



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Carla Forini Monteiro

Por uma dramaturgia pallottiniana:
A (in)segurança socioespacial e a metáfora da carência em 'Pivete'

São José do Rio Preto
2023

Carla Forini Monteiro

Por uma dramaturgia pallottiniana:
A (in)segurança socioespacial e a metáfora da carência em ‘Pivete’

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Gentil de Faria

São José do Rio Preto
2023

M775u Monteiro, Carla Forini
Por uma dramaturgia pallottiniana : a (in)segurança socioespacial e a metáfora da carência em 'Pivete' / Carla Forini Monteiro. -- São José do Rio Preto, 2023
79 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Gentil de Faria

1. Dramaturgia. 2. Pivete. 3. Renata Pallottini. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Carla Forini Monteiro

Por uma dramaturgia pallottiniana:

A (in)segurança socioespacial e a metáfora da carência em ‘Pivete’

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Gentil de Faria
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Ivanildo José da Silva
UFMS – Câmpus de Coxim

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
UFMS – Câmpus de Três Lagoas

São José do Rio Preto
04 de agosto de 2023

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não é apenas meu, mas de muitas pessoas em trajetórias, lugares e momentos distintos.

Em primeiro lugar, gostaria de expressar minha profunda gratidão a Deus por me conceder força e orientação ao longo dessa jornada.

Aos meus pais, Eliel Monteiro e Rosinei Forini, por serem os meus maiores apoiadores e acreditarem em mim quando eu mesma não acreditava.

Ao meu irmão, Daniel, por estar ao meu lado mesmo longe. Eu senti a sua falta todos os dias.

Aos meus avós, primos, tios e tias pelo apoio, cuidado e orações.

Ao meu namorado, obrigada pela paciência e compreensão durante os momentos desafiadores da pesquisa.

Ao meu orientador, Gentil de Faria, por ter me guiado durante este estudo. Obrigada por todo o conhecimento acadêmico compartilhado.

Aos colegas da pós-graduação, agradeço pela troca recíproca de ideias.

Aos meus amigos, Luiz Quirino e Helen Bispo, que acompanharam o sonho do Mestrado e agora estão ao meu lado para vê-lo realizado.

Às minhas meninas, Helen Cruz e Isabella Guimarães, por estarem comigo durante esta jornada.

À minha colega de graduação e agora amiga de vida, Larissa Santos. Nossos diálogos tornaram a minha fase de escrita menos solitária.

À Professora Doutora Susanna Busato (UNESP/IBILCE) e à Professora Doutora Gisèle Manganelli Fernandes (UNESP/IBILCE), agradeço sinceramente pela atenção, pelo diálogo construtivo e pelas sugestões valiosas que me ajudaram a avançar na pesquisa.

Ao professor Wagner Corsino Enedino por acreditar no meu potencial, encorajar-me e motivar-me constantemente no exercício da docência.

Ao IBILCE manifesto minha gratidão pela oportunidade de realizar este trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço.

O poder, nome comum, se esconde atrás do Poder, nome próprio. Esconde-se tanto melhor quanto maior for sua presença em todos os lugares (RAFFESTIN, 1993, p. 52).

[a] memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa nova ação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado (SANTOS, 2006, p. 224).

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado realiza um estudo analítico-interpretativo do texto teatral *Pivete* (2004), de Renata Pallottini (1931-2021), com ênfase na relação entre as personagens em determinado tempo e espaço, sendo este contato responsável por auxiliar a conceber o território e as suas dimensões, e vice-versa. O objetivo é explorar o drama enquanto forma (todo orgânico) e estrutura (história e discurso), nesse ponto de vista, o espaço de experiências e o horizonte de expectativas tornam-se “agentes da estrutura”, pois existem vínculos sociológicos que, mesmo fora de cena, são fundamentais para o desenvolvimento da ação dramática. No percurso da pesquisa, parte-se da hipótese de que a miséria, a violência e a imoralidade que permeiam o imaginário sobre o elevado da Amaral Gurgel viabilizam ações violentas e grotescas. É no jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e resposta, de dominação e de esquiva no espaço diegético que as personagens-tipo revelam os seus traumas (a carência, a solidão, os problemas com as instituições disciplinares, o isolamento social etc.). A fim de elucidar tais hipóteses, valho-me de exposições artísticas que possibilitam uma análise na chave da reminiscência literária, direcionada ao estudo de temas e à representação de tipos. Tendo em vista que se trata de uma obra relevante da dramaturgia brasileira, bem como de uma representação das relações marginais no espaço das ruas, *Pivete* é o palco ideal para dar voz aos excluídos. Com efeito, a seção “Retratos e traços de uma dramaturga” traz à baila a biobibliografia da autora, os caminhos que a conduziram à pesquisa e à escrita teatral, e também reflexões críticas e analíticas concernentes à sua produção literária. Na seção “Do texto à cena: dramatizando cantos sombrios” ocorre o intercâmbio entre duas áreas do conhecimento, Geografia e Literatura, com o propósito de analisar o espaço e suas dimensões. “No proscênio analítico: a configuração das personagens” é uma seção dedicada à análise das personagens, comparando-as entre si e com outras personagens literárias. A seção “O pivete dos palcos, das telas e das canções”, sob uma abordagem comparativa, estabelece paralelos entre a obra dramática de Renata Pallottini, a música *Pivete* (1978), de Chico Buarque, e *Pixote* (1980), de Hector Babenco. Esse percurso focaliza a viabilidade de (re)avaliar, em diálogo com a realidade, a instabilidade e/ou a insegurança socioespacial e parental dos “pivetes”.

Palavras-chave: Dramaturgia. *Pivete*. Renata Pallottini.

ABSTRACT

This master's research carries out an analytical-interpretative study of the theatrical text *Pivete* (2004), by Renata Pallottini (1931-2021), focusing on the relationship between the characters in a certain time and space, being this contact responsible for helping to conceive the territory and its dimensions, and vice versa. The goal is to explore the drama as form (all organic) and structure (story and discourse), in this point of view, the space of experience and the horizon of expectations become "agents of the structure", because there are sociological links that, even out of the scene, are fundamental for the development of the dramatic action. In the course of the research, it is assumed that the misery, violence and immorality that permeate the imaginary about the Amaral Gurgel Elevated Viaduct enable violent and grotesque actions. It is in the strategic game of action and reaction, of question and answer, of domination and evasion in the diegetic space that the type-characters reveal their traumas (deprivation, loneliness, problems with disciplinary institutions, social isolation, etc.). In order to elucidate such hypotheses, I make use of artistic displays that allow an analysis in the key of literary reminiscence, directed to the study of themes and the representation of types. In view of that it is an important work of Brazilian dramaturgy, as well as a representation of marginal relationships on the streets, *Pivete* is the ideal stage to give a voice to the excluded. In fact, the section "Portraits and traces of a playwright" brings up the author's bio-bibliography, the paths that led her to research and playwriting, as well as critical and analytical reflections on her literary production. In the section "From text to scene: dramatizing dark corners" there is an exchange between two areas of knowledge, Geography and Literature, with the aim of analyzing space and its dimensions. "In the analytical proscenium: the configuration of the characters" is a section dedicated to analyzing the characters, comparing them with each other and with other literary characters. The final section, using a comparative approach, draws parallels between Renata Pallottini's drama, Chico Buarque's *Pivete* (1978) and Hector Babenco's *Pixote* (1980). This path focuses on the feasibility of (re)evaluating, in dialogue with reality, the instability and / or the socio-spatial and parental insecurity of the "pivetes", that is a Brazilian slang for homeless kids.

Keywords: Dramaturgy. *Pivete*. Renata Pallottini.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	RETRATOS E TRAÇOS DE UMA DRAMATURGA	14
1.1	A estética grotesco-agressiva: assinatura singular em meio a uma tendência	17
2	DO TEXTO À CENA: DRAMATIZANDO CANTOS SOMBRIOS	24
2.1	O espetáculo textual	28
2.2	No jogo do tempo e do espaço: em cena, o minhocão	31
3	NO PROSCÊNIO ANALÍTICO: A CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS	37
3.1	A infância nas ruas: no centro do palco, o menino-marionete	38
3.1.1	Solidão na terceira idade: em cena, o velho	47
4	O PIVETE DOS PALCOS, DAS TELAS E DAS CANÇÕES	51
4.1	Pallottini, Babenco e Buarque: abandono, violência e maus-tratos	52
4.2	À procura da figura materna: a prostituta Sueli e o homossexual velho	56
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
	REFERÊNCIAS	63
	ANEXO - PEÇA TEATRAL <i>PIVETE</i>, DE RENATA PALLOTTINI	70

INTRODUÇÃO

O teatro no Brasil nasceu à sombra da religião católica. As primeiras manifestações cênicas não almejavam a dramatização, mas o arranjo de sermões que serviam como catequese para indígenas e colonos, portanto, os autos¹ possuíam um dever didático (PRADO, 2008, p. 19-20).

Sábato Magaldi (2004) defende a existência de um vazio na arte teatral brasileira, referindo-se aos séculos XVII e XVIII. A limitação de fontes documentais compromete a análise sistemática desse período, entretanto, conforme os ínfimos registros da época, a produção dramática do século XVIII preservou a influência do teatro como catequese e se aproximou das óperas italianas, heranças da colonização portuguesa. Sob outro enfoque, o momento é visto como uma preparação para o advento do Romantismo.

Um século mais tarde, o teatro romântico revela-se nas artes da cena e com ele emerge um drama genuinamente nacional. Em contraponto ao que acontecia fora do país, Magaldi (2004, p. 34) ressalta que a corrente romântica não surge para opor-se a uma tradição, pois, em solo brasileiro, “o passado era marasmo e não presença viva e importuna: cabia, na verdade, formar e não reformar”.

Nesse contexto, os traços culturais e o cotidiano das cidades brasileiras foram destacados no palco graças à comédia de costumes, tradição inaugurada por Martins Pena (1815-1848). A partir daí, a produção teatral experimenta transformações e marcos; a dramaturgia, o espetáculo, a inter-relação entre arte e sociedade e o olhar da crítica e do público alteram-se.

De acordo com a crítica, foi a disruptiva montagem de *Vestido de Noiva* (1934), de Nelson Rodrigues, que ocasionou a “lufada renovadora da dramaturgia contemporânea” (MAGALDI, 2004, p. 202). A esse respeito, Mariangela Alves de Lima (2006) explica o seguinte:

a renovação da dramaturgia brasileira, não tendo experimentado o fastígio do drama realista e da peça-bem-feita² – entre nós o melhor era a comédia de costumes – entrou de sola no universo conturbado da dramaturgia sem lei e nem freio. Nelson Rodrigues, emergindo no panorama do teatro moderno brasileiro como um cogumelo, assumiu proporções modelares. Excêntrico e

¹ Composição dramática que se caracteriza pelo texto breve e pela referência inicial a episódios bíblicos. Em sua evolução, os autos incorporam outras temáticas e espaços.

² A peça bem-feita é um molde ao qual sistematicamente os acontecimentos são ajustados, de acordo com a aplicação mecânica de um esquema tomado de um modelo clássico caduco. É a finalização e, provavelmente, a “conclusão” (paródica sem o saber) da tragédia clássica (PAVIS, 2008, p. 281-282).

original em tudo, o modelo não servia a todos e, talvez por essa razão dramaturgos paulistas contemporâneos de Renata Pallottini, entre eles Jorge Andrade e Lauro César Muniz, tenham processado uma exploração metódica de escrituras que, de algum modo, retomassem o fio tradição que ainda não havíamos exercitado e superado (p. 19).

Assim, o fazer e o fluir teatral acompanham, em um ritmo que se difere dos outros gêneros literários e das artes plásticas, as transformações culturais do país (e do mundo), pois “o artista vive em sociedade e – queira ou não – existe uma influência recíproca entre ele e a sociedade. O artista – queira ou não – se apoia numa determinada concepção do mundo, que ele exprime igualmente em seu estilo” (LUKÁCS, 2010, p. 176).

Diante do exposto, este trabalho funda-se no estudo de problemas atuais, figurativizados em obra e temática recentes, especificamente no ano de 2004, tendo como objetivo investigar de que modo Renata Pallottini (re)estrutura a realidade vivida em sua obra ficcional. Organiza-se, portanto, da seguinte forma: a primeira seção traz uma reflexão sobre a trajetória da dramaturga no teatro e na vida, destacando a importância de seu conhecimento teórico e prático para o amadurecimento de sua escrita dramática. Com isso, “a variedade dos procedimentos de Pallottini permite deduzir que as alternativas de composição hegemônicas em diferentes períodos foram compulsadas como fontes de inspiração e modelos de aprendizagem” (LIMA, 2006, p. 19-20). Sob uma perspectiva dialógica, a seção também analisa como estruturas tradicionais e criações contemporâneas entrecruzam-se no interior da obra.

A segunda seção, baseada na troca de conhecimento entre duas áreas, combina concepções relacionadas ao estudo do espaço e do tempo dramático com o discurso da Geografia sobre o território. Dessa forma, os elementos presentes no texto teatral, como o conflito, a diegese e o trinômio espaço, tempo e ação, foram analisados de forma contextualizada, destacando os contornos identitários que mantêm os indivíduos no território e as relações de poder que geram a tensão dramática.

Já a terceira seção lança luz sobre aspectos específicos à personagem de teatro, a fim de perceber os seres compostos pela escritora a partir da realidade. Com frequência, o par de personagens é examinado por similitude e contraste, tanto entre si, quanto em relação a outras *personas* da literatura. Verifica-se ainda que as falas das personagens carregam marcas linguístico-discursivas e ideológicas, fruto de uma formação discursiva moldada por um mundo patriarcal e capitalista.

Entre as convenções da literatura dramática, “a que menos interessa a autora é a da quarta parede. Nas vezes em que suas peças focalizam a *psique* individual e ocorrências anímicas de qualquer ordem, o ponto de vista do Realismo/Naturalismo é rompido por

artifícios espetaculares” (LIMA, 2006, p. 21). Nesse sentido, a subseção “A infância nas ruas: no centro do palco, o menino-marionete” vê a transformação do garoto em autômato como uma espécie de metadrama (ou metateatro), que representa um recurso onírico de interrupção do real.

Pallottini (1989) entende que apresentar as personagens aos pares é uma prática antiga. No entanto, no subtópico "Solidão na terceira idade: em cena, o velho", a preferência por esse modo de representação serve a um propósito essencial, no qual o outro (à primeira vista caracterizado por meio da disparidade) é a sombra que reflete a personalidade reprimida em benefício do ego (definido por semelhança). Dessa maneira, a sombra torna-se perceptível nas críticas do velho sobre o menino, nos atos impulsivos, nas situações de humilhação, e assim por diante.

Na última seção, o tema é o elo que tece as tramas selecionadas e reconhecê-lo permite encontrar um elemento de coesão, haja vista sua sempre atualidade. As obras *Pivete* (1978), de Chico Buarque, *Pixote* (1980), de Hector Babenco, e *Pivete* (2004), de Renata Pallottini, apresentam a realidade de crianças em situação de rua nas grandes metrópoles brasileiras. Apesar de serem produções distintas — uma música, um filme e uma peça — todas têm como objetivo mostrar a persistência dos desafios enfrentados por crianças em situação de vulnerabilidade social ao longo do tempo.

A relevância e atualidade temática do drama, aliada à inexistência de pesquisas similares sobre a literatura dramática de Renata Pallottini, constituem as principais justificativas para a escrita desta dissertação, que busca aprofundar discussões e contribuir com futuros estudos sobre o teatro contemporâneo.

No que diz respeito ao procedimento básico para a realização deste estudo, optou-se pela pesquisa bibliográfica. Essa escolha se justifica em razão da pertinência de um trabalho investigativo minucioso, constituído por meio de leituras, fichamentos e interpretações. Examinam-se, portanto, “as nuances de sentidos que existem entre as unidades e aos elos lógicos entre essas unidades ou entre as categorias que as reúnem”, uma vez que “a significação de um conteúdo reside na especificidade de cada um de seus elementos e na das relações entre eles, especificidade que escapa ao domínio do mensurável” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 227).

Esta pesquisa entende a organização interna de toda obra de arte como uma estrutura ímpar, ou seja, que não é apenas linguística, social ou psicológica; logo, versa sobre as unidades significativas propositalmente dispostas. Para atingir este objetivo, foram percorridos os

seguintes pontos: **1.** contextualizar e descrever a estética adotada por Pallottini; **2.** identificar semelhanças e diferenças entre o espaço real e o ficcional; **3.** compreender de que maneira as personagens são retratadas em comparação com outras personagens e entre elas mesmas, e **4.** analisar como os estereótipos e preconceitos sobre os meninos em situação de rua são abordados em diferentes manifestações artísticas.

Com o propósito de elucidar tais conjecturas, recorro a estudiosos do drama (Renata Pallottini, 1989; Jean-Pierre Ryngaert, 1996-1998; Anatol Rosenfeld, 1996; Décio de Almeida Prado, 2002; Patrice Pavis, 2003-2008; Peter Szondi, 2003; Anne Ubersfeld, 2005; David Ball, 2005, e Sonia Pascolati, 2009), especialistas no conceito de território no pensamento geográfico (Claude Raffestin, 1993; Milton Santos, 1998; Rogerio Haesbaert, 2011, e Marcos Saquet, 2015), filósofos e psicanalistas (Sigmund Freud 1856-1939; Carl Gustav Jung (1875-1961); John Bowlby, 2002-2006, e Michel Foucault, 2005) e comparatistas (Eduardo Coutinho, 1994; Tânia Franco Carvalhal, 2006, e Gentil de Faria, 2019), dentre outros.

1 RETRATOS E TRAÇOS DE UMA DRAMATURGA

Ao propor um percurso sucinto sobre os dados biobibliográficos³ de Renata Pallottini, esta seção busca elucidar questões poéticas e contextuais elementares para adentrar o até então pouco explorado universo dramático da autora.

Descendente de imigrantes italianos, Pallottini nasceu em 1931 e faleceu em 2021, aos 90 anos. Pedro Pallottini e Iracema Monachesi criaram a filha na capital paulista. No memorial apresentado à Escola de Comunicação e Artes de São Paulo (1998), a dramaturga conta que os espetáculos teatrais sempre fizeram parte das suas reuniões familiares.

Ensaísta, poeta, dramaturga, professora universitária, romancista, tradutora, contista e roteirista de televisão, Renata Pallottini foi bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) e em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). Durante a graduação, a poeta trabalhou na tipografia do avô, onde conheceu as etapas da produção gráfica de um livro.

Após concluir o curso de Direito, Pallottini se inscreveu para uma bolsa de estudos em Madri. O auxílio foi concedido e, em 1959, a autora embarcou para a Espanha. No navio, a entusiasta da arte teatral pôde conviver com Cacilda Becker e a sua companhia de teatro, sobre quem publicou anotações. O despertar de Renata Pallottini para a escrita dramática acontece, em definitivo, no território espanhol, onde se dedicou ao estudo da Cultura, da História da Arte e da Literatura.

No momento em que retornou da Espanha, ingressou na primeira turma do cursode Dramaturgia e crítica da Escola de Arte Dramática, tornando-se, como declara Vincenzo (1992, p. 28), “a primeira mulher a frequentar o curso de Dramaturgia (também a única naquele primeiro ano de funcionamento) é igualmente a primeira a escrever para teatro em São Paulo”.

Pallottini imergiu nos estudos por dois anos consecutivos e teve como resultado a primeira versão de *O crime da cabra* (1961). Três anos depois, assumiu as aulas de História do Teatro Brasileiro, antes ministradas pelo professor Sábato Magaldi. O convite para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD) oportunizou seu ingresso na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), a defesa de tese e a publicação de livros teóricos (PALLOTTINI, 1988).

Mais tarde, a autora ganhou destaque no gênero dramático, compondo, adaptando e traduzindo textos que lhe renderam os prêmios Molière, Governador do Estado, Anchieta, Concurso de Teatro Amador, APCA de melhor tradução e melhor roteiro de TV, entre outros.

³ Os dados biobibliográficos foram coletados em diversas fontes: biografia de Renata Pallottini, fortuna crítica publicada na coletânea *Teatro completo* (2006), pesquisas nos repositórios da USP, UNESP e UNICAMP e buscas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*.

