

Anomia e divergência em *Barrela*, de Plínio Marcos

Lucio Allemand Branco

Positivamente, tudo o que é interessante se passa na sombra.

Nada se sabe da verdadeira história dos homens.

Louis-Ferdinand Céline

A vida é para cada homem uma cela solitária cujas paredes são espelhos.

Eugene O'Neill

Barrela, peça inaugural da obra de Plínio Marcos, foi escrita em 1958, ano que marca emblematicamente a produção dramaturgica no Brasil. O Teatro de Arena vivia seu auge, com o êxito da encenação de *Eles não usam Black-Tie* (em conjunto com montagens anteriores, de cunho político-social semelhante), que já sinalizava quais os contornos que o grupo fundado por José Renato e outros que o tomariam como modelo iriam assumir a partir de então. Dentro dos termos de uma periodização histórica oficial, pode-se dizer que o teatro brasileiro ingressava, talvez, no terceiro estágio de sua modernização, sendo, por convenção, os dois anteriores: a consagrada montagem original de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski; e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do italiano Franco Zampari, em 1948.

O pioneirismo atribuído a Nelson Rodrigues explica-se por uma arrojada concepção formal que rompia com a regra das três unidades clássicas (ação, tempo e lugar) – determinadas por Aristóteles, em sua *Poética* –, e também pelo inusitado dos temas abordados (em que o aprofundamento psicológico na caracterização dos personagens ganhava especial relevo, na hábil construção do enredo) que, até o momento, estavam ausentes dos palcos nacionais. Graças a *Vestido de noiva*, passou a haver um intenso debate de idéias com o fim de promover, em curto

prazo, a definição do autêntico papel do teatro no seio do projeto de modernização que o Estado Novo pretendia implantar no país. Assim, a arte cênica ganhava maturidade, à força de uma campanha cultural que lhe impunha um perfil sério, no qual prevalecia o drama como gênero (em detrimento da comédia), tendo em vista a formação de uma identidade artística própria e de um público que lhe ficasse à altura¹.

Já o TBC tem como principal mérito haver introduzido – sob a égide do profissionalismo – alguns procedimentos inéditos no setor, como a ênfase na atividade do diretor, a leitura minuciosa das peças por todos os membros do grupo (donde se alcançava a pretendida fidelidade ao texto dramático), a rotina austera de ensaios, etc. Enfim, uma visão empresarial que propunha alcançar, pelo viés artístico, um resultado coeso nas montagens, muitas realizadas a partir do repertório clássico internacional.

Nesse contexto, após a experiência cênica nacional ter completado sua maioridade, é que surge acenando solitária a obra de Plínio Marcos. Em contraponto aos dogmas do dominante teatro político em voga, o enredo de *Barrela* centra-se no conflito de individualidades (nada há nele, por exemplo, que guarde afinidade com o conceito de “peça de tese”). A cartilha do engajamento ideológico no ambiente teatral pregava a denúncia das mazelas sociais e, tendo a ação dramática invariavelmente como pano de fundo a luta de classes, o conflito se desenrolava esquematicamente em termos de oprimidos contra opressores – o operariado, o campesinato, eram finalmente alçados à condição de protagonistas. Essa tendência iria se acentuar nos anos seguintes, com a adoção e peculiar adaptação de recursos tomados de empréstimo às teorias brechtianas, como o “efeito do distanciamento”, visando despertar a consciência política do espectador.

Coerentemente com toda sua produção posterior, essa “peça em um ato” já traz uma série de elementos marcadamente plinianos, que traem uma inegável descendência da linhagem inaugurada por Nelson Rodrigues (que afirmava ser o autor de *Barrela* uma espécie de seu sucessor). Confessa influência de Plínio Marcos, o teatro rodriguiano impregnou mais propriamente o conteúdo do que a forma de peças como *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *O abajur*

¹ Ver Pereira, *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*.

lilas (1969). Fato que se confirma no tratamento dispensado aos excessos de anomalias comportamentais, sempre às voltas com situações-limite que se avizinham do insuportável (no caso específico de Plínio, o viés psicológico pelo qual se dá vida aos personagens está permanentemente à sombra do signo da violência). Curiosamente, por colocar em cena – obviamente não em tom panfletário, mas sem negligenciar o caráter humanista de denúncia – as máculas de uma vida à margem de qualquer expectativa, onde figuras do submundo urbano se confrontam pela sobrevivência individual, sua esfera temática era por vezes vista como próxima à do filão politicamente engajado. Um dado inegável é que, tendo Nelson Rodrigues por matriz, os contemporâneos Arena e Plínio Marcos puderam “... instaurar de vez no palco a temática e o modo de falar brasileiros, que tiveram como corolário uma maneira nativa de interpretar”².

