

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO

A DRAMATURGIA DO TRABALHO NO TEATRO  
PAULISTANO CONTEMPORÂNEO

WALMIR BARGUIL PAVAM

São Paulo  
2009

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO

A DRAMATURGIA DO TRABALHO NO TEATRO  
PAULISTANO CONTEMPORÂNEO

WALMIR BARGUIL PAVAM

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, sob a orientação da Profª. Dra. Berenice Raulino, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo  
2009

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes  
da UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

P337d	<p>Pavam, Walmir Barguil. A dramaturgia do trabalho no teatro paulistano contemporâneo / Walimir Barguil Pavam. - São Paulo, 2012. 217 f. ; il. + anexo</p> <p>Orientador: Profª Drª Berenice Raulino Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.</p> <p>1. Teatro. 2. Dramaturgia contemporânea. 3. Relações de trabalho. I. Raulino, Berenice. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
-------	--

*Para Dulce e Walter, meus pais, que assim como a grande maioria dos brasileiros, mais trabalhou do que qualquer outra coisa.*

*Para Alzira, minha tia, que também ralou a vida inteira, mas infelizmente já nos deixou.*

## **Agradecimentos**

À Berenice Raulino, por ter aceitado e apoiado o meu projeto com tanta abertura e por ter me ensinado a buscar clareza em minhas ideias, o que certamente contribuirá não apenas para minha vida acadêmica.

À CAPES, pelo apoio material que, durante um ano, me permitiu o aprofundamento da pesquisa.

A Aiman Hammoud, Claudia Schapira, Ednaldo Freire, Luis Alberto de Abreu, Mirtes Nogueira e Sérgio de Carvalho, por terem se disposto, com tanta atenção e gentileza, a conversar comigo a respeito de suas criações. A João Pissarra e Lia Urbini, da Companhia do Latão, e Mariana Goulart, do Núcleo Bartolomeu, pelo material cedido.

Aos professores Claudete Ribeiro, Jose Manuel Ortecho, Maria Silvia Betti, Maria Lúcia Pupo e Reynuncio Lima, pela generosidade com que me ensinaram e aconselharam.

Cássio Pires, Gilmar Santana e Neusa Mariano foram meus interlocutores fundamentais em diferentes momentos, desde o pré-projeto até a conclusão da dissertação. Obrigado por compartilharem comigo sua inteligência e sensibilidade. Mas que fique claro: eles não necessariamente concordam com meus pontos de vista nesta dissertação!

A André Santana, Antonio Albino, Cida Ruiz, Laurindo de Salles Leal Filho, Ligia Botelho, Luiza Oliveira, Marcos Gomes, Paula Chagas, Sueli de Castro Gomes, por seus comentários, auxílios, indicações bibliográficas ou dicas acadêmicas. À Roberta Ninin, pelas conversas e por ter me apresentado aos trabalhadores da Flaskô. A outros amigos e colegas de quem não tenha lembrado...

Aos parceiros da Companhia dos Dramaturgos, com quem pude entender melhor a prática e a reflexão sobre a dramaturgia.

Aos bibliotecários do CEM (Centro de Estudos Migratórios) e da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, pelo material indicado.

Aos trabalhadores do Brasil, este singelo estudo teatral!

## Resumo

A pesquisa tem como foco a análise do tratamento da temática trabalhista na dramaturgia paulistana contemporânea, especificamente nos textos *A Comédia do Trabalho*, da Companhia do Latão, com dramaturgia final de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano; *Bartolomeu, que será que nele deu?*, de Claudia Schapira; e *Borandá*, de Luis Alberto de Abreu (em sua primeira saga, *Tião*) – todos criados em processo colaborativo. As três obras se estruturam em procedimentos épicos que evidenciam diversos aspectos das relações de trabalho na era da acumulação flexível, atual sistema de produção capitalista. As políticas neoliberais implantadas no mundo desde a década de 1970 têm como efeitos, entre outros, a precarização do trabalho e a substituição de uma postura sindical combatente por uma ideologia de veneração à empresa. Nesse contexto de retrocesso da organização coletiva do trabalhador frente à exploração do capital, outras possibilidades de abordagem do assunto desenvolvidas nas peças, além do embate entre patrão e empregado, mostram-se como reveladoras das tensões advindas das relações trabalhistas na atualidade. A hibridização de gêneros teatrais, as diferentes referências da cultura popular, a presença de coros pouco homogêneos, a abordagem múltipla do espaço e do tempo, as interações entre personagens-narradores e personagens da ação dramática são algumas das formas utilizadas para dialogar com a temática.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea, relações de trabalho, Companhia do Latão, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Grande Área: letras, linguística e artes

Área: artes

## Abstract

The search is focused on the analysis of the work theme treatment in the contemporary paulistan dramaturgy, specifically in the texts *A comédia do trabalho*, from Companhia do Latão, with final dramaturgy from Sérgio de Carvalho and Márcio Mariano; *Bartolomeu, que será que nele deu?*, from Claudia Schapira; and *Borandá*, from Luis Alberto de Abreu (in first saga, *Tião*) – all created in collaborative process. The three works structure themselves in epic procedures which prove various aspects of working relations in the flexible accumulation era, the current system of capitalist production. Neo-liberal policies implemented in the world since the 1970's have as effects, among others, job diminishment and the replacement of a fighter union stance by an ideology of reverence for the company. In this context of retreating collective organization of workers against the capitalist exploitation, other approaching possibilities of the subject developed in the plays, besides the struggle between employee and employer, are shown as revealing tensions stemming from current working relations. The hybridization of theatrical genres, the different references in popular culture, the presence of not homogeneous choirs, the multiple approach of space and time, the interactions between narrators-characters and drama action characters are some of the ways used to dialogue with the theme.

Keywords: Contemporary Drama, working relations, Companhia do Latão, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Grande Área: letras, linguística e artes

Área: artes

## Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1- Classes ainda em luta: <i>A comédia do trabalho</i> .....	15
1- A contradição entre classes.....	15
2- Formas que evidenciam a luta de classes.....	17
a- Atores que narram seu trabalho.....	18
b- Comédia ou tragédia ?.....	20
c- A linguagem cômica na peça.....	21
Sátira da elite.....	21
O trágico e o cômico na relação entre classes.....	26
Ações e discursos mecânicos da empresa.....	30
d- Diálogos ou monólogos do povo?.....	33
e- Coros do trabalho: indivíduos ou categorias?.....	38
f- O passado na exploração presente.....	43
g- A luta de classes por meio de metáforas espaciais.....	44
3- Contradição e transformação trabalhista.....	49
Capítulo 2- Meus pensamentos existem no escritório: <i>Bartolomeu, que será que nele deu?</i> .....	51
1- Polifonia de devaneios sobre um contexto de trabalho.....	51
2- Formas que revelam contraste entre o íntimo e a função do trabalhador. 52	
a- Divagar sobre o trabalho: a relação entre abstração e depoimento.....	52
b- O escape do espaço real para compreender o escritório.....	62
c- Tempo interno que permite enxergar além do trabalho.....	66
d- Faces de personagens, faces do trabalhador.....	72
3- Hibridismo e complexidade das relações trabalhistas.....	81
4- O íntimo em choque com a função.....	88



Capítulo 3- O que eu fiz mesmo além de levantar prédios?: a saga de Tião em <i>Borandá</i> .....	89
1- Investigação coletiva sobre o indivíduo trabalhador.....	89
2- Formas de reflexão coletivizada da vivência individual.....	90
a- Comicidade popular carnavalesca.....	91
b- Diálogo de narradores sobre as experiências do trabalhador migrante.....	92
c- Os choques entre espaço de origem e de trabalho.....	97
d- Tempo de trabalho e tempo livre.....	105
e- Personagens: máscaras que enxergam sentidos além do indivíduo trabalhador.....	110
3 – O revisitar das trajetórias de trabalhadores migrantes.....	117
Considerações finais.....	118
Bibliografia.....	126
Anexos (peças).....	132
Anexo 1- <i>A comédia do trabalho</i> .....	132
Anexo 2- <i>Bartolomeu, que será que nele deu?</i> .....	162
Anexo 3- <i>Borandá</i> .....	190

*Agora eu me levanto pra trabalhar;  
Peço a Deus nada me atrapalhe,  
E se eu morrer antes da noite,  
Que o meu trabalho valha alguma coisa.*

*Jack London,  
De vagões e vagabundos*

*E quando se quer Viver  
Como começar?  
Para onde ir?  
Quem se precisa conhecer?*

*The Smiths,  
The boy with the thorn in his side*

## Introdução

Em grande parte, a escolha pelo estudo da dramaturgia com temática relacionada ao trabalho nasceu em função de meu percurso como trabalhador de teatro. Minha trajetória profissional data do final dos anos 1980, quando iniciei um curso de formação de atores no TUCA- Teatro da Universidade Católica de São Paulo. Algum tempo depois, mesmo entusiasmado com a atuação, pude perceber o quanto a dramaturgia me instigava especialmente. Paralelamente à minha formação e carreira profissional como ator, que se deram com diferentes grupos e profissionais do teatro paulista, como CPT, TAPA, Naum Alves de Souza e Berta Zemel, passei a escrever minhas primeiras linhas dramáticas, apenas nos momentos de ócio, que já eram raros àquela altura. Em 1997, com minha primeira peça, *Prédio?*, de 1993 (ou *Capita-predianismo selvagem*, título dado posteriormente), que costumo chamar de “comédia político-cotidiana ligeira”, fui selecionado para o Festival de Artes da FFLCH-USP, faculdade na qual acabara de me formar em Geografia, no ano de 1996.

Minha monografia de graduação em Geografia intitula-se *O cinema como lugar de lazer na cidade*, um tema sugestivo se pensarmos que o lazer pode ser visto como um complemento do trabalho, na medida em que é uma maneira de transformar o tempo livre em objeto de consumo.