Com relação à abrangência do seu trabalho, a dramaturga reconhece que nem sempre criou uma forma de arte destinada aos frequentadores assíduos de teatro:

Uma coisa é certa: eu tive sucesso de crítica, mas não eram espetáculos para o grande público. Hoje em dia eu atribuo isso ao fato de que nunca pratiquei o teatro dentro do teatro. Sempre escrevi minhas peças da minha casa. É importante para um dramaturgo se aproximar do trabalho prático do teatro como espetáculo (GUIMARÃES, 2006, p. 30).

A Literatura, assim como qualquer outra forma de discurso, é fruto da relação entre o sujeito que a escreve e a sociedade e, não podendo manter-se neutra, oferece novas perspectivas, possibilitando aos leitores repensar valores e tomar uma atitude crítica em relação ao mundo que os cerca.

Nesse segmento, Renata Pallottini organiza as suas obras na égide do “conflito de direitos”, conferindo corpo e voz a personagens inscritos em posições antagônicas. Em seus textos, a autora revela uma nação subjugada pelas diferenças sociais, representada pela parcela da população a quem foi negado o mínimo de subsistência. De acordo com Lima (2006, p. 18), Pallottini sempre se dedicou a retirar os explorados do obscurantismo, trazer à tona a má-fé dos poderosos e contestar atos de violência institucionalizada.

Durante o regime militar, a autora trabalhou como diretora da Escola de Arte Dramática e enfrentou desafios para contornar a censura teatral. Apesar disso, *Enquanto se vai morrer* (1973) e *Serenata cantada aos companheiros* (1976) sofreram os efeitos das políticas de censura e repressão impostas pelo governo autoritário. Pallottini, em entrevista ao jornal *Cidade de Santos*, afirmou:

Quando percebi e decidi falar de mim mesma, a coisa ficou mais perigosa: *Enquanto se vai morrer* continua inédita. Mas aqui vai esta *Serenata*. Já não tenho álibis, já não tenho que pedir desculpas de nada. Isto vale ou não vale. Fizemos o melhor possível, todos nós (1976, p. 15).

Sob a ótica de Sábato Magaldi (1976), um aspecto pertinente em *Serenata cantada aos companheiros* é a representação intimista dos problemas da época, capaz de imobilizar o espectador. (MAGALDI Apud PALLOTTINI, 2006, p. 879-881).

Fascinada por Miguel de Cervantes, Pallottini recriou o clássico *La Numancia*, escrito em 1585. Sobre a premiada adaptação, Célia Berrettini (1970) escreve o artigo “O assunto é: ‘Numância’”, para o jornal *O Estado de S. Paulo*. A especialista em literatura dramática afirma que, partindo de uma inspiração cervantina, a peça reflete o gosto da época. Na obra adaptada, o tema tradicional da amizade entre adultos numantinos é reconfigurado, apresentando jovens personagens sem questões de classe social ou políticas.

Renata Pallottini, além disso, realizou a tradução de obras célebres, a exemplo de *Lulu* (1974), do dramaturgo Frank Wedekind, *Divinas palavras* (1980), do espanhol Ramon Del Valle Inclán, *A vida é sonho* (1978), texto original de Calderon de La Barca, entre outras.

Fazendo alusão à faceta de ensaísta, é relevante pontuar que a professora compôs textos como *Introdução à dramaturgia* (1989), *Dramaturgia: a construção da personagem* (1989), *Minissérie ou telenovela* (1996), *O que é dramaturgia* (2005), *Dramaturgia de televisão* (2012), dentre outros. Segundo ela, a oportunidade de escrever sobre dramaturgia foi substancial para o seu desenvolvimento artístico:

Introdução à dramaturgia foi a primeira publicação sobre esse mister que é a dramaturgia. Escrevi mais dois livros sobre o assunto, um deles é *A Construção da Personagem* e o outro é *Dramaturgia de Televisão*. Eu tenho ainda artigos publicados em revistas e jornais, e tenho intenção de continuar escrevendo, produzindo e publicando, pois estas publicações foram fundamentais para minha vida e para meu processo de aprendizado (GUIMARÃES, 2006, p. 45).

Em 1972, a autora começou a produzir com frequência para a televisão, assumindo o cargo de roteirista da série *Vila Sésamo*. Durante entrevista concedida ao programa *Persona em foco*⁴, Pallottini comentou a oportunidade de escrever para esse seriado e exaltou gratificante experiência ao lado dos seus colegas de trabalho. (PALLOTTINI, 2016).

Posteriormente, a dramaturga passou a integrar a equipe de produção de várias minisséries e telenovelas, como *Tempo de nascer* (1974), *O julgamento* (1976), *Sapiqué* (1977), *Cabaret literário* (1980), *João Miguel* (1981), *Nem rebeldes, nem fiéis* (1981), *Os Imigrantes* (1982), *Joana* (1984) e *Ribalta* (1997). A respeito da sua colaboração como redatora do programa *Carga pesada*, Renata Pallottini foi responsável por nomear a dupla de caminhoneiros que viria a alcançar grande êxito televisivo. No entanto, em decorrência da necessidade de uma profissional de São Paulo na equipe criativa de *Malu Mulher*, a redatora foi realocada para essa produção.

No livro *O teatro adulto na cidade de São Paulo* (2011), Alexandre Mate realiza uma análise da cena teatral paulistana durante os anos oitenta. Nesse período, várias peças escritas por Pallottini foram encenadas, incluindo *Uaite cristmas* (1980), *Fala poesia* (1981), *O país do sol* (1982), *O crime da cabra* (1985), *Caminho que fazem Darro e Gentil até o mar* (1986), *O amigo invisível inimigo* (1987) e outras.

⁴ *Persona em foco* é um programa de entrevistas com grandes nomes da dramaturgia brasileira. O episódio com Renata Pallottini foi exibido em 02 de agosto de 2016.

Ao considerarmos a extensa produção dramática e a atualidade das obras de Renata Pallottini, torna-se evidente a escassez de estudos sistemáticos dedicados à sua criação literária. Em 1979, Ana Lúcia Vasconcellos escreve o texto "Entre teatro e poesia", publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. O livro *Um teatro da mulher* (1992), de Elza Cunha de Vincenzo, contém os capítulos "Renata Pallottini (1ª fase)" e "Renata Pallottini: os arcos da memória". Elzbieta Szoka, em 1996, na Revista *Hispánica Moderna*, publica o artigo "Renata Pallottini's 'Organized Anarchy'", e Josiane Teixeira (1998) disponibiliza o trabalho "Espaço Mimético e espaço diegético em Colônia Cecília", na revista *Itinerários*.

Quando questionada sobre o maior equívoco cometido ao falar a respeito dela, Pallottini respondeu que estão errados em vê-la e tratá-la como coadjuvante. Também expressou o desejo de "ter servido mais aos pobres e humildes da terra", mesmo sabendo do alcance limitado das suas palavras.⁵

Na perspectiva de Guimarães (2006, p. 79), a dramaturgia de Renata Pallottini apresenta elementos como "estória, sequência e relação lógica interna, fatores que distanciam seu teatro das criações artísticas do período atual, pouco preocupadas com o texto ou o diálogo". Considerando isso, há um vasto campo a ser explorado em sua literatura, pois alguns de seus textos, como *Pivete* (2004), ainda não foram encenados.

Pivete, objeto de análise desta dissertação, é uma peça que aborda de forma contundente os problemas de um garoto em situação de rua. A obra assume um tom de denúncia ao expor as dificuldades enfrentadas por crianças e jovens à margem da sociedade. Por meio da história do protagonista, o texto busca conscientizar o público sobre a realidade das ruas e as questões sociais subjacentes.

É nítido que os tipos representados pela escritora não possuem, a sério, direito à cidadania, porque se caracterizam pela necessidade de inserção na sociedade. Como resultado, a obra transforma-se em um reflexo das suas lutas sociais, do seu comportamento além-arte.

O teatro cruza os limites do enredo, do espaço retratado e da densidade ôntico-discursiva das personagens ao ilustrar, sem disfarce, discussões concernentes à realidade humana.

1.1 A estética grotesco-agressiva: assinatura singular em meio a uma tendência

[...] a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens. A vida sem discurso e sem ação está literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre os

⁵ Renata Pallottini falou sobre a carreira no programa *Provocações*, exibido pela TV Cultura em 2009.

homens. É com palavras e atos que nos inserimos no mundo; e esta inserção é como um segundo nascimento (ARENDDT, 2016, p. 189).

Com base no latim *agere*, Hannah Arendt (2016, p. 234) diz que agir é "pôr em movimento". No teatro, a palavra é ação verbal porque produz um movimento ou modifica uma situação e instrumento de ação quando apresenta informações relevantes para a progressão dos fatos. Em certos casos, a palavra é ação e objeto de ação ao mesmo tempo.

A ação física, por sua vez, é uma ação direta que tem como característica fundamental o propósito cênico. Assim sendo, o teatro agressivo (ROSENFELD, 1996, p. 45-57) é formado pelo uso da palavra-ação e das ações físicas para atacar o espectador. Logo, a violência e a agressividade podem ser expressas dentro dos limites do palco (ataque indireto), ou por meio de uma agressão direta, na qual as ofensas são levadas para além da ribalta.

Em conformidade com Eric Bentley, o teatro "é o lugar para o anarquista jogar sua bomba" (Apud ROSENFELD, 1996, p. 51). Nesse segmento, o palco torna-se um espaço escatológico e teratológico, onde o grosseiro, o exagerado e o obsceno, expressos no comportamento disforme e nos gestos das personagens, são responsáveis pelo ataque ao público presente. No entanto,

é conveniente salientar que mesmo um forte teor obsceno de modo algum precisa resultar em pornografia. A pornografia é sublitteratura ou subteatro, manipulando a indecência visual e verbal arbitrariamente, sobretudo para fins comerciais, como ocorre nas revistas chulas, de piadas ambíguas e gestos sugestivos, raramente proibidas pela censura. Os motivos inferiores da pornografia ressaltam da vacuidade do contexto, da nulidade da obra total. Em verdadeiras obras de arte, porém, o obsceno subordina-se a intenções e valores elevados e exerce uma função significativa no contexto (ROSENFELD, 2008, p. 146).

Tendo *Macbeth* como ponto de referência, Rosenfeld (1996, p. 256-257) reforça a pertinência de analisar a magnitude estética com a qual os ideais morais e vitais são expressos. Essa avaliação deve ser um aspecto essencial na apreciação de uma obra de arte, bem como um critério determinante na análise literária. Reconhecer a expressão artística desses princípios, sua força e impacto estético, é fundamental para compreender a profundidade e o valor da obra.

Os anos 1960 — período de consolidação da estética agressiva no Brasil — foram marcados por um turbilhão de mudanças de cunho político-sociológico. Atores, escritores, músicos e intelectuais contrários à ditadura lutaram em favor da liberdade de expressão e realizaram escolhas ideológicas e estéticas que fizeram eclodir uma arte tão violenta quanto o próprio regime. De acordo com a revista *Dionysos* (1982, p. 171), esses artistas utilizavam a

produção cultural como meio de revelar a complexidade da realidade brasileira, abandonando o esteticismo e a visão da arte como mero entretenimento.

Manifestações cênicas atuais, portadoras do mesmo propósito — expor a realidade do país — dão sequência à tradição da agressividade no século XXI, retratando ambientes naturalmente violentos, que não podem ser vedados à arte. Nessa esteira, as cenas têm de parecer reais e as personagens devem se expressar como fariam no cotidiano (MAGALDI, 1989).

Para Mariangela Alves de Lima (2006, p. 20), Renata Pallottini escreve com base no conflito entre Justiça e violação dos direitos, combinando elementos tradicionais e experimentos da escrita cênica. A estudiosa ainda acrescenta:

[...] tendo em vista a adequação da linguagem às situações — componente basilar da organização das peças — podemos notar que são mobilizados o drama realista, a farsa popular, a comédia de costumes, os variados recursos do teatro épico, o poema dramático simbolista, o mimodrama e, como ressonância, os autos peninsulares seiscentistas e a comédia italiana do século 18. Formalizações do passado e invenções contemporâneas se mantêm, no interior das obras, em situação dialógica (2006, p. 20).

Fora as estratégias de composição indicadas, *Pivete* conta com o eco da violência que outrora foi perpetuado pelo teatro agressivo. Sem necessariamente contrapor a busca da vertente agressiva pelo realismo tangível da cena, o drama extrapola os limites do real, fazendo o corriqueiro se tornar perceptível por meio do estranhamento grotesco (KAYSER, 2003). Nesse ponto de vista,

a ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos. Reais, verdadeiros são as ruínas e os esgares atroz. Agitamo-nos num mundo de aparências, de máscaras, num mundo que é “representação”. No fundo — e na tendência de desmascarar o homem, Schopenhauer precede Marx, Freud e Nietzsche — no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada (ROSENFELD, 1996, p. 66).

Converter o habitual em estranho corrobora o esforço agressivo de “produzir *frissons* e choques a fim de suscitar a realidade” (ROSENFELD, 1996, p. 66). Os eventos que ocorrem na diegese podem ser explicados pela razão. No entanto, continuam sendo singulares, inquietantes, chocantes e nauseabundos, desencadeando, nas personagens e no leitor, reação semelhante àquela que só o grotesco consegue incutir. Vejamos a seguinte passagem:

O Pivete tenta se mexer, tenta liberar-se da ameaça, mas é como se não tivesse domínio sobre seus movimentos; ele está como que amarrado, com asmãos

atadas, seguro. Ele está preso por cordéis, como se fosse uma grande marionete. Esses cordéis podem ser simulados, ou, realmente, algo pode surgir do alto, para prendê-lo. A ideia é fazer dele um boneco, movido por alguma força desconhecida, e sem domínio de si mesmo (PALLOTTINI, 2004, p. 109).

A aproximação do garoto com a figura da marionete — levando em consideração o cunho realista proposto pelo teatro agressivo — sinaliza o esforço da personagem para não ceder às emoções humanas, além de representar o sujeito enquanto uma engrenagem urbana, isto é, uma fração insignificante do mundo civilizado. À vista disso, o insólito é admitido como unidade coerente dentro do universo de sentido ao qual pertence, dispondo de causalidade e probabilidade interna no próprio âmbito da diegese (CHIAMPI, 1980, p. 59)

Tanto a estética agressiva quanto a estética do grotesco são instrumentos de denúncia comprometidos com aspectos de reflexão sobre o corpo social. A singularidade de *Pivete* se deve, portanto, à associação interna, pretensiosa e equilibrada de elementos próprios à tradição da agressividade e à estética grotesca. Estes elementos intensificam a “reação afetiva” do contemplador, conduzindo-o a uma experiência de natureza emocional, que conecta a intenção provocativa e cruel confiada ao teatro agressivo e à capacidade de lidar com paradoxos, naturalmente ligada ao grotesco.

Acredita-se, assim, que, a partir da “ausência de qualidades ou de ‘situação’ social, portanto, da animalidade básica, surgirá o ‘homem verdadeiro’” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 22), em outros termos, é “desumano humanizar o desumano” (ROSENFELD, 2008, p. 143-148). Dessa forma, rebaixar a imagem do homem serve, no teatro grotesco-agressivo de Pallottini, para pôr à vista o real, pois qualquer outra tentativa de representação seria “disfarce” ou “mentira”. Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva:

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de *bathos* na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos — por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto — que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (2002, p. 17).

Como aponta o teórico francês Patrice Pavis (2008, p.188), não há uma definição exata para o grotesco, mas a interação de propósitos estético-ideológicos que se enquadram nessa categoria, a exemplo do grotesco romântico, cômico, niilista, satírico etc. Quando aplicado ao teatro,

o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. MEIERHOLD a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um RABELAIS, de um HUGO e, posteriormente, de um teórico como BAKHTIN (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas (PAVIS, 2008, p. 188).

No que diz respeito à teorização da estética grotesca, esta subseção dialoga com as investigações realizadas por Wolfgang Kayser (1906-1960) e Mikhail Bakhtin (1895-1975). Contudo, é relevante destacar o prefácio de *Cromwell* (1827), um tipo de manifesto do romancista Victor Hugo (1802-1885), responsável por antecipar as ideias de Bakhtin ao apresentar uma teoria do grotesco.

O alemão Wolfgang Kayser tem como recorte temporal o romantismo. Em consonância com o pensador, o mundo grotesco “é o nosso mundo — e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se desarticula [...]” (KAYSER, 2003, p. 40). Os trabalhos de Kayser concluem que a arte grotesca se aproxima do sobrenatural, conectando riso e horror por meio de antíteses.

Já Mikhail Bakhtin (1987), ao estudar a obra do escritor renascentista François Rabelais (1494-1553), caracteriza o grotesco como uma estética ligada às festas da cultura popular, em especial ao carnaval. O conceito de realismo grotesco, conforme proposto por Bakhtin, destaca a corporeidade grotesca, na qual “a fronteira entre corpo e mundo se enfraquece” (BAKHTIN, 1987, p. 276-277). De acordo com essa visão, a arte grotesca acolhe tudo aquilo que se desvincula da matéria corporal, buscando transcender e libertar-se dela. Na obra de Renata Pallottini, os corpos representados evidenciam a região pélvica (alusões ao baixo corporal) e tanto os órgãos genitais quanto os excrementos assumem designações pejorativas no diálogo. No exemplo a seguir, o menino faz referência à sujeira presente nas vestimentas íntimas do velho:

Velho – Que é que há, tá querendo me comover? Ficar com pena de mim?
Cuido muito bem da minha vida sem mulher.
Pivete (*desconfiado*) – Chi... Mas sua cueca tá sujona...
Velho (*chateado*) – Nem viu minha cueca... (2004, p. 110-111).

Conforme mencionado anteriormente neste estudo, na sua própria constituição, o grotesco une elementos contraditórios, criando uma tensão entre eles, o que dificulta a definição exata desse conceito estético (SANTOS, 2009, p. 140-141). A ambivalência dos sujeitos é exposta a partir da didascália inicial. Segundo a dramaturga, o idoso pode ser “um homossexual

velho, à procura de aventura, mas pode ser também um fotógrafo interessado no submundo” (2004, p. 107). Essa perspectiva reforça o fato de a ação oscilar entre a hostilidade trocada pelas partes (ou direcionada a plateia), indagações, julgamentos sarcásticos e interações que insinuam uma questionável compaixão.

Bakhtin (1987, p. 293) descreve a urina como uma "alegre matéria" que tem o poder de rebaixar e aliviar o homem, convertendo o medo em riso. À vista disso, a ação descrita na didascália inaugural do drama, isto é, o ato de mictar em frente à plateia, para além de uma atitude ofensiva, provoca o riso:

O Velho entra, para e olha ao redor. Tudo parece deserto. Ele sente-se seguro e resolve urinar contra um dos pilares do elevado. Vira-se de costas, prepara-se e começa a urinar.

Pivete – Quietos aí, coroa! Se não te furo!

Velho (*sempre urinando*) – Que foi?

Pivete – Isto é um assalto! Não se mexa! E vai passando a grana!

Velho (*virando de frente, assustado, mas sem deixar de urinar*) – Como?

O resultado da manobra é que, de pinto pra fora, urinando sempre, e tendo se virado, movido pela surpresa, ele acaba urinando em cima do menino, que fica puto da vida, procura se defender, se cobrir.

Pivete – Pára! Pára com isso! Pára de mijar em cima! Ta me molhando todo!

Velho sacana! Puto! Mijão! Para com isso, eu já falei! (2004, p. 107- 108).

Conforme Friedrich Nietzsche (1844-1900), a mente humana rechaça a ideia de que algo pode surgir a partir do seu contrário, como a verdade do erro, o sagrado do profano ou o real do onírico. Em contrapartida, no entendimento do filósofo, partes opostas estabelecem uma relação de criação e destruição entre si.

Citando caso simbólico, o mito de Eros e Thanatus personifica instintos antagônicos. Eros representa a pulsão da vida, e Thanatus, a pulsão da desordem e da morte, instâncias contrárias formando o mesmo elemento, o mesmo ser. De modo similar, a estética grotesco-agressiva se caracteriza pela associação com o erotismo, a morte, o sagrado e o profano. Porém, seu principal aspecto reside nos momentos de quebra e restauração simultânea da realidade. Na cena a seguir, o garoto busca livrar-se dos seus conflitos emocionais e, ao mesmo tempo, direcionar sua atenção para os perigos da realidade concreta:

Faz força, tenta se desembaraçar, mas não consegue. Os laços invisíveis são muito apertados. Ao longe, ouve-se uma sirene de carro policial.