Pode-se afirmar que isso é consenso nas análises feitas sobre a produção dramatúrgica brasileira. Nelson Rodrigues, com o ciclo das suas Tragédias cariocas (como o crítico Sábato Magaldi convencionou denominar oito do total de dezessete de suas peças), passou a realçar a cor local da vida carioca, com seus tipos folclóricos, maneirismos e modalidades de comportamento que remetiam a uma estrutura cultural singular. O coloquial subitamente permeava o texto teatral, operando, com isso, uma sensível alteração não só na linguagem verbal dos personagens – aproximando-os assim das formas de expressão restritas ao cotidiano, e nunca antes presentes no “espaço nobre” de um palco – mas também na linguagem cênica. Uma análise semiológica desse teatro de feição mais popular deve se deter sobre o aspecto de como a gíria se converte numa espécie de código exclusivo desses personagens. Tanto o Teatro de Arena Plínio Marcos, esmeraram-se na criação de um universo dramático popular que comportasse uma linguagem que traduzisse sua essência. Os menos privilegiados passaram a ter sua vez graças a uma remodelação das técnicas interpretativas usuais, numa empresa na qual o Arena se lançou num esforço coletivo e programático, e que o texto pliniano ensejava de modo *sui generis*.

Plínio Marcos é um dramaturgo que se enquadra na tradição aristotélica, por sua vinculação a uma espécie de “ultranaturalismo” que

² Zanotto, “Descida aos infernos”, p. 9.

escancara a realidade em seus detalhes supostamente menos nobres e apresentáveis ao olhar do público, através de uma visceral representação mimética. Em verdade, sua observância às normas dramáticas clássicas – estipuladas pelo autor da *Poética* – justificam o fato de que “Plínio Marcos dizia-se um contador de histórias com princípio, meio e fim...” e que também fosse ele um autor que se poderia classificar de “... aristotélico, sem que isso o preocupasse minimamente, mas por intuição”³.

Barrela põe inicialmente em cena seis personagens trancafiados numa cela. Atendem pelos epítetos de: Bereco, Portuga, Tirica, Bahia, Fumaça e Louco. A noite em que se passa a peça começa com todos eles dormindo. Subitamente, Portuga acorda aos gritos, após o recorrente pesadelo que lhe traz à memória o crime que o levou à prisão: o assassinato de sua esposa, que, pelo que tudo indica, decorreu de um flagrante de adultério. Esse acontecimento detona o conflito sobre o qual se alicerça toda a ação dramática: a partir dele, instaura-se, através da ameaça permanente da curra, um processo crescente de luta pelo poder no interior daquele espaço mínimo. (Eis um traço estilístico caro a Plínio Marcos: a opção pela exigüidade. Há nas suas peças uma economia de procedimentos que contribuem decisivamente para o perfil de uma construção dramática singular. Nelas, a composição do espaço cênico não comporta externas – a ação se basta num interior único, e transcorre segundo uma dinâmica peculiar criada pelo constante confronto entre os poucos personagens. As outras três peças mencionadas são bons exemplos disso.)

Filiado à idéia de que o teatro é, por excelência, a “arte do conflito”⁴, o núcleo dramático consiste no choque entre indivíduos entregues à sua precária condição de meros sobreviventes do mais baixo *bas-fon*. O enredo é conduzido por falas que primam pela mais pura agressividade verbal, prosseguindo num crescendo que culmina inevitavelmente na explosão catártica da violência física. Essa construção não deixa de guardar certo esquematismo, com uma caracterização muito precisa dos personagens, todos eles encarnando tipos ordinários da vida marginal, excluídos sociais entregues à busca desesperada de fazer valer suas vidas num meio tão adverso.

³ *Id.*, p. 16.

⁴ Prado, “A personagem no teatro”, em *A personagem de ficção*, p. 92.

Em *Barrela*, texto e subtexto estão impregnados de uma carga opressiva de hostilidade; as hesitações de fala comportam o mesmo grau de animosidade que a enunciação explícita, onde sempre figuram o palavrão e a gíria interna do universo da bandidagem (é verdade que, nesta peça, em comparação com algumas posteriores, há uma presença mais tímida de nuances subtextuais). Qualquer análise do teatro de Plínio Marcos terá de se concentrar no aspecto discursivo, verbal, que, além de definir os caracteres presentes em cena, constitui a própria matéria do drama. A linguagem vulgar explicita a natureza da disputa, ao mesmo tempo em que exerce a função de afirmar o que resta de força nesses indivíduos sob eterna ameaça. Quanto a isso, é pertinente assinalar que: "... o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar"⁵. Os diálogos são travados com a finalidade de ver quem fala mais ou de quem dá a última palavra, expressam não só a incapacidade de compreensão mútua entre esses indivíduos, como também a ausência de sentimentos solidários de pertencimento a uma realidade comum.

