis cortado, um produto descartável:

VADO – Mas que é isso, **mulher?** NEUSA SUELI – Pode escolher seu **filho da puta!** VADO – **Sai dessa dança, Sueli.** Poxa, que negócio mais zoeira. Você embarca em todas. Poxa, **por isso que eu às vezes me invoco com você.** Qualquer sarrinho e você perde a esportiva. Que onda! **Não sabe brincar? Estava tirando um barato de leve, você já apela, já faz drama.** Não pode ser assim, não. NEUSA SUELI – Você não precisa gastar saliva comigo. É só trepar e pronto. **Sou velha, mas quero te ter.** Entendeu? (MARCOS, 2016, p. 82). (Grifo meu).

Nesta cena, Vado tenta deslegitimar novamente a ira de Neusa Sueli contra a opressão a qual ela sofrera no relacionamento. Mas ele agora o faz não mais movido pela superioridade moral, e sim pelo desespero diante da possibilidade da violência. Apesar de estar surpreso com a situação, Vado tenta manipular a percepção sobre si próprio forçosamente. Ele é a coagido pela necessidade de sobrevivência, mas dissimula a fim de fazer Neusa Sueli acreditar que o

comportamento emocionalmente desequilibrado da prostituta é o que costuma provocar a ira do rufião. A *anagnorisis* trágica fará que Vado possa confrontar-se com aquilo que havia ignorado, que desconstruirá bases morais que sustentavam seus discursos. Vado perceberá que sempre havia sido objeto de alguém:

VADO – E precisa de ferro pra quê? **Vai me obrigar?** NEUSA SUELI – **Vou!**
 VADO – **Você é uma trouxa mesmo. Entra sempre em canoa furada. Me divirto sempre às suas custas. Quer dizer que grudou esta onda velha? Porra, está na zona há um cacetão de tempo e não aprendeu nada? Que paspalha! Quer dizer que você me acha o rei dos otários? Devia te bolachar por essa. Mas deixa pra lá. Você já está queimada. Deixo barato. Não vou criar caso. Mas vê se te manca. Poxa, você acha que se eu te achasse coroa jogada-fora ia estar aqui esticando o papão? Me mandava sem dizer nada. Dava um pinote sem tu nunca saber por quê? Assim que é.** NEUSA SUELI – Então... então... por que toda esta bobageira? VADO – Sou Vadinho, cafifa escolado. Judio de mulher pra elas gamarem. NEUSA SUELI – Não precisa nada disso. VADO – Minha embaixada! Sabe como é. Escuta este papo que é de verdade. Eu estava borocoxô. Não queria fazer a obrigação. Inventei a onda. Grudou. Azar teu. NEUSA SUELI – Mas faz um tempão que você não procura. (MARCOS, 2016, p. 82). (O grifo é nosso).

Apesar de ordenar, Vado não consegue fazer Neusa Sueli abrir a porta. O contraste entre a linha de conduta anterior (sentimento de claustrofobia) e a conduta em *performance* (índice sentimental de indiferença e de segurança moral), demonstra a contradição desta última:

VADO – Não faz tanto tempo assim. O que é bom deixa saudade. Isso que é. NEUSA SUELI – É... é... VADO – Agora, tem um porém! Se eu não estivesse a fim, não ia ter navalha que me obrigasse. Pode botar fé no que te digo. Eu sou um cara que só embarco por gosto. NEUSA SUELI – Você sabe conversar. VADO – Que nada! Sou é da firmeza. Meu defeito é brincar muito. NEUSA SUELI – **Eu estou na merda... Eu estou na merda...** VADO – Que papo careca é este? NEUSA SUELI – **Você me arreou.** VADO – Não complica. Larga o ferro e está tudo legal. **Neusa Sueli deixa cair no chão a navalha que segurava.** Assim, Bonitinha. É gamada em mim, pra que fazer guerra? *Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se encaminha para a porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita:* NEUSA SUELI – **Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...** *Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.* (MARCOS, 2016, P. 83). (O grifo é nosso).

As indicações gestuais na qual Neusa Sueli deixa a navalha que segurava cair no chão pode ser vista como uma metáfora de impotência. Os dois personagens tornaram consciente as

necessidades que coagem os marginais que sobrevivem no submundo da prostituição a violentar e a deixar serem violentados. Esta ambiguidade produz a consciência trágica do absurdo. Na última descrição gestual cênica, Neusa Sueli desiste de esperar pela resposta de Vado, pega um sanduíche de mortadela e começa a comê-lo prosaicamente. A banalidade deste gesto pode produzir o efeito de piedade no leitor-espectador.

O sofrimento pelo qual passa os heróis trágicos de Plínio Marcos ocorre de diferentes maneiras. Em **Barrela** (1959), Tirica chora desesperadamente; em **Dois Perdidos Numa Noite Suja** (1966), Paco sente o mesmo pavor pela iminência da tortura e do assassinato com o qual queria torturar o Outro, ao passo que Tonho é ultrapassado pela criminalidade em um universo sem saída, após perder a fé na possibilidade de obter sapatos novos, colocando demasiada fé nos signos de *status* social; em **Navalha na carne**, a personagem de Vado sofrerá as consequências do sofrimento que impõe ao Outro, e representará uma urgência em sair do ambiente claustrofóbico, ao passo que Neusa Sueli representa o desejo de fugir de sua condição social