Velho – E se a polícia vir aqui e te prender? [...]

Moleque esperneia, bate os braços, tenta de todas as formas, mas não consegue (2004, p. 111).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 809), dentro da cultura hebraica há uma associação simbólica entre seio e medida. Por exemplo, *bath* pode significar tanto "moça" como "medida de líquido", enquanto *amah* pode ser traduzido como "moça" e também como "medida de comprimento". Nesse ponto de vista, o seio é uma medida específica, determinada pela natureza feminina, em contraste com o masculino que é associado à ausência de limites ou medidas.

Essa abordagem promove uma compreensão ampla das relações entre o sagrado e o profano, pois questiona noções tradicionais que divinizam a feminilidade. Na peça, o protagonista suga o seio masculino, atribuindo-lhe uma característica feminina, historicamente associada à amamentação:

Abraça-o de novo, deita-se ao seu lado, aninhando-se. Procura com a boca o mamilo do velho. Ajeita-se e começa a sugar com força. Ouve-se cada vez mais perto a sirene do carro de polícia.
Pivete (*sugando com força*) – Leite... quentinho... é bom... mãe... mãe... (2004, p. 113).

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 809) acrescentam, ainda, que o seio remete à “maternidade, suavidade, segurança, recursos. Ligado à fecundidade e ao leite — o primeiro alimento —, é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e refúgio”. Em face disso, quando o menino se posta de joelhos diante do corpo o jogo entre o materno (associado ao sagrado, à suavidade e à segurança) e o carnal (ligado ao profano e ao íntimo) é intensificado. Nesse momento, os questionamentos sobre dilemas familiares e as insinuações sexuais se tornam ainda mais presentes e envolventes.

Em última análise, o agressivo em Renata Pallottini une-se ao grotesco para, à semelhança de uma lupa, hiperbolizar os acontecimentos. É, assim, recurso estético utilizado com o intuito de ampliar a percepção do leitor/espectador, proporcionando uma visão crítica e elucidativa. De forma perturbadora e sarcástica, expõe os mecanismos de poder abusivo, desafia as estruturas de dominação e questiona a autoridade estabelecida.

2 DO TEXTO À CENA⁶: DRAMATIZANDO CANTOS SOMBRIOS

O espaço é a ‘prisão original’, o território é a prisão que os homens constroem para si (Raffestin, 1993, p. 144).

O imaginário de um indivíduo é grupal, partilha-se uma ideia de mundo, uma visão das coisas. Por meio dessa rede imaginária, é possível atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo, criando uma consciência coletiva que designa uma identidade (BACZKO, 1999, p. 27).

Então, a percepção de periculosidade que recai sobre o elevado da Amaral Gurgel se deve à construção imaginária com relação aos grupos em situação de vulnerabilidade social. Em razão da inauguração do Minhocão, os edifícios situados na extensão das Avenidas São João e General Olímpio da Silveira sofreram uma mudança em seu perfil socioeconômico, sendo ocupados por residentes de baixa renda (ANELLI; SEIXAS, 2008, p. 70). Essa transformação gerou uma angústia coletiva, pois, como aponta Caldeira (2003, p. 55), as relações sociais já não podiam ser entendidas e controladas pelos critérios estabelecidos anteriormente.

Ao considerar a interação direta com o local, reforçando significados, símbolos e representações, o imaginário instituinte mobiliza as ações e as escolhas das personagens dentro do espaço. Dessa forma, Pallottini utiliza uma série de imagens literárias para lançar um olhar crítico diante das relações de poder e submissão que ocorrem às margens do elevado.

Nesse contexto, as representações sociais possuem conteúdo político-ideológico e são elaboradas de forma múltipla, em consonância com os objetivos e metas dos indivíduos, grupos e classes sociais. Como declara Saquet (2015, p. 25), essas representações estão intrinsecamente ligadas ao contexto no qual ocorrem e levam em consideração características espaciais, temporais e territoriais. Raffestin (1993, p. 144-145) explica que

o espaço representado é uma relação e que suas propriedades são reveladas por meio de códigos e sistemas sêmicos. Os limites do espaço são os do sistema sêmico mobilizado para representá-lo. [...] Assim, portanto, as representações compõem o cenário, tendo a organização como o espetáculo da tomada original do poder. A imagem ou o modelo, ou seja, toda construção da realidade, é um instrumento de poder e isso desde as origens do homem.

⁶ “O termo cena conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (“fazer uma cena para alguém)” (PAVIS, 2008, p. 42).

O Estado de Direito detém o poder de realizar subdivisões e/ou reagrupamentos por meio da construção de redes concretas, isto é, infraestruturas que partem de pontos estratégicos. Por esse ângulo, estruturas como o elevador da Amaral Gurgel privilegiam a conexão entre pontos da cidade, “criam vizinhanças, acessos, convergências, mas também disjunções, rupturas e distanciamentos que os indivíduos e os grupos devem assumir” (RAFFESTIN, 1993, p. 161). Há, como problematiza Virilio (1994), a emergência preocupante de uma nova oposição territorial, subdividida entre sujeitos que possuem uma moradia e indivíduos desabrigados:

Depois da oposição campo-cidade do século 19 e a oposição centro-periferia do século 20, assistiremos em breve, se não nos prevenirmos, à oposição entre aqueles que contam com um domicílio e um emprego permanentes e os que vivem à deriva, à procura de uma subsistência precária e de um alojamento provisório (VIRILIO Apud HAESBAERT, 2011, p. 311).

Nesse viés, Rogerio Haesbaert (2011, p. 327) propõe a noção de “aglomerados humanos de exclusão”, isto é, espaços “claramente identificáveis, fruto de uma condição social precarizada onde a construção de territórios se torna difícil, ou completamente subordinada a interesses alheios à população que ali se reproduz”. As propriedades básicas dos aglomerados de exclusão são:

- a instabilidade e/ou a insegurança socioespacial;
- a fragilidade dos laços entre os grupos sociais e destes com seu espaço (tanto em termos de relações funcionais quanto simbólicas);
- a mobilidade sem direção definida ou a imobilidade sem efetivo controle territorial (HAESBAERT, 2011, p. 331).

O Dicionário *Houaiss*, na segunda acepção da entrada “aglomeração”⁷, indica que essa lexia define uma “grande quantidade de coisas ou pessoas; agrupamento, aglomerado, ajuntamento, multidão”. A partir desse significado, surgem combinações lexicais complexas, como “aglomeração urbana”. Logo, por meio de uma integração semântica na qual o sentido da sequência é resultante da interpretação dos signos, os “aglomerados humanos de exclusão” são “amontoados’ humanos, instáveis, inseguros e geralmente imprevisíveis na sua dinâmica de exclusão” (HAESBAERT, 2011, p. 148).

Em conformidade com as ideias de Michel Foucault (1976, p. 22), no século XIX, finda a grande obsessão pela História, tendo início um período chamado à época do espaço, em razão de estarmos vivendo a “simultaneidade”, a “justaposição”, “o perto e o distante, o lado a

⁷ Aglomeração. In: *Dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 12 de agosto de 2023.

lado, o disperso”. Entretanto, o processo de globalização responsável por essas conexões também promoveu uma “integração perversa”, isto é, segundo Castells (1996), a expansão de atividades relacionadas ao mundo do crime. De acordo com Santos (1997, p. 139):

A globalização agrava as crises urbanas e, ampliando o fenômeno da escassez, aumenta a pobreza e a miséria e estimula a violência. A sorte é que a globalização que aí está não é obrigatoriamente a que vai ficar. A que nós estamos agora vivendo é uma globalização perversa.

De modo geral, ao longo da História, têm existido grupos que, devido a questões como pobreza, etnia e outros fatores, foram segregados para as áreas mais insalubres da cidade (SOUZA, 2005, p. 68). Em sua maioria, bem como a personagem de Pallottini (2004), as pessoas não escolhem viver em situação de rua, ou seja, são induzidas, forçadas a isso. Durante o diálogo, o pivete afirma, de maneira enfática, a existência de circunstâncias familiares e sociais adversas que o colocaram nessa condição.

Quanto ao elevado da Amaral Gurgel e à noção de “aglomerados de exclusão”, ao cobrir e conectar as avenidas centrais da metrópole paulista, a via elevada provoca poluição sonora, atmosférica, visual (baixa luminosidade) e acúmulo de sujeira (PAZ, 2018, p. 23). Portanto, gera condições que viabilizam o surgimento de um alojamento provisório, onde acontece a “integração perversa” de menores em situação de rua etc. Castells (1996), a partir de um conjunto de dados coletados, categoriza as crianças em situação de rua da seguinte maneira:

as que viviam por conta própria nas ruas, sem suas famílias, correspondiam a apenas 14,6% do total, entre as quais 80% eram viciadas em drogas. Outras 13,6% não tinham um lar, mas compartilhavam da vida nas ruas com suas famílias; 21,4% moravam com a família e trabalhavam nas ruas. A maioria (50,5%) mantinha contato com as famílias, mas trabalhava de forma autônoma, dormindo algumas vezes nas ruas. Entretanto, todas essas categorias estavam sujeitas a risco de morte e violência, que, muitas vezes, era perpetrada pelas mãos dos vigias e policiais que faziam a “limpeza das ruas” (CASTELLS, 1996, p. 179).

Nas grandes metrópoles, os espaços acabam sendo subvertidos por grupos que adotam condutas fora do previsto, como ocorre com o local representado por Renata Pallottini. O plano urbanístico rodoviário para a região do elevado da Amaral Gurgel, embora pretendesse resolver as demandas do transporte individual, cede lugar a indivíduos com interesses e expectativas diversas que, nos baixos do viaduto, “se entrecruzam, complementam-se, contradizem-se” (FRÚGOLI, 1995, p. 12).

Assim como o território, o espaço de uma peça traz em si a ideia de limite, isto é, delimitação do local (e do tempo) onde se dão as ações das personagens. Segundo Raffestin

(1993, p. 170), esses limites não possuem inocência nem arbitrariedade. O lugar cênico traduz, como afirma Ubersfeld (2005, p. 94), “a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações. Desse modo, a cena representa sempre uma simbolização dos espaços socioculturais”, convidando o público a refletir sobre as complexidades e dinâmicas que permeiam a vida em sociedade.

A relação espaço-tempo constitui o espetáculo teatral, onde o teatro acontece sempre no “aqui e agora” (espaço e tempo destinado à representação) e fala sobre “alhores, outrora” (espaço e tempo destinado à ficção), conforme Ryngaert (1998, p. 105). Ademais, de acordo com as reflexões de Issacharoff (1985), a noção de espaço é usada para aspectos muito diversos do texto e da representação, como o arquitetônico, o cenográfico e o dramático.

Há, ao menos, dois modos fundamentais de representação do espaço dramático, no palco (espaço mimético) e fora do palco (espaço diegético). O teórico francês Michael Issacharoff (1985, p. 56) afirma que a tensão dramática pode ser revelada por meio da interação entre o espaço mimético e o diegético. Nesse segmento, o Minhocão é o espaço da *mimesis*, a representação física do ambiente no palco, ou seja, o que será mostrado em cena. Em contraste, o espaço exterior, fora de cena, dependente da referência, existe apenas no plano verbal. Ele está presente e intervém na peça por meio dos espaços falados pelas personagens a partir do lugar no qual se encontram. Um exemplo elucidativo é a passagem em que o velho resolve perguntar sobre o reformatório, porque, nessa circunstância, o espaço ausente interfere nas ações e reações da personagem:

Velho – E a Febem?⁸
 Pivete – Nem fala nessa merda![...]
 Pivete (*esperneando e bracejando*) – Me solta! Me solta! Socorro! Socorro!
 Volta-se a ouvir a sirene da polícia.
 Velho – Cala a boca, bobão. Se os homens vierem aqui, vão sacar na hora
 Que você estava querendo me assaltar.
 Pivete – Vão ver que eu estou amarrado!
 Velho – Amarrado? Onde? Por quem? Cadê as cordas?
 Pivete (*desesperado*) – Não sei!!! (2004, p. 111-112).

O reformatório é rejeitado pelo menino, portanto, a falta de representação visual (mimética) da área e a escassa descrição presente no diálogo são congruentes com o seu esforço em esquecer-la. Ainda em consonância com Issacharoff (1985), o espaço diegético faz referências ao visível e/ou ao audível, como no episódio das sirenes policiais. Embora a

⁸ O nome FEBEM/SP (Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor de São Paulo) foi alterado para Fundação CASA (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente) pela lei Estadual nº 12.469, de 22 de Dezembro de 2006.

passagem da polícia pelos arredores do elevador seja perceptível e enfatizada no diálogo, o espaço da *mimesis* não parece digno de intervenção policial. A presença metonímica, por meio das sirenes, empresta à cena uma ameaça, que o pivete conhece bem, mas que não se concretiza.

Sob outro enfoque, o elevador pode ser visto como um local que homizia infratores, pois, em metrópoles como São Paulo, existem lugares extremamente marginalizados e quase impenetráveis. Devido a pouca vigilância, esses espaços permitem a ação de grupos de delinquentes e oferecem maior grau de risco para a população do entorno e para os transeuntes.

2.1 O espetáculo textual

[...] mais importante do que saber que horas são, é fundamental saber o que faz o relógio funcionar (BALL, 2005, p. 17).

O enredo de *Pivete* apresenta anti-heróis-vítimas imersos em um ambiente de insegurança constante. Por meio de diálogos intensos, o espectador é confrontado com os medos mais profundos dessas personagens, que lidam com as consequências de suas próprias ações ou das ações dos outros ao seu redor.

Questões relacionadas a gênero, como a homossexualidade, e temas sensíveis, como a sexualização infantil e o abandono parental, são objetos de reflexão do drama trágico de Pallottini.

A peça tem início com a chegada do velho no ambiente retratado. A personagem caminha até um dos pilares do elevador e, encontrando o espaço em estado de estase, resolve urinar. Em seguida, entra em cena o pivete, com um estilete na mão, e tenta assaltar o velho. Essa intrusão rompe com a tranquilidade, cessando a estagnação e abalando o *status quo*, desencadeando, assim, o conflito dramático.

Conforme descrito por Pascolati (2009, p. 101), a forma central de conflito no teatro reside na interação entre o desejo de uma personagem e a presença de obstáculos que impedem a realização desse desejo. Para alcançar o que almeja, a personagem age e se expressa com o intuito de influenciar os outros. Desde o começo da ação o querer do pivete fica evidente: assaltar o velho. Esse interesse o leva a utilizar uma arma branca (estilete) e, depois, a tentar persuadir o idoso, fazendo-se passar por uma criança ingênua. Por último, o menor apela para ofertas sexuais. Nessa ótica, qual a motivação do menino? E o obstáculo? Para descobri-los, é necessário refletir sobre as consequências para o caso de o garoto não realizar o assalto. Ele necessita do dinheiro? Como pode obrigar o velho a entregar-lhe os pertences?

Na frase “Tenho que entregar... a fêria. E pegar o meu” (2004, p. 112) é possível inferir que o menino possui um objetivo específico, para o qual precisa dos recursos obtidos no roubo. Quanto ao obstáculo, este é representado pelo próprio velho, pois a personagem se torna uma barreira física e emocional para a realização do assalto. Logo, o conflito se desenvolve entre a ação manipuladora do pivete e as reações e resistência do velho diante da situação. Caso a personagem não consiga concluir o assalto, as consequências podem envolver retaliações por parte do velho ou das pessoas para quem ele deve entregar o dinheiro.

Segundo as observações teóricas de Ball (2005, p. 51-52), a contradição interna de uma personagem também pode ser uma espécie de conflito dramático. Assim, o protagonista de *Pivete*, sendo apenas uma criança vulnerável e carente de afeto, é exposto à dura realidade das ruas, entrando em conflito com seus anseios infantis e a experiência traumática de um ambiente marcado por insegurança.

Já o velho experimenta uma profunda dualidade de pensamentos e sentimentos em relação ao menino. Por um lado, carrega um forte desejo de protegê-lo e ajudá-lo, demonstrando preocupação com sua situação de vulnerabilidade. Por outro lado, sente repulsa e desprezo pelas circunstâncias nas quais o garoto se encontra. Essa contradição faz a personagem oscilar entre a compaixão e a rejeição, criando um conflito complexo dentro do seu próprio ser.

Além do conflito interno mencionado, o antagonista luta contra a coexistência de sentimentos contraditórios em relação à sua identidade. A personagem parece estar enfrentando uma ambivalência sobre quem ela é e como deseja se posicionar naquela situação. Nesse viés, existem expectativas e demandas diferentes para cada papel social atribuído ao velho, como o de viúvo, o de fotógrafo e o de homossexual.

O drama revela, ainda, a existência de conflitos entre o pivete e as normas, valores, expectativas e estruturas sociais em seu entorno. Diante desse cenário, a personagem deixa evidente sua oposição frente aos responsáveis por identificar e resgatar crianças em situação de rua. Ao ironizar a iniciativa do governo, o menino questiona a capacidade do Estado em lidar com a situação e insinua que a abordagem adotada para solucionar os problemas dessas crianças não é eficaz.

O teatro contemporâneo e a escrita moderna, de acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 39), são marcados pela busca por novas perspectivas, pelo rompimento com convenções estabelecidas e pela exploração de questões que provocam reflexão. Existe uma tensão entre a obscuridade, o desconhecido, e o momento no qual esses elementos se tornam claros e adquirem significado para o público. Essa dinâmica entre o oculto e o revelado é parte essencial da experiência teatral, pois cria expectativa, suspense e envolvimento emocional.

Renata Pallottini concentra a ação dramática em um único ato, conferindo-lhe intensidade e concisão. Por meio da primeira didascália, a autora insere indícios sobre os acontecimentos prévios ao conflito central da peça. Essas pistas despertam a curiosidade do leitor/espectador, incitando-o a buscar respostas ao longo do enredo. Com a omissão de alguns fatos, Pallottini cria uma atmosfera de suspense e intriga, mantendo o público ávido por mais informações. À medida que a peça se desenrola, o público é gradualmente imerso na trama, conectando os pontos que conduzem ao conflito central.

As experiências passadas são fundidas e integradas de forma implícita no diálogo, ou seja, sem a necessidade de serem explicitamente afirmadas pelas personagens. Essas experiências são pressupostas, subentendidas ou apenas aludidas por meio das falas e interações dos sujeitos. Um exemplo ilustrativo disso é o emprego do seguinte discurso popular: "Pobre lá tem pai? É um macho que tem lá em casa" (2004, p. 110). Esse comentário sugere que o garoto está com dificuldades no âmbito familiar, embora não haja uma exposição detalhada da situação.

Conforme Orlandi (2007, p. 52-53), em determinados cenários de diálogo, uma afirmação negativa pode ser utilizada como uma tática para direcionar a conversa de maneira específica. Nessa ótica, o pivete, ao invés de se manter em silêncio, escolhe responder de forma breve e enfática, usando a negativa para resistir às tentativas do velho de estabelecer uma conexão ou assumir um papel familiar. Isso fica evidente no trecho a seguir:

Velho – Saiu de casa, é?
 Pivete – Tem nada com isso, você?
 Velho – Tenho. Podia ser seu pai. Ou seu avô. Pivete – Mas não é. Me solta daqui, anda!
 Velho – Não sou eu que estou te prendendo. Fugiu, é?
 Pivete – Imagina se a gente precisa fugir. Fugir de quê? Eles manda a gente pra rua!
 Velho – Eles, quem?
 Pivete – A velha.
 Velho – Tua mãe?
 Pivete – Mãe, não. Madrasta. Não tive mãe, sou filho de chocadeira.
 Velho – Todo mundo teve mãe.
 Pivete – Mãe pra quê? (2004, p. 109-110).