A brutalidade do ambiente carcerário é algo como a norma vigente; romper com ela significa deslegitimar os mecanismos alternativos de controle que se estabelecem para a manutenção da ordem instituída pelos detentos. As regras que compõem esse regulamento interno integram uma reprodução microcós mica, particularizada, da estrutura social maior. Externamente, essa fornece o modelo pelo qual o repertório de leis se faz valer dentro do xadrez. Pautada nesses padrões, verifica-se o fenômeno da observância a certos valores de uma estrutura cultural que, apesar da sua natureza original um tanto imprecisa, difusa, ganham, neste espaço, o estatuto de lei inviolável, cuja desobediência é inapelavelmente punida. Um exemplo claro, e que constitui o motivo central do enredo, é a função atribuída à inversão dos papéis sexuais que se verifica no ato da curra. A posse sexual à força é o meio pelo qual o elemento ativo afirma sua autoridade; é, também, o expediente mais brutal de humilhação alheia, uma espécie de rito que tem por fim alocar determinados indivíduos estigmatizados em um espaço que se

⁵ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 10.

lhe reserva na escala hierárquica do meio prisional. Predomina então o conceito (algo distorcido, é verdade, para um código moral oficial que não prevê relações de tipo homossexual) de que a exacerbação da virilidade é o valor preeminente para a necessária aquisição, ou manutenção, do poder. Se não há explicitamente disputa pelo poder, almeja-se, no mínimo, fazer-se respeitar no interior desse nicho.

O “xerife” da cela, Bereco, que legitimou sua ascendência sobre os demais por meio da força física, é contrário à violência sexual, e, portanto, toda vez que ela pareça iminente, basta sua intervenção para que sua prática fique suspensa. Ele é a autoridade incontestada naquele espaço, sua palavra tem peso de lei para o estabelecimento da ordem local (também é ele, por exemplo, quem determina quando se pode fumar maconha na cela, um dos passatempos mais disputados pelos detentos). Entende-se que a autoridade do “xerife” sobre os demais se dá mediante uma delegação não-oficial, apenas reconhecida pelo código interno dos presos, mas sua existência acaba por prestar um auxílio involuntário à autoridade legal, no sentido em que é ela uma espécie de sua reprodução, mesmo que precária. A instituição policial se faz presente em cena (literal e simbolicamente) de forma um tanto indireta, seja através da inevitável menção que dela fazem os personagens aprisionados, ou da sua breve aparição, ao final da peça, nas figuras de um carcereiro e de dois guardas. Entregue à sua própria sorte, a população carcerária conta com certa convivência da sociedade – mediante a atuação da polícia – no que se refere ao cumprimento do seu regulamento alternativo. Excluído que é da vida social, esse contingente humano tem sua relativa autonomia vigiada a certa distância por um controle institucional que se exerce somente com vistas a que não se ultrapasse determinado limite, o qual é demarcado pelo poder disciplinar oficialmente constituído. A rebelião, por exemplo, é um fenômeno de ruptura com a ordem legal, mas não com as regras informalmente estabelecidas pelos presos. Daí, ela constituir uma exceção nociva ao funcionamento regular do sistema de segurança, e afetar diretamente o sentimento de indiferença da estrutura social quanto ao destino dessa população indesejada (o uso do clichê “depósito humano” para designar o cárcere, não parece indevido aqui). Portanto, recai sobre o aparelho policial a expectativa de se reprimir com urgência – sob pena de

ficar ameaçado seriamente o estado de estabilidade social – as consequências da parcial autonomia das “leis” exclusivas desse universo.

Concebemos aqui que a estrutura social é organizada, mantida e sempre fortalecida por valores de uma determinada estrutura cultural que estimula a competitividade entre os indivíduos. Isso se dá como um esforço de aprimoramento das estratégias sociais – orientadas, em princípio, por normas institucionais abalizadas pelo conjunto da sociedade – para o êxito final das aspirações desses mesmos indivíduos. O fenômeno da *anomia*, ou “comportamento aberrante”, é o resultado de uma “dissociação entre as aspirações culturalmente prescritas e as vias socialmente estruturadas para realizar essas aspirações”⁶. Percebe-se, então, uma tensão, um desequilíbrio estrutural entre essas duas categorias – mais regularmente mencionadas, em sociologia, como metas culturais e meios institucionais –, o que possibilita a identificação das diferentes modalidades de comportamento num dado sistema social, inclusive as que destoam do padrão estabelecido (como é essencialmente o caso da exteriorização das psiques criminosas, como nos interessa aqui). Considerando as diferentes sociedades humanas, conclui-se que esse desequilíbrio tem caráter oscilante, com ênfase ora em uma dessas categorias, ora em outra.