A tragédia moderna **Navalha na Carne** apresenta uma dialética na qual verdades subjetivas, percebidas como objetivas, contradizem-se e problematizam a base moral que havia sistematizado estas verdades. Esta relação dialética insolúvel pode produzir um tipo de *catarse*, que poderia levar o leitor-espectador a descobrir a própria alienação. Esta descoberta ocorreria possivelmente após um sentimento de piedade pelas personagens trágicas, e após um sentimento de horror por hábitos que os leitores-espetadores teriam e que levariam as personagens à catástrofe. Neste sentido, **Navalha na Carne** representa o processo da conscientização trágica do absurdo de hábitos e valores cristalizados na cultura brasileira da década de 1960. Assim, a *catarse*, em Plínio Marcos, ocorre no momento em que leitor-espectador descobre um trauma que ele havia escamoteado, de modo a problematizar tal aspecto estruturante da identidade subjetiva que ele havia construído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema norteador da nossa pesquisa foi compreender e demonstrar como se resolve a relação problemática entre pressupostos de duas visões de mundo nas peças teatrais **Barrela** e **Navalha na Carne**, de Plínio Marcos. As visões de mundo em questão são as produzidas pelas tragédias clássicas, pelas tragédias modernas e pelo teatro do absurdo. Nosso objetivo central na aproximação destas duas visões de mundo teatrais foi encontrar instrumentos metodológicos presentes na relação entre o trágico e o absurdo, a fim de que pudéssemos ultrapassar o senso comum sobre as peças plinianas e relacioná-las com categorias clássicas e modernas.

O foco da nossa interpretação recaiu na relação entre o trágico e o absurdo dentro do *corpus*. Partimos do pressuposto de que o Teatro do Absurdo poderia ser visto como uma inflexão do trágico no século XX. Assim, o *corpus* poderia representar conflitos culturais na sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970. Pudemos perceber que a visão de mundo problemática a representar a crise de valores humanos poderia ser vista como representação da crise que a cultura ocidental havia sofrido no século XX, especialmente após a 2ª guerra mundial. O autoritarismo ideológico, representado pela ação dramática das personagens se choca com novos modos de perceber a realidade, apresentado pela contracultura brasileira, da qual Plínio Marcos fez parte. Assim, procuramos compreender e demonstrar tensões daquilo que denominamos tensão alicerçada no abismo, cuja estrutura estética é moderna e cuja ideologia é pós-moderna.

A leitura de **Navalha na Carne**, de 1967, apresentou-se como um problema atraente, como um estranhamento familiar, uma atração intensa e uma incrível repulsa. A peça mencionada produziu no meu espírito de leitor, um sentido de simultaneidade entre o familiar e o estranho. O familiar residia no sentido quase que documental que a interpretação das suas peças possibilitavam compreender das ações e das falas das personagens marginalizadas. O estranho residia na minha experiência de expectativa pulsante em relação ao desfecho, que, desde o início da primeira microação, já se anunciava catastrófico. A verossimilhança da construção dramática das personagens também foi outro fator que provocou estranhamento no meu espírito de leitor. Tudo levava a crer que a dramaturgia de Plínio Marcos seria de estilo naturalista. No entanto, seria um naturalismo de uma época diversa que o produziu. O suposto naturalismo do século XX de Plínio Marcos apresentaria personagens, ao mesmo tempo, tão marginalizadas e tão características da cultura brasileira.

O dramaturgo santista utilizava, na construção das suas peças, diferentes expressões da coloquialidade brasileira, tais como neologismos, palavrões, provérbios etc. A percepção de que este paradigma não era apenas poético, mas também linguístico, surgiu quando nos defrontamos com a literatura dramática do autor. Quando lemos pela primeira vez, a obra do dramaturgo, no caso **Navalha na Carne** (1967), pudemos notar que apesar de a história nos parecer imprevisível e fortuita, algo na concatenação das falas das personagens nos chamou atenção: a tensão das cenas. A expectativa que elas produziam no meu espírito de leitor e crítico me fazia crer que, apesar de haver equívocos explícitos no julgamento que as personagens faziam umas das outras, e que geravam agressão aparentemente gratuita, algo na história me fazia querer entender, a fundo, quais motivações levavam as personagens a tomar tais atitudes, notando que seus valores não eram totalmente equivocados, uma vez que as personagens eram ambíguas, complexas e, muitas vezes, contraditórias. Característica, esta, que me fez sentir piedade até pelas personagens mais “erradas”, tais como Tirica, de **Barrela**.

Outro aspecto que nos chamou a atenção foram as expressões proverbiais sentenciosas que adquiriam estrutura metafórica na economia dos textos dramáticos. No caso das obras do *corpus*, eram uma espécie de provérbios negativos, tais como “Quem nasce cagado de arara não tem que chiar.”. Estas expressões sentenciosas prenunciam não o futuro, mas o que estaria pré-fixado na tese inicial: “nascer cagado”, ou seja, “nascer” marginal. Ou seja, não produziram sentido lógico, apenas normativo. A visão de mundo mítica, no entanto, apresentava uma contradição fundamental que procuramos compreender. A sabedoria mítica se apresentava como algo problemático, como algo absurdo. Não apenas estes discursos eram absurdos, mas também as ações das personagens dramáticas.