No contexto da relação mãe-filho, o trecho sugere a ausência dessa conexão, uma vez que o menino diz não ter mãe e se refere à madrasta de modo distante. Essa experiência passada do pivete é aludida e pressuposta pelas suas falas, ou seja, não é explicitamente afirmada, mas é subentendida pelo leitor/espectador por meio das pistas fornecidas nas interações e nas palavras escolhidas pela personagem. A ausência de transparência no discurso do menino

contribui para transmitir as nuances dos vínculos familiares e das experiências vivenciadas pelo mesmo.

A complexidade das relações humanas e as tensões existentes em um episódio de vulnerabilidade social se chocam do início ao fim da peça, beirando o insuportável em um desenlace brutal. Nesse caso, a morte do velho é o acontecimento que marca o desenlace da história. Esse evento trágico é resultado direto das tensões e complexidades previamente estabelecidas, demonstrando a gravidade e a intensidade do conflito. No entanto, não há propriamente um desfecho quanto ao destino do garoto, pois não é revelado o que acontece com ele após a morte do velho. Essa abertura sugere que a situação do menino permanece incerta ou inalterada.

2.2 No jogo do tempo e do espaço: em cena, o minhocão

Agir implica uma relação direta e permanente com o espaço e o tempo. “Sem espaço, o tempo seria duração pura, música por exemplo. Sem tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura. Sem tempo e sem espaço a ação não poderia se desenvolver” (PAVIS, 2003, p. 140). Estes três elementos formam o trinômio espaço/tempo/ação.

Os exegetas do século XXI revisitaram a *Poética* aristotélica em nome de um conceito de verossímil, fato que culminou na adoção de regras radicais relacionadas à limitação do uso do espaço e do tempo dramático. A doutrina unitária significava, “grosso modo, que a ação de uma peça não poderia envolver mais de um conflito; que o tempo da ação não poderia ultrapassar o de uma revolução solar; e finalmente, que a ambientação de uma peça deveria restringir-se a um único local” (VASCONCELLOS, 1987, p. 116).

Nos séculos ulteriores, doutrinas surgem em contraponto à unidade clássica e revelam maneiras distintas de perceber o mundo. A descontinuidade brechtiana e o gosto moderno pelo fragmento são exemplos de estéticas que confrontam a forma dramática tradicional.

De acordo com Peter Szondi (2003), no final do século XIX, o gênero dramático enfrentou um momento de crise que resultou na experimentação de procedimentos de renovação dramatúrgica. Houve, por exemplo, mudanças no tratamento atribuído à categoria tempo. Nesse cenário, o drama deixou de ser “apenas uma ação que se desenrola no aqui e agora”, fazendo do presente “um pretexto para que o passado seja colocado em cena” (PASCOLATI, 2009, p. 99).

Pivete, de Pallottini, tem enredo único, o que sugere menor variação do tempo e do espaço dramático. A indicação espaço-temporal acontece no começo da obra. Ao longo das

páginas, o espaço se mantém inalterado, porém, lugares não destinados à representação são constantemente evocados pelas personagens.

Jean-Pierre Ryngaert (1996), no que se refere à análise da estrutura espacial do drama, recomenda um levantamento das indicações cênicas dos lugares úteis ao desenrolar da ação. Para o escritor, estes lugares podem ser “precisos e detalhados ou, ao contrário, muito vagos e mesmo totalmente ausentes” (1996, p. 81-82). Peça em um ato, o texto de Renata Pallottini é precedido de indicações gerais concernentes ao espaço, ao tempo e às personagens:

Noite de sexta-feira; baixos do elevador da Amaral Gurgel, o minhocão, na cidade de São Paulo. Faz calor, já é mais de meia-noite. Entra um homem de mais ou menos sessenta anos; ele é um forasteiro, talvez um turista, um viajante, vestindo calça de brim com elástico na cintura, camisa esporte de mangas compridas, colete desses de mil bolsos, sapatos, máquina fotográfica bem aparente. É um tipo meio ridículo e inofensivo. Pode ser que seja um homossexual velho, à procura de aventura, mas pode ser apenas um fotógrafo interessado no submundo. O velho entra, para e olha ao redor. Tudo parece deserto. Ele sente-se seguro e resolve urinar contra um dos pilares do elevador. Vira-se de costas, prepara-se e começa a urinar. Surge de repente, vindo de qualquer lugar, um Pivete, moleque de treze anos, mas muito miúdo sujo, de calção, camiseta, sandália e gorro de lã, com um estilete na mão (PALLOTTINI, 2004, p. 107).

Vê-se, a partir do excerto, que o drama proporciona um parâmetro nítido do espaço a ser construído. É comum que os elementos constituintes do lugar cênico sejam retirados das rubricas, que fornecem, segundo Ubersfeld,

a. indicações de lugar, mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nomes das personagens (não esqueçamos de que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo tempo, um certo modo de investimento de espaço (número, natureza, função das personagens); c. indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: “andando a passos largos”, “agachando-se” ou “imóvel”) (UBERSFELD, 2005, p. 92-93).

O espaço indicado em *Pivete* é o elevador da Amaral Gurgel. Fora da ficção, o Minhocão é responsável por conectar as zonas leste e oeste de São Paulo, além de propiciar diversas práticas de socialização. Durante a sua construção, a via elevada já originava problemas:

Antes mesmo de concluída, começou o desfile ao longo de seus tapumes — nunca se viu tanta madeira junta na cidade — e ferros retorcidos. Os primeiros mendigos já chegaram e as prostitutas estão se instalando junto à porta dos prédios, por onde os carros passam mais devagar, devido às obras (VALLE, 1980. p.8).

No drama, o espaço ficcional é descrito em poucos detalhes. As indicações de gestos e de marcação possibilitam entender como o local vai sendo ocupado pelas personagens. Ao retratar a interação do velho com o lugar, a escritora descreve um espaço deserto, preenchido unicamente pelos pilares de sustentação do elevado. Convém perceber que o meio, parte constituinte da materialização cênica, exerce influência na conduta das personagens e vice-versa, pois representa fatores vivenciais, subjetivos e sociais.

Uma marca espacial rasa “pode ocultar muitas outras, e um silêncio pode significar tanto que o lugar não tem importância nenhuma como que tem importância demais” (RYNGAERT, 1996, p. 83). Embora o espaço representado sinalize a composição de uma atmosfera marginal, a rubrica inicial não se limita à exposição de informações operatórias (detalhes relacionados à montagem cênica da peça), ou seja, as indicações estão igualmente ligadas ao campo do poético, dando margem à interpretação do leitor.

Apesar da existência de um espaço concreto (mimético), é por intermédio do ator sintagmático (ator que realiza um programa) que o lugar se particulariza. Nesse sentido, os signos ocultos na materialização cênica são apresentados mediante os discursos e as ações das personagens (espaço diegético). A título de exemplo, os verbos “entrar” e “surgir” simbolizam o movimento inicial de ambos os sujeitos em direção ao território, enquanto “parar” e “olhar” demonstram um evidente recuo da personagem velho. A semântica dos verbos no contexto da cena corresponde ao gesto das personagens no plano manifesto. No nível mais profundo, revela-se a diferença entre elas: o velho possui experiência e maturidade, refletindo ao parar e olhar; o pivete, por sua vez, surge impulsivamente, movido pela ansiedade, agindo sem reflexão prévia.

Há, na peça, marcações que revelam a maneira como o espaço é preenchido. Graças à palavra, é possível visualizar os avanços e as dinâmicas de afastamento que caracterizam o jogo de ação e reação próprio ao gênero dramático. A propósito, os objetos mencionados nas indicações cênicas também devem ser analisados com cautela, pois “a linguagem instala uma relação com o espaço e a ação lhes dá sentido” (RYNGAERT, 1996, p. 84).

Em *Pivete*, ao estilete, verificam-se menções como “com um estilete na mão” (PALLOTTINI 2004, p. 107), “recolhe-o do chão” (PALLOTTINI, 2004, p. 108), “balançando na mão o estilete” (PALLOTTINI, 2004, p. 109), “ameaçando-o com o estilete, agora em seu poder” (PALLOTTINI, 2004, p. 112), entre outras. Estas indicações ajudam a caracterizar o objeto já referido no diálogo das personagens, reforçando a sua relevância para o desenvolvimento da trama. O estilete simboliza a violência, agressividade e instabilidade

presentes no universo retratado, ele é um elemento-chave que desencadeia eventos importantes e molda as relações entre os personagens.

No espaço representado, não existe uma autoridade incontestada que estabeleça a ordem. Por conseguinte, o domínio é instaurado mediante o rebaixamento moral daquele que não possui a arma letal. O estilete troca de mãos inúmeras vezes, se fazendo útil para aquisição e manutenção do controle sobre o outro. Ao uso do instrumento cortante, soma-se a exacerbação da virilidade, insinuada como uma forma brutal de humilhação alheia:

Velho – O quê... Você não disse que não dá dinheiro pra homem?

Pivete – Eu tava exagerando um pouco...

Velho – Isso. Então, você é um otário daqueles que dá o dinheiro para um macho qualquer? Que nem puta?

Pivete – Me respeita, velho brocha... Me respeita... Velho – É ou não é?

Pivete (*depois de um minuto de hesitação*) – É... sou...

Velho (*ameaçando com a faca*) – Fala aí: “eu sou uma puta”. Pivete – Nem morto.

Velho (*cutucando-o*) – Fala!

Pivete (*puto da vida*) – Eu sou uma puta.

Velho – Eu não sou melhor que esses viados que andam por aqui, pelas esquinas! (PALLOTTINI, 2004, p. 112).

As personagens em *Pivete* estão constantemente questionando a si mesmas, o que cria uma situação dramática propícia para a rememoração de experiências passadas. Nessa perspectiva, o espaço não destinado à representação (o lugar de onde os personagens vêm ou para onde se dirigem) é construído por meio das falas das personagens e revela as implicações e os fantasmas dessas personagens.

Nesse viés, o espaço também é um dado interior que a personagem carrega. No caso do menino, memórias que ele prefere não encarar. Essas memórias ocultas influenciam a percepção individual do espaço pela personagem, sendo moldadas por suas experiências, memórias, emoções e perspectivas. Assim, o espaço subjetivo é único para cada personagem, refletindo sua bagagem pessoal e afetando sua visão sobre o ambiente em que está inserida e sobre as pessoas.

Além da residência onde viveu com a família, o menino evita trazer à tona as lembranças de sua passagem pelo Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA) e prefere não comentar sobre os sujeitos que exercem poder sobre ele no ambiente de rua. Tais episódios representam momentos complexos e desafiadores em sua vida, nos quais foi submetido a situações de controle e autoridade. Essas experiências podem ter deixado marcas emocionais profundas, levando-o a evitar falar sobre elas e proteger-se de possíveis sentimentos de vulnerabilidade ou retraumatização.

A presença metonímica recorrente das sirenes policiais também desperta na personagem memórias traumáticas ou associadas a situações de perigo e violência. Essa intervenção sonora simboliza o mundo exterior (fora do palco), criando uma atmosfera de tensão e alerta que tem consequências nas decisões e o comportamento das personagens.

[...]

(abraça o corpo do Velho. Ouve-se ao longe o som do carro de polícia).

Eu menti... eu tive mãe, sim... mas não me lembro dela... era muito pequeno...

Ele se abaixa de novo e tira o relógio e o anel do homem, coloca-os no dedo e no pulso. Pega a máquina fotográfica e a coloca a tiracolo (PALLOTTINI, 2004, p. 113).

No contexto dos indicadores temporais no texto, é relevante abordar a parada ou interrupção natural ao gênero dramático. É comum que o dramaturgo utilize recursos como o escurecimento do palco e momentos de pausa, os quais são frequentemente indicados nas descrições cênicas. Apesar de fazer uso da elipse, a peça *Pivete* se caracteriza pela continuidade e interdependência entre suas partes.

O tempo no teatro é dividido em cênico e dramático, sendo o primeiro “aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que está assistindo” e o segundo aquele que “pode ser reconhecido na análise do texto escrito para o teatro, pois ali estão dispostos recursos necessários para a apreensão da organização, escolha e disposição do tempo” (PAVIS, 2003, p. 401- 402).

A única informação concreta acerca da passagem de tempo em *Pivete* é apresentada no início da obra, onde a autora adverte que já passou da meia-noite. As demais marcações temporais são reveladas por meio das interações entre as personagens, tal como ocorre com o espaço:

Pivete – Tá vendo? Tá vendo? Não confia em ninguém. Podia até ter mulher, ter noiva, ter uma menina legal pra cuidar, te fazer companhia. Mas não. O putto velho não confia em ninguém. Vai me solta daqui, velho, tem dó! Já passou da minha hora!

Velho – Hora? E você lá tem hora? (PALLOTTINI, 2004, p. 111- 12)

No trecho em questão, é possível notar a passagem de tempo, evidenciada pela ânsia do menor em sair do local. Conforme o tempo avança, a preocupação do menino fica mais evidente, pois além do prazo estipulado para entregar o valor do furto, o som do carro de polícia fica cada vez mais próximo.

Em geral, o texto aborda uma trama de perspectivas que se entrelaçam entre a expectativa do futuro, o peso do passado e a vivência do presente. A relação dialética entre o passado e o futuro é explorada por meio de sua interação no presente, ou seja, o espaço de experiência e o horizonte de expectativas moldam o presente da ação. Nessa perspectiva, a visão pessimista e descrente das personagens em relação ao futuro se manifesta no seguinte diálogo:

Velho – Ah, não. Ah, não! Não me faça rir! “Menino”! “Criança”!
 Que é que você pensa, moleque? Que eu vou te pegar no colo e te dar beijinhos? Que eu vou te levar pra casa e te adotar?
 Pivete –Podia, velho brocoió. Podia. Pelo menos eu te limpava a bunda quando você ficar um pouco mais velho e se cagar todo.
 Velho – Podendo antes me roubar tudo que eu tivesse em casa...Pivete – Ou não. Podendo te ajudar a viver (PALLOTTINI, 2004, p. 111).

Paul Ricoeur (1997), ao trazer para a Literatura os conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativas, desenvolvidos por Koselleck (1979), vê a experiência enquanto um passado atual, no qual se fundem a elaboração racional de lembranças e a maneira inconsciente de comportamento. Na mesma linha, o horizonte de expectativas seria o futuro atual, totalmente direcionado para o ainda-não, e, mesmo assim, influenciado pelo espaço de experiência. Vejamos as considerações de Sarrazac:

O presente (é) assombrado por um passado de catástrofe, apocalipse ou remorso, a vida penetrada pela morte, sendo que o drama dá acesso a um trabalho de luto ou de ressurreição (Apud RYNGAERT, 1998, p. 122).

Desse modo, Renata Pallottini se vale, para subsidiar a situação posta no campo intraliterário, do entrecruzamento de vozes, fatos, tempos e lugares que tecem o quadro ficcional. Nesse sentido, o presente é “consequência de um passado que construiu o pré-dado e memória de um futuro com que se definem as escolhas no horizonte das possibilidades” (GERALDI, 2003, p. 47).

Esses elementos constituintes do texto teatral possuem uma função denotativa, que consiste em transmitir informações objetivas sobre o espaço e o tempo da ação. A descrição espaço-temporal também fornece pistas significativas a respeito da evolução da trama e estabelece conexões simbólicas entre o território e as características das personagens. Portanto, ao examinar detalhadamente o espaço e o tempo dramático, é possível obter *insight*sobre as motivações, características e relações das personagens e refletir sobre o presente, o passado e o futuro desses sujeitos literários.

3 NO PROSCÊNIO ANALÍTICO: A CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS

O autor, na criação de uma personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe ascores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional (PALLOTTINI, 1989, p. 12).

Uma das principais tarefas do dramaturgo é a caracterização da personagem, que fornece ao espectador maneiras de ver e imaginar o universo dramático. Em consonância com Décio de Almeida Prado (2002), a personagem pode ser caracterizada a partir de três vias principais: o que revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito.

Sobre as revelações da personagem sobre si mesma, o teatro tem mecanismos de exteriorização, como o diálogo com o confidente ou com o público e o solilóquio. O segundo critério, o que a personagem faz, diz respeito à esfera do comportamento, logo, “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de certo contexto, funcionam dramaticamente” (PRADO, 2002, p. 92). A última configuração envolve o autor, capaz de utilizar uma personagem para expressar a sua opinião, atribuindo-lhe consciência.

De acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 35), “toda obra dramática pode ser aprendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob a forma escrita”. Por outro lado, é necessário questionar como o teatro fala, o que permite falar e quais são os temas que aborda:

É importante mostrar como se coloca a personagem em relação aos outros homens, de que forma ela se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza socialmente; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência (PALLOTTINI, 1989, p. 65).

Em geral, a página de rosto de uma obra tem um quadro de personagens em que constam as primeiras informações sobre estas criaturas, como nome, sexo, vestimenta e alguma indicação pessoal. Além disso, as rubricas também apresentam elementos significativos para a configuração das personagens, mas é apenas no decurso da ação propriamente dita que as personas⁹ irão revelar sua índole.

A saber, a peça de Pallottini possui um ato único — 12 páginas — e o diálogo entre as personagens é carregado de uma linguagem coloquial, caracterizada por palavras de baixo

⁹ Do latim *persona*, que advém do verbo *personare*, ou soar através de. Lat.: *persona*; Fr.: *personnage*; Ing.: *character*; Esp.: *personaje*.

calão. Com relação às informações prévias, a lista de personagens realiza a seguinte descrição, “Pivete, garoto de rua, com 13 anos, aparentando menos” e “Velho, homem de 60 anos, feio” (2004, p. 105).

De certa maneira, “o maior obstáculo com que se depara uma personagem está dentro de si própria. De um modo ou de outro, com mais ou menos intensidade”. Linhas variadas e contraditórias formam o caráter dos indivíduos, que se ajustam entre a vontade e a contra vontade, a ambição e o medo, a lealdade e a deslealdade (PALLOTTINI, 1989, p. 79). Citando caso análogo, o garoto retratado por Pallottini não decide matar o velho sem hesitação, há um choque entre a sua índole e a ira desperta pelas circunstâncias. Ele hesita por puro medo e ataca pelo mesmo motivo, visto que as atitudes do homem são enigmáticas e, por consequência, afetam positiva e negativamente o menor. Nessa lógica,

não existe nunca, nem na vida nem no teatro, o criminoso puro, o puro vilão; criar um vilão total, um monstro total, é erro de mau dramaturgo. A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ela é a concretização dessa complexidade. Sua expressão, em atos ou palavras, é a objetivação da colisão interna, ou seja, a atualização (para usar terminologia aristotélica) de uma de suas potências (PALLOTTINI, 1989, p. 80).

O protagonista (anti-herói) criado por Renata Pallottini é a antítese da personagem idealizada do teatro clássico, define-se, portanto, como personagem-sujeito, livre e senhor das suas ações, que age conforme seus interesses e sua liberdade é limitada pelo embate com outra personagem-sujeito (antagonista).

Na esteira de Cândida Vilares Gancho (1991), as personagens retratadas em *Pivete* ainda podem ser identificadas como planas, isto é, figuras caracterizadas por um número restrito de aspectos facilmente reconhecidos pelo leitor. As personagens planas se dividem em tipos (construídos em torno de uma qualidade ou ideia, retratos sociais) e caricaturas (distorcidas a serviço da sátira).

Pivete leva ao centro do palco personagens-tipo que são retratos linguísticos e imagéticos dos grupos que interagem no espaço representado. Esses tipos carregam em si traços culturais e de personalidade próprios do ambiente onde estão (ou estiveram) inseridos. Assim, tudo se cria e se transforma por meio dos seus atos e gestos.

3.1 A infância nas ruas: no centro do palco, o menino-marionete

[...] evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa

emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida (BACHELARD, 2000, p. 26).

Acompanhando as tradições dos manuais, a autora exhibe “a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito” (PRADO, 2002, p. 92). A primeira forma de apreensão da personagem de teatro pelo espectador é a visual, e isso ocorre por meio da exposição de informações sobre suas características físicas. No caso do pivete, ele é descrito como um “moleque de treze anos, mas muito miúdo, sujo, de calção, camiseta, sandália e gorro de lã, com um estilete na mão” (2004, p. 107).

É pela descrição da personagem que se dá o primeiro contato com a violência de *Pivete*, a violência visual da miséria física. No imaginário brasileiro, a sujeira e as roupas simples são sinônimos de pobreza e ausência de civilidade, à semelhança da característica “miúdo”, que alude à fome.