No mérito específico da categoria dos meios institucionais, nota-se uma distinção dual quanto à adoção do gênero de norma para a realização final dos objetivos culturais: há as normas institucionais e as normas técnicas: ambas a orientar as ações sociais dos indivíduos.

As primeiras constituem um tipo explicitamente referido a valores consagrados, considerados legítimos, de dada cultura. Repercutem positivamente no seio de um grupo social que as toma por fator de estruturação, ordenação e organização do sistema. Almejando sempre o atingimento da metas, esse gênero de norma se faz viável pela ação dos expedientes formalmente aceitos. Estes são garantidos por uma concepção moral prévia que sustenta haver um padrão fixo de ações que exclui necessariamente práticas tidas como ilícitas. O aparelho policial supostamente prima pela observância a essas normas; sua atuação num presídio, por exemplo, centrar-se-ia, em tese, na exigência de que os internos primassem pelo mesmo padrão.

⁶ Merton, *Sociologia: teoria e estrutura*.

Já as normas técnicas são o produto da índole pessoal, remetem aos valores alternativos de cada indivíduo, priorizando exclusivamente o aspecto da conveniência do meio de alcance do resultado imediato. São elas, em princípio, uma resposta pessoal e intransferível (na sua condição de estratégia) do indivíduo isolado à demanda do êxito social. Ajusta-se, nessa conceituação, ao perfil das tendências marginais, cuja realização através do crime é um objetivo traçado em termos pragmáticos, algo que se dá sem grandes considerações de ordem moral. Escrúpulos não podem existir para o livre curso das atividades ilegais, pois, afinal de contas, a figura do fora-da-lei é consciente do caráter da sua opção de vida e, por conseguinte, de sua identidade social. Ocorre então o fenômeno de interiorização, que não é outra coisa que o processo que expõe a relação que o objeto do estigma (o fora-da-lei) tem com o próprio estigma. Fenômeno que pode ter como conseqüência uma sublimação dos casos de divergência social a níveis imprevisíveis. Mas talvez não tão assim fora de prognóstico, pois que qualquer ato divergente responde, por força do estigma, às expectativas da estrutura social quanto ao comportamento do indivíduo cuja personalidade é concebida como inescapavelmente problemática. Interiorização é "... o conceito que se sustenta sobre os desviantes como pessoas 'imorais', 'turbulentas', 'perigosas', etc., permeia todo o sistema e desemboca afinal na representação que eles próprios se assumem sobre si mesmos..."⁷.

O fora-da-lei vive à sombra do estigma da divergência. A divergência é, em princípio, um conceito muito amplo e que pode ser aplicado a comportamentos específicos, referidos estes a contextos sociais inteiramente distintos entre si, sendo que, em essência, o que o define é o fato de se colocar, como já foi dito, em um plano de confronto com as normas institucionalmente estabelecidas. Em suma, sua natureza é, necessariamente, contra-ideológica.

Assim, o fora-da-lei pode ser classificado como uma das "... pessoas consideradas engajadas numa espécie de negação (coletiva) da ordem social (...), falta-lhes moralidade, elas representam defeitos nos

⁷ Goldwasser, "Cria fama e deita-te na cama: um estudo de estigmatização numa instituição total", em *Velho, Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*.

esquemas motivacionais da sociedade (...), ostentam sua recusa em aceitar seu lugar”⁸.

Há uma distinção fundamental entre duas categorias teóricas que, a seu modo, associam-se à amplitude do fenômeno da divergência.

Anomie significa um estado ou situação de instabilidade, desorganização, má-integração ou de “doença” de um sistema. É a “... condição do ambiente social, não de indivíduos particulares” ou “... propriedade de um sistema social, não o estado de espírito deste ou daquele indivíduo dentro do sistema”⁹. Constitui, então, um desvio de conduta em nível grupal, eventualidade passível de ocorrer numa rebelião na cadeia, o que infringe diretamente o código penal; ou quando a força policial foge ao cumprimento do dever legal e incorre em formas diversas de abuso de poder e corrupção (o caso referido de relativa negligência quanto às regras de convívio, e à integridade física dos presos, é um bom exemplo disso).

Já *anomia* é a categoria que implica a divergência apenas na esfera individual. Corresponde ela a um reforço do processo de estigmatização de que sofre o indivíduo que cumpre pena e que não se conforma com isso. (O estigma da criminalidade é tão aderente que, até mesmo quem é de fato inocente, pode ser preso e ficar condenado a não ter “voz nem vez”¹⁰ para se defender: – “Vim parar aqui por engano”, é o que alega Bahia.) É a partir dessa premissa teórica que as análises da divergência e do particular fenômeno *anômico* se desenvolvem. (Entende-se que a construção da identidade divergente dos personagens de *Barrela* se fundamenta na sublimação singular de uma tendência comportamental que é comum a todo o universo ficcional pliniano, mas que, nesta peça, por ter como cenário o cárcere, figura com uma intensidade ainda maior.)