Primeiramente, partimos da hipótese inicial de que a obra teatral do dramaturgo santista teria certa proximidade com o teatro do absurdo. Desta maneira, iniciamos nosso percurso investigativo a partir desta hipótese, pois acreditávamos que as personagens eram atravessadas por um automatismo catastrófico nos seus relacionamentos. Pudemos perceber que grande parte das personagens desta vertente teatral possui uma contradição estética entre fala e voz, gesto e ação, *pathos* lírico e *pathos* dramático, tempo simbólico e tempo cronológico. Pudemos observar que apesar de os dilemas das personagens dramáticas do *corpus* se aproximarem dos dilemas de algumas peças do teatro do absurdo, notamos que as personagens plinianas eram muito diferente para que pudéssemos denominar o teatro de Plínio Marcos como teatro do absurdo, que era formado por estéticas teatrais a trabalhar com metateatralidade.

No teatro do absurdo, as personagens já são, desde o início, desconectadas de valores morais, que emitem de modo apático. Isso ocorre nesta dramaturgia porque ela geralmente

representa a subtração da ética pela moral. Esta subtração produz um não-sentido, que é bem representado pelo “raciocínio absurdo” de Albert Camus, bem como pelas peças do teatro do absurdo. Isto ocorre devido ao reconhecimento do aspecto metódico de horrores racionalizados pela lógica administrativa dos discursos totalitários, hierárquicos, eugênicos etc. que produziram o fascismo e o nazismo durante a 2ª guerra mundial. Este não-sentido desestruturou valores culturais que passaram a ser vistos como antiéticos. De certa maneira, o teatro do absurdo poderia ser visto como reflexo estético do reconhecimento de que os erros da 2ª guerra mundial haviam sido erros desnecessários, ou melhor, erros de julgamento.

O afeto movido pela ideologia da necessidade ideológica (arbitrariedade), no sentido mais próprio da palavra, passa ser percebida como uma falta de necessidade (um desejo) que não pode ser interpretada como fortuna, acaso, caos, mas sim como liberdade. Acreditamos que a margem de liberdade humana pode ser encarada de duas formas: ou como um erro trágico (a consciência de morte) ou como iluminação trágica (a consciência de vida). Isto se dá porque a natureza humana é ambígua. As personagens do teatro do absurdo não são ambíguos, mas sim personagens-tipo, cujas falas não as caracterizam psicologicamente. O que há são representações de ruínas de seres humanos, espectros a atravessar, indiferentes, àquilo que fazem e dizem. A fala sem voz é a moral sem ética, uma vez que este termo vem do grego *ethos*, que era a linha de conduta de um caráter. Considerando as indagações na reflexão sobre as obras de literatura dramática de Plínio Marcos, podemos observar que o dramaturgo santista produziu, nas peças do *corpus*, uma relação problemática entre o trágico e o absurdo.

A primeira peça do dramaturgo, **Barrela** (1959), foi escrita por ocasião de um caso real de estupro em uma cela de prisão em Santos, São Paulo. No caso, a vítima assassinaria seus estupradores assim que eles saíssem da prisão. Contudo, o dramaturgo não representa apenas o caso da vítima. Ele vai além: constrói uma personagem que, apesar de ter sido violentada na infância, levaria os outros presidiários a reproduzir o ato, como se o ato adquirisse aspecto de rito de provação de virilidade, perante os outros. No entanto, apesar de as falas de Tirica elaborarem uma imagem discursiva dele próprio como alguém impassível com a dor do outro, há dois momentos nos quais a personagem se inibe perante sua ação trágica. Quando ele incentiva os outros detentos a estuprarem um garoto que havia acabado de ser preso, tentando provar aos outros na cela que Portuga não seria capaz de violentar o rapaz. Entretanto, quem não consegue obter uma ereção para estuprar o rapaz é Tirica.

Quando Tirica assassina com grande *pathos* a personagem Portuga, e depois deste já ter morrido esbraveja para que sua vítima risse, Tirica cai aos prantos, demonstrando que a sua ação ultrapassou a si próprio. Neste sentido, acreditamos que **Barrela** seja mais que uma peça

naturalista. Sua ação dramática percorre uma reviravolta que inverte não só a ordem do rumo dos acontecimentos, como também a ordem dos paradigmas morais das personagens que se veem, ao mesmo tempo, conscientes das consequências das suas ações, mas que se reconhecem, também, como sendo inconscientes dos paradigmas motivacionais quando eles ultrapassam o próprio suporte moral do herói trágico. Em **Navalha na Carne** (1967), ocorre algo semelhante, pois, na obra, há dois heróis trágicos que estabelecem uma relação de sadomasoquismo mútuo: o gigolô Vado, e a prostituta Neusa Sueli. Ao mesmo em que as duas personagens decidem suas próprias ações, quando levadas a uma situação-limite, esta autodeterminação ultrapassa elas mesmas, porque tais personagens confundem ética com códigos morais, no meio do submundo da prostituição.

Vado, que em toda o enredo de **Navalha na Carne**, acreditou que era superior que a prostituta, apesar de depender financeiramente do dinheiro dela, vê-se enclausurado no quarto de prostíbulo e tem de encarar um aspecto de submissão que ele havia ignorado de si próprio. Há uma cena em que o gigolô obriga a prostituta a se encarar no espelho, depois de ter dito que ela parecia ter cem anos de idade. Desta forma, ele quer ter o controle sobre a percepção que ela tem de si própria. Neusa Sueli sofre demasiadamente porque se submete à ideologia machista, e, quando Vado consegue escapar de ter o pênis cortado pela prostituta à navalhada, ela fica desamparada, e termina o seu dia comendo, prosaicamente, um sanduíche de mortadela. Ou seja, as personagens tanto de **Barrela** quanto de **Navalha na Carne** representam personagens trágicas, cujas estruturas subjetivas estão em constante tensão interna; tensão social e, pois, existencial. A autoimagem das personagens são alienadas em um estereotipo que as fazem ter conflitos agressivos.