Nos anos seguintes, minha escrita cedeu gentilmente espaço às obrigações profissionais – que, embora teatrais e por isso mesmo prazerosas, consumiam bastante meu tempo e minha força de trabalho.

Só em 2001 voltei a investir na literatura dramática: além de estudar dramaturgia com Samir Yazbek, cursei como aluno especial a disciplina *A novíssima geração de dramaturgos paulistas*, com a prof. dra. Silvana Garcia na ECA-USP, cujo foco era o estudo de textos dos mais significativos autores e grupos no período de 1960 a 1990, principalmente em São Paulo. A partir desse contato, meu interesse pela dramaturgia brasileira cresceu nos anos seguintes, em especial pelas peças que abordavam mais abertamente questões sociais.

Em 2003, fui selecionado para o *workshop* de dramaturgia do Royal Court Theatre e em 2004, fundei com mais oito dramaturgos a Cia. dos Dramaturgos, que de 2005 a 2006 desenvolveu o Projeto Escrita Aberta, agraciado com a Lei Municipal de Fomento ao Teatro. Nesse projeto, o objetivo era a escrita de textos individuais dos

dramaturgos envolvidos, mas num processo de constante discussão coletiva com os outros integrantes do grupo e também com os atores, diretores e público que participavam de leituras dramáticas dos textos em diferentes etapas de sua escrita. O tema de meu texto *O percurso para a felicidade total* é a trajetória de um trabalhador contemporâneo em telemarketing.

Além de continuar a exercitar nos anos seguintes a experiência de dramaturgia autoral coletivizada desenvolvida em meu grupo, desde a década de 90 tomei contato como espectador com outra forma de dramaturgia, cada vez mais constante no teatro paulista: aquela surgida do chamado processo colaborativo.

Por outro lado, pensava em me desenvolver como pesquisador desde 2001; tinha interesse pelas questões sociais na dramaturgia, mas ainda não havia encontrado o tema ideal para a pesquisa. Durante o primeiro semestre de 2006, enquanto cursava como ouvinte a disciplina Teatro brasileiro nos anos 60, ministrada pelo prof. dr. Reynúncio de Lima, desenvolvi uma monografia sobre o trabalhador operário na dramaturgia do Arena, em peças de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri escritas no final da década de 1950, e dela veio a idéia do projeto, que no início objetivava o estudo do personagem operário, mas que após o ingresso no mestrado, já sob orientação da prof. dra. Berenice Raulino, centrou-se no estudo da temática do trabalho na dramaturgia dramaturgia paulistana contemporânea.

O foco da minha dissertação é a análise dos diferentes tratamentos da temática do trabalho em três textos contemporâneos: *A Comédia do Trabalho*, da Companhia do Latão, com dramaturgia final de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano; *Bartolomeu, que será que nele deu?*, de Claudia Schapira, e *Borandá*, de Luis Alberto de Abreu (em sua primeira saga, *Tião*).

Penso que como um objeto artístico se manifesta na articulação entre conteúdo e forma, a especificidade de minha dissertação está no fato de que estudo as linguagens textuais utilizadas para tratar da temática. Por outro lado, a partir das formas de linguagem, discuto de que maneira elas dialogam ou reelaboram as questões específicas do trabalho contemporâneo; para isso, desenvolvo também uma reflexão sobre a essência desse assunto na sua relação com as formas escolhidas pelos autores.

Considero que o estudo de um assunto tão estruturante para a nossa vida também o seja para o teatro contemporâneo, por isso o interesse numa pesquisa que foca as linguagens teatrais que abordam esta temática. Noutra direção, busco também estimular a discussão sobre as diferentes formas de linguagem utilizadas pela dramaturgia épica

paulistana para dialogar com as questões sociais contemporâneas.

A opção pela análise dos textos, e não da sua relação com a encenação, veio do fato de considerá-los objetos artísticos independentes, apesar de concebidos a partir do processo de criação do espetáculo. Outro fator determinante para a escolha dos textos foi a sua qualidade dramática e capacidade de exprimir de maneira potente o tema – mérito, em grande parte, do processo colaborativo que, ironicamente, fundamenta-se em uma prática de relativização do papel centralizador que o texto cumpria no teatro mundial até o início do século XX.

As relações de trabalho influenciam fundamentalmente a formação de um povo e de sua mentalidade. Mesmo na atualidade, em que essa temática não é discutida com a mesma ênfase que em décadas anteriores, o trabalho continua a determinar de maneira decisiva as diversas atividades de nossa vida e a nossa maneira de pensar.

Aspectos como a crescente terceirização, o contrato temporário, a maior qualificação do operário tradicional, entre outros, modificaram as relações patrão-empregado nas últimas décadas, determinaram um novo cenário para o tema do trabalho e, conseqüentemente, diversificaram-se também as formas de interpretá-lo por meio da arte. As representações artísticas a respeito do tema, e mais especificamente as teatrais, também se transformaram, não apenas em seus novos enfoques temáticos, mas por meio de novas explorações formais; essas renovadas visões artísticas contribuem para detectar e reinventar o imaginário coletivo sobre o trabalho no século XXI.

A dramaturgia centrada nas questões sociais e, mais especificamente nas relações de trabalho, seja colaborativa ou não, quase sempre está ligada a um movimento, ação ou reflexão maior sobre o entorno social. Por isso, nesses casos, diferentes maneiras de aproximação com o mundo inspiraram ou fizeram parte da própria criação da obra, provocaram diferentes soluções formais em cada obra ou obras de um grupo ou movimento teatral, e contribuíram para uma melhor compreensão das próprias relações abordadas, gerando muitas vezes desconforto e instabilidade política ao serem apresentadas.

Foi o caso do teatro paulistano dos anos 1990. O contexto da retomada do teatro de grupo em São Paulo naquela década foi decisivo para que as temáticas mais diretamente sociais ressurgissem com força semelhante à dos anos 1960. A derrocada do papel do Estado na sociedade brasileira e o avanço do incentivo fiscal como forma predominante de patrocínio da arte alteraram profundamente as condições de trabalho no teatro paulistano. Em função das restrições, o modo de produção teve que ser

modificado: como não havia praticamente nenhum recurso financeiro para viabilizar as produções, muitos grupos passaram a funcionar sob uma organização efetivamente coletiva, cooperativada. Além disso, muitos profissionais saídos da Universidade trouxeram uma prática de pesquisa à cena paulistana, o que potencializou e motivou a manutenção dos grupos. A criação da Lei de Fomento ao Teatro, em 2002, fruto da organização e da luta política dessa geração, permitiu a alguns grupos uma atividade continuada, com pesquisa artística fundamentada e de forte relação com a cidade. O interesse pelas questões abertamente sociais e mais especificamente pela temática do trabalho está ligado à essa condição radical de coletivos teatrais estáveis. Além disso, o contato com movimentos sócio-político-culturais é parte constituinte dos grupos criadores das peças analisadas nesta dissertação, todas resultantes de criações colaborativas.

A dissertação se divide em três capítulos. O primeiro aborda *A comédia do trabalho*, peça exemplar na abordagem das relações de trabalho no capitalismo financeiro contemporâneo. A análise se estrutura a partir do uso constante da contradição na luta de classes envolvidas na trama, que envolve um banco em falência e desempregados na chamada província de Tropicália.

No segundo capítulo, o estudo de *Bartolomeu, que será que nele deu?*, peça criada a partir do argumento da novela *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville, baseia-se na identificação das escolhas dramáticas para acentuar as diferentes funções sociais representadas por cada um dos personagens e, por outro lado, os diversos pontos de vista individuais frente às transformações ocorridas num escritório após a atitude de recusa ao trabalho de um dos funcionários.

No terceiro capítulo, me detenho sobre uma das sagas da peça *Borandá*, intitulada *Tião*, em que cinco personagens-narradores discutem, a partir do contexto social brasileiro, a trajetória de um migrante e peão-de-obra – situação que o obriga a rever sua experiência pessoal de maneira mais ampla.

As três peças compõem um interessante quadro de diferentes perspectivas de abordagem formal da temática do trabalho no teatro paulistano. Porém, não tive o intuito de estabelecer um panorama sobre o assunto, mas apenas levantar caminhos dramáticos traçados pelos grupos para tratar de uma questão determinante em nosso cotidiano e em nossa sobrevivência.

## Capítulo 1- Classes ainda em luta: *A comédia do trabalho*

### 1- A contradição entre classes

Como abordar no teatro a temática do trabalho contemporâneo, na medida em que hoje se tornam cada vez mais complexas as relações entre capital e trabalho, a lógica do trabalho invade crescentemente todos os ramos da vida cotidiana e não é mais possível se utilizar apenas do conflito entre patrão e empregado como caminho central de representação da questão?

Primordial em minha dissertação, a pergunta constitui-se como uma das reflexões que inspiraram *A comédia do trabalho*<sup>1</sup>; por meio do teatro épico dialético, a peça baseia-se nas diversas transformações no mundo do trabalho contemporâneo, com enfoque na questão da luta de classes, que na trama se estrutura a partir da contradição, recurso central da dialética, e principalmente com o uso constante da oposição e complementação entre conceitos de alto e baixo nos diversos aspectos de linguagem do texto.

A visão dialética é inerente aos trabalhos do grupo desde sua fundação, em 1997, quando decide se inspirar na obra de Brecht para desenvolver um teatro épico dialético brasileiro, em que o teatro se manifesta como fonte de prazer estético ligada à reflexão política sobre o país. Com esse intuito, a Companhia do Latão promove constantemente encontros com importantes movimentos populares brasileiros, como MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra), além de organizações estudantis, sindicatos e também cientistas políticos ligados à Universidade.