Outro detalhe significativo é o nome (ou a ausência do nome) da personagem, que muitas vezes a define “mais que qualquer outra coisa” (PALLOTTINI, 1989, p. 64-65). A personagem-título criada por Renata Pallottini é caracterizada pela ausência de um nome próprio, sendo identificada por um substantivo comum usado para descrever crianças e adolescentes em situação de rua. Essa escolha linguística contribui para a representação coletiva e simbólica da personagem, destacando não apenas sua singularidade, mas também sua conexão com um grupo social mais amplo. Segundo o Dicionário *Houaiss*, a palavra pivete é um brasileirismo e significa “menino que vive nas ruas e eventualmente pratica furtos” ou “menino crescido ou que intenta parecer mais velho”.¹⁰

O externo, representado na alcunha da personagem, também figura (nas formas dramáticas) no interior da sua consciência, sendo reduzido ao diálogo. Por intermédio das elocuições do garoto, o drama remete a situações que persistem no corpo social, como a violência, a ineficácia de políticas públicas relacionadas aos adolescentes infratores, a associação entre atos infracionais e condição de pobreza, e, em suma, o desprezo sócio-governamental direcionado aos sujeitos marginalizados. O fragmento textual a seguir retrata a visão do menor perante a abordagem das autoridades:

Pivete – Deixa de ser bundão. Parece cata-menino! Velho – Quê que é cata-menino?

Pivete – Esses caras do governo que pega a gente na rua e quer levar pra dar banho e encher o saco.

Velho – Você não vai com eles?

¹⁰ Pivete. In: *Dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

Pivete – Pra quê? Pra ficar preso? Fazer cara de bonzinho e ficar vendo TV de babaca?

[...]

Velho – E se a polícia vier aqui e te prender?

Pivete – Eu saio logo. Eu sou de menor. Eles me dão umas porradas, me levam pra uma casa muito da escrota, me dão banho, me raspam o cabelo, me dão uma camiseta de eleição e depois me soltam na rua outra vez. Eles não têm lugar pra mim (PALLOTTINI, 2004, p. 109-111).

Interessa, em termos analíticos, o que a personagem faz, as suas ações e as forças políticas e sociais que a impelem a fazer o que faz (PALLOTTINI, 1989, p. 67). Nesse viés, para sobreviver às ruas, o pivete tem de roubar e matar, porque está exposto a casos de violência e maus-tratos por parte de outros sujeitos e dos poderes públicos, em um ato de preconceito e desrespeito à cidadania.

Os conflitos internos da personagem são exteriorizados por meio da materialização cênica do “menino-marionete”, num processo que rompe com o real e transmuta o garoto em autômato. Para Tony Berner Sardinha (2007, p. 14), a metáfora “é um meio natural de estruturar o pensamento humano”, baseando-se no exercício de lembrar, esquecer, renegar e recriar vivências passadas, relacionando-as com experiências presentes. Faz-se ainda crucial como uma ferramenta para “criar novo conhecimento ou para dar conta de algo novo na ciência ou no cotidiano” (SARDINHA, 2007, p. 15).

Fenômeno cognitivo, e não apenas linguístico, a metáfora pode ser de uso, isto é, recorrente, incorporada ao repertório dos falantes, ou de invenção. A metáfora de invenção é totalmente dependente do contexto, inusitada. Conforme Ricoeur (2015, p. 291), esta figura de linguagem permite “operar com novas situações e, se nada acrescenta à descrição do mundo, pelo menos amplia nossas maneiras de sentir”. No teatro, é usual o emprego de metáforas visuais para expressar “ideias e sentimentos, reforçando, muitas vezes, o conteúdo verbal. Elas se constituem em signos ou convenções gráficas que têm relação direta ou indireta com expressões do senso comum” (VERGUEIRO, 2004, p. 54).

Renata Pallottini usa a figura simbólico-metáforica do “menino-marionete” para representar de modo abstrato a carência do infante. Nesse caso, o símbolo tem um significado perceptível, conectado a outro menos evidente. Ele é capaz de concentrar as influências e as energias instintivas em conflito dentro da consciência e do inconsciente das pessoas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

O símbolo tem uma convenção coletiva, e não individual. O trabalho poético- simbólico da imagem humano-inumano dá-se pela aproximação entre as figuras do autômato e do menino.

Sob o prisma da construção imagética da *mise-en-scène*, o absurdo da situação de estar preso a cordas invisíveis revela o dado social que joga luz sobre a personagem pivete. A reação do leitor/espectador diante dessa situação pode ser ambígua, alternando entre o apoio à infância e à sociedade. Algumas pessoas podem sentir alívio com a prisão do garoto, independentemente das circunstâncias que a envolvem, pois ele representa uma ameaça. Tal como mencionado no texto, “esses cordéis podem ser simulados, ou, realmente, algo pode surgir do alto, para prendê-lo” (2004, p. 109), o que reforça a falta de liberdade e o controle exercido sobre o garoto. Entende-se por marionetes:

Pequenas figuras de personagens em madeira pintada, tecido, marfim, que um artista invisível faz movimentarem-se através de um jogo de cordões ou com os dedos. Símbolo desses seres sem consistência própria que cedem a todos os impulsos exteriores: pessoa leviana, frívola, sem caráter e sem princípios. Mas seu simbolismo vai mais fundo. Na alegoria da caverna, Platão já compara essa existência a um teatro de sombras, em que os seres aqui de baixo não passam de marionetes, comparados às ideias puras e imutáveis do mundo superior, do qual eles não são mais que imagens vagas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 594).

Nesse segmento, é interessante considerar a natureza simbólica de outra personagem literária. O livro *As Aventuras de Pinóquio*, escrito por Carlo Collodi em 1881, conta as peripécias de uma personagem indócil. Pinóquio — boneco-personagem infantil — nutria dúvidas com relação às suas escolhas, o que o levava a questionar sobre seguir suas paixões ou agir de maneira racional. Contudo, só poderia ser um garoto de verdade após um ano de bom comportamento, desejo concedido pela Fada (figura quase materna).

A personagem principal de *Pivete* compartilha com o boneco de madeira o sonho de uma infância plena, mesmo enfrentando circunstâncias adversas. Sob esse prisma, a peça de Pallottini ressalta, como em *As aventuras de Pinóquio*, a impossibilidade e o anseio do menino por experimentar a sensação de ser criança.

O garoto retratado na peça de Renata Pallottini é incapaz de viver, brincar e se comportar como uma criança da sua idade em razão dos diversos problemas sociais e familiares que encarou nos seus primeiros anos de vida. Não é, mas faz-se marionete quando se depara com a possibilidade de ter encontrado um cuidador capaz (ou não) de lhe proporcionar momentos próprios à infância.

O corpo em cena, atado por cordéis, coloca a *persona* no espaço fronteiro entre a realidade e a ficção; assim, enquanto os bonecos das histórias infantis aproximam-se da vida humana (orgânica), a personagem de *Pivete* regressa ao sub-humano (inorgânico). Em simultâneo, o títere alude ao teatro de marionetes, numa espécie de metadrama (ou metateatro),

no qual a própria personagem contradiz a veracidade da situação dramática, questionando quem e como a prenderam. É o que se percebe no trecho:

A ideia é fazer dele um boneco, movido por alguma força desconhecida, e sem domínio de si mesmo.

Pivete – Não tou podendo... não tou podendo me mexer... Larga de mim!
Larga de mim, velho boiola! Larga! Me deixa ir!!! Me solta!

Velho – Não estou te segurando. Pivete – Então alguém está.

Velho – Isso não é comigo (PALLOTTINI, 2004, p. 109).

Seguindo as considerações de André e Henriete Karan (2016, p. 1138-1139), Pinóquio é caracterizado pela “tentação, transgressão e o arrependimento”, nessa ordem. Se o relevante em *As aventuras de Pinóquio* é o processo pelo qual a personagem se faz menino, em *Pivete*, o tornar-se boneco é continuar atado aos traumas, à escassez e à indignação; é temer se apegar ao que, mais à frente, pode causar desprazer.

Na esteira de Freud (2011), o equilíbrio entre o prazer e o desprazer é realizado por intermédio dos três componentes básicos da psique humana, ou seja, o id, o ego e o superego. O id contém os impulsos inatos (pulsões), busca satisfação incondicional e é determinado biologicamente, enquanto o ego e o superego desenvolvem-se ao longo da vida. O ego (eu) baseia-se no princípio de realidade, media a impulsividade do id e adapta as vontades do sujeito às condições externas (cultura, leis etc.). Já o superego, ou princípio do dever, é a parte moral (repressora) da personalidade.

Ambas as personagens não se preocupam com o certo ou o errado e agem buscando satisfação instantânea. Essa atitude vai ao encontro do que Sigmund Freud (1856-1939) nomeia princípio do prazer (id), em outras palavras, um “fluxo que é estimulado por uma tensão desprazerosa e então toma uma direção tal que seu resultado final coincida com a diminuição dessa tensão, ou seja, com uma evitação do desprazer ou uma geração de prazer” (FREUD, 2016, p. 26).

Em paralelo com *As Aventuras de Pinóquio*, da mesma maneira que o idoso não esperava encontrar uma criança carente e transgressora, o artesão constrói o boneco visando o lucro. À vista disso, as personagens-título, idealmente, deveriam suprir as expectativas dos mais velhos. No entanto, esse objetivo contrapõe-se às necessidades dos garotos, gerando conflitos, angústias e afastamento.

Gepeto sempre corrige as más-criações de Pinóquio, por exemplo, em “oh, seu moleque! Você ainda nem está bem acabado e já começa a faltar com respeito a seu pai?” (COLLODI, 2002, p. 7); enquanto o velho, ao se sentir contrariado pelo menino, sugere que “podia ser seu pai. Ou seu avô” (2004, p. 109).

Segundo Diana e Mário Corso (2006, p. 217), a personagem de madeira criada por Collodi possui um ar insolente e egoísta, mas é o caráter rebelde desse sujeito que, “alternando erros com ataques de remorso e culpa, cria uma contradição permanente, tão humana, assim como todos nós. Afinal, temos o péssimo hábito de desejar o proibido [...] tentar ser o que não se espera de nós”. Esses dilemas encontram ressonância na figura do pivete, oscilando entre comportamentos rebeldes e momentos de reflexão e arrependimento. Vejamos uma das escolhas feitas por Pinóquio ao longo da história:

Quanto a mim, já tomei a resolução de fugir amanhã ao nascer do sol, porque se ficar aqui não poderei me livrar do destino de todos os outros meninos [...], não tenho a menor vontade de aprender; é muito mais divertido correr atrás das borboletas (COLLODI, 2002, p. 10).

A personagem de teatro, à semelhança do Pinóquio, afirma que toma as suas próprias decisões, mas vivendo na rua, sob ameaça da pobreza e da fome, curva-se fácil ao poder vigente:

Pivete – Daí que a gente vem pra rua, se vira e tem sempre uns caras que protege a gente.
 Velho – Mas é porque eles querem dinheiro, não é? Dinheiro de vocês?
 Pivete – Imagina se vou dar dinheiro pra homem! A grana é minha! [...] vai me solta daqui, velho, tem dó! Já passou da minha hora!
 Velho – Mas acaba dando pra não apanhar.
 Pivete – A grana é minha!
 Velho – Que você faz com ela?
 Pivete – O que me dá nos cornos! (2004, p. 110).

O velho retratado em *Pivete* (2004) tem um comportamento que oscila entre tendências benéficas e maléficas, transparecendo um ar misterioso. Voltando à simbologia, é possível aproximar as atitudes duais da personagem e as ações paradoxais da raposa na história de Collodi. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 769-770), a raposa é um animal

ativo, inventivo, mas ao mesmo tempo destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolvido, encarna as contradições inerentes à natureza humana [...] a raposa poderia ser considerada um duplo da consciência humana.

Fazendo-se de amigo, o animal instiga Pinóquio a sair do caminho da escola e o convida ao campo dos milagres com o intuito de tirar vantagem da ingenuidade (e do dinheiro) do boneco. O velho, de maneira semelhante, mostra interesse pelas questões familiares do pivete quando pergunta: “Saiu de casa é? [...] E tua mãe? Todo mundo teve mãe” (PALLOTTINI, 2004, p. 110). Ocorre, todavia, que à medida que o enredo se desenrola, ele sucumbe à luxúria:

Pivete – Me passa a grana, velho! Velho – Só se você me der o rabo.

Pivete – Seja bobo não, velho viado! Eu agora to com tudo em cima! (*mostra a arma*).

Velho – Mas eu estou apostando que você está querendo dar o rabo.

Que você dá por gosto. Que você gosta de dar. Acertei? (PALLOTTINI, 2004, p. 112-113).

Existe, ainda, outra conexão entre a simbologia da raposa e o comportamento da personagem. O animal tem associação com a divindade da fertilidade e a sua energia e apetite o tornam “Don-Juan ou provocador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 770). Diante disso, o comportamento sugestivo do velho em relação às relações sexuais revela uma faceta lasciva semelhante à da raposa:

Velho (*encontrando prazer na gozação*) – Estou apostando que você está de pau durinho, só de olhar pra mim e pensar... imaginar... só de sonhar com meu pau... metendo gostoso em você... hem? Metendo gostoso, firme e forte... e você gritando de tanto achar bom...de tanto gozar... (PALLOTTINI, 2004, p. 113).

O poder disciplinar (FOUCAULT, 2005, p. 143), abordado de maneira similar nas duas produções literárias, é uma forma de aplicação do poder que “em vez de se apropriar de retirar, tem a função de ‘adestrar’ [...] não amarra as forças para reduzi-las; ‘adestra’ multidões confusas”. A sociedade tenta, a todo instante, reduzir a materialidade dos protagonistas a “corpos que podem ser submetidos, que podem ser utilizados, que podem ser transformados e aperfeiçoados” (FOUCAULT, 2005, p.118).

As personagens são sujeitas, na esteira de Michel Foucault (2005), a espaços considerados úteis para aplicação de disciplina (prisões, reformatórios, escolas etc.) que individualizam e limitam as suas redes de relações. Em geral, o poder disciplinar visa pouco gasto econômico e político ao adestrar indivíduos por meio do olhar hierárquico, da sanção normalizadora e do exame.

Entende-se por olhar hierárquico o exercício de controle e vigia dos atores sociais. Esta vigilância “precisa ser vista pelos indivíduos que a ela estão expostos como contínua, perpétua e permanente; que não tem limites e penetra nos lugares mais recônditos, está presente em toda a extensão do espaço” (MACHADO, 2004, p. 18).

A sanção normalizadora, por seu turno, é um mecanismo de normalização dos indivíduos, no qual os desviantes são punidos e os disciplinados recompensados. Nesse viés, “os sistemas disciplinares privilegiam as punições que são da ordem do exercício — aprendizado intensificado, multiplicado, muitas vezes repetindo” (FOUCAULT, 2005, p.173). Conectando os conceitos, o exame estabelece uma vigilância que qualifica e classifica

sujeitos (vigilância hierárquica), propondo a discipliná-los por meio dos processos de normalização.

Por esse ângulo, cumpre verificar a relação das personagens com os aparelhos disciplinares e investigar a postura dos caracteres em frente às figuras de poder. Em *As aventuras de Pinóquio* (2002), o boneco procura a Justiça com a intenção de denunciar o roubo das suas moedas. Contudo, após ouvir atentamente a história contada pelo menino de madeira, o juiz ordena que “[...] agarrem-no e levem-no para a prisão” (2002, p. 72). Para ser liberado do cárcere, o garoto se rebaixa a um malandrinho.

Citando caso análogo, o idoso representado por Renata Pallottini utiliza um instrumento letal para exercer poder sobre o protagonista, obrigando-o a infamar-se. Além disso, esse recurso é o único capaz de romper os fios que detêm o garoto. Em relação ao relacionamento social entre o pivete e os aparelhos disciplinares, prevalece à indiferença mútua:

Pivete – Deixa de ser bundão. Parece cata-menino!

Velho – Quê que é cata-menino?

Pivete – Esses caras do governo que pega a gente na rua e quer levar pra dar banho e encher o saco.

Velho – Você não vai com eles?

Pivete – Pra quê? Pra ficar preso? Fazer cara de bonzinho e ficar vendo TV de babaca? Anda, me dá isso.

[...]

Velho – E se a polícia vier aqui e te prender?

Pivete – Eu saio logo. Eu sou de menor. Eles me dão umas porradas, me levam pra uma casa muito da escrota, me dão banho, me raspam o cabelo, me dão uma camiseta de eleição e depois me soltam na rua outra vez. Eles não têm lugar pra mim (PALLOTTINI, 2004, p. 111).

A prisão é um dos fragmentos na engrenagem de uma sociedade disciplinar. No entanto, a disciplina pode ser encontrada nas variadas instituições que formam o corpo social. Nesse ponto de vista, tanto a escola quanto a Fundação CASA (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente), vistas a partir da perspectiva dos estudos foucaultianos, adaptam os sujeitos às estratégias de poder vigente, submetendo-os a uma vigilância constante. De acordo com Foucault (2005, p. 148), o poder sobre o corpo

se efetua segundo as leis da ótica e da mecânica, segundo um jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, de graus, e sem recurso, pelo menos em princípio, ao excesso, à força, à violência. Poder que é em aparência, menos “corporal” por ser mais sabiamente “físico”.

Enquanto as escolas comprometem-se em identificar os infratores, o Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente deveria recuperá-los. Contudo, o ambiente de obediência criado pela instituição total (GOFFMAN, 1987) não é reproduzido fora dos portões

da autarquia (SANTOS, 2020). No que diz respeito à personagem, assim como o menino de madeira se recusa a frequentar a escola, o pivete se nega a ouvir sobre possíveis eventos ocorridos na Fundação CASA:

— Vá cantando, seu Grilo, do jeito que achar melhor, mas saiba que amanhã cedinho quero ir embora daqui porque, se ficar, acontecerá comigo o que acontece com as outras crianças, ou seja, vão me mandar para a escola e, querendo ou não, terei de estudar. Vou te contar um segredo: não tenho a mínima vontade de estudar, divirto-me mais correndo atrás de borboletas e trepando nas árvores para pegar passarinhos no ninho (COLLODI, 2002, p. 18).

No cerne da população excluída estão os jovens vinculados ao binômio juventude-violência, que, muitas vezes, são encaminhados aos centros de internação e recebem um modelo punitivo de tratamento. Embora esteja disposto a desafiar a norma vigente, o garoto retratado por Pallottini teme os mecanismos de punição presentes na Fundação CASA e ao imaginário social que cerca o ambiente. Como ilustrado no capítulo anterior, um exemplo do temor do menino é manifesto na passagem:

Velho – E a Febem?
 Pivete – Nem fala nessa merda!
 Velho – Periga de você ir pra lá...
 Moleque esperneia, bate os braços, tenta de todas as formas, mas não consegue (PALLOTTINI, 2004, p. 111).

O trabalho de Peres *et al.* (2002, p. 79), com adolescentes que cumprem medidas socioeducativas de internação em São Paulo, revelou que “98% já tinham tido relação sexual. Destes, 12% já trocaram sexo por algum tipo de benefício, 8% relataram experiências homossexuais (dentro ou fora da Fundação CASA), e 5% já tinham sido forçados a fazer sexo”.

Essas informações corroboram o pensamento que o velho propaga a respeito da Fundação CASA. Em vista disso, se a frase que substituí o silêncio é uma negativa e o silêncio recorta o dizer (ORLANDI, 2007, p. 53), as recusas expressas no discurso do menor evidenciam o fundamento de veracidade presente nas alegações do seu antagonista:

Pivete – Num brinca...
 Velho – Estou apostando que você dava pra qualquer um lá na Febem, guarda, instrutor, companheiro de cama... Estou apostando que você gozava gostoso... Sem vaselina e com areia...
 Pivete (*aproximando-se, ameaçador*) – Cala essa boca, velho fedido... Mijão de merda... (PALLOTTINI, 2004, p. 113).