Há entre os dois conceitos uma nítida relação:

... a desorganização de normas e valores vai fazer com que o ambiente social seja favorável ao aparecimento de indivíduos ‘anômicos’” (...), a ausência ou conflito de

⁸ Goffman, “Desvio e comportamento desviante”, em *Estigma: notas sobre a manipulação da imagem deteriorada*.

⁹ Merton, op. cit.

¹⁰ Zanotto, op. cit., p. 16.

normas faria com que as pessoas procurassem estratégias e soluções individuais, não sancionadas por uma escala de valores consensual¹¹.

Porém, esse quadro de referências teóricas não exige que a *anomia* seja condicionada obrigatoriamente pela *anomie*, o que constitui, afinal, uma radicalização do comportamento divergente individual (adentra-se aqui, sem dúvida, no âmbito da análise das psicopatologias sociais). Articulam-se, assim, as relações entre os dois paradigmas regulamentais (leia-se: o código oficial da polícia e o código não-oficial dos prisioneiros) à luz do conceito *anômico*, em *Barrela* – tanto no que tange às suas diferenças estruturais, em separado, cada qual compondo assim uma totalidade una, coesa, e prestando contas somente a seus mecanismos internos de funcionamento; quanto à possibilidade de um embate recíproco de seus limites, em que se estabelece uma dinâmica que opõe frontalmente seus respectivos dispositivos legais e ilegais.

As normas institucionais são compostas, originalmente, pelo código de valores de todo o aparato legal, que estabelece, em nível teórico, o cumprimento de suas regras, via a ação da polícia. As possibilidades de infração penal são do conhecimento de todo o corpo carcerário, e a veleidade sempre presente de sua incorrência, permanece sob constante vigilância do poder disciplinar. Há um parentesco inequívoco entre esse código legitimamente formal e aquele estipulado informalmente pelos detentos, o qual só ganha legitimidade segundo uma noção particular do que seja uma autêntica autoridade reguladora. Neste último, a *anomie* é quase uma impossibilidade, pois que seu rigor se mostra invariavelmente implacável. O que não é difícil de se compreender, bastando lembrar que seu poder se exerce entre quatro paredes distantes do olhar público. Pode-se concluir, então, que o regulamento não-oficial dos presos é mais eficiente.

Os valores a partir dos quais se molda o repertório de normas técnicas são de uma outra natureza e, tanto podem ser avalizados pelos presos, como pelos policiais, na sua busca comum por alcançar ganhos individuais, como já foi referido. Situadas fora do sistema oficial, essas normas são

¹¹ Velho, “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social”, em *Desvio e divergência*.

vistas, originalmente, como patrimônio exclusivo das inclinações comportamentais dos presidiários, mas não é exatamente assim que acontece na realidade. São elas fatores geradores de *anomia*, seja na desobediência individual ao “xerife” da cela, ou no desrespeito de um policial a um superior hierárquico; e também de *anomie*, no caso de uma rara “deposição” do “xerife”, mediante uma súbita revolta coletiva no xadrez (ou no caso de uma rebelião contra o sistema carcerário, como já foi mencionado), ou na paradoxal casualidade da obediência ao comando de uma ação policial que resulta num massacre de presos, ferindo, assim, princípios legais, como os direitos humanos.

A proibição da curra pelo “xerife” é tão somente a expressão da consagrada tese de que qualquer relação sexual entre homens é imoral, permanecendo ela, fatalmente, na esfera do tabu a que moralmente sempre pertenceu. Quando se instala a crise, através da ameaça do estupro de Portuga, Bereco, subitamente acordado pelo ruído na cela, decreta, com violência, a volta à normalidade. Como Tirica foi o principal instigador da “punição” de Portuga (a quem chama de “Cornélio”), acaba virando o alvo preferencial deste, após serenarem os ânimos. Contribuindo no crescendo da intriga, Portuga afirma que, durante o rotineiro banho de sol dos presos, soube, pela boca do bandido Morcego, de um fato comprometedor do passado de Tirica: “Esse eu já estraçalhei. Foi lá no reformatório. Era comida do gango todo”.

(Parece necessário cometer aqui uma breve análise quanto a aspectos de conteúdo e forma do teatro de Plínio Marcos. Era um típico procedimento seu, na construção dos enredos, a constante reviravolta do círculo vicioso do conflito entre algozes e vítimas. Subitamente, operava-se uma inversão das partes envolvidas no entrechoque de suas respectivas individualidades. Também, é de se destacar um peculiar traço estilístico da escrita pliniana: assim como no texto principal, o texto secundário está impregnado de vocábulos e expressões do universo criminal. Como narrador [função que em literatura dramática se exerce por meio das rubricas], Plínio adota o ponto de vista de um ser à margem, em igualdade de condições com aqueles que retrata na sua obra. Um bom exemplo disso é a rubrica que, neste trecho da peça, diz: “[Pausa. Tirica está fervendo de raiva. Todos metem um risinho sacana na cara e tiram o Tirica na tinta]”).