Baseada em improvisações, a peça teve como fontes de pesquisa entrevistas nas ruas, em sindicatos, com especialistas; estudos sobre trabalho contemporâneo, além de obras como *O direito à preguiça*, de Paul Lafargue, e *De vagões e vagabundos*, de Jack London. O roteiro também foi influenciado pelo noticiário de jornal e pelas entrevistas realizadas. Essa diversidade de fontes e procedimentos de experimentação certamente se refletiu na contradição entre tragédia e comédia da trama, citada pelos próprios atores-narradores no início da peça, e na consequente forma final, híbrida<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A peça estreou em 2000, fruto de criação coletiva da Companhia do Latão, formada na época pelos atores Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini, com texto final e direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, *Companhia do Latão 7 peças*, 2008, p. 88.

<sup>2</sup> Idem, p. 142.

Para compreender a relação entre forma dramatúrgica e assunto nesta análise, é necessária uma breve introdução ao tema. Segundo os autores da peça,

A *Comédia do trabalho* desenvolve as seguintes imagens e questões contemporâneas: no auge do capitalismo financeirizado, um banqueiro depende de ajuda governamental para vender seu negócio a um investidor estrangeiro. Seu irmão gêmeo sofre de uma psicose paranóica: um misto de culpa com a miséria social e fobia da luta de classes. Um desempregado, em meio à massa de demitidos, tenta suicidar-se no alto da empresa em que trabalhou. Uma representante da Missão Filantrópica Internacional viaja ao trópico para oferecer sua ajuda. A massa de miseráveis da grande cidade se move caoticamente entre a insatisfação, o desespero e a rebeldia. Os capitalistas e policiais se deparam com a necessidade da ação coletiva. O assistencialismo cultural pode ser um bom negócio<sup>3</sup>.

O universo de situações a que se refere a peça, cuja ação se passa na chamada província de Tropolia, diz respeito ao atual sistema de produção, a acumulação flexível do capital. Segundo o sociólogo Ricardo Antunes, nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos 80, surgem novos processos de trabalho, em que a produção em série, de massa e cronometrada é substituída pela flexibilização da produção, em que se combinam diferentes processos de produção anteriores, como o fordismo e o toyotismo, por exemplo<sup>4</sup>. O toyotismo, surgido no pós-guerra japonês, tornou-se um processo ágil e lucrativo de produção de mercadorias e ao contrário do fordismo, tem sua produção voltada e conduzida diretamente pela demanda, sustentada pela manutenção de estoque mínimo, e pelo sistema *just in time*, que objetiva o máximo aproveitamento do tempo de produção, transporte, controle de qualidade e estoque. Para que se atenda a exigências mais individualizadas de mercado, com mínimo de tempo e melhor “qualidade”, a produção se torna flexível e permite a polivalência do trabalhador, que passa a operar várias máquinas, ao contrário do trabalhador fordista, que se relacionava apenas com uma máquina. Esse procedimento toyotista promove o aumento da produção sem aumento do número de trabalhadores<sup>5</sup>. A tecnologia desenvolvida na indústria rapidamente se alastrou para outros setores, como o de serviços.

Ricardo Antunes comenta que o toyotismo, por outro lado, se opôs duramente o sindicalismo combativo japonês e aos poucos foi instaurando no país o sindicalismo de empresa, manipulado e cooptado, que estimula, entre outras ações, uma ideologia de

<sup>3</sup> Idem, p. 90.

<sup>4</sup> O fordismo, sistema de produção dominante no século XX, baseia-se em algumas características como a produção em massa, controle dos tempos e movimentos, trabalho parcelar e fragmentação das funções, separação entre elaboração e execução, unidades fabris concentradas e verticalizadas, presença do trabalhador coletivo fabril. Ricardo Antunes, *Adeus ao trabalho?*, 1995, pp. 115-117.



veneração à empresa, por meio de ganhos salariais decorrentes da produtividade e ascensão a cargos de responsabilidade na administração de pessoal da empresa, além de o sindicato poder opinar sobre a ascensão funcional dos trabalhadores. Essa tendência se estende hoje a boa parte dos sindicatos do mundo, que se distanciam do ideal de controle social da produção e dos movimentos de classe <sup>6</sup>.

Em Tropicália, pode-se perceber os efeitos da flexibilização, por exemplo, pela falta de união dos desempregados presentes na praça ou pela inexistência de organização trabalhista na Leo & Creio & Cia, empresa dos banqueiros gêmeos; pela frieza de Dominic, estrategista de recursos humanos, que empreende demissões em massa, tática atualmente comum para o alcance das metas de crescimento na produtividade e lucros das empresas; pelo fato de o governo da província tropelina fornecer dinheiro emprestado de banqueiros do Norte para comprar o banco falido dos gêmeos, o que reflete o mecanismo do atual capitalismo financeirizado de incentivar o constante circuito de empréstimos entre Estado e iniciativa privada nacional e internacional – prática que torna o Estado completamente dependente do mercado financeiro, ao mesmo tempo em que cresce cada vez mais a distância entre valor e produção real, causa da grande crise mundial de 2008.

No entanto, na arte, não há cópias da vida real; a nossa apreensão dos conteúdos da realidade tratados nas manifestações artísticas se dá por meio da forma. Segundo Terry Eagleton, para Marx, a forma na arte é produzida pelo conteúdo, mas reage a ela <sup>7</sup>. A reação é de certa maneira, uma deformação: o objeto é deformado, refratado, dissolvido; mais que reflexo, é uma reelaboração <sup>8</sup>. Nesse sentido, nas diferentes soluções formais adotadas pelo grupo na peça, pode-se notar como foram percebidos e reelaborados os assuntos do trabalho contemporâneo.

## **2- Formas que evidenciam a luta de classes**

O foco central desta análise do texto baseia-se na compreensão dos principais aspectos de linguagem formal utilizados para evidenciar as contradições da luta de classes no universo do trabalho atual.

Assim como proposto por Brecht, não há na peça o encadeamento rigoroso da

---

<sup>5</sup> Idem, pp. 23-26.

<sup>6</sup> Idem, pp. 9-38.

<sup>7</sup> Terry Eagleton, *Marxismo e crítica literária*, 1976, p. 36.

dramática pura: a ação acontece em saltos dialéticos, nos quais se percebe, a cada cena, comportamentos diferenciados dos personagens conforme cada situação a que são expostos socialmente<sup>9</sup> ou, em outras palavras, constata-se em cada cena as contradições trazidas pelo *gestus* social.

Na ação de Tropicália, por meio de um expediente da dialética materialista, enxerga-se a luta de classes a partir de suas contradições, na medida em que os acontecimentos sociais estão sempre em processo, em movimento<sup>10</sup>. Por outro lado, para Brecht, apesar de o indivíduo só poder ser compreendido por meio do seu papel coletivo, muitas vezes há contradição entre as pessoas e suas funções sociais ou trabalhistas<sup>11</sup>; essas contradições se evidenciam, em termos de linguagem, pelas diferentes variações da técnica do distanciamento que, na peça, são principalmente a utilização de narradores-atores, os diferentes recursos cômicos, a constante oposição e complementação do tipo de linguagem textual, a caracterização dos personagens e a relação entre eles, e as metáforas espaciais de alto e baixo.

#### **a - Atores que narram seu trabalho**

A peça está estruturada em duas dimensões ficcionais: os personagens-narradores-atores (como Atriz-mercadoria, Atriz técnica, Atriz politizada, Ator que representa Núlio), que comandam epicamente a ação, e os personagens da fábula em si, que têm a função de representar diferentes *gestus* sociais, ou a contradição entre o comportamento do indivíduo frente às determinações sociais.

A explicitação de dois planos de ficção possibilita, entre outros efeitos, criar um paralelo nem sempre evidente ao público, mas fundamental para o teatro de grupo paulistano atual: as semelhanças entre as agruras do trabalhador brasileiro, solapado pelo desemprego e pelo subemprego, e as dificuldades vividas pelos que realizam uma atividade artística não lucrativa como o teatro de pesquisa – que produzem arte, mas são

<sup>8</sup> Idem, p. 68.

<sup>9</sup> Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, 2004, p. 150.

<sup>10</sup> Para Brecht, o chamado efeito de distanciamento permite que a ação ou os objetos reproduzidos em cena possam ser reconhecidos pelo espectador, mas ao mesmo tempo, lhe pareçam alheios, e que se possa imaginar os fatos como passíveis de transformação. Nesse sentido, o distanciamento está diretamente vinculado à dialética materialista, na medida em que esse método “trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as em suas contradições”, ou seja, “as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida em que estão em disparidade consigo próprias”. Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*, 2005, pp. 145-147.

<sup>11</sup> Sérgio de Carvalho (org.), *Introdução ao teatro dialético*, 2009, p. 22.

também trabalhadores e dependentes da lógica da mercadoria.

Núlio, o demitido do banco que sobe ao topo do prédio do banco para se suicidar, bastante citado desde as primeiras cenas, aparece apenas na metade da peça, ao fim do primeiro ato, no “Momento do intervalo”, mas não ainda como personagem, o que acontecerá apenas na cena 20. Assim como no início da peça, os atores se mostram como tais no intervalo. Para apresentar o personagem, o ator que representa Núlio cita versos pessoais que revelam sua precária condição de trabalhador de teatro. Ao final de seu texto, diz a frase “No mundo da mercadoria, coisa má é e não ser mercadoria”<sup>12</sup>.

Quando o ator que representa Núlio diz que no mundo da mercadoria, coisa má é não ser mercadoria, ele se refere a uma questão desenvolvida por Marx, em *O Capital*: a força de trabalho, por mais que crie valor, não é valor, só se torna valor em estado concreto, ou seja, na mercadoria<sup>13</sup>, que por isso possui no capitalismo um caráter misterioso, místico, fetichista, assim como os deuses, que são criados pelos homens e ganham autonomia<sup>14</sup>. Se o valor da força de trabalho só é reconhecido na mercadoria, o próprio homem, que depende de sua força de trabalho, torna-se para o sistema capitalista uma mercadoria como qualquer outra. Nesse sentido, manter-se como uma mercadoria, mesmo que seja um aspecto negativo para o ser humano, dialeticamente torna-se uma necessidade, daí o dilema do ator que representa Núlio e também o personagem.