Segundo Foucault (1999), o poder não se adquire, mas antes se exerce por meio de vários pontos. Ele está “presente em cada relação, na curva de cada ação: insidioso, se aproveita

de todas as fissuras sociais para infiltrar-se até o coração do homem” (RAFFESTIN,1993, p. 52), que reage e resiste. Portanto, o domínio do Estado sobre o indivíduo, quando somado às relações de poder dentro do território, leva o pivete a atitudes extremas, pois, na visão da personagem, a violência é a única maneira de se opor às amarras sociais e afetivas. Então o autômato, antes imóvel, rompe os cordões e ataca aquele que tenta exercer, no momento da ação, um poder de persuasão sobre ele, mas não sem sentir remorso, uma vez que, após realizar a ação impulsiva — natural ao id —, o sujeito é bombardeado pelo rigor do superego e pelos ecos do mundo exterior (FREUD, 2011).

3.1.1 Solidão na terceira idade: em cena, o velho

O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação (SANTOS, 2006, p. 224).

Renata Pallottini usufrui de um dos recursos mais antigos de representação da personagem teatral, a composição por contraste e similitude. Hubert C. Heffner (1968) distingue cinco aspectos de caracterização da personagem no teatro: **1.** físicos; **2.** inclinações, disposições e atitudes (*ethos*); **3.** sentimentos (emoção, desejo etc.); **4.** pensamentos, e **5.** decisões (Apud PALLOTTINI, 1989, p. 76).

As características físicas e de vestuário da personagem são propostas de imediato e compõem a imagem de um “homem de 60 anos, feio [...] um forasteiro, talvez um turista, um viajante, vestindo calça de brim com elástico na cintura, camisa de mangas compridas, colete desses de mil bolsos, sapatões e máquina fotográfica bem aparente” (PALLOTTINI, 2004, p. 106-107). É razoável inferir, a partir da descrição, que o sujeito não pertence àquele espaço, em contraponto ao pivete, que, habituado a viver nas ruas, percebe o seu desajuste:

Pivete – De onde é que você é, velho filha da puta? Velho – Faz diferença?
Pivete – Faz. Se você é gringo, tem dólar, euro. Se é daqui mesmo...
(PALLOTTINI, 2004, p. 110).

A partir disso, “quanto mais instável e surpreendente for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta” sobre o local e sobre ele mesmo (SANTOS, 2006, p. 224). A didascália, texto à margem das falas das personagens, refere-se ao velho como um “tipo meio ridículo e inofensivo. Pode ser que seja um homossexual, à procura de aventura, mas pode ser apenas um fotógrafo interessado no

submundo” (PALLOTTINI, 2004, p. 107). Essa afirmação, acrescida às ações do idoso, sugere uma inclinação involuntária em sentir atração sexual por indivíduos do mesmo gênero.

Conforme a perspectiva de Ryngaert (1996, p. 131-132), os nomes dados às personagens tem um papel crucial e, por isso, alguns dramaturgos decidem por não atribuir nomes a elas, provavelmente para enfatizar o que elas dizem ou os estereótipos que reproduzem. A primeira entrada da lexia “velho” exibe a seguinte definição, “que não é jovem, novo; que tem muito tempo de vida ou de existência [Antôn.: jovem, moço.]”¹¹, desse modo, é possível dizer que a alcunha reforça o contraste entre as faixas etárias das personagens.

A maioria das pessoas com idade avançada já cumpriu os seus papéis sociais referentes à vida adulta. No entanto, elas frequentemente experimentam sentimentos de incapacidade e exclusão perante a sociedade e a família. De acordo com Jung (2007, p. 87), o sentido da velhice pode ser transcendido em direção a novos significados, pois “o que a juventude encontrou e precisa encontrar fora, o homem no entardecer da vida tem que encontrar dentro de si”.

Julio Iglesias de Ussel (2001) aborda o sentimento de solidão que advém da perda do cônjuge e aponta a viuvez como um elemento que provoca alterações pessoais, sociais e familiares. Ademais, o estudioso sugere que, no caso dos homens, o mal-estar é maior devido à dependência do outro para a realização de tarefas básicas:

Velho – Sou do interior.
 Pivete – Casado?
 Velho – Viúvo. Pivete – Chato né?
 Velho – Que que há? Ta querendo me comover? Ficar com pena de mim?
 Cuido muito bem da minha vida sem mulher. Pivete (*desconfiado*) –
 Chi... Mas sua cueca tá sujona...
 Velho (*chateado*) – Nem viu minha cueca... (PALLOTTINI, 2004, p. 110-111).

Ainda em conformidade com Ussel (2001), os novos laços afetivos estabelecidos por um viúvo são incapazes de dissipar o sentimento de solidão decorrente da perda. Em relação ao trecho disposto anteriormente, a didascália faz menção ao estado da personagem (*chateado*), em oposição à resposta “cuido bem da minha vida sem mulher” (PALLOTTINI 2004, p. 110).

Na terceira idade, o processo de “individuação” (JUNG, 2012) é impulsionado e convida o homem a encarar seus mistérios, enfrentar seus medos e aceitar suas limitações. Nas palavras de Hollis (2011, p. 22), a individuação “nos intima a erguer-nos na presença de nosso mistério e a nos tornar responsáveis por quem somos nesta jornada que chamamos vida”.

¹¹ Velho. In: *Dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

Em contraponto, a sociedade pereniza estereótipos negativos quanto à homossexualidade, que, em maior ou menor grau, são incorporados pelo indivíduo desde a infância. Assim, o idoso vê-se em conflito entre a discriminação interiorizada ao longo da vida e a ânsia pela “individuação” na velhice (JUNG, 2012).

Alternando entre a negação e a aceitação, o velho é incapaz de admitir a própria homossexualidade, mantendo-a em segredo ao frequentar um local distante de seu círculo social. A escolha de situar a personagem no elevado da Amaral Gurgel é consoante com imaginário sobre o espaço, abordado anteriormente nesta dissertação. Isso porque, a rua é o local apropriado para os infames ou marginais.

Do ponto de vista cultural, o homem teme agressões morais a sua virilidade e comparações com o gênero oposto. Nessa lógica, a personagem ataca a hombridade do protagonista para se esquivar de investidas relacionadas à sua própria sexualidade e, em simultâneo, sondar a reação (receptiva ou não) do menor:

Pivete – Tenho. Tenho que entregar... a féria. E pegar o meu.
 Velho – O quê... Você não disse que não dá dinheiro pra homem?
 Pivete – Eu tava exagerando um pouco...
 Velho – Isso. Então, você é um otário daquele que dá o dinheiro pra um macho qualquer? Que nem puta?
 Pivete – Me respeita, velho brocha... Me respeita... Velho – É ou não é?
 Pivete (*depois de um minuto de hesitação*) – É... sou...
 Velho (*ameaçando com a faca*) – Fala aí: “eu sou uma puta” (PALLOTTINI, 2004, p. 112).

As leis religiosas e civis relegam às sombras tudo aquilo que não se encaixa nos valores hegemônicos do período. Para Whitmont (1991, p. 36), “o termo sombra refere-se àquela parte da personalidade que foi reprimida em benefício do ego ideal. Uma vez que todas as coisas inconscientes são projetadas, encontramos a sombra na projeção - na nossa visão do ‘outro’”.

O garoto torna-se, então, uma projeção das características impróprias à autoimagem do velho. Devido à sua falta de vínculos familiares e sua idade, ele ainda não possui plena consciência de todas as experiências e aspectos que serão rejeitados e relegados ao esquecimento ao longo de sua vida. Em conformidade com a psicanalista Molly Tuby, a sombra aparece quando o sujeito tem sentimentos exagerados em relação ao outro, nas opiniões negativas, nos atos impulsivos, nas situações de humilhação etc. (Apud ABRAMS; ZWEIG, 1991, p. 17-18). Os sujeitos são, portanto, capazes de ver a sombra indiretamente:

nos traços e ações desagradáveis das outras pessoas, lá fora, onde é mais seguro observá-la. Quando reagimos de modo intenso a uma qualidade qualquer (preguiça, estupidez, sensualidade, espiritualidade, etc.) de uma

pessoa ou grupo, e nos enchemos de grande aversão ou admiração — essa reação talvez seja a nossa sombra se revelando. Nós nos projetamos ao atribuir essa qualidade à outra pessoa, num esforço inconsciente de bani-la de nós mesmos, de evitar vê-la dentro de nós [...] essa projeção é como disparar uma flecha mágica. Se o destinatário tem um “ponto fraco” onde receber a projeção, então ela se mantém. Daí em diante, emissor e receptor estarão unidos numa misteriosa aliança, como apaixonar-se ou encontrar o herói (ou vilão) perfeito (ABRAMS; ZWEIG, 1991, p. 17).

Os insultos e as provocações proferidos pela personagem são recorrentes, porque há, no pivete, uma vulnerabilidade capaz de alicerçar a projeção realizada pelo antagonista. Ambos são anti-heróis perfeitos, pois personificam tanto os receios quanto os anseios um do outro. Por essa perspectiva, o velho simboliza os abusos vivenciados pelo menino durante a infância, embora demonstre algum nível de preocupação com ele. A criança, por sua vez, desperta um lado obscuro, outrora dissimulado pelo velho, isto é, representa uma ameaça à imagem que o homem construiu para si mesmo, desencadeando a manifestação de seus aspectos sombrios. Essa dinâmica revela a complexidade e a ambiguidade das personagens.

No mais, a personagem do velho é um elemento que desafia o pivete, provoca-o, desarma-o literalmente, mesmo que depois seja morto pelo próprio menino, a fim de que ele cumpra seu destino, ou seja, o motivo inicial do drama.

4 O PIVETE DOS PALCOS, DAS TELAS E DAS CANÇÕES

[...] estão em toda parte. Nas ruas, nas praças, nas praias, nas saídas das escolas. Há aqueles que estudam, que trabalham, que cheiram cola, que brincam, que roubam. Há aqueles que são amados e, outros, simplesmente usados (DEL PRIORI, 2010, p.7).

Durante um período que se estendeu desde a antiguidade até o século XVIII, as crianças eram consideradas seres inferiores, incompletos em relação aos adultos. Com o surgimento do romantismo, houve uma mudança significativa na percepção da infância. Os românticos idealizavam a figura da criança e viam na infância uma fonte inesgotável de inspiração, um verdadeiro cenário edênico.

Para o inglês Colin Heywood (2004, p. 11-12), os termos “criança” e “infância” são constructos sócio-culturais. Fundamentado nessa reflexão, o autor defende a existência de múltiplas formas de compreender e vivenciar a infância. Logo, retoma abordagens sociológicas que corroboram a ideia de não existir apenas uma infância, mas várias infâncias, dependendo de diversos fatores.

Essa nova perspectiva reconhece a criança como um elemento social, a ser considerado em conjunto com gênero, classe e etnia. Heywood (2004, p. 12) ilustra essa ideia ao afirmar que “uma infância de classe média será diferente daquela vivida no seio da classe trabalhadora, os meninos provavelmente não serão criados da mesma forma que as meninas [...] e assim por diante”.

Sob o ponto de vista artístico, é inegável a interdependência entre as representações da infância e o processo de construção da sociedade brasileira. Assim, a arte desempenha papel significativo na criação de narrativas e na ampliação do entendimento e da sensibilidade em relação à infância. De acordo com Lajolo (1997), por meio da Literatura, Pintura, Cinema, Teatro e outras formas de expressão artística, o homem explora temas e concepções ligados ao imaginário social sobre a condição infantil, incluindo a pureza intrínseca das crianças, as dinâmicas familiares, as experiências sociais e as desigualdades que elas enfrentam.

A partir dessas conjecturas, esta seção pretende expandir as reflexões sobre a situação do menor abandonado no drama trágico de Renata Pallottini, estabelecendo vínculos com duas manifestações artísticas brasileiras. Ao explorar esse tema, que envolve o abandono e a marginalização das crianças pela sociedade, abre-se um campo frutífero de análise e compreensão das dinâmicas sociais e culturais que perpetuam essa situação. Ademais, é

relevante ressaltar que a análise ocorre em um contexto de reminiscência literária¹², porque não existem referências explícitas entre as representações.

Essa abordagem analítica está relacionada à Literatura Comparada, que investiga a forma e o conteúdo de diferentes artes, permitindo traçar paralelos, identificar padrões e perspectivas distintas para um mesmo tema. As três obras analisadas são: *Pivete* (1978), de Chico Buarque, *Pixote* (1980), de Hector Babenco, e *Pivete* (2004), de Renata Pallottini.

No Teatro e no Cinema, as personagens são representadas cenicamente, enquanto na canção, o retrato é musical e vocal. Pallottini (1989) evidencia também a caracterização pela imagem, própria ao cinema e concebível graças às câmeras. Embora os modos de representação sejam distintos, as três personagens-título têm aparência física ou gestual ligadas à reprodução de valores morais similares, podendo ser classificadas como tipos sociais.

Buarque (1978), Babenco (1980) e Pallottini (2004) não apenas testemunharam as atrocidades da sociedade contra as crianças, mas também as denunciaram por meio de sua arte, com o intuito de despertar consciência e inspirar ações para promover uma realidade mais justa e segura para todas as crianças.

4.1 Pallottini, Babenco e Buarque: abandono, violência e maus-tratos

A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. Ora, a rua é mais do que isso [...] é a agasalhadora da miséria. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela (JOÃO DO RIO, 1997, p. 47).

Segundo Raffestin (1993), o território é formado em um período histórico específico e em determinada porção do espaço geográfico. Para uma compreensão adequada do território, é necessário considerar o poder presente nas relações territoriais da vida social, o que torna a territorialidade contingencial, isto é, em constante transformação e permanência.

Azevedo e Costa (2009, p. 9) definem a rua como um espaço instável e suscetível a tensão, onde se admite a coexistência de variadas atividades, práticas e interações, criando territórios plurais. Por esse viés, as metrópoles nacionais são lugares propícios para Renata Pallottini (2004), Héctor Babenco (1980) e Chico Buarque de Hollanda (1978) representarem as temáticas do abandono, da violência e dos maus-tratos, cada qual sob sua perspectiva.

¹² Este estudo entende reminiscência literária como uma espécie de silogismo (Aristóteles, 1980), isto é, aproximação de experiências de leitura que geram uma impressão semelhante.

Veiculada em 1978, a música de Chico Buarque e Francis Hime entoa os sacrifícios de um menino tentando sobreviver às ruas do Rio de Janeiro. Em conformidade com Rocha (2006, p. 103), Buarque compõe personagens-tipo “muito bem definidas e facilmente identificáveis, tais como o trabalhador da obra, o retirante nordestino, o malandro do morro e do asfalto, o pivete, a mulher, a mãe de família, a amante, entre outras”. Sobre o cantor e compositor:

A gente pode dizer que Chico é um “radical”, filho de um historiador, Sérgio Buarque de Holanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antonio Candido chama de “pensamento radical”, que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o “dominado” — mirar antes a senzala do que a Casa Grande (MENESES, 2003, p. 59).

Chico Buarque de Hollanda (1978) focaliza a face marginal, estigmatizada e discriminada da infância, ordinariamente constituída por órfãos de pais vivos. O ato de abandonar os próprios filhos foi aceito, incentivado e tolerado em determinadas épocas e circunstâncias. Conforme Maria Luiza Marcílio (1998), no passado era aceitável o abandono como forma de evitar práticas ainda mais graves, a exemplo do infanticídio, do aborto e do desprestígio social de certas famílias. No entanto, ao longo dos anos, esse fenômeno deixou de ser tolerado, embora ainda seja comum.

Na música, expressões como “vende chiclete”, “capricha na flanela” e “batalha um trocado” marcam a classe social do menor. A seguir, convém observar os espaços percorridos pelo menino e como o ritmo da canção transmite a sensação de movimento e rotina:

[...]

Dobra a Carioca, olerê desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca na contramão
Dança para-lama, já era para-choque
Agora ele se chama Emersão

Sobe no Passeio, olerê
Pega no Recreio, olará
Não se liga em freio nem direção (BUARQUE, 2:27 min, 1978).

Ao empregar versos breves e verbos que indicam ação, como subir, descer e pegar, a composição cria a sensação de rapidez e continuidade. Ademais, a letra descreve os locais pelos quais o menino anda, especialmente sua saída do centro do Rio em direção à Tijuca, zona considerada violenta. Nesse contexto, a Frei Caneca (espaço de prostituição) se torna um corredor de conexão entre a área pobre e o centro da cidade.

Seguindo o ritmo acelerado dos versos e das ações cada vez mais violentas, o menino se envolve com o crime e se torna um bandido profissional. Ele consegue uma arma branca e assume o nome Emersão, provável aumentativo de Êmerson. Na visão de Miriam Aguiar (2014), o uso do aumentativo é um jeito de brincar com o nome do corredor de Fórmula 1 Emerson Fittipaldi e faz referência à velocidade do garoto e dos acontecimentos. Essa teoria se confirma quando Buarque faz menção a Airtão (Ayrton Senna) nas recentes gravações da canção.

A música também faz alusão aos jogadores Edson Arantes (Pelé) e Manoel Francisco dos Santos (Mané Garrincha), conhecido como o gênio das pernas tortas. Além disso, o trecho “Se chama Pelé” pode estar associado à raça do protagonista, fazendo uma comparação entre a habilidade do jogador de futebol e a destreza do menino em cometer pequenos delitos. Em outro verso, Chico Buarque afirma que o menino “tem as pernas tortas e se chama Mané”, uma muito conectada menção a Garrincha.

A obra cinematográfica *Pixote*, por seu turno, retrata um grupo de crianças que escapa do Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA) e começa a vagar pelas ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Na instituição administrada pelo governo, a personagem-título se depara com situações de violência sexual, rebeliões e corrupção policial. Sobre a recepção do filme:

Em 1980, quando foi lançado *Pixote*, cenas como a do estupro no reformatório ou a do personagem-título cheirando cola provocaram reações estapafúrdias. Houve quem visse exagero ou sensacionalismo. Hoje é possível reconhecer que a visão do diretor Héctor Babenco foi precisa e premonitória (VEJA, 1996 Apud LIMA, 2013, p. 68).

No longa-metragem, o reformatório entra em conflito quando um interno é injustamente acusado de um crime cometido pela polícia. Dito, Lilica, Chico e Pixote beneficiam-se do ocorrido e conseguem fugir do centro de detenção. Movidas pelo ódio, as personagens esperam construir uma vida no mundo do crime e se vingar daqueles que foram seus algozes, mas acabam mortas. Borges (1983) assinala que:

Pixote, de Hector Babenco, documenta, com extrema contundência, a questão dos menores delinquentes, que, entregues ao abandono nas ruas das grandes cidades ou à promiscuidade e à terapia errada ou mesmo desastrosa dos recolhimentos e reformatórios, são assim inevitavelmente iniciados e enfim devorados pelo mundo do crime, dos vícios e da prostituição; e o sucesso do filme no exterior, principalmente nos Estados Unidos, parece repercutir a advertência de Glauber de que somente uma estética da violência seria capaz de despertar a atenção e a compreensão dos países desenvolvidos para os problemas que afligem o terceiro mundo (BORGES, 1983, p. 60-61).

O uso de apelidos, tal como na música de Chico Buarque, torna o menino um infrator em meio a outros. Logo nas primeiras cenas, a personagem discute com os agentes de polícia e declara que não foi abandonada pelo genitor, como consta nos dados do reformatório. Contudo, o governo parece não se importar com os motivos que levaram o garoto até o local. O único contato familiar do menor é com o avô e ocorre no Centro de Atendimento Socioeducativo (CASA), onde discutem sobre o desaparecimento da mãe do menino.

Assim como a personagem retratada na música, em determinado momento, Pixote recorre a uma arma branca. Junto com as outras crianças que escaparam do reformatório, a personagem vai para o Rio de Janeiro comercializar entorpecentes, porém acaba sendo enganada por uma mulher chamada Débora. A dançarina desaparece levando uma parte do produto, mas horas depois, Chico e Pixote a encontram em uma boate. Esse encontro se transforma em uma confusão generalizada, resultando no uso do estilete e na morte de Chico.