Há uma passagem na obra, em que a personagem de Neusa Sueli faz um solilóquio no qual ela discursa sobre as reais condições da sua classe social. Ela torna consciente toda a corrupção humana por meio da qual as personagens do seu ambiente operam. Porque Neusa Sueli representa o grau mais baixo, dentre as outras personagens de **Navalha na carne**, ela vive uma situação-limite de desmoroamento moral. Esta vulnerabilidade moral faz que ela aceite, como verdade, a visão de mundo segundo a qual não haveria saída da opressão. Quando ela não é oprimida no ofício, submetendo-se ao sexo do cliente pelo dinheiro, é oprimida nos relacionamentos conjugais, submetendo sua dignidade à vontade de Vado. Por causa da experiência desta situação-limite, a personagem da prostituta lança uma pergunta sobre si própria e sobre os demais personagens: “Será que sou gente!”. Este clamor dramático atinge o leitor-espectador que, uma vez sentindo a compaixão pela prostituta, poderia lançar o questionamento tanto para si próprio quanto para os relacionamentos humanos que o cercassem.

Em **Navalha na Carne**, Neusa Sueli acredita que os marginais não seriam dignos de serem humanos, uma vez que a personagem se veria ultrapassada por um discurso ideológico que a faria perceber as demais personagens marginalizadas como detentoras dos signos de inferioridade moral. Portanto, a personagem da prostituta começa a acreditar que o seu sofrimento seria fruto da necessidade, ou destino. Esta alienação da consciência de classe faz a personagem se horrorizar face ao meio social no qual ela vive. Seus clientes abusam do trabalho dela, forçando-a passar por situações que extrapolam seu ofício. Ela se sente desvalorizada quando o cliente reluta em pagar, uma vez que ela se vê como um produto. Neusa Sueli se vê como um coisa de pouco valor. Esta autoimagem precária do seu próprio valor moral faz que a personagem acredite na necessidade de humilhar-se para ser amada por Vado. A personagem se sente culpada pela própria existência. Por isto, ela prefere fugir de si mesma, escondendo-se da solidão e se submetendo à violência.

A insegurança da personagem a leva à dúvida acerca da própria humanidade, pois quase todos os direitos humanos lhe foram negados. A autoimagem da personagem foi alienada pela violência da estrutura social que é representada de uma forma metonímica na violência com a qual Vado a faz confrontar-se com um espelho. Podemos interpretar que ela chegaria a esta dúvida porque poderia entender este estado de coisas, mas tal entendimento seria limitado porque a faria acreditar que a sua própria imagem seria deformada. Neste sentido, o seu solilóquio se dirigiria a este limite existencial que ela busca cegamente ultrapassar, minando dela as suas esperanças e a fazendo acreditar em um horizonte sem saída.

Façamos agora um paralelo entre a estrutura da Tragédia Clássica e da Tragédia Moderna, bem como outro paralelo entre a Tragédia Clássica e a tragédia inflexionada no Teatro do Absurdo.

Na Tragédia Clássica, especialmente na de Eurípides, o herói se revoltava contra a arbitrariedade da vontade divina. Era o pensamento “pré-racional” a se delinear. A verdade mítica (antiga - Deuses) estava em tensão com o pensamento “pré-racional” (novo - humano). Esta tensão fazia as personagens sofrerem. Nas Tragédias Clássicas, a vontade é ambígua, e o homem vê que ela é e, simultaneamente, não é sua. Na estrutura da Tragédias Modernas de Plínio Marcos, o herói se identifica e se revolta contra as arbitrariedades e gratuidades de hábitos culturais autoritários e violentos. É o pensamento crítico contra o racionalismo instrumental a se delinear. Depois das catástrofes, aparece o sentido absurdo das ideologias que moveram as personagens, como objetos, como instrumentos. A razão suficiente de si, uma vez descoberto sua incoerência, entra em tensão com a nova maneira de compreender o mundo, fazendo as personagens trágicas plinianas se sentirem culpadas pela maneira excessiva (*hybris*)

com a qual elas haviam defendido as suas ideologias, acreditando que teriam agido por vontade própria (amparado na noção idealista de vontade como força volitiva que emana do sujeito), mas que, na verdade, havia acarretado sofrimento a elas mesmas; sofrimento, este, que as fazem perceber como a ideologia as fizeram sucumbir. Por meio deste contraste entre a situação anterior de inflexibilidade e o desvelamento das fragilidades das ideologias, o herói trágico moderno do teatro de Plínio Marcos experiencia a consciência trágica.

Na Tragédia Clássica, o herói descobre que faz parte da *anánke* mítica (Necessidade – Natureza). Na Tragédia Moderna de Plínio Marcos, o herói descobre que faz parte de um mecanismo ideológico que opera por uma lógica automática. Tanto na Tragédia Clássica quanto na Tragédia Moderna de Plínio Marcos, o herói trágico não possui autonomia sobre a própria autoimagem. Os heróis trágicos possuem uma crise de identidade que não se resolve. Esta crise existe porque eles se identificam totalmente com o discurso, ou do mito, ou de qualquer verdade absoluta unilateral (presentes em dogmas religiosos, em sistemas filosóficos dogmáticos, no nazifascismo, na ideologia burguesa etc.). Na pós-modernidade, a noção de identidade será contestada, mas antes que isto ocorresse, e mais especificamente durante o século XX d. C., com a crise da identidade, as pessoas experienciavam uma espécie de consciência trágica, assim como os heróis da tragédia clássica. Afirmamos que a identidade social e existencial em crise estrutural pode manifestar por meio de uma consciência trágica. Isto nos levou a pensar a crise de identidade das personagens de Plínio Marcos como uma representação de uma visão de mundo, segundo a qual a própria noção de identidade como uma verdade absoluta era algo absurdo. A identidade contestada e desconstruída é absurda, nestas personagens, porque esta mesma noção levou as personagens à radicalismos extremos. O elemento trágico, nas obras do *corpus*, é exatamente o choque entre a noção de identidade, como algo fixo, e a abertura para a alteridade, para o devir.