Além disso, a estratégia de o ator se apresentar primeiramente como tal e só depois representar o personagem é um distanciamento que ressalta a realidade que existe na ficção: mesmo com a elaboração estética e a escolha de determinados aspectos do real, o ator narra na peça o universo do que de fato lhe acontece.

Embora seja um recurso pontual e não exaustivo na peça, a explicitação dos dois planos de ficção evidencia formalmente a tensão entre arte e vida hoje: as questões que o grupo teve ao elaborar a peça aparecem dentro da peça, e são questões do nosso tempo. Se, com a sua arte, o artista se preocupa com o que interessa a todos os cidadãos em nosso tempo e espaço, e age sobre a realidade, a arte não é só consumo, mas também contribui para o mundo e é trabalho, que atinge e influencia o espectador; no entanto, o trabalho do artista não se encaixa totalmente na lógica da mercadoria porque a questiona. Portanto, instaura-se, desde o início da peça, um tom propício à reflexão

---

<sup>12</sup> “Entrevista de Francisco de Oliveira” em *Revista Vintém: teatro e cultura brasileira*, número 3, 1999.

<sup>13</sup> Karl Marx, *O capital. Volume 1*, 1985, p. 56.

<sup>14</sup> Idem, p. 71.

por meio da forma.

### **b- Comédia ou tragédia?**

O título e o prólogo de *A comédia do trabalho* já nos remetem à questão do conceito de comédia – posto em contradição logo no início – quando os próprios atores-narradores discutem a questão no “Prólogo a uma tragédia disfarçada”: a atriz politizada comenta o processo de criação do grupo e a “verdadeira natureza da peça”, e que o grupo tentou rir de problemas como o desemprego, mas foi obrigado a fazer uma tragédia sobre o trabalho, que só foi chamada de comédia para atrair público<sup>15</sup>. Ou seja, para os autores, o cômico vem de uma constatação trágica, há uma espécie de desajuste entre o que se vê no mundo real, as formas de representação artística destas questões (comédia ou tragédia?), ou as categorias de análise da sociedade (como classe social) e expressões ditas antigas, como “capitalistas exploradores”<sup>16</sup>. Trata-se de um riso amargo, que não busca criticar os vícios humanos em geral, individuais e reconhecíveis como defeitos essenciais de qualquer ser humano, mas evidenciar as disparidades sociais locais.

Martin Esslin reflete que, no sentido estrito, a comédia nos esclarece costumes e hábitos da sociedade, e permanece ao nível do cotidiano, ao contrário da tragédia, que nos faz compartilhar do destino de outro ser humano ao sermos tocados por algo que é estranho e maior que nossas experiências cotidianas. Porém, o autor afirma que a tradição histórica de separação desses dois gêneros, embora quebrada por vezes em algumas obras de autores como Shakespeare, por exemplo, foi revista no século XX com a afirmação da tragicomédia, gênero presente em autores como Tchekov, Brecht e Beckett<sup>17</sup>.

A peça da Companhia do Latão pode até ser vista como tragicomédia, gênero misto resultante da fusão entre o sublime e o grotesco e do não estabelecimento claro das fronteiras entre o trágico e o cômico<sup>18</sup>. No entanto, não importa nesta análise classificar definitivamente o gênero de *A comédia do trabalho* – ação, aliás, anacrônica, além de ironizada e posta em contradição pelo grupo no texto – mas compreender como as formas de linguagem presentes na obra, inclusive o próprio título, captam

---

<sup>15</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op.cit., pp. 90-91.

<sup>16</sup> Idem, p. 91.

<sup>17</sup> Martin Esslin, *Uma anatomia do drama*, 1978, pp. 80-83.

contradições do trabalho atual.

### **c- A linguagem cômica na peça**

A comicidade da peça está diretamente influenciada pela visão grotesca que, no teatro, é associada ao tragicômico pelo fato de misturar gêneros e estilos e fundir a estética sublime e de deformação do real. Segundo Patrice Pavis,

Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação, acrescido, além disso, de um grande senso de concreto e de detalhe realista. [...] Da mesma forma que o distanciamento, o grotesco não é um simples efeito de estilo, ele engloba toda a compreensão do espetáculo. [...] No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e harmonia –, o grotesco renuncia a nos oferecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada [...] [n]o grotesco [...] se reconhece (assim como na caricatura) o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas, criticando-as<sup>19</sup>.

Para analisar como as questões do trabalho e da luta de classes são reelaboradas por meio da linguagem cômica no texto, serão consideradas diferentes variações do grotesco, como a sátira, o contraste entre o trágico e o cômico, além da atitude mecânica dos personagens – procedimento cômico não necessariamente associado ao grotesco.

### **Sátira da elite**

Como recurso de linguagem, a sátira é uma forma que permite a revisão dos comportamentos sociais e políticos com o intuito de reformulá-los<sup>20</sup> e transformar a sociedade. Embora no texto não haja uma receita panfletária – já que se expõem as contradições, mas não as soluções em forma de cartilha –, a sátira é decisiva em *A comédia do trabalho* para abordar como a elite financeira e política se articula para manter seu domínio sobre a classe trabalhadora.

Representados pelos gêmeos, Leonid e Creonid, donos do banco Leo & Creonid & Cia.; além de Mr. Bagua e Governador, os ricos e poderosos são retratados de forma claramente satírica, um distanciamento que evidencia suas intenções exploradoras. O

---

<sup>18</sup> Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, 2001, p. 420

<sup>19</sup> Idem, p. 188-189.

<sup>20</sup> Idem, p. 279.

intuito de exploração dos gêmeos é decretado em sua primeira fala:

LEONID [*ao público*] Eu sou Leonid. Depois que nossa ganância levou o banco à bancarrota, aceitei a idéia de meu irmão e concordei em implantar o PIF, Plano de Incentivo aos Funcionários. Mas logo percebi que o incentivo não tem sentido se não agrega valor. Decreei o fracasso do PIF e pus em prática o PAF, Plano de Ascensão Financeira, onde uma máquina vale cem homens e a insegurança no emprego é regra de ouro. Passamos então a ser um banco de investimentos. Mesmo assim, estamos devendo seis bilhões de bagos tropelinos. Como o PIF e o PAF não deram certo, estou implantando o PUF, Plano de Urgência Falimentar, mas, para isso, preciso convencer meu irmão a vender este banquinho que tanta alegria já nos deu.  
CREONID - Não vendo, não vendo e não vendo. Este banco foi herança de papai, que entendia de pobres como ninguém e por isso ficou rico. Não vendo, não vendo, não vendo <sup>21</sup>.

As abreviaturas PIF, PAF e PUF, além de sonoramente divertidas, ironizam a superioridade econômica e a linguagem profissional dos personagens desde o início. Os gêmeos representam na peça o sistema financeiro, que muda conforme as transformações da economia capitalista mundial.

A sequência dos planos pode ser vista como uma alusão à trajetória do capitalismo no século XX no mundo<sup>22</sup>: a partir da Grande Depressão nos anos 30, para evitar uma desestruturação das economias e sociedades capitalistas, se desenvolveu uma tendência de políticas de bem-estar social, que em linhas gerais procuravam trazer maior segurança sócio-econômica ao trabalhador. A característica econômica desse período histórico justifica um plano de incentivo aos funcionários como o PIF, por exemplo. Quando, na década de 1970, as políticas de combate aos avanços nocivos do capitalismo, descritas acima, começaram a ser questionadas mundialmente em função do aprofundamento da crise econômica e do modelo industrial vigente, cresceu o programa neoliberal, que tem como fundamentos a desestruturação dos mecanismos de amparo ao trabalhador, o aumento do número de trabalhadores temporários nas empresas, a exigência de novas formas de aumento da produtividade, o incentivo à valorização do capital financeiro e, em contrapartida, a diminuição dos investimentos na produção em si. O plano de ascensão financeira, o PAF, é um plano neoliberal, em oposição ao PIF, tanto que nesse momento a empresa passa a ser um banco de investimentos, e não comercial<sup>23</sup>. Porém, mesmo assim eles não foram bem sucedidos, e implantaram o PUF, para evitar a falência. Com o grande incentivo aos investimentos

<sup>21</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., pp. 91-92.

<sup>22</sup> Reflexão a partir de Marcio Pochmann, *O trabalho sob fogo cruzado*, 200, pp. 11-17.

<sup>23</sup> Banco de investimentos é aquele que presta assessoria nos serviços de reestruturação de empresas e que vive de empréstimos entre estabelecimentos, e não de receita de particulares.

financeiros e a falta de regulação do Estado na economia em todo o mundo no final do século XX, cresceu a competitividade e concorrência desregulada entre as empresas e, por conseqüência, aumentaram as falências ou fusões de empresas; esse contexto justifica um plano como o PUF, cuja idéia é vender o banco para evitar sua falência.

Entre os vários procedimentos cômicos apontados na análise, as siglas e a descrição dos planos implantados pelos banqueiros gêmeos se destacam por ser uma forma satírica em relação ao atual capitalismo financeiro, que desvincula cada vez mais a economia da produção e dos interesses dos trabalhadores.

Os gêmeos, se fossem os únicos representantes da elite na peça, não conseguiriam expressar com veemência como a articulação política da burguesia mundial se reflete em escala local. Em sua própria casa, habitada também por alguns bichos exóticos como chipanzés, o Governador recebe mensagens de Mr. Bagáua, representante do capital estrangeiro e denominado de orangotango das finanças; o objetivo de seu ato é tentar convencer o político a fazer as pazes com Leonid e Creonid, dos quais é amigo, e assim se estabelecer novamente a aliança entre capital estrangeiro, nacional e governo. “Gov”, como é chamado pelo amigo, vive em crise de consciência com o poder:

GOVERNADOR- É que me sinto às vezes como um Atlas, suportando o peso do mundo.