Após ser insistentemente instigado pelos companheiros de cela, Tirica confirma afinal a informação de Morcego. Porém, alega que

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. (...) 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? (...) É agüentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E toda a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na figa. (...) Ou tu dá ou desce pro inferno, pintado de verde e amarelo. Tá bom?

O relato só serve para os outros espicaçarem ainda mais Tirica. Provocado até um limite intolerável, ele escolhe seu principal desafeto, Portuga, para iniciar uma violenta luta corporal, que acaba por despertar novamente Bereco. Ele intervém mais uma vez, com violência ainda maior. Quando é informado sobre o motivo da briga, declara enfaticamente:

Não quero veadagem aqui, não. Tenho nojo de puto, já vou avisando. Vê lá, hein, Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada. (...) Aqui não quero fresco. (...) Papacu pra mim é puto também. (...) Se pego um veado aqui, esmago o desgraçado. Tenho nojo de veado, um nojo do cacete. Raça nojenta!

Nenhum argumento parece demovê-lo dessa convicção, apesar do uso que faz da mesma ameaça de curra contra Louco (a reforçar seu caráter onipresente na cultura carcerária), quando este se mostra por demais entusiasmado com a possibilidade do estupro de Tirica. (No que se constitui, aparentemente, na única utilidade dramática do personagem, com sua lacônica e repetitiva fala: “Enraba, enraba!” Já Bahia e Fumaça são os outros dois coadjuvantes que têm maior participação na intriga) Mesmo sob o peso das advertências do “xerife”, Tirica expõe mais um mandamento do código prisional: quando se jura alguém de morte, deve-se cumprir logo e sem vacilações o juramento – é o que pretende fazer com Portuga, quando ele estiver dormindo. A tensão permanece, e cresce ainda mais a partir do momento em que Tirica começa a afiar o cabo de uma colher no chão. Imaginando o que está por acontecer, Portuga decide manter-se em estado de vigília. Subitamente, adentra na cela alguém

visivelmente destoante do ambiente: um rapaz de fino trato, que ali foi parar em decorrência de uma briga num bar, e cujo pai não sabe do seu paradeiro, simplesmente pelo medo que o jovem tem de lhe relatar o acontecido. Logo, o Garoto é submetido a um ritual de iniciação da vida na prisão. Os bens que porta no momento são confiscados pelo “xerife”: um maço de cigarros e “três contos”. O que ficou retido na carceragem deve passar também para o nome de Bereco, é o que ele determina. Isso é o suficiente para garantir a proteção do Garoto, portanto, a ordem agora é para manter o “bico calado”, já que se deve voltar a dormir.

Mas Portuga coloca-se diante da perspectiva de se descarregar parte das pulsões instintivas – que foram insuportavelmente recalçadas pelas circunstâncias opressivas do confinamento – sobre a figura do Garoto, presença inesperada e estranha ao elemento carcerário e, por isso mesmo, vítima em potencial das normas internas dos detentos. Logo, todos (à exceção de Bereco) se unem em torno do objetivo da curra, o que significa confrontar abertamente o mandato do “xerife”, e operar, assim, uma “inversão do código vigente”. Um evento que, no caso, configura *anomie* de acentuado caráter contra-ideológico, porque instaura a desordem num sistema teoricamente menos suscetível a fraturas, já que o seu rigor prevê punições irreversíveis, do ponto de vista do valor dominante na vida prisional: a estratificação hierárquica. Em nome desta, Bereco intervém a favor do jovem e acaba sendo ele também o alvo da inevitável explosão catártica de um gradativo, tenso e velado processo de sublevação que teve início com a reação ao pesadelo de Portuga. (Com base na definição aristotélica de catarse, os sentimentos de terror e piedade que a formam estão em *Barrela* muito visivelmente. As contingências ameaçadoras, sinalizando sempre para os riscos da vida no cárcere, servem para compor o quadro de terror permanente, graças à apresentação pliniana que dela se faz, onde a curra figura tão somente como uma eventualidade na rotina da cadeia. A simples condição de presos – com todas as privações e precariedades que esta condição implica – já basta por si mesma para inspirar piedade, na sua imanente falta de horizonte.) Tirica, então, dirigindo-se ao “xerife”, decreta:

A gente é uma porrada. Dessa vez tu não vai pôr banca. Estamos de saco cheio das tuas broncas. Só tu que quer ter vez. Aqui ó, pra ti! 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 enrabar esse garoto e, se tu folgar, não vai ter vez. (...) (Puxando a colher.) Vamos todo mundo junto. Quero ver qual é o veado que vai mijar fora do pinico.