Tanto na Tragédia Clássica quanto na Tragédia Moderna de Plínio Marcos há um traço fundamental: ambas representam o humano como algo ambíguo entre uma necessidade externa que coage o sujeito e uma liberdade com a qual o sujeito age movido por impulsos internos. Em suma, o homem na tragédia é apresentado como alguém que age tanto pela liberdade quanto pela necessidade. Tanto na Tragédia Clássica quanto na Tragédia Moderna de Plínio Marcos, o ser humano acredita agir livremente, e por esta crença ultrapassar a coação irracional interna que ela sofre, a personagem trágica se precipita em um erro que não será respaldado pela moralidade que ela segue. Pois a moralidade, ou códigos morais do seu meio social, sobrepujam o comportamento ético, tal como o *daímon* sobrepujava o *ethos*. Assim, afirmamos que o que existe na sociedade que produz obras trágicas é uma confusão entre ética e moralidade. Esta

confusão permanece, por causa da alienação. Nas obras do *corpus*, os brasileiros representados pelas suas personagens vivem uma contradição identitária e cultural entre o pensamento despótico e pensamento democrático. As obras teatrais de Plínio Marcos apresentam um choque entre valores privados despóticos, dos discursos míticos, com o “acaso” das tragédias ocorridas espaço social e existencial tanto privado quanto público. Os privilégios hierárquicos e autoritários se chocam com a consciência de uma injustiça social e existencial.

No Trágico presente em Plínio Marcos, o diálogo interpõe, entre as personagens, uma barreira na comunicação, devido ao apego excessivo, em cada personagem, a um aspecto, contingente e parcial, de um sentido das mesmas palavras, ou ideias, que ambas as personagens utilizaram, julgando conhecer totalmente. Ao final de **Barrela** e de **Navalha na Carne**, cada personagem descobre, por meio da *anagnorisis*, o sentido desconhecido da palavra, ou da ideia antes ignorada. No Teatro do Absurdo, o diálogo não comunica porque ele é feito de clichês, de frases desconexas, de silogismos incoerentes, e se desligam dos seus agentes e das situações de comunicação representadas. A personagem é mais falada do que fala. A personagem trágica, por sua vez, pensa que é sujeito daquilo que fala, no final descobre que os deuses falavam através da sua voz; os aspectos absurdos presentes nas personagens de Plínio Marcos residem no traço estético no qual as personagens são como que faladas pela estrutura quase autônoma que se torna a linguagem, a comunicação.

Os elementos em comum os heróis trágicos clássicos com os elementos trágicos presentes nas personagens plinianas é a alienação. No trágico, a personagem é alienada, mas no final descobre a verdade tanto sobre sua condição. Por outro lado, este traço também se refere, simultaneamente, às personagens do teatro do absurdo, que representa, de maneira metateatral, uma alienação, mas as personagens absurdas não alcançam a verdade da sua condição, uma vez que o pensamento lógico é ridicularizado. Tudo é movido pelo acaso. Portanto, a consciência trágica do absurdo, que ocorre nos heróis trágicos modernos de Plínio Marcos, leva as personagens à descoberta dos condicionamentos sociais alienantes, mas, como não havia deuses no sistema mítico de tais personagens, não há sentido e nem saída para os condicionamentos. No teatro do absurdo, apresenta-se uma imagem de um mundo sem sentido, no qual, a personagem apática está inserida em um cosmos cuja ordem é de responsabilidade do acaso, a personagem absurda é, pois, uma vítima absoluta. No trágico, apresenta-se a imagem de um problema insolúvel, na qual a personagem se responsabiliza pelo seu erro de julgamento, apesar de saber que foi em parte determinado pelos deuses, porque ainda possui fé em uma instância metafísica; assim, a personagem não desiste de encontrar a verdade, assumindo-se enquanto agente.

A personagem trágica de Plínio Marcos está entre o abismo que se encontra entre a modernidade e a pós-modernidade, encontrando-se em uma zona intermediária. Na tragédia grega, o elemento mais antigo era o verdadeiro e o mais novo era uma nova percepção sobre a verdade anterior, que não deixaria de existir. A personagem trágica clássica também estava em uma zona intermediária. Apesar do aspecto aparentemente absurdo, a verdade mítica da tragédia clássica, por mais horrorosa e fortuita que ela poderia ser, não pode ser percebida como absurda, porque ela segue a *dické* mítica necessária. A verdade mítica se apresentava aos humanos como algo terrível, aparentemente inexplicável, e que era atribuída a uma vontade divina. Os tragediógrafos clássicos levavam a verdade mítica até o limite do terrível.