BAGÁUA - Ombrinhos cansados. Eu faço massagem, deita.

GOVERNADOR- Mais para cima, mais para cima.

BAGÁUA - Calminha, precisa deslocar tensões, para relaxar em cima, contrai em baixo.

GOVERNADOR- Aaaa! Incrível como a pressão correta pode mudar um homem.

BAGÁUA - Agora liga para gêmeos.<sup>24</sup>

Nesse trecho, há vários sentidos superpostos para a questão do peso reclamado pelo Governador: o político, o corporal, o sexual. Metaforicamente, pode-se dizer que o capital internacional massageia o governo, que excitado e relaxado pelo apoio financeiro, cede às tentações e libera seu lado selvagem, representado pelos animais. A superposição de sentidos também evidencia como a esfera do público é permeada pelo privado nas relações políticas brasileiras. Tão eficaz foi o contato que em seguida, uma ligação de Bagáua e do Governador a Leonid trava finalmente o acordo de venda do banco.

---

<sup>24</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p.127.



A mensagem do capitalista internacional no Governador para que ele libere verbas para os banqueiros nacionais ironiza, de forma satírica, o constante circuito de empréstimos entre Estado e iniciativa privada que ocorre na atualidade, por meio do mercado financeiro. A origem e o destino do dinheiro podem variar entre esses dois lados conforme o contexto, mas não ter dinheiro em caixa para uma alta transação financeira e mesmo assim efetuar-la é uma situação recorrente no capitalismo atual, já que a equivalência entre valor e produção já se esfalçou há tempos. Os países de todo o mundo pedem muito dinheiro ao sistema financeiro há décadas, desde o final da segunda guerra. Mas a simulação do valor do capital, assim como o endividamento estatal chegou ao extremo na contemporaneidade<sup>25</sup>. Por outro lado, atualmente, a crise gerada por esse mecanismo chega com força não só aos trabalhadores. Na recente crise mundial, uma década depois da criação da peça, os efeitos recaíram também fortemente sobre o próprio mercado financeiro e as grandes empresas que, no entanto, em parte foram salvas pelo dinheiro do Estado, como a Chrysler nos EUA. O banco dos gêmeos sofre as agruras desse processo do capitalismo atual. No entanto, na peça, assim como no Brasil contemporâneo, a elite se articula muito mais para se manter no poder do que os trabalhadores para obterem ou manterem seus empregos.

Em termos formais, a simultaneidade de significados em uma mesma situação, uma constante na peça, é um distanciamento que possibilita enxergar melhor as diferentes dimensões de uma mesma relação social. Com a adoção de um grotesco com forte tom satírico, ridicularizam-se e parodiam-se as tramas corruptas da elite internacional, o que nos leva a ter uma visão crítica e desmoralizadora dos “ricos sublimes”; contraditoriamente, eles continuam, mesmo ridículos e não homogeneizados, a se unir com eficácia quando necessário.

Outra sátira importante da elite na peça é a da dimensão cultural, por meio do discurso de Liu-Liu, uma escritora de auto-ajuda, americana ou européia, que desce às profundezas dos trópicos para ter contato com os pobres e achar “um homem que tenha atingido o fundo mais fundo do abismo social”<sup>26</sup>. Seu foco de interesse é o ser humano e o “seu eu”, desvinculado das relações de produção, idéia atestada pelo título de um de seus livros, *Os portais do semelhante: desvendando o eu no outro*. Liu-Liu justifica para os patrões sua ajuda a Núlio: “O fato é que preciso urgentemente chegar ao topo para que aquele homem me conte sua história. Quando contamos a nossa própria história a

---

<sup>25</sup> Grupo Krisis, *Manifesto contra o trabalho*, 1999, p. 17.

<sup>26</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 95.



outra pessoa, percebemos que não somos apenas vítimas de circunstâncias caóticas”<sup>27</sup>. Segundo sua visão, contar nossa história individual ao outro já é suficiente para nos identificarmos com ele, e assim chegarmos a mesma “essência humana”, sem que precisemos vincular nosso drama individual às estruturas e processos sociais que o causaram, ou seja, não precisamos questionar nosso papel na sociedade para nos livrarmos de nosso drama pessoal.

O discurso de Liu-Liu é tão desprezado da realidade que se torna ridículo. Apesar de não ser funcionária e não trabalhar como consultora do banco, Liu-liu também está associada a todo o aparato de motivação trabalhista existente na atualidade, com seu poder de “auto-engano”<sup>28</sup>.

A busca de sentido para o trabalho é uma questão essencial na peça, centralizada no personagem Núlio, mas é presente também nos funcionários do banco ou nos desempregados. Por princípio, o trabalho socialmente dividido para produzir mercadorias já desvincula o homem das origens, fins e sentido do seu trabalho. Porém, segundo o Grupo Krisis, além dessa característica, a necessidade de motivação para o trabalho e de simulação de competência ou produtividade é necessária porque no atual estágio do capitalismo em crise, o trabalho não é mais a base essencial para reproduzir a economia e a sociedade. Desenvolve-se um processo de simulação no mercado de ações mundiais, desde os anos 1980, em que

não se trata mais de dividendos, da participação nos ganhos da produção real, mas antes, de ganhos de cotação, por aumento especulativo do valor dos títulos de propriedade em escalas astronômicas. A relação entre a economia real e o movimento especulativo do mercado financeiro foi virada de ponta-cabeça. O aumento especulativo da cotação não antecipa mais a expansão da economia real, mas ao contrário, a alta da criação fictícia de valor simula uma acumulação real que já não existe mais<sup>29</sup>.

A simulação de valores relativos à produção real, mesmo que hoje em dia não se refira de fato à acumulação real, e a simulação de um sentido para o trabalho andam,

---

<sup>27</sup> Idem, pp. 111-112.

<sup>28</sup> Segundo o Grupo Krisis, coordenado pelo filósofo alemão Robert Kurz, “Quem hoje ainda se pergunta pelo conteúdo, sentido ou fim de seu trabalho torna-se louco – ou um fator de perturbação do funcionamento do fim em si da máquina social. [...] A Roda tem que girar de qualquer jeito, e ponto final. Para a invenção de sentido são responsáveis os departamentos de publicidade e exércitos inteiros de animadores e psicólogas de empresa, consultores de imagem e traficantes de drogas. Onde se balbucia continuamente um blablablá sobre motivação e criatividade, disso nada sobrou, a não ser auto-engano. Por isso, contam hoje as habilidades de auto-sugestão, auto-representação e simulação de competência como as virtudes mais importantes de executivos e trabalhadoras especializadas [...]”. Grupo Krisis, op. cit., pg. 5.

portanto, juntas. Nesse sentido, para tratar de um contexto simulado como o da contemporaneidade, o teatro épico-dialético, ao evidenciar em cena as convenções teatrais, torna claro um ponto de vista estético sobre a realidade, não considera os fatos como naturais, e assim o discurso absurdo de Liu-Liu se destaca para evidenciar e ironizar a busca do sentido para o real, que cada vez se torna mais anacrônica e mais se distancia de nossas mãos; em direção oposta à peça, na realidade, a simulação no trabalho procura ocultar a artificialidade da exploração ou da especulação.

Há outra contradição no fato de que o trabalhador ou o desempregado como Núlio precisem de algum tipo de trabalho, mesmo que não haja emprego suficiente para todos, que o salário não pague todas as suas despesas e que não necessariamente enxerguem sentido para seu trabalho. Além disso, buscar sentido individual por meio do trabalho socialmente dividido para produzir mercadorias já é uma contradição, ao menos para o trabalhador. Para que o trabalho trouxesse transformação e sentido para o trabalhador, seria necessário que permitisse uma benesse coletiva; para isso, seria preciso uma organização coletiva, mas ironicamente, isso não acontece com o povo presente na praça de Tropicália. Portanto, Liu-liu profere um discurso satírico sem que o saiba: sugere que um trabalhador busque sentido numa atividade por natureza já sem sentido para qualquer indivíduo trabalhador.

Mas mesmo assim, os autores criam ainda mais uma contradição que mantém vivas a existência e a resistência do trabalhador: uma pedra é atirada no salão da festa das elites, ao final da peça.

### **O trágico e o cômico na relação entre classes**

Por outro lado, quando se dá a relação entre a elite e os trabalhadores, impera uma visão grotesca que põe em contradição os gêneros trágico e cômico, e os elementos nobres e abjetos, fundindo e ironizando essas classificações.

Liu-Liu, ao se predispor de maneira heróica a entrar no banheiro dos funcionários, ávida por saber os motivos de Núlio para tentar o suicídio, abandona temporariamente sua condição de classe alta e penetra a realidade das classes baixas, acompanhada de Dominic:

---

DOMINIC - Era o banheiro em que Núlio vinha meditar, todas as manhãs.

<sup>29</sup> Idem, p. 17.

LIU-LIU - O que será que pensou nosso homem quando atravessou esta porta? Precisamos entrar.

DOMINIC - Mas, sra. Liu-Liu, é o banheiro masculino.

LIU-LIU - É importante recolher todos os elementos de uma atitude tão enigmática. Vamos, abra.

DOMINIC – *[Tensa e intertessada]* E se os rapazes estiverem urinando?

LIU-LIU – Não nos fará mal se olharmos dois ou três membros adormecidos.

DOMINIC - Desde que a encontrei na escada de incêndio, a senhora tem me submetido a tantos desafios. *[Certifica-se de que o banheiro está vazio, mas grita por via das dúvidas]* Ei, rapazes, Dona Dominic está aqui e precisa entrar. *[A Liu-Liu]* Acho que esta vazio. Muito bem, não respondem? Dona Dominic entrando. *[Entra e sente o mau cheiro.]* Acho que o pessoal da limpeza ainda não passou por aqui.