A focalização no cinema refere-se à ótica, ou seja, ao posicionamento da câmera, que seleciona ângulos, recorta e destaca espaços menores (plano detalhe) ou maiores (plano geral). No caso do filme *Pixote* (1980), a denúncia se torna ainda mais impactante ao ser apresentada mediante a ótica da criança. É o olhar do menino que releva as falhas institucionais, os maus-tratos, o estupro e a luta pela sobrevivência; envolvendo, assim, o espectador na trama. Ainda sobre a questão do ponto de vista:

A câmera apresenta, introduz, delinea, acompanha o personagem; detalha seu aspecto físico, mostra-o na intimidade, acompanha seus gestos e suas ações. Não vem ao caso saber quem é o autor deste tipo de caracterização; pode ser o autor do roteiro ou o diretor do filme. O que importa é a extrema eficácia da câmera, no seu papel de olho que acompanha o personagem e nos mostra, passo por passo, quem ele é. Aí, o que vale é a imagem (PALLOTTINI, 1989, p. 75).

A criação mais recente, datada de 2004, leva ao centro do palco um garoto que vive nas ruas de São Paulo. Embora os espaços marcados na música, no filme e no texto dramático por si só sinalizem uma atmosfera marginal, é por meio do desenrolar dos fatos que as tramas se tornam coerentes.

De forma análoga à música, as primeiras menções concernentes ao garoto empregam verbos que indicam ações repentinas e velozes, como “vindo de qualquer lugar” e “surge de repente” (PALLOTTINI, 2004, p. 107). Seguindo isso, o imaginário social sobre os pivetes, produzido pelos meios de comunicação em massa e por outros mecanismos sociais, consolidou a ideia de que esses menores são espertos e ágeis quando se trata de cometer pequenos delitos.

Seguindo outra linha interpretativa, a personagem também representa a imaturidade dessas crianças, queagem impulsivamente sem pensar nas consequências.

Na peça *Pivete*, o garoto também recorre a um instrumento cortante para cometer pequenos delitos, isso porque o objeto tem valor comercial inferior em comparação com uma arma de fogo. Nucci (2017) explica que o porte de arma branca (faca, estilete, punhal, canivete etc.) não é regulamentado por lei. Nessa lógica, “a aplicação da contravenção penal ficaria dependente da análise da vontade do agente: se carrega a faca de caça para caçar, não há infração penal; se a porta para o fim de, eventualmente, agredir alguém, cuida-se de contravenção” (NUCCI, 2017, p. 119-120).

Assim como se nota na obra cinematográfica, há uma relação negativa entre a personagem principal de *Pivete* e a Fundação CASA. Nesses contextos artísticos, o reformatório é retratado como um ambiente marcado por abusos, violência e controle, afastando-se da suposta função de auxiliar e ressocializar os jovens. Essa representação problemática lança luz sobre o problema e chama atenção para a necessidade de reflexão e diálogo sobre a reintegração bem-sucedida dessas crianças na sociedade.

Ademais, outra possível aproximação entre as manifestações artísticas diz respeito à linguagem utilizada pelos indivíduos à margem dos direitos civis, ou, no tocante à música, ao código linguístico utilizado como porta-voz destes sujeitos. Desse modo, a língua é concebida enquanto uma produção cultural e simbólica que possui uso político de resistência, e as obras se tornam tradutoras do discurso marginalizado, levando-o para os palcos e telas.

4.2 À procura da figura materna: a prostituta Sueli e o homossexual velho

Para Bowlby (2006), a ausência de contato entre a mãe e a criança pode acontecer devido à falta de dedicação da figura materna ou por causa do seu afastamento involuntário. Em estudo anterior, o autor recobra diversos pesquisadores que analisam o comportamento de crianças que cometem crimes. De acordo com os dados coletados, as condutas dessas crianças se aproximam, pois, em sua maioria, elas tiveram um relacionamento problemático com a mãe. Os três primeiros anos seriam os maiores responsáveis por danos na estrutura emocional da criança, causando distúrbios no relacionamento com o mundo e com o outro, dificuldades no estabelecimento de laços afetivos, ausência de sentimentos e a propensão à delinquência (BOWLBY, 2002, p. 29).

As personagens-título criadas por Babenco e Pallottini apresentam compatíveis com o perfil descrito por John Bowlby, ou seja, são crianças que experimentam a ausência de vínculo

afetivo adequado com suas figuras maternas. Porém, essas personagens também demonstram uma sensibilidade particular diante de pequenos gestos de afeto. Essa dualidade entre a carência afetiva e a sensibilidade emocional tornam as personagens ainda mais complexas.

Conforme estabelecido pelo Artigo 5 da Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006, a família é compreendida como “a comunidade formada por indivíduos que são ou se consideram aparentados, unidos por laços naturais, por afinidade ou por vontade expressa”. Nesse contexto, os garotos retratados nas manifestações artísticas buscam, de alguma forma, encontrar uma figura familiar entre as pessoas ao seu redor.

No filme de 1980, *Pixote* é o membro mais jovem de um grupo e estabelece uma relação de dependência com os mais velhos, a exemplo de Lílca. Em uma cena marcante, o garoto compartilha com ela os problemas enfrentados nas ruas do Rio de Janeiro e, em um gesto de afeto e intimidade, se apoia nos ombros dela enquanto ela canta.

Débora, personagem que engana o grupo de amigos, percebe a desconfiança de *Pixote* em relação à forma como ela conduziu a negociação de venda de drogas. Constatando a inocência infantil do menino, ela faz uma proposta: caso ele se torne seu amigo, poderá frequentar a sua casa e brincar com o seu filho. Nesse viés, a carência afetiva da personagem se revela como um fator desfavorável para a percepção final de *Pixote* sobre a dançarina.

Com a perda de todos os amigos, *Pixote* encontra refúgio em Sueli. A mulher conheceu o garoto enquanto realizava um aborto no banheiro do estabelecimento onde se prostituía, diante disso, a presença da criança traz consigo lembranças difíceis. Sueli tem atitudes ambíguas, pois, ao mesmo tempo em que oferece colo ao menino, entra em pânico e oafasta, caso contrário, irá espetá-lo com a agulha utilizada para furar o feto.

Assim como o menor, a meretriz está sozinha e carente, afogando suas mágoas em sexo casual. Com a morte de Dito, o filme se encaminha para o final, Sueli pede para a criança não ir embora, e o menino começa a passar mal. Embalado nos braços da prostituta, como um bebê, *Pixote* suga o seio feminino. De início, a adulta chama o garoto de “meu filho” e diz “mamãe está aqui com você”, mas logo fica incomodada com a situação e grita para que ele suma do local:

Me larga, *Pixote*. Me larga, *Pixote*. Eu não quero. Tira essa boca suja de cima de mim. Eu não sou tua mãe. Ouviu? Eu não sou tua mãe. Eu não quero filho, eu odeio criança. Vai viver tua vida. Cada um se vira como pode. Some!
(*PIXOTE*, 1980, min. 2:02:19 – 2:03:13).

Na mesma linha, o protagonista de *Pivete* se vê preso (literalmente) ao homossexual, mesmo sendo incapaz de admitir. Altamente desconfiado, o garoto está, assim como o leitor,

confuso sobre as intenções do homem, mas permanece sem forças para escapar dessa situação complexa:

Pivete – Não tou podendo... não tou podendo me mexer... Larga de mim!
Larga de mim, velho boiola! Larga! Me deixa ir! Me deixa ir!!! Me solta!
Velho – Não estou te segurando. Pivete – Então alguém está.
Velho – Isso não é comigo.
O Pivete se esforça para soltar-se, mas está bem preso. O velho senta num resto de lixo qualquer no chão e começa a limpar as unhas com o estilete.
Velho – Saiu de casa, é?
Pivete – Tem nada com isso, você?
Velho – Tenho. Podia ser seu pai. Ou seu avô (PALLOTTINI, 2004, p. 109-110).

Pouco a pouco, o diálogo desarma o garoto, levando-o a expor seus sentimentos conflitantes em relação à figura materna. Antes de negar a existência da mãe, o menor refere-se à madrasta como “velha”, expressando indiferença, pois, mesmo convivendo sob o mesmo teto, a mulher não foi capaz de fornecer a sensação de proteção, confiança e bem-estar emocional que ele buscava.

Adriana Ribas e Maria Lucia de Moura (2004) percebem o apego como uma propensão a buscar contato com alguma pessoa específica e, para esse fim, o senso de segurança é fundamental. Com base nas descobertas de Bowlby (1989), em alguns casos a interação adulto-criança pode gerar um apego resistente e ansioso, isto é, um sentimento de incerteza quanto à disponibilidade da figura de apego.

Conforme a criança cresce, tende a buscar relações de apego com indivíduos mais capazes de lidar com o mundo e de oferecer uma base segura. Elas procuram nos possíveis cuidadores amor e afeição, e são propensas a odiar aqueles que não são capazes de oferecer o afeto desejado.

A primeira infância determina o tipo de pessoas com quem as crianças se associam, porque afeta a capacidade do indivíduo de reconhecer quando alguém é digno de confiança. Em *Pivete* (2004), o menino considera estabelecer uma relação de proximidade com o velho, mesmo havendo desconfiança mútua:

Velho – Ah, não. Ah, não! Não me faça rir! “Menino”! “Criança”! Que é que você pensa, moleque? Que eu vou te pegar no colo e te dar beijinhos? Que eu vou te levar pra casa e te adotar?
Pivete – Podia, velho brocoió. Podia. Pelo menos eu te limpava a bunda, quando você ficar um pouco mais velho e se cagar todo.
Velho – Podendo antes me roubar tudo que eu tivesse em casa...
Pivete – Ou não. Podendo te ajudar a viver.

Velho – Podendo me furar de faca, com mais três merdosos que nem você.
 Pivete – Tá vendo? Tá vendo? Não confia em ninguém. Podia até ter mulher, ter noiva, ter uma menina legal pra te cuidar, te fazer companhia. Mas não. O puto velho não confia em ninguém (PALLOTTINI, 2004, p. 111).

Da mesma forma que no filme, traumas do passado e receios sobre o futuro impedem que as personagens se resolvam. Quando se vê solto, o garoto ataca o velho e, em meio a provocações, acaba apunhalando-o:

Velho – Mas eu estou apostando que você está querendo dar o rabo. Que você da por gosto. Que você gosta de dar. Acertei?
 Pivete – Num brinca...
 Velho – Estou apostando que você dava pra qualquer um lá na Febem. Guarda, instrutor, companheiro de cama... Estou apostando que você gozava gostoso... sem vaselina e com areia...
 Pivete (*aproximando-se, ameaçador*) – Cala essa boca, velho fedido... Mijão de merda...
 Velho (*encontrando prazer na gozação*) – Estou apostando que você está de pau durinho, só de olhar pra mim e pensar... imaginar... só de cobiçar... só de sonhar com o meu pau... metendo gostoso em você... hem? Metendo gostoso, firme e forte... e você gritando de tanto achar bom... de tanto gozar...
 Pivete (*avançando, furioso*) – Velho puto! Aprende a me respeitar! Mete o estilete furiosamente no Velho, uma, duas, três vezes, até que o homem caia sangrando; o velho estremece e morre. O pivete olha-o sem acreditar. É a primeira vez que ele mata alguém. Não se conforma. Abaixa-se. (PALLOTTINI, 2004, p. 113).

Foi a primeira vez que a criança tirou uma vida. Perturbado, o garoto implora para que o homem não o deixe sozinho e confessa que teve uma mãe, mas não se lembra dela. Em sequência, envolve o corpo do velho e toma a mesma atitude que a personagem do filme:

Pivete – Que merda, velho... que merda, tava até gostando de você... era até capaz de dar pra você...
 Abraça-o, deita-se a seu lado, aninhando-se. Procura com a boca o mamilo do Velho. Ajeita-se e começa a sugar com força. Ouve-se cada vez mais perto a sirene do carro da polícia.
 Pivete (*sugando com força*) – Leite... quentinho... é bom... mãe... mãe... Ouve-se música solene, lenta, pesada. (PALLOTTINI, 2004, p. 113).

Mais uma vez, ambos os menores estão sozinhos. Pixote perdeu os amigos e a personagem pivete, em meio a um rompante de raiva, cometeu um assassinato. Nesse segmento, o ato de sugar o seio como um recém-nascido representa (nas duas manifestações artísticas) uma conexão tanto maternal, quanto sexual com o corpo do outro. Quando um corpo “encontra” outro corpo, ou uma ideia outra ideia, as duas relações às vezes combinam para

formar um todo mais potente, e às vezes um decompõe o outro, destruindo a coesão de suas partes” (DELEUZE, 2002, p. 19).

A nota lírica de ambas as obras de arte fica por conta da cena final. No texto de Pallottini, o exato momento em que o pivete chupa o peito do velho, numa representação de falta. Por meio desse gesto de intensidade poética, o episódio provoca diferentes interpretações e emoções naqueles que o contemplam, pois transcende a ação física em si.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elemento social do menor abandonado pela sociedade e alimentado por ela em sua conduta criminosa é uma constante ao longo da História e da Literatura. Sendo assim, a relevância desta dissertação está em iluminar a nossa tragédia interna no que diz respeito ao abandono infantil, à delinquência e à urgência de políticas públicas.

A peça é clara, é partidária e enfatiza a tomada de ação do teatro em favor de temas que afetam a contemporaneidade, como as questões cíveis legais em prol do menor infrator. O texto de Pallottini cria conexão emocional e provoca o público, fazendo-o tomar partido diante do drama trágico apresentado no palco. A autora descortina as manchas sociais por meio da linguagem e do discurso, usando metáforas, simbolismos e outros recursos para incutir reflexões sobre a vida social.

No decorrer do processo criativo de Renata Pallottini, a dramaturga, a poeta e a estudiosa de teatro se encontram. Coerente no núcleo temático, a escritora retomou o sistema literário-dramatúrgico que a precedeu e entrelaçou procedimentos, sem se afastar do conflito entre Justiça e violação dos direitos. Admitindo a tradição como fonte inesgotável de inspiração e modelo de aprendizagem, ela criou seu próprio teatro, incorporando sua voz única e sua visão de mundo.

A análise textual, temática e interpretativa de *Pivete* permite afirmar que a peça transcende a agressão pura, utilizando a violência como uma ferramenta estética capaz de transmitir mensagens, despertar reflexões e explorar temas específicos. As crianças negligenciadas pela elite cultural, ignoradas pelo setor público e pelos veículos de comunicação encontram, em Pallottini, uma aliada que as representa de forma genuína, sem disfarces ou mentiras. No contexto teatral, a união da estética agressiva e da estética grotesca serve para exagerar a situação retratada, tornando-a ainda mais tangível no palco.

Na peça, as unidades de tempo, ação e espaço dramático seguem as normas estabelecidas por Aristóteles. Contudo, surgem referências ao espaço de experiência e ao horizonte de expectativas, isto é, ao fora de cena. Em vista disso, convém considerar os lugares e ciclos mencionados no diálogo para compreender as ações e reações das personagens. Tais informações fazem o drama ampliar o seu alcance, enriquecendo as nuances interpretativas por trás do conflito.

O conceito de território trazido à baila neste estudo valida a ideia de que o espaço se particulariza a partir da ação desenvolvida por um ator sintagmático, num processo de constante renovação. Considerando isso, um mesmo espaço físico pode assumir diferentes

propósitos e dinâmicas ao longo do tempo. Durante o dia, o elevado da Amaral Gurgel, espaço mencionado na peça, exerce um papel fundamental na circulação de veículos. No entanto, à noite, esse mesmo local vira uma arena de lutas, um território onde a marginalidade procura refúgio. Nesse segmento, os espaços podem adquirir diferentes significados e funções, refletindo as dinâmicas sociais e as interações dos indivíduos envolvidos.

As personagens retratadas no drama personificam a intrincada teia das relações humanas e a tensão entre poder, vulnerabilidade e disparidade social. O pivete é um reflexo das dificuldades enfrentadas por aqueles que vivem à margem, uma marionete a mercê do destino cruel que lhe foi imposto. Do outro lado, o velho encarna os medos do protagonista, ao mesmo tempo em que lida com suas próprias fraquezas e inseguranças. É uma figura ambígua por quem o leitor/espectador pode sentir empatia ou repulsa. A interação entre as personagens revela a labiríntica dinâmica entre agressor e vítima, opressor e oprimido.

A última seção reaviva uma série de crianças vulneráveis em espaços e tempos distintos. Esses indivíduos se esbarram em suas infelicidades individuais, marcados por atos de violência e presos a um presente miserável. A eles resta fazer o que quase sempre fizeram: seguir a diante. Traços líricos, trágicos e humanos fazem ecoar, na voz dessas personagens, um grito de protesto.

Por fim, ainda há muito a ser feito em relação ao projeto estético da autora, à influência da poesia na sua construção dramática, às formas de violência representadas, entre outras possibilidades.

REFERÊNCIAS

A ARTE numa Roda Viva: As Marcas da Inocência Perdida. *In: Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 26, 1982, p. 171.

ANELLI, Renato; SEIXAS, Luiz Sobral. O peso das decisões: o impacto das redes de infraestrutura no tecido urbano. *In: ARTIGAS, Rosa; CASTRO, Ana Claudia; MELLO, Joana (Org.). Caminhos do elevador: memória e projetos*. São Paulo: Imprensa Oficial 2008, p. 59-73.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. 13.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

AZEVEDO, Livia Dias de; COSTA, Elicarlos Santana. Múltiplos territórios: o caso da rua Marechal Deodoro da Fonseca na cidade de Feira de Santana, Bahia, Brasil. *In: 12º Encontro de geógrafos da América Latina - EGAL*, 2009, Montevideo, Uruguai, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERRETTINI, Célia. O assunto é: “Numância”. *O Estado de S. Paulo*, 31 out. 1970. Geral, p. 48. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19701031-29316-nac-0048-lit-6-not>. Acesso em: 12 jun. 2021.

BORGES, Luis Carlos Ribeiro. *O cinema à margem*. Campinas: Papyrus, 1983.

BOWLBY, John. *Uma base segura: aplicações clínicas da teoria do apego*. Trad. de Sonia Monteiro de Barros. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

BOWLBY, John. *Apego e perda*. Trad. de Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BOWLBY, John. *Cuidados maternos e saúde mental*. Trad. de Vera Lucia Baptista de Souza e Irene Rizzini. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CABRAL, Luciana. A rua no imaginário social. *Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2005, vol. IX, núm. 194 (60). ISSN: 1138-9788. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-60.htm>. Acesso em: 18 ago. 2021.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobreazul, 2004.

CANTO plural. Da constelação poética. *O Estado de S. Paulo*, 7 out. 1984. Geral, p. 40-41. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19841007-33620-nac-0040-999-40-not>. Acesso em: 07 ago. 2022.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELLS, Manuel. *Fim do milênio*. Trad. de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CHARDIN, Philippe. A temática comparatista. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Riode Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Trad. de Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *História das crianças no Brasil*. 7. ed. São Paulo: contexto, 2010.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FARIA, Gentil de. *Estudos de Literatura Comparada*. Curitiba: Appris Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, Sigmund. O eu e o id (1923). In: *Obras completas volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos*. Trad. de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011, p. 9-64.

FRÚGOLI, Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2005.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GERALDI, João Wanderley. Paulo Freire e Mikhail Bakhtin: O encontro que não houve. In: CORTESÃO, Luíza et al. *Diálogos através de Paulo Freire*. Porto: Edição Instituto Paulo Freire de Portugal e Centro de Recursos Paulo Freire da FPCE, 2003, p. 37-52.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. de Dante Moreira et al. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUIMARÃES, Rita Ribeiro. *Renata Pallottini: cumprimenta e pede passagem*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HOLLIS, James. *Encontrando significado na segunda metade da vida*. Trad. de Grace Khawali Osasco: Novo Século, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o Inconsciente*. Trad. de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2012.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos César (Org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 225-246.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Trad. de Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed, 1999.

LIMA, Mariangela Alves de. Prefácio. In: Pallottini, Renata. *Teatro Completo*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 17-23.

LIMA, Nicolle Taner. *A representação da FEBEM e do menor infrator em “Pixote: a lei do mais fraco”, de Hector Babenco*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso – Pesquisa Histórica, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

LIMA, Fernanda. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. *InterteXto*, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016. DOI: 10.18554/ri.v9i1.1539. Disponível em:

<https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 28 ago. 2022.

LOUREIRO, José. *A infância dos mortos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida? In: LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. 2.ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 267-285.

MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2004, p. 7-23.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MARCÍLIO, Maria Luiza. *História social da criança abandonada*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MASSARO, Amanda *Feminismo e dramaturgia: As personagens femininas de Renata Pallottini*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

MENESES Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MENESES Adélia Bezerra de. Lirismo e resistência (entrevista a Manuel da Costa Pinto). In: *Revista CULT*. São Paulo: Editora 17. 2003, p. 54-59.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NO PALCO: a serenata de busca e desencontro. Cidade de Santos, Santos, n. 03086C, p. 15, 21 mar. 1976. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=896179&pagfis=51756>. Acesso em: 12 ago. 2021.

NUCCI, Guilherme de Souza. *Código Penal Comentado*. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Memorial de Renata Pallottini*. São Paulo: USP, 1988.

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

PALLOTTINI, Renata. Pivete. In: PALLOTTINI, Renata. *Teatro completo*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 103-113.

PALLOTTINI, Renata. Sobre o Teatro de Renata Pallottini. In: Pallottini, Renata. *Teatro Completo*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 879-881.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 93-112.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAZ, Olga Pires Gois. Elevado João Goulart: uma reflexão acerca das apropriações culturais e seus possíveis desdobramentos. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://repositorio.usp.br/directbitstream/0c47dd94-9339-4a4f-a02c-ead71b4b77c2/2018_OlgaPiresGoisPaz.TGI.pdf. Acesso em: 17 jan. 2023.

PERES, Camila Alves *et al.* Prevenção da Aids com adolescentes encarcerados em São Paulo. In: *Revista Saúde Pública*. São Paulo: USP, 2002, p. 76-81. DOI:10.1590/S0034-89102002000500011.

PIVETE. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Compositores: Francis Hime e Chico Buarque de Holanda. In: *Chico Buarque*. [S. l.]: Philips, 1978. Disco, faixa 8 (2:27 min.).

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção: Héctor Babenco. 1980. Disponível em: https://youtu.be/pNUc7_JWk5E. Acesso em: 11 dez. 2021.

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

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 81-101.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

QUINODOZ, Jean-Michel. *Ler Freud: guia de leitura da obra de Sigmund Freud*. Trad. de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed Editora, 2007.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. Trad. de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RIBAS, Adriana Paes; MOURA, Maria Lucia. Responsividade materna e a Teoria do Apego: Uma discussão crítica do papel de estudos transculturais. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2004. DOI: 10.1590/S0102-79722004000300004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2015.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

ROCHA, Daniela Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Hollanda*. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: *Texto/Contexto 1*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 45-57.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: MartinsFontes, 1998.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. In: Lerner, Julio (Org.). *O preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997.

SANTOS, Milton. *et al. Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, ANPUR, 1998.332 p.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, Mariana Da Silva *et al.* Vozes dissonantes dos que educam na fundação casa: poder disciplinar em xeque. In: *Anais VII CONEDU*, Campina Grande: Realize Editora, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/69711>. Acesso em: 08jan. 2023.

SÃO PAULO (Estado). Lei nº 12.469, de 22 de dezembro de 2006. Altera a denominação da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor e dá providências correlatas. *São Paulo*, 22 dez. 2006.

SAQUET, Marcos Aurelio. *Abordagens e concepções de território*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SARDINHA, Tony Beber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *ABC do desenvolvimento urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, 192p.

STEINER, George. O Que é Literatura Comparada? In: STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TRINDADE, André; KARAN, Henriete. Pinóquio e a lei. In: *Novos Estudos Jurídicos*, Itajaí• (SC), v. 21, n. 3, p. 1119–1154, 2016. DOI: 10.14210/nej.v21n3.p1119-1154. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/nej/article/view/9693>. Acesso em: 12 dez. 2022.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

USSEL, Julio Iglesias de. *La soledad en las personas mayores: Influencias personales, familiares y sociales*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Asuntos Sociales, 2001.

VALLE, Paulo. A decadência da Avenida: O elevado deteriorou a São João e nem é mais alternativa de acesso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 8, 18 ago. 1980.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre. L & PM Editores S/A, 1987.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Ângela *et al.* *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

VINCENZO, Elza Cunha de. O Teatro de Renata Pallottini (1ª fase). In: VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Renata Pallottini: Os Arcos da memória*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WHITMONT, Edward. A evolução da sombra. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Trad. de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 36-42.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Trad. de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1991.

ANEXO - PEÇA TEATRAL *PIVETE*, DE RENATA PALLOTTINI

PIVETE

Inédita.

Personagens

Pivete, garoto de rua , com 13 anos, aparentando menos.
Velho, homem de 60 anos, feio.

Noite de sexta-feira; baixos do elevador da Amaral Gurgel, o "minhocão", na cidade de São Paulo. Faz calor, já é mais de meia-noite. Entra um homem de mais ou menos sessenta anos; ele é um forasteiro, talvez um turista, um viajante, vestindo calça de brim com elástico na cintura, camisa esporte, de mangas compridas, colete desses de mil bolsos, sapatões, máquina fotográfica bem aparente. É um tipo meio ridículo e inofensivo. Pode ser que seja um homossexual velho, à procura de aventura, mas pode ser apenas um fotógrafo interessado no submundo.

O Velho entra, para e olha ao redor. Tudo parece deserto. Ele sente-se seguro e resolve urinar contra um dos pilares do elevador. Vira-se de costas, prepara-se e começa a urinar. Surge de repente, vindo de qualquer lugar, um Pivete, moleque de treze anos, mas muito miúdo, sujo, de calção, camiseta, sandália e gorro de lã, com um estilete na mão.

PIVETE – *Quieto aí, coroa! Se não te furo!*

VELHO (*sempre urinando*) – *Que foi?*

PIVETE – *Isto é um assalto! Não se mexa! E vai passando a grana!*

VELHO (*virando de frente, assustado, mas sem deixar de urinar*) – *Como?*

O quê?

O resultado da manobra do velhote é que, de pinto pra fora, urinando sempre, e tendo se virado, movido pela surpresa, ele acaba urinando em cima do menino, que fica puto da vida, procura se defender, se cobrir.

PIVETE – Pára! Pára com isso! Pára de mijar em cima de mim! Pára!

O Velho tenta deter o fluxo de urina, mas não consegue.

PIVETE – Que merda! Velho de merda! Para de me mijar em cima! Tá me molhando todo! Velho sacana! Puto! Mijão! Para com isso, eu já falei!

O Velho, afinal, consegue parar de urinar, detido pelo susto e pelos gritos. Confuso e dividido, não sabe se sacode o membro, se o guarda, se enxuga o menino, se saca um lenço ou recolhe o estilete. Começa por recompor-se, sempre acompanhado pelos insultos do menino, que procura se limpar sozinho.

PIVETE – Viado! Velho boiola! Com essa bosta desse pinto de fora! Porco!

O Velho, afinal, saca do lenço e tenta limpar a cara do menino.

VELHO – Pronto! Deixa eu te limpar!

PIVETE – Sai daí com esse lenço cagado!

VELHO – É só pra te limpar... tá limpo...

Guarda o lenço sem jeito e só aí repara no estilete. Recolhe-o do chão, enquanto o menino esfrega os olhos, que ardem.

PIVETE – Porra, meus olhos tá ardendo!

VELHO (*com o estilete na mão*) – Que é isto?

PIVETE (*ainda com os olhos tapados*) – O quê?

VELHO (*insistindo*) – Isto! (*mostra o estilete*)

PIVETE (*olhando o estilete pela primeira vez e dando uma de inocente*) – Sei lá...

VELHO – Caiu da tua mão...

PIVETE – Mentira.

VELHO – Caiu. O quê que é?

PIVETE – Vai me dizer que nunca viu?

VELHO – Você queria... me matar?

PIVETE – Não... só dar uma furadinha...

VELHO – Por que?

PIVETE – Ah, deixa de ser besta! Eu queria levantar uma grana! Pronto, agora me dá isso, que é meu, você mesmo disse!

O Velho pondera, com o estilete na mão, olha-o, depois olha o menino. Agora, a situação está invertida. Ele empunha o estilete, apontado para o menino.

VELHO – Pra quê que você anda com isso?

PIVETE – Adivinha.

VELHO – Pra se defender?

PIVETE – Pra me defender, pra defender o meu! Pra viver, homem!

VELHO – Perigoso, isso...

PIVETE – Deixa de ser bundão. Parece cata-menino!

VELHO – Quê que é cata-menino?

PIVETE – Esses caras do governo que pega a gente na rua e quer levar pra dar banho e encher o saco.

VELHO – Você não vai com eles?

PIVETE – Pra quê? Pra ficar preso? Fazer cara de bonzinho e ficar vendo TV de babaca? Anda, me dá isso.

VELHO (*balançando na mão o estilete*) – E se eu te matasse? Com isto!?

PIVETE – Cumé?

VELHO – E se eu te furasse, como você queria fazer comigo? Hem? Uma furadinha só, assim, bem dada, aqui debaixo... (*ameaça na barriga do menino*).

PIVETE – Pára com isso!

VELHO – Eu podia, né?

PIVETE – Tu não é macho pra isso!

VELHO (*agarra o menino pelo cangote, com força e encosta o estilete*) – Não, mesmo?

PIVETE – Eu posso sair correndo...

VELHO – Então sai...

PIVETE – Eu vou mesmo...

VELHO – Então vai...

O Pivete tenta se mexer, tenta liberar-se da ameaça, mas é como se não tivesse domínio sobre seus movimentos; ele está como que amarrado, com as mãos atadas, seguro. Ele está preso por cordeis, como se fosse uma grande marionete. Esses cordéis podem ser simulados, ou, realmente, algo pode surgir do alto, para prendê-lo. A ideia é fazer dele um boneco, movido por alguma força desconhecida, e sem domínio de si mesmo.

PIVETE – Não tou podendo... não tou podendo me mexer... . Larga de mim! Larga de mim, velho boiola! Larga! Me deixa ir! Me deixa ir!!!! Me solta!

VELHO – Não estou te segurando.

PIVETE – Então alguém está.

VELHO – Isso não é comigo.

O Pivete se esforça para soltar-se mas está bem preso. O Velho senta num resto de lixo qualquer, no chão e começa a limpar as unhas com o estilete.

VELHO – Saiu de casa, é?

PIVETE – Tem nada com isso, você?

VELHO – Tenho. Podia ser seu pai. Ou seu avô.

- PIVETE – Mas não é. Me solta daqui, anda!
- VELHO – Não sou eu que estou te prendendo. Fugiu, é?
- PIVETE – Imagina se a gente precisa fugir. Fugir de quê? Eles manda a gente pra rua!
- VELHO – Eles, quem?
- PIVETE – A velha.
- VELHO – Tua mãe?
- PIVETE – Mãe, não. Madrasta. Não tive mãe, sou filho de chocadeira.
- VELHO – Todo o mundo teve mãe.
- PIVETE – Mãe pra quê?
- VELHO – Pra cuidar, limpar. Pra dar de mamar.
- PIVETE – Isso você gosta, né, velho sujo. Mamar.
- VELHO – Estou falando de mãe. De mamar leite. É bom. É quente, dá força e dá carinho.
- PIVETE – Sei. Agora conta aquela que você morre no fim.
- VELHO – E teu pai?
- PIVETE – Que é isso? Pobre lá tem pai? É um macho que tem lá em casa.
- VELHO – Será que a tua madrasta não te manda pra rua porque não tem dinheiro pra te sustentar?
- PIVETE – Eles diz que a gente já é marmanjo pra comer de graça.
- VELHO – E daí?
- PIVETE – Daí que nada. Me solta!
- VELHO – Fala! E daí?
- PIVETE – Daí que a gente vem pra rua, se vira e tem sempre uns caras que protege a gente.
- VELHO – Mas é porque eles querem dinheiro, não é? Dinheiro de vocês?
- PIVETE – Imagina se eu vou dar dinheiro pra homem! A grana é minha!
- VELHO – Mas acaba dando pra não apanhar.
- PIVETE – A grana é minha!
- VELHO – Que você faz com ela?
- PIVETE – O que me dá nos cornos! Anda, me solta!
- VELHO – Não sou teu pai .
- PIVETE – É tira, então?
- VELHO – Não, por quê? Só teu pai ou tira é que podia te soltar?
- PIVETE – Me solta, vai, moço...
- VELHO (*imitando*) – Moço, é?
- PIVETE – De onde é que você é, velho filha da puta?
- VELHO – Faz diferença?
- PIVETE – Faz. Se você é gringo, tem dólar, euro. Se é daqui mesmo...
- VELHO – Sou do interior.
- PIVETE – Casado?
- VELHO – Viúvo.
- PIVETE – Chato, né?
- VELHO – Que é que há, ta querendo me comover? Ficar com pena de mim? Cuido muito bem da minha vida sem mulher.

PIVETE (*desconfiado*) – Chi... Mas sua cueca tá sujona...

VELHO (*chateado*) – Nem viu minha cueca... .

PIVETE – Vai, tio, me solta pelo amor de Deus!

VELHO – “Tio”? “Amor de Deus”? E você não ia me furar?

PIVETE – Não ia não, era brincadeira!

VELHO – Se solta, ué! Quem você acha que está te prendendo?

PIVETE – Como é que eu vou saber?

*Faz força, tenta se desembaraçar, mas não consegue.
Os laços invisíveis são muito apertados. Ao longe,
ouve-se uma sirene de carro policial.*

VELHO – E se a polícia vier aqui e te prender?

PIVETE – Eu saio logo. Eu sou de menor. Eles me dão umas porradas, me levam pra uma casa muito da escrota, me dão um banho, me raspam o cabelo, me dão uma camiseta de eleição e depois me soltam na rua outra vez. Eles não tem lugar pra mim.

VELHO – E a Febem?

PIVETE – Nem fala nessa merda!

VELHO – Periga de você ir prá lá...

*Moleque esperneia, bate os braços, tenta de todas
as formas, mas não consegue.*

PIVETE – Vamos fazer um acordo...

VELHO – Qual é?

PIVETE – Você escolhe: ou eu te dou o rabo, ou eu te faço um boquete.

VELHO – Negativo. Como é que eu sei se você vai cumprir? Eu te solto e você ganha o mundo. Pensa que eu não conheço a tua raça?

Pausa.

PIVETE – Sabe por que a gente não melhora neste mundo? porque tem gente que nem você. (*exagerando, melodramático*) Que não acredita num (*enfático*) menino que nem eu. Uma criança.

VELHO – Ah, não. Ah, não! Não me faça rir! “Menino”! “Criança”! Que é que você pensa, moleque? Que eu vou te pegar no colo e te dar beijinhos? Que eu vou te levar pra casa e te adotar?

PIVETE – Podia, velho brocoió. Podia. Pelo menos eu te limpava a bunda, quando você ficar um pouco mais velho e se cagar todo.

VELHO – Podendo antes me roubar tudo que eu tivesse em casa...

PIVETE – Ou não. Podendo te ajudar a viver.

VELHO – Podendo me furar de faoa, com mais três merdosos que nem você.

PIVETE – Tá vendo? Tá vendo? Não confia em ninguém. Podia até ter mulher, ter noiva, ter uma menina legal pra te cuidar, te fazer companhia. Mas não. O puto velho não confia em ninguém. Vai me solta daqui, velho, tem dó! Já passou da minha hora!

VELHO – Hora? E você lá tem hora?
 PIVETE – Tenho. Tenho que entregar... a féria. E pegar o meu.
 VELHO – O quê... Você não disse que não dá dinheiro pra homem?
 PIVETE – Eu tava exagerando um pouco...
 VELHO – Isso. Então, você é um otário daqueles que dá o dinheiro pra um macho qualquer? Que nem puta?
 PIVETE – Me respeita, velho brocha... Me respeita...
 VELHO – É ou não é?
 PIVETE (*depois de um minuto de hesitação*) – É... sou...
 VELHO (*ameaçando com a faca*) – Fala aí : “ eu sou uma puta” .
 PIVETE – Nem morto.
 VELHO (*cutucando-o*) – Fala!
 PIVETE (*puto da vida*) – Eu sou uma puta.
 VELHO – Eu não sou melhor que esses viados que andam por aqui, pelas esquinas!
 PIVETE (*esperneando e bracejando*) – Me solta! Me solta! Socorro! Socorro!

Volta-se a ouvir a sirene da Polícia.

VELHO – Cala a boca, bobão. Se os homens vierem aqui, vão sacar na hora que você estava querendo me assaltar.
 PIVETE – Vão ver que eu estou amarrado!
 VELHO – Amarrado? Onde? Por quem? Cadê as cordas!?
 PIVETE (*desesperado*) – Não sei!!!!
 VELHO – Aí que está. Você não sabe. Nem sabe... Toma. Pega esta faca. (*dá-lhe o estilete*) Vai! Se solta!

Pivete pega a faca e, a princípio sem convicção, tenta soltar-se.

PIVETE – Onde é que eu corto?
 VELHO – Corta aí, nos braços... nas pernas...

Pivete vai tentando e, pouco a pouco, vai se soltando, sem nem saber como. Vê-se solto, completamente, de repente. Estira os braços e as pernas, feliz. Anda de um lado para outro.

PIVETE (*radiante*) – Orra, meu! Tô solto, mano!
 VELHO – Pois é. Tá solto. Mas tão duro como antes. E sem saber nem quem te prendeu, nem quem te soltou.
 PIVETE – E daí? Tou cagando. Dinheiro a gente acha fácil. Por exemplo: vai passando o teu aí, velho boiola. E o relógio. E esse anel de bicha. Ah, e a máquina, também. (*ameaça-o com o estilete, agora em seu poder*)
 VELHO (*meio que levando na gozação*) – Nem morto.
 PIVETE – Me passa a grana, velho!
 VELHO – Só se você me der o rabo.
 PIVETE – Seja bobo não, velho viado! Eu agora tô com tudo em cima!
 (*mostra a arma*)

VELHO – Mas eu estou apostando que você está querendo dar o rabo. Que você dá por gosto. Que você gosta de dar. Acertei?

PIVETE – Num brinca...

VELHO – Estou apostando que você dava pra qualquer um, lá na Febem guarda, instrutor, companheiro de cama... Estou apostando que você gozava gostoso... sem vaselina e com areia...

PIVETE (*aproximando-se, ameaçador*) – Cala essa boca, velho fedido... Mijão de merda...

VELHO (*encontrando prazer na gozação*) – Estou apostando que você está de pau durinho, só de olhar pra mim e pensar... imaginar... só de cobiçar... só de sonhar com o meu pau... metendo gostoso em você... hem? Metendo gostoso, firme e forte... e você gritando de tanto achar bom... de tanto gozar...

PIVETE (*avançando, furioso*) – Velho puto! Aprende a me respeitar!

Mete o estilete furiosamente no Velho, uma, duas, três vezes, até que o homem caia, sangrando; o velho estremece e morre. O Pivete olha-o sem acreditar. É a primeira vez que ele mata alguém. Não se conforma. Abaixa-se.

PIVETE – Velho... velho bicha... velho... acorda... levanta... (*sacode o Velho*) – Acorda, velho... volta... acorda, vá! Volta aqui... agora como é que eu fico... volta aqui, velho... (*desesperando-se, abre a camisa do Velho, tenta ver onde está a ferida, tenta conter o sangue, não consegue e se desespera cada vez mais*) Volta aqui... volta aqui, velho puto! E agora, como é que eu fico? Não me deixa! Não me deixa! (*põe o ouvido no peito do morto*) Tá morto... Tá bem morto... Vai me deixar aqui sozinho? Eu não queria te matar, velho! (*abraça o corpo do Velho. Ouve-se ao longe o som do carro de polícia.*) Eu menti... eu tive mãe, sim... mas não me lembro dela... era muito pequeno...

Ele se abaixa de novo e tira o relógio e o anel do homem, coloca-os no dedo e no pulso.. Pega a sua máquina fotográfica e a coloca a tiracolo. Volta a abraçar o corpo do homem.

PIVETE – Que merda, velho... que merda, tava até gostando de você... era até capaz de dar pra você...

Abraça-o de novo, deita-se a seu lado, aminhando-se. Procura com a boca o mamilo do Velho. Ajeita-se e começa a sugar com força. Ouve-se cada vez mais perto a sirene do carro de polícia.

PIVETE (*sugando com força*) – Leite... quentinho... é bom... mãe... mãe...

Ouve-se música solene, lenta, pesada.