Desta forma, consideramos que o *corpus* resolve a tensão alicerçada no abismo, que é a problemática entre o trágico e o absurdo, representando ações dramáticas de personagens que agem por motivações de origem trágicas (motivações presentes nos seus discursos míticos), e como resultado das ações trágicas, as personagens plinianas se veriam enclausuradas em um horizonte absurdo da existência social e, pois, existencial. A subtração constante do sentido, no horizonte absurdo da existência social e existencial, provoca um desmoronamento de valores míticos e um processo de perda da fé, não apenas no horizonte mítico anterior, mas também em qualquer gesto de simbolização. A noção de destino, pressuposta na fé que as personagens possuíam em uma necessidade inapelável, se manteria, e receberia o sentido dado pelas catástrofes, que seriam vistas, ao mesmo tempo, como necessárias e absurdas.

Isto só seria possível por causa da predominância do que denominamos por consciência trágica do absurdo, que opera no processo de estruturação da percepção sobre o social e, conseqüentemente, sobre o existencial, no *modos operandi* das personagens plinianas, inseridas em um contexto cultural pós-moderno, reflexo da contracultura do qual o dramaturgo brasileiro Plínio Marcos de Barros fez parte, na segunda metade do século XX. Portanto, acreditamos que a postura do dramaturgo santista seja a de esperança na mudança social, justamente por ele ter sido tão sensível às contradições existenciais dos indivíduos alienados. A representação trágica destas contradições sociais e existenciais, por causa da orientação expectativa das cenas a fim trágico, demonstra um *ethos* dramaturgic de transformação social e existencial, justamente devido ao olhar sensível de Plínio Marcos às contradições humanas.

Assim, porque suas peças teatrais possuem um efeito de sentido ambíguo com relação ao sentido das vidas das suas personagens, à margem da sociedade e à margem de si próprias, ocorre um processo de desalienação social (metonimicamente na ação “privada”) e existencial (metaforicamente na ação “pública”) das estruturas ideológicas das personagens, que, recebendo graus de complexidade estética, desfiguram a tipificação estereotipada à qual foram

submetidas e pela qual sucumbiram. Este processo estético pode provocar no leitor-expectador um processo de humanização, pois pode fazê-lo, ou apiedar-se face ao sofrimento trágico das personagens marginalizadas e criminosas, ou rir-se frente ao ridículo do absurdo das misérias humanas, conforme quis demonstrar.

BIBLIOGRAFIA

Das obras de Plínio Marcos:

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos: obras teatrais: Atrás destes muros**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

_____, Plínio. **Plínio Marcos: obras teatrais: No reino da banalidade**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

_____, Plínio. **Plínio Marcos: obras teatrais: Noites sujas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

_____, Plínio. **Plínio Marcos: obras teatrais: Religiosidade subversiva**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

_____, Plínio. **Plínio Marcos: obras teatrais: Roda de samba, roda dos bichos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

_____, Plínio. **Plínio Marcos: obras teatrais: Pomba Roxa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

Das obras fundamentais:

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **As Moças de Isabel Câmara: A Subversão ao Drama Tradicional**. *Latin American Theatre Review*, McGill University, 2002.

_____, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia, anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. São Paulo: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003. Tradução de Eudoro de Sousa.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVÊDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. **Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo**. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Campinas, SP, 2002.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURSCHEID, Marcelo. **Ifigênia entre os Tauros, de Eurípides: introdução, tradução e notas**. 2012. 268 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas,

Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/29040/R%20-%20D%20-%20MARCELO%20BOURSCHEID.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

BRECHT, Bertold. A vida de Galileu Galilei. In: BRECHT, Berthold. **Teatro completo** vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Tradução de Roberto Schwarz.

BUSE, Pricila. **Andrômaca de Eurípidés e o ideal do trágico**: tradução e análise. 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41725>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CARDOSO FIRMO, Ana Catarina. **Da palavra à cena e da palavra em cena**: Dramaturgias do absurdo em França e em Portugal. Tese de Doutorado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras, Universidade De Lisboa, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto et al (Org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **A ideologia da competência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

_____, Marilena. Glossário de termos gregos. In: CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume 1. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Tradução de Pola Civelli).

ÉSQUILO. **Agamémnon**. Disponível em: <<http://estudando.weebly.com/uploads/5/2/3/8/5238344/agamemnon.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Coéforas**. Tradução de Lobo Vilela. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/coeforas.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Eumênides**. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/09/C3%89squilo-EUM%3%8ANIDES.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Os persas**. 2002. Tradução de Jaa Torrano. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/710>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Os persas**. Tradução de Maria José de Carvalho. Disponível em: <<http://www.lendo.org/a-tragedia-grega/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

_____. **Prometeu acorrentado**. Tradução de João Baptista de Mello e Souza. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Sete contra Tebas. In: SALVADOR, Evandro Luis. **Sete contra Tebas**: Introdução, tradução e comentários. Campinas: UNICAMP, 2006. Cap. 5. p. 33-71. Tradução de Evandro Luis Salvador. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000785371>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Bárbara Heliodora Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

EURÍPEDES. **Íon**. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/09/Eur%C3%ADpedes-%C3%8DON.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Alceste**. Tradução de João Baptista de Mello e Souza. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/alceste.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Andrômaca. In: BUSE, Priscila. **Andrômaca de Eurípides e o ideal do trágico**: tradução e análise. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2015. Cap. 6. p. 36-131. Tradução de Priscila Buse. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41725>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. As fenícias. In: SALVADOR, Evandro Luis. **Tradução da tragédia As Fenícias, de Eurípides, e ensaio sobre o prólogo e o primeiro episódio**. Campinas: UNICAMP, 2010. Cap. 2. p. 23-73. Tradução de Evandro Luis Salvador. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000785371&opt=1>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Electra**. Tradução de João Baptista de Mello e Souza. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/electra.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Helena**. Porto Alegre: Movimento, 2009. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____. Ifigênia entre os Tauros. In: BOURSCHEID, Marcelo. **Ifigênia entre os Tauros, de Eurípides**: introdução, tradução e notas. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2012. Cap. 2. p. 64-216. Tradução de Marcelo Bourscheid. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/29040/R%20-%20D%20-%20MARCELO%20BOURSCHEID.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. **Medéia. Hipólito. As troianas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. Tradução de Mário da Gama Kury.

_____. **Os Heraclidas**. Lisboa: Edições 70, 2000. Tradução de Cláudia Raquel Cravo da Silva.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Disponível em <http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf> acessado a 27/08/2013.

GERNET, Louis. **Antropología de la Grecia Antigua**. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

GÓGOL, Nikolai. **O Inspetor Geral**. 131 p. Tradução de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Disponível em: <<https://ieacen.files.wordpress.com/2015/08/o-inspetor-geral.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. São Paulo: Veredas, 2007. Tradução de Maria Cristina Guimarães Cupenino.

IONESCO, E. A cantora careca. Trad. M. Lúcia Pereira, Campinas: Papirus, 1993.

JARRY, Alfred. **Ubu rei**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. Tradução de Sergio Flaksman.

KAISER, Georg. Da aurora à meia-noite: Peça em duas partes. **Revista Contingentia**, Rs, v. 5, n. 2, p.38-74, 21 set. 2010. Tradução de Gabriela Wondracek Linck, Erica Foerthmann Schultz e Michael Korfmann. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/17672/10378>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

LIMA, Rainério dos Santos. **Inútil pranto para anjos caídos: Mimesis e representação social no teatro de Plínio marcos**. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPB/CCHLA. João Pessoa, 2008.

LEHMANN, Hans-Tries. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEPPOS, Denise Aparecida de Paulo Ribeiro. **Falar e calar no teatro brasileiro contemporâneo: uma análise discursiva da obra de Plínio Marcos**. São Carlos. UFSCar, 2012

LESKY, Albin. 1996. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACIEL, Luis Carlos. O teatro da contracultura. In: MACIEL, Luiz Carlos; CHAVES, Ângela. **Geração em crise: memórias do tempo do Tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALDI, Sábato. Dois perdidos numa noite suja (Crítica de 1987). In: MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____, Sábato; VARGAS, M. T. Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974). São Paulo: SENAC, 2001.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.

MOLIÈRE. **O Avarento**. Rio de Janeiro: eBooksBrasil, 2006. 311 p. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/avarento.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

MONTEIRO, Prista. **A Bengala**. Lisboa: Movimento, 1972.

_____, Prista. Os imortais. In: MONTEIRO, Prista. **Os Imortais; O Candidato**. São Paulo: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Trad. António José Massano e Manuel Palmeirim Publicações. Dom Quixote: Lisboa - Portugal, 1978.

MOSTAÇO, Edélcio. A questão experimental: a cena nos anos de 1950-1970. In: GUINSBURG, Jacó et al. **História do teatro brasileiro**: Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos**: um léxico histórico. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. (Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa).

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci.

PRADO, Décio de Almeida. Exercício Findo: Crítica Teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987

_____, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. 2. ed. Lugar da história: Coimbra - Portugal, 2008. Trad. Leonor Santa Bárbara.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

_____, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALVADOR, Evandro Luis. **Sete contra Tebas**: Introdução, tradução e comentários. 2006. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000381836>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____, Evandro Luis. **Tradução da tragédia As Fenícias, de Eurípides, e ensaio sobre o prólogo e o primeiro episódio**. 2010. 109 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/download/.../2047>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: SCHWARTZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Tradução de Manuel Bandeira.

_____, William. **O Mercador de Veneza**. Água-Forte, Almada: [s.n.], 2002. 94 p. Tradução de Helena Barbas. Disponível em:

<http://helenabarbas.net/traducoes/Mercador_Veneza_WShakesp_HBarbas.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2017.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. 15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. Tradução de Mário da Gama Kury.

_____. Ajáx. In: SÓFOCLES. **Antígona, Ajáx, Rei Édipo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971. Tradução de António Manuel Couto Viana.

_____. Ajáx. In: SÓFOCLES. **Antígona, Ajáx, Rei Édipo**. Trad. António Manuel Couto Viana Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

_____. **Electra**. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/09/S%C3%B3focles-ELECTRA.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____. Filoctetes. In: MARTINEZ, Josiane. **Filoctetes**: Introdução, tradução e notas. Campinas: UNICAMP, 2003. Cap. 6. p. 107-172. Tradução de Josiane Martinez. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000295927>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Tradução de Celeste Aída Galeão.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **Teatro do Absurdo**. In: REBELLO, Luís Francisco (org.). Dicionário do Teatro Português. Lisboa: Edições Prelo, s/d, p.18.

SILVA, Tiago. Gênero, violência e sexualidade em barrela de Plínio Marcos. **Práxis** - Revista do ICHLA. Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes. 2014, pp. 37-48.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SZOKA, Elzbieta. **A semiotic study of three plays by Plínio Marcos**. New York: Peter Lang, 1995. (Berkeley insights in linguistics and semiotics, v.13).

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____, Peter **Teoria do drama burguês**: século XVIII. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Tradução de Luiz Sérgio Repa.