LIU-LIU - O que sentia nosso homem quando percorreu este trajeto? Teria urgência em pôr para fora aquilo que o oprimia por dentro? Estaria enfezado? Em que vaso teria sido? Neste? *[vai abrindo as portas]* Ou neste? *[Tem um insight]* Naturalmente foi no cantinho, que é mais protegido. Veja, as fezes dele ainda estão boiando! *[Saca do bolso um avarinha telescópica com que manipula os dejetos]* Pela consistência e diâmetro, era um sujeito de momentos desiguais. Embora dilacerado por fora, tinha fibra por dentro. Quantos mistérios habitam nossas entranhas.

*Dominic vomita.*

LIU-LIU – *[Sai para lavar as mãos]* Dona Dominic, o que a senhora serve no café-da-manhã dos funcionários?

DOMINIC – *[Enquanto retira um resíduo alimentar da boca]* Queijo...

LIU-LIU - A senhora está pálida.

DOMINIC - Não foi nada, é que tudo isso é muito novo para mim.<sup>30</sup>

A relação entre uma manifestação nobre (o pensamento) e outra, abjeta (as fezes), pelo seu caráter inesperado, causa um estranhamento cômico que nos faz pensar sobre o ridículo da situação: ao invés de compreender as causas sociais da atitude do suicida, ela procura pesquisar os seus motivos mais internos, ou seja, seus dejetos, para estabelecer concepções pseudo-psicológicas sobre a atitude “enigmática” de Núlio, numa perspectiva pouco profunda de análise.

A crítica posta nessa cena, em termos estéticos, reflete uma visão grotesca. No entanto, a concepção grotesca contemporânea difere muitas vezes da ideia do grotesco medieval e renascentista estudado por Bakhtin. Nesse sistema, as imagens que se remetem às partes baixas do corpo ou ao plano material renovam e trazem sentidos positivos de regeneração. Para esse enfoque grotesco, rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento.<sup>31</sup> Para o autor, várias imagens materiais e corporais de diversos tipos compõem o grotesco na arte, mas em relação à tradição do escatologismo medieval, por exemplo, as imagens que se referem ao “baixo material e corporal”, como a matéria fecal e a urina, têm a propriedade de renovar o mundo, de

<sup>30</sup>Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op.cit., pp. 114-115.

<sup>31</sup> Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 1987, pp. 18-19.

fugir do chamado medo cósmico: o medo, presente em antigas mitologias, de todas as forças materiais grandes, fortes e invencíveis, utilizado pelas religiões para oprimir o homem e dominar a sua consciência<sup>32</sup>.

Ao contrário da visão grotesca medieval, com a cena acima é possível perceber que o grupo adota uma visão negativa através de um grotesco satírico, por não acreditar em uma integração ou conciliação quando se trata de luta de classes ou sobrevivência no mundo atual: Núlio, ao liberar suas fezes, alivia temporariamente o “que o oprime por dentro”, mas esse ato não é suficiente para dominar completamente sua consciência e conter o que o oprime por fora, ou seja, o desemprego, a exploração das classes dominantes sobre os trabalhadores e a falta de sentido na vida. O grotesco, nesse caso, não é um elemento de integração regeneradora, mas evidencia o aspecto crítico, irônico e absurdo da distância entre um discurso como o de Liu-liu e os problemas concretos de Núlio : a visão de Liu-Liu sobre o problema de Núlio é completamente formal.

Um possível contato com os pobres pode ser assustador para os ricos. Creonid não tinha medo dos pobres até o dia em que, do alto de seu escritório no banco, avista um grupo grande de pessoas na rua e teme que sejam revolucionários. O banqueiro pensa que eles apontam na direção do escritório, mas na verdade, o que observam é um homem que está no topo do prédio e tenta se matar: Núlio, o funcionário demitido<sup>33</sup>. Pouco tempo depois, o receio de uma revolução provoca no gêmeo um pesadelo com coros de ninfas que emitem presságios anticapitalistas:

CREONID [*Para si*]- Eles estão chegando, eu ouvi a gritaria, o ataque vai começar. O que fazer? Tive uma idéia, vou dormir um pouco. Eles terão piedade de um homem inconsciente. Epa, meus olhos não querem fechar. Uma revolução social? Isso não é mais possível. Preciso repousar, durma, Creozinho, durma. Rrrrr. Rrrrr...

*Surgem três ninfas como aparições do sonho anticomunista de Creonid. Ao fundo, através de um microfone, um narrador expressa o subconsciente de Creonid: “ É tudo vermelho, tudo vermelho. Vão invadir minha casa, dormir na minha piscina”. Uma das ninfas traz um martelo e uma máscara de solda. Outra traz a foice e um chapéu camponês.*

NINFA MARTELADORA - Tu passaste anos de tua vida espremendo o tempo dos trabalhadores, sugando a juventude das secretárias, azedando a alegria dos office-boys,

CORO DAS NINFAS- Sanguinário criminoso, para quem nunca existiu o sofrimento alheio.

NINFA CEIFADORA - Aprendeste a diluir o sangue nos papéis da bolsa, a disfarçar teus crimes nas loterias financeiras.

<sup>32</sup> Idem, p. 293.

<sup>33</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., pp. 104-105.

CORO DAS NINFAS- Sanguinário criminoso, para quem nunca existiu o sofrimento alheio.

NINFA ANUNCIADORA - Ouve, Creonid, este é um sonho de conforto. Tu escravo da circulação dos capitais, recebe estas palavras de júbilo.

CORO DAS NINFAS - O novo tempo não será de vingança, mas de libertação. Longe de te querer mal, a revolução quer te livrar do trabalho nojento de superexplorar e superconsumir que pesa sobre ti desde que nasceste. Dorme, Creonid, e que seja venturoso o teu despertar.

*Ele acorda sobressaltado.*

CREONID - Ó sonho terrível. Meu corpo treme como uma gelatina. Eles querem dominar meu inconsciente. Fora fantasmas esquerdistas, espectros comunistas fora. Aaaaah!<sup>34</sup>

As ninfas gregas, como deusas, estavam acima dos homens; portanto, suas falas revolucionárias na cena podem soar como verdades divinas, superiores e sedutoras. O coro na tragédia grega trazia a medida, a voz coletiva da cidade, aquela que regulava os atos considerados excessivos pela lei da pólis. Por analogia, os autores problematizam na cena, por meio de um estranhamento épico, a questão do indivíduo burguês, livre, capitalista, que cumpre sua vontade por meio de suas ações, em oposição ao cidadão grego, que seguia as determinações do dever com a pólis. O dever com os cidadãos assombra o investidor capitalista, sedento de lucro.

Segundo o filólogo russo Vladímir Propp, o grotesco é a forma de comicidade mais utilizada na arte popular desde a Antiguidade; como exemplos, cita as máscaras da comédia grega antiga, além do contraste entre o descomedimento violento da comédia e o comedimento e o majestoso na tragédia<sup>35</sup>. Essa contradição é explorada na cena acima: o comedimento da situação trágica é tratado num tom cômico e reservado ao subconsciente do empresário capitalista, que produz pesadelos com ninfas comunistas e subversivas, posicionamentos políticos opostos ao seu universo burguês. No entanto, mesmo em sonho, as ninfas entram em cena, ou seja, a questão da luta de classes ainda tem forte presença na cabeça de Creonid e, por extensão, em muitos empresários capitalistas atuais, vinte anos depois da queda do Muro de Berlim. Como disse Leonid, que os pobres não suspeitem “que a nossa riqueza tem alguma a coisa a ver com a pobreza deles”<sup>36</sup>.

Por outro lado, as ninfas, que na mitologia grega são associadas à sedução, podem também serem perigosas<sup>37</sup>. A dubiedade da figura feminina, que é ao

<sup>34</sup> Idem, pp. 124-125.

<sup>35</sup> Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, 1992, p. 92

<sup>36</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., pp. 92-93

<sup>37</sup> Odile Gandon, 2000, pp. 186-187

mesmo tempo frágil e selvagem, simboliza na cena o medo de Creonid de perder o poder de homem e capitalista. Porém, ao final da peça, enquanto os banqueiros comemoram a venda do banco, as ninfas surgem de novo para Creonid e afirmam que não são apenas um sonho<sup>38</sup>, o que mantém o temor revolucionário na mente do empresário.

Contra a vontade individual do burguês, surge em seu sonho um coro, forma coletiva, que além disso é feminino, comunista e de linguagem culta: a mente do empresário é um poço de contradições subversivas e grotescas. E como não ocorre a negociação trabalhista efetivamente, o banqueiro precisa elaborar essa neurose inconscientemente. No entanto, apesar da deformação e negação de seus desejos virem em seu imaginário, ele continua a praticar na vida real uma síntese: a exploração livre dos indivíduos pelos indivíduos.

### **Ações e discursos mecânicos da empresa**

Outro procedimento cômico que permite um distanciamento revelador do mundo do trabalho atual é a mecanicidade das ações e discursos de funcionários do banco, como Dominic e Telefonista.

Dominic, a estrategista de recursos humanos, é um protótipo da funcionária competente e representa a área administrativa das empresas na era da acumulação flexível; ela não tem qualquer dificuldade para emitir, de maneira mecânica, o discurso determinado pela empresa.

LEONID [...] Diga a Mr. Bagáua quantos funcionários demitimos só neste mês.

DOMINIC- Cento e trinta e quatro, mas tomamos o cuidado de demitir dois de cada agência para que ninguém percebesse.<sup>39</sup>

Mais tarde, quando o gerente a procura, preocupado por causa de Núlio, prestes a se matar, continua firme:

JEREMIAS- Dona Dominic...

DOMINIC- O que o senhor está fazendo aqui? Já mandou cercar a área, já chamou os bombeiros? Já atingiu sua meta?<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 141

<sup>39</sup> Idem, p. 107.

<sup>40</sup> Idem, p. 115.