Bereco mostra-se condescendente e propõe, como solução para a crise, que se fume a reserva de maconha que fica sob sua guarda. Este improvisado “cachimbo da paz” serve para serenar os ânimos e evitar o pior: o estupro do Garoto e a conseqüente perda da autoridade do “xerife” no interior da cela. Não esquecendo do acerto de contas que protagonizam Portuga e Tirica, este último acusa seu desafeto do terrível estigma da homossexualidade, por preferir fumar maconha a estuprar um homem (como já se disse, de forma um tanto paradoxal para com os valores de uma estrutura cultural formal que estipula também ser homossexual quem mantém relação ativa com alguém do mesmo sexo). Daí, Tirica, acuado, sente a necessidade da curra como a via mais indicada para a afirmação da sua masculinidade. Sua finalidade não é outra que escapar ao alcance das malhas da camisa-de-força estigmatizante que os imperativos do regulamento da cela lhe teceram – particularmente nos momentos que antecedem este, na peça. Ele sabe como se portar:

TIRICA – São de porra nenhuma. Agora eu já vi quem é bicha. O Portuga foi o primeiro a sair fora. Claro, é brocha. Vai querer enrabar o Garoto pra quê?

FUMAÇA (Tirando o fumo e acendendo.) – Não reclama. Pega firme aqui, bichinha.

TIRICA – Eu, bicha? (Puxa o fumo.) Bicha é o Portuga, que não quis ferrar a menina aí.

(Todos estão puxando o fumo.)

TIRICA – Olha só o Garoto enxuto que vocês dispensaram.

(Todos riem.)

TIRICA – Depois, eu que sou fresco. Tá certo assim. Por mim, mandava o nabo nele.

PORTUGA – Vai lá, então.

TIRICA – Sozinho na dá. Segura ele que tu vê se sou homem ou não.

PORTUGA – Chama o Morcego. Ele que sabe de ti.

(Todos riem.)

TIRICA – Não se escama. O Garoto está aí, a gente pode provar.]

Após fumarem maconha – inclusive o Garoto, à força – as provocações recíprocas de Tirica e Portuga culminam na curra do jovem, como prova da tese de que, quem não falha no desempenho do papel ativo, na relação homossexual, é de uma virilidade incontestada, e, por isso, merece o respeito dos demais. (Curiosamente – talvez para não ver ameaçada sua liderança –, Bereco torna-se cúmplice da curra, não realizando propriamente o ato [o que contrariaria seus princípios], mas auxiliando-o, ao fixar os calcanhares da vítima no chão, quando ela encontra-se de bruços.) Como Tirica não conseguiu cumprir o que tanto alardeara, permanece como o alvo preferencial das ofensas dos companheiros de cela:

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 puto.

FUMAÇA – Foi bom esse lance. Até o Louco se tratou. Pro Tirica não deu, é bicha mesmo.

TIRICA – Foi esse 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 tu, não. Tu quis pacas, deu até dó. Mas, que nada! Não enganou ninguém.

BAHIA – Nem vai enganar nunca mais.

BERECO – Pára de chorar, Garoto. Ninguém te machucou. (Pausa.) Pára, anda! Já mandei.

BAHIA – Não chora não, menina, logo você acostuma.

PORTUGA – Não vê o Tirica? Agora acabou a banca. Daqui pra frente vai ser menina.

FUMAÇA – Sabe que quando o Portuga falou do papo do Morcego, eu pensei que o Tirica era gilete? Agora vi que nem isso o filho-da-puta é.

(Tirica está quieto, estourando de raiva. A alegria do pessoal vai passando aos poucos. O Garoto soluça.)

FUMAÇA – Pára com esse enxame, Garoto.

BAHIA – Não falta prega nenhuma aí, não.

PORTUGA – Chorar não adianta. Vê o Tirica, que é puto velho. Está bem quietinho.

Mais uma vez, Bereco decreta a hora do sono, e, quando todos vão se acomodando, Tirica finalmente põe em prática aquilo que vinha só ameaçando, desde o primeiro momento de seu acerto de contas com Portuga: com a ponta afiada do cabo da colher, ele mata seu inimigo particular, numa verdadeira explosão de ódio. Observando mais um mandamento interno das prisões, ninguém intervém; a realização do acerto de contas tem a seu favor a impassibilidade dos circunstantes – a caracterizar paradoxalmente uma espécie de sentimento comum de pertencimento a uma estrutura coletiva, não obstante o flagrante egoísmo dessa postura, cabendo a estes, ao seu término, avisar a autoridade legal do ocorrido, mediante os sinais tradicionais de luto:

(... Fumaça pega um pano preto e pendura na janelinha da porta. Todos, como que tomados, pegam suas canecas e começam a batê-las. Logo começa um barulho idêntico de fora de cena, como se fosse de outras celas. No auge do barulho, escuta-se o ferrolho correr. Todo o barulho pára como por encanto. Entra o trio da guarda.)