_____, Peter. **Teoria do drama moderno**: 1880-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Tradução de Luiz Sérgio Repa.

VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

_____, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

WIGGERSHAUS, Rolf. **A escola de Frankfurt**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Tradução do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel; tradução do francês por Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Das demais obras lidas:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução de Alfredo Bossi e Ivone Castilho Benedetti.

ADORNO, Theodor W. Posições do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. Cap. 3. p. 55-64. (Coleção Espírito Crítico). Tradução de Jorge M. B. de Almeida.

ALDEN, W. H. Macbeth. Tradução de José Rubens Siqueira. In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Tradução de Manuel Bandeira. pp. 181-197.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **As Moças de Isabel Câmara**: a subversão ao drama tradicional. *Latin American Theatre Review*, S. L., p.37-55, 2002. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1373/1348>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

ANDRADE, Oswald de. O rei da vela. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.

BAPTISTA, Abel José Barros. O romanesco extravagante: sobre Memórias póstumas de Brás Cubas. In: BAPTISTA, Abel José Barros et al. **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2008. Cap. 1. p. 17-30.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. Cap. 1. p. 19-62. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Cap. 14. p. 197-221, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

_____, Gerd. **Introdução ao Filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. São Paulo: Globo, 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUTOR, Michel et al. **Joyce e o romance moderno**. 13. ed. São Paulo: Documentos Ltda., 1969. Tradução de T. C. Netto.

CAMATI, Anna Stegh. Vozes narrativas no espaço cênico: O pós-dramático em (A)tentados de Martin Crip. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 7, p.158-166, out. 2009. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_158.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016. CASSIRER, Ernest. A tragédia da cultura. *Philosophica*, Lisboa, v. 23, p.137-158, 2004. Tradução de Pedro M. S. Alves Antonieta Lopes. Disponível em:

<<http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/23/8.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CAVALIERE, Arlete Orlando. Meyerhold e a Biomecânica: Uma poética do corpo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p.119-125, 1997. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13885>>. Acesso em: 16 maio 2017.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o Teatro Épico. **Literatura e Sociedade**: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, v. 13, p.214-233, 2010. Palestra proferida no Teatro Fábrica em 3 de maio de 2005. Disponível em: <<file:///C:/Users/Particular/Downloads/64092-84300-1-SM.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. **Língua e Literatura**, São Paulo, USP, v. 6, p.241-372, 2000. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lingueliteratura/article/view/105425>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. D.E.L.T.A., 31-especial, p. 377-390. 2015.

FERNANDES, Sílvia. Prefácio de Ubu rei. In: JARRY, Alfred. **Ubu rei**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. Tradução de Sergio Flaksman.

FERREIRA, Valmir Aleixo. **Comparando pós-moderno e pós-dramático: a multiplicação do prefixo**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. 16p

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, v. 53, p.166-182, mar./maio, 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real: Literatura e experiência. In: OLINTO, H et al. **Literatura e realidade(s): uma abordagem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. Cap. 4. p. 32-42.

GATTO, Dante. **A dialética do trágico**. 2016. Texto publicado nos anais da ABRALIC. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491410160.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2017.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. Cap. 9. p. 265-284. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Tradução de José Geraldo Vieira.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos à Wittgenstein**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MEDEIROS, Elen de. Algumas reflexões sobre a modernização do drama no Brasil: conjecturas e possibilidades. **Cadernos Letra e Ato**, Campinas-SP, v. 5, p.43-59, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/317>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MONTEIRO, Prista. **As Criadas/Alta Vigilância**. Ed. Cotovia, Portugal, 2010.

MORAES LEITE, Ligia Chiapini. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens à Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

MUNHOZ, Bruna; KOPELMAN, Isa. O teatro do cotidiano: epicidade e dramaticidade em À procura de emprego de Michel Vinaver. **Pitágoras** 500, Campinas, v. 8, p.101-110, jun. 2015. Disponível em: <www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/download/374/360>. Acesso em: 10 ago. 2016.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ática, 1999.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

SILVA, Vladimir Gomes. O desfecho de um processo: uma relação centrípeta e centrífuga entre Franz Kafka e Albert Camus. **Revista Athena**, v. 10, n. 1, p.300-326, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/1907>>. Acesso em: 22 maio 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A questão do método nos estudos literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 49, n. 4, p. 471-476, out./dez. 2014.

_____, Roberto Acízelo de. Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s). **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p.15-38, jul./dez. 2011.

_____, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPELBER, Suzi. A noção de sujeito e a questão da identidade na obra de Guimarães Rosa. **Caderno de Letras da UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 5, p.1-7, set. 2009. Disponível em: <www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/.../cl25092009suzi.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine. Íntimo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução de André Telles.

TRINDADE DE ARAÚJO, Ana Karênina. Os Caminhos do Sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller. **SABERES**, Natal – RN, v. 1, n. Especial: I ENAFA e XXIV Semana de Filosofia da UFRN, Jan. 2015, 37-45.

VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. **Prometeus Filosofia em Revista**, Sergipe, n. 6, p.91-106, jun. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/759>>. Acesso em: 08 mar. 2018.

VICENTE, José. **O teatro de José Vicente: outras obras**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VIVIESCAS, Víctor. La crisis de la representación y de la forma dramática. **Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico**, Colômbia, p.437-465, ago. 2005. Disponível em: <[http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad 21 pags 437-465.pdf](http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf)>. Acesso em: 15 ago. 2017.

WOOLF, Virginia. **Passeio ao farol**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
Tradução de Oscar Mendes.