A obsessão caricata de Dominic por eficiência e redimensionamento dos empregos para trazer mais lucro ao banco coincide com as principais mudanças da atual reestruturação capitalista, que visam ganhos de produtividade e de competitividade e redução de emprego. Em relação à gestão dos recursos humanos e sistema de relações de trabalho, as empresas procuram dividir os funcionários entre um núcleo estável, mais qualificado, e outro, o das atividades secundárias, como segurança, alimentação, transporte e limpeza, que tendem a não ter postos regulares e portanto, desprovidos de direitos trabalhistas; por outro lado, reduz-se o emprego nos segmentos administrativos e de supervisão. Além disso, postos tradicionais são eliminados em função de novas tecnologias e racionalização de técnicas de produção; por outro lado, a necessidade de aumento progressivo de produtividade em função da concorrência desregulada provoca constantes programas de redimensionamento de empregos, inclusive nos segmentos administrativos e de supervisão<sup>41</sup>. Nesse sentido, Dominic não só defende o enxugamento e desarticulação do quadro de funcionários, como também o seu próprio emprego. Mas contraditoriamente, seu gerenciamento pautado na eficácia a qualquer custo não foi suficiente para salvar seu próprio emprego, perdido ao final da peça: ela não soube se salvar. A frieza da gestora ao demitir muitos funcionários é levada ao extremo da mecanicidade com o intuito de simbolizar, de maneira cômica, quase absurda, procedimentos comuns à era de flexibilidade nas empresas.

Jeremias, o gerente, se questiona desde sua primeira aparição. Numa cena em que entra no banheiro dos funcionários e encontra Dominic e Liu-liu a tentar encontrar pistas sobre o comportamento do suicida, levanta a questão que o atormentará durante toda a peça:

JEREMIAS- O sujeito vai se matar, mas a culpa não é minha. [...] Foi a senhora quem demitiu o coitado.

DOMINIC- Não seja idiota. Tudo isso faz parte de uma conjuntura maior e mais complexa. São leis insondáveis da economia. Não tente entender o que não pode<sup>42</sup>.

O gerente, apesar de ter tido provavelmente uma pequena ascensão social com seu cargo, apesar de acreditar em sua função e, portanto, ter vinculação ideológica direta à cúpula do banco, não se apropria da riqueza gerada por essa empresa. Seu questionamento começa tímido, mas cresce no decorrer das cenas. Dominic, por sua

<sup>41</sup> Marcio Pochmann, op. cit., pp. 35-37.

<sup>42</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 115.



vez, sabe distanciar-se das pessoas que administra e demitir sem piedade. As leis da economia citadas pela moça retratam novamente a abordagem ironizada dos autores sobre a naturalização dos fenômenos sociais, uma tradição da Sociologia clássica: lei sócio-econômica como algo natural e não vinculada a relações de dependência que a elite cria – artificialmente – para justificar sua exploração.

Durante seus diálogos, Dominic apenas age e emite um discurso conforme as determinações da empresa, mas não ouve a réplica. Ou seja, não dialoga, de fato. Em sentido contrário ao de Dominic, apresentam-se as intervenções da Telefonista do banco: o que ela fala não é ouvido por seus superiores: ela deseja um diálogo que não acontece.

A Telefonista também descobre não suportar seu emprego, assim como Jeremias; no entanto, ao contrário dele, sua conscientização é gradual na peça; enquanto ela atende diversas ligações simultaneamente, recebe uma em que é avisada da presença do suicida no topo do prédio, mas não sabe o que fazer. Os gêmeos, em seu escritório, ainda não têm conhecimento do que se passa acima deles, no topo; a Telefonista invade a sala dos banqueiros para avisá-los do ocorrido:

TELEFONISTA - Desculpe, Sr. Creonid, Sr. Leonid. Não sei quem é quem. Mas lá no alto...

LEONID E CREONID – *[Em coro]* Não interrompa.

TELEFONISTA - Tem um homem.

LEONID E CREONID - Não perturbe.

TELEFONISTA - Um homem de verdade.

LEONID E CREONID - O quê?

TELEFONISTA - Um homem de verdade

LEONID E CREONID – *[Categóricos]* Isso não existe.

TELEFONISTA - No alto do prédio, ameaçando se jogar.

DOMINIC - Querida, a reunião é muito importante. Vem com a mamãezinha.

TELEFONISTA - Mas alguém precisa fazer alguma coisa. Eu sou apenas a telefonista.

*Saem Dominic e a Telefonista.*<sup>43</sup>

A Telefonista quer fazer algo, mas não sabe como e interrompe a ação programada dos patrões, que tentam fugir do diálogo com ela. No entanto, embora reconheça que só pode operar no mundo virtual, a Telefonista, com uma ação concreta e em meio a um diálogo truncado, é responsável por evidenciar uma contradição central na peça: um homem de verdade não existe. Ou melhor: um homem, quando não cumpre apenas sua função de trabalhador e consumidor, não existe. Ou então: um homem que busca dar sentido à sua vida precisa se matar.



Formalmente, o discurso e a ação mecânicos são um recurso cômico que evidencia aspectos de alienação vividos no trabalho e no cotidiano em meio ao neoliberalismo econômico.

#### **d- Diálogos ou monólogos do povo?**

Quando o povo se manifesta na praça a respeito da tentativa de suicídio de Núlio, suas falas representam discursos isolados, não se compartilha um discurso homogêneo de classe, e até mesmo entram em confronto discursos opostos na busca da superação de um problema comum da classe trabalhadora. Esses personagens, apesar de estabelecerem uma configuração coletiva, não formam um coro tradicional – como o trágico grego –, assim como o seu diálogo não configura uma real troca de subjetividades de indivíduo para indivíduo, como no drama tradicional.

O coro não tradicional é uma forma escolhida pelo grupo para captar uma tendência no trabalho contemporâneo: com o aumento de contratações terceirizadas, Pochmann informa que se instaura na maior parte das empresas brasileiras, principalmente a partir da década de 1980 e mais intensamente na década de 1990<sup>44</sup>, um ambiente de individualismo, intensa competitividade e desagregação coletiva típicas da era da flexibilização, o que em termos gerais desestimula qualquer possibilidade de contestação do trabalhador. Nesse sentido, a tentativa de mobilização de Jeremias ao dizer sobre o demitido Núlio, "Vamos formar um comitê de solidariedade para trazê-lo de volta?", além de ser ingênua, pois não resolve a situação de desemprego de todos os demitidos, também soa como uma atitude ultrapassada e impensável aos outros empregados, principalmente se pensarmos em termos do movimento sindical no Brasil atual. Segundo Marcio Pochmann, o sindicalismo no Brasil nasceu frágil<sup>45</sup> e nem sempre traduziu interesses dos trabalhadores. Apenas 10% das empresas no início da década de 1990 apresentavam garantia alguma de estabilidade formal para a mão-de-obra, fundamento necessário para um sistema mais participativo<sup>46</sup>.

Jeremias quer saber "por que as coisas são assim, e não são outras, diferentes do que são"<sup>47</sup>: seu inconformismo com a falta de solidariedade aponta a dificuldade

---

<sup>43</sup> Idem, op. cit., p. 110.

<sup>44</sup> Marcio Pochmann, op. cit., p. 90.

<sup>45</sup> Idem, p. 160.

<sup>46</sup> Idem, pp. 89-91.

<sup>47</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 121.

enfrentada por um trabalhador em manter a ideologia de veneração à empresa e um comportamento frio quando se depara com situações como a de Núlio. Por outro lado, a atitude do gerente também evidencia a intensificação, na acumulação flexível, da falta de sentido que o trabalho já produzia nas pessoas desde a era fordista.

No Brasil dos anos 1990, década de criação da peça, ocorreu um processo de desassalariamento, provocado principalmente pela diminuição de empregos com registro e uma desestruturação do mercado de trabalho brasileiro, já presente na década de 1980, mas fortemente estabelecida na década seguinte <sup>48</sup>. O desemprego e o subemprego tornaram-se, portanto, cada vez mais crescentes no país. Essa configuração distancia a maior parte dos trabalhadores brasileiros da vivência ou do contato com a prática coletiva da negociação salarial e de direitos com os patrões. Seu dilema em relação ao trabalho é obtê-lo e mantê-lo a qualquer custo, e não torná-lo mais justo e menos alienante, o que é possível perceber na maior parte das cenas da peça. Quando há descontentamento, é manifestado por meio de atitudes individuais ou de um coletivo desorganizado.

O coro de desempregados e subempregados da peça é um eixo fundamental para a compreensão das relações de trabalho na contemporaneidade, agora sob o ponto de vista de quem não consegue se inserir no mercado. Se por um lado formam um agrupamento unido pela dependência ao trabalho precarizado, sua heterogeneidade de classes, origens e interesses os torna um não coletivo; entre seus componentes, destacam-se os mendigos, pedintes, desempregados e alguns personagens como Vendedora de Suco, Giuliana, a italiana e Núlio. Por mais que possam ser agrupados e por mais que sofram agruras comuns às classes baixas e às pessoas que precisam trabalhar, eles não se constituem em um bloco homogêneo, mas, pelo contrário, expõem nas cenas várias contradições, já que alguns são desempregados com curso superior, como Plácido, e muitos não conseguem mais ou já desistiram de trabalhar, como os mendigos e pedintes.

Essa dinâmica foi traduzida por um procedimento cênico determinante para o espetáculo e para a dramaturgia final; segundo relato de componentes do grupo, uma importante decisão no processo foi a possibilidade de o indivíduo manifestar-se nos agrupamentos coletivos: podia dirigir-se à platéia, fazer sua ação ou fala e depois voltar para o grupo. Outra preocupação foi que o cuidado com a movimentação coreográfica

---

<sup>48</sup> Marcio Pochmann, op. cit., p. 75.

do coro não atrapalhasse a compreensão das questões levantadas pela cena<sup>49</sup>. A decisão de que o indivíduo se manifeste no meio da multidão é um dos aspectos que exprimem uma tendência dos autores de não homogeneizar o discurso popular na peça, de problematizar a questão da luta de classes hoje sob o aspecto de sua desarticulação, de sua manifestação não organizada.

Na cena 3, “Oprimidos pela concorrência, os mendigos se decepcionam com a desunião da categoria dos miseráveis”, os mendigos reclamam que os desempregados atrapalham a vida deles e parecem querer roubar seu espaço. Plácido<sup>50</sup>, por sua vez, pede que os mendigos o aceitem para “trabalhar” como mendigos, o que causa uma inversão mental em nosso pensamento sobre a hierarquia das classes, de uma suposta estabilidade ou superioridade econômica de uma classe (no caso, o proletário desempregado) sobre outra (o lúmpen mendigo, que nem trabalhador é). Os autores desconstroem a visão romantizada da solidariedade entre os pobres, já que os mendigos propõem uma união de todos os miseráveis aos pedintes, que não aceitam por se considerarem superiores.

A contradição ao abordar as classes sociais é comentada por Ney Piacentini:

Quanto a representação de classes sociais, o espetáculo tem uma grande influência do Brecht, um grande aprendizado com *Santa Joana dos Matadouros*. Percebemos que, quando ele põe em cena os miseráveis, os operários ou o lúmpen, ele nunca coloca uma personagem sendo auto-comiserativa. Brecht sempre mostra uma contradição muito forte.<sup>51</sup>

Os desempregados ou subempregados presentes na praça, até então em busca solitária de seus empregos, como uma massa amorfa e fragmentada em seu discurso e ação, tem sua rotina quebrada por um acontecimento: a Vendedora de Sucos avista no alto do prédio do banco um homem que tenta se jogar. Esse é um motivo suficientemente forte para uma aglutinação do povo e num primeiro momento, mesmo que formem um coro, as pessoas exprimem discursos favoráveis e contrários ao suicídio.

A partir desse momento, os diferentes núcleos de personagens são obrigados a começar a estabelecer ou intensificar relações e conflitos. Liu-liu, que reaparece na praça, ao perceber o ocorrido, sente que o suicida é o homem que ela procura. Creonid,

<sup>49</sup> Companhia do Latão. Caderno de apontamentos - A comédia do trabalho, p. 20.

<sup>50</sup> Palavra que significa pacífico, manso, sossegado, e que sugere um trabalhador desarticulado politicamente.

<sup>51</sup> Companhia do Latão, op. cit., p. 20.

em sua sala no alto do prédio, ainda reflete sobre a afirmação de seu irmão de que os miseráveis, inclusive os demitidos de seu banco, podem ser capazes de fazer uma revolução, quando avista o povo apontando para o alto e entra em pânico. A Telefonista do banco, enquanto atende diversas ligações simultaneamente, recebe uma em que é avisada da presença do suicida no topo do prédio, mas não sabe o que fazer.

Com o alvoroço causado pelo ato de Núlio, os coros que representam a multidão de desempregados, seja em falas coletivas ou individuais, se mostram cada vez mais presentes; no entanto, mais múltiplos e não uniformes do que no início da peça:

CORO –  
Pula, pula, pula  
Não pula, não pula  
Não, não, não

NARRADOR - Nas ruas de TROPÉLIA, uma multidão de desempregados se acotovela para ver um homem.

*Nas ruas de Tropélia, cresce a confusão. Jeremias pergunta por que e atira a primeira pedra.*

PASSANTE - Estamos aqui olhando para o alto, à espera de que aquele homem tome sua decisão e se esborrache no meio da praça. Afinal, isso é melhor do que ver a vida parada.

MENDIGA BÊBADA - Eu não estou revoltada. Nunca senti revolta. Não sinto nenhuma revolta porque consigo segurar a cabeça. Eu estou apenas preocupada com a situação geral. É isso, preocupada.

PEDINTE - Sai daí, piolho.

MENDIGA BÊBADA - Não tem união. Não tem paz e prosperidade.

ALGUÉM - Ei, vocês, mendigos e pedintes, tem mais de 500 pessoas naquela praça. E do alto do prédio tem um banqueiro gritando que vai ajudar todos nós, que é só xingar um pouco que vai chover dinheiro do céu!

MENDIGOS/PEDINTES - Dinheiro. Vamos.

MENDIGA BÊBADA - Eu não disse que a solução tinha que vir de cima?

*(Corrida)*

ALGUÉM - Ei, vocês 500 desempregados, parece que os irmãos duas caras ficaram com remorso. Eles estão na janela dizendo que vão sortear 10 empregos. Tem mais de 1000 pessoas na praça.

DESEMPREGADOS - Cem urubus para cada carniça. Vamos.

*(Corrida.)*

CORO - Tem mesmo gente a perder de vista.

DESEMPREGADO - Eu nunca vou conseguir esse emprego.

[...]

GIULIANA, A ITALIANA - *(Destaca-se do coro.)* O meu marido, eu liguei para ele e disse: "Antenor, vem para cá que está uma beleza tanta gente, o pessoal do bairro, do sindicato." Aí ele disse: "Sua burra, sai da confusão!" Aí eu respondi: "Burro é você, Antenor, que não sai de casa. O importante é participar". Mas depois que eu agredi, fiquei com dó.

JEREMIAS - *(Destaca-se do coro.)* Desce daí, Núlio, desce!

VENDEDORA DE SUCO - *(Destaca-se do coro.)* Vocês querem saber a minha opinião? A minha opinião é que a gente cansou. Não dá mais para

passar o dia inteiro correndo atrás de sustento, isso não é vida. O pouco que dá para conseguir deles tem que ser arrancado a força. Só na força acabava a vez dos ricos e começava a vez dos pobres, de quem não tem direito ao trabalho, de quem não tem direito ao direito.<sup>52</sup>

A Vendedora de Sucos que nas cenas iniciais, graças à sua iniciativa empreendedora como camelô, parecia ter atingido uma relativa condição de aceitação e tranquilidade, agora radicaliza o discurso por perceber que os pobres não terão uma vida melhor apenas por vontade dos ricos. Já a presença da italiana Giuliana, talvez em distante alusão dos autores aos imigrantes italianos que trabalharam na indústria paulista no final do século XIX, é uma espécie de anacronismo simbólico da era toyotista, em que grande parte dos sindicatos são cooptados pelas empresas, por isso tendem a não promover ações contra empresas. Por outro lado, ela parece falar aos ventos, já que aparentemente não há ninguém do sindicato ali, nem ela tem um discurso articulado ideologicamente. Em fala só existente na versão digitada, Giuliana afirmava que “a coisa está assim porque ninguém acredita em Deus”<sup>53</sup>.

Não se vê ou se ouve falar na peça de uma greve, por exemplo, situação comum nas peças brasileiras dos anos 1950 ou 1960 com temáticas trabalhistas, como *Eles não usam black-tie* ou *Quando as máquinas param*. Apesar de declarações diretas contra o capital, como a do personagem Outro Manifestante, que acusa o lucro dos bancos, a polifonia de vozes trabalhadoras está um tanto distante do ideal trabalhista do ABC dos anos 1980, por exemplo, em que a reunião de uma massa de trabalhadores ou desempregados (na ficção e na vida real) tinha em geral um caráter de manifestação política organizada, com um discurso homogêneo, ou um embate ideológico entre duas posições fortes.

As falas do povo na cena acima podem ser consideradas como quase-monólogos, e não como diálogos no sentido tradicional do drama puro, que Peter Szondi define como “forma poética do fato presente e intersubjetivo”<sup>54</sup>. Por não estarem ali como uma organização de trabalhadores, as pessoas se manifestam individualmente em relação ao fato que veem, de maneira praticamente isolada; acontecem, sim, ligeiras trocas intersubjetivas, mas são frágeis em meio à polifonia. No entanto, mesmo que não se chegue a uma transformação por via do diálogo e do choque de vontades individuais opostas, ou de uma decisão coletiva provinda do consenso entre indivíduos, as pessoas

<sup>52</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., pp. 121-123.

<sup>53</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, *A comédia do trabalho (cópia digitada)*, 2000, p. 29.

<sup>54</sup> Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, 2001, p. 91.

na praça gritam, se inflamam e Jeremias, influenciado por esse movimento, revolta-se e atira uma pedra no banco<sup>55</sup>: desde que sabe do drama de Núlio até o momento em que atira a pedra, o gerente cumpre uma breve e inusitada trajetória de aprendizado político, que o faz agir rapidamente, mas pelos meios menos apropriados.

Os discursos “coletivamente isolados” dos manifestantes são uma forma que revela contradições do momento histórico brasileiro. Por um lado, os desabafos dos manifestantes não conseguem de fato fundar uma associação em defesa das necessidades coletivas. Há quem não quer enxergar os fatos, há quem quer que o outro se prejudique, há quem enxerga o país como há décadas atrás, há quem pensa em apelar para a força. Por outro, está claro que, mesmo sem uma tradição historicamente forte de sindicalismo combativo, todos estão insatisfeitos e personagens como Alguém, por exemplo, percebem as tramóias de Leonid. Nessa insatisfação talvez resida a crença do grupo “numa potência revolucionária entre ricos e pobres”<sup>56</sup>.

#### **e- Coros do trabalho: indivíduos ou categorias?**

Por meio da caracterização, da ação e da relação entre os personagens, percebem-se distanciamentos importantes para a compreensão de contradições de classe no mundo do trabalho atual, já que em várias situações, o indivíduo se vê em choque com sua função ou categoria trabalhista.

A evidenciação e ridicularização dos aspectos contraditórios dos gêmeos, entre outros ricos da peça, nos revelam seus mecanismos de ação e exploração dos trabalhadores das classes médias e pobres, nos tempos de hoje. Na iminência da falência, os gêmeos banqueiros se encontram numa situação-limite: é preciso encontrar uma maneira de se adaptar aos novos tempos financeiros