GUARDA 1 – Todo mundo de nariz na parede. Anda! Seus filhos-da-puta! Não podiam esperar mais um pouco pra aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que ia resolver essa alteração... Filhos-da-puta!

GUARDA 2 – Apagaram um!

GUARDA 1 – Um a menos pra encher o saco. (...) Manda buscar a maca.

A “lei do silêncio” se impõe para calar a delação, infração considerada grave pelo regulamento informal dos presidiários. Quando um dos guardas indaga o “xerife” sobre a identidade do assassino, a resposta não poderia ser outra: “Não sei. Eu estava dormindo”. A comprovar a parcial negligência da instituição policial com relação aos presos, o autor da pergunta decide, quando flagra Tirica com sua arma improvisada: “Vamos arrastar esse pra solitária. Tem que ser alguém, né? Esse aí serve. Desce ele”. Os guardas removem o corpo de Portuga, e, também, Tirica, visivelmente perturbado pelo sucedido. Após um breve intervalo, eles voltam, mas tendo à frente agora o carcereiro. Ele então anuncia: “José Cláudio Camargo”. O Garoto atende, revelando quem, de fato, é. Trata-se do único ente, dentro do drama, portador de uma identidade própria. Ao cumprir a formalidade de chamar o preso pelo nome completo, no

anúncio de sua liberação, o carcereiro involuntariamente lhe confere uma individualidade ímpar. Os outros personagens se conhecem somente pelos apelidos os mais ordinários. Não se pode aqui aludir apenas à atribuída pouca importância que o uso do apelido comumente tem (o emprego do sinônimo “vulgo” parece não querer dizer outra coisa). Aqui, nesta peça em um ato, sua significação tem maior alcance porque revela o caráter homogeneamente impessoal daqueles reféns de adversidades diárias, destituídos do mínimo necessário àquilo que se entende por vida digna; vítimas mais sintomáticas que são da crise dos valores universais e consagrados que convencionalmente pertencem ao campo das virtudes humanas, naquele *locus* singular.

Entrando mais no mérito das questões relativas ao conceito de subjetividade, percebe-se que os ocupantes originais do xadrez estavam relegados a uma condição aviltante de assujeitamento, resultante que é da circunstância do abandono desse segmento marginalizado, por parte da estrutura social (a clássica pergunta da prostituta Neusa Sueli, em *Navalha na Carne*, “Será que (...) somos gente?” serve aqui, como um justo emblema disso). A possibilidade de subjetivação singularizada no universo carcerário (onde se incluem valores, atitudes, comportamentos, etc., próprios do meio criminal, e já previstos pelo seu respectivo regulamento interno), fica teoricamente restrita a um indivíduo estranho a esse universo que, no seu elemento original, parece ser portador de uma subjetividade tão assujeitada quanto a de seus algozes, pois sua conduta sugere ser ele um membro enquadrado nos padrões vigentes de normalidade da referida estrutura social maior. A divergência é um fenômeno de subjetivação singularizada; tanto pelo que isto se evidencia no estigma atribuído à figura do fora-da-lei, enquanto um ser à margem das convenções formais de comportamento sociável – razão que levou aqueles seis personagens originais à cadeia –; quanto na visível identidade divergente do Garoto na cela, desvio natural passível de punição segundo os valores do *modus vivendi* local.

A referência do nome completo funciona, na estrutura dramática da peça, como um reflexo da dinâmica dos vetores de subjetivação que compõem a ordem instituída. Inevitavelmente, a permanência do Garoto em elemento tão hostil à sua condição estava fadada a ser suspensa

pela intervenção da “normalidade” institucional, como via de afirmação, alocação e estratificação das respectivas instâncias hierárquicas da estrutura social. O poder disciplinar não falha. Não aparenta ser outra a mensagem a que o senso dramático de Plínio Marcos dá voz, nas últimas falas de *Barrela*:

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRANKENA, William K. *Ética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da imagem deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. “Cria fama e deita-te na cama: um estudo da estigmatização numa instituição total”, em VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MARCOS, Plínio. *Melhor teatro*. São Paulo: Global, 2002.
- MERTON, Robert. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- MIRANDA, Luciana Lobo. “Subjetividade: a (des)construção de um conceito”, em _____ *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.
- MURAD, Maurício. *Dos pés à cabeça: elementos básicos de sociologia do futebol*. Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1996.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *A personagem no teatro*, em CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”, em _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Prismas: as imposturas da transgressão*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “Descida aos infernos”, prefácio a _____ (org.). *Melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo, Global, 2002.

Recebido em fevereiro de 2005.

Aprovado em abril de 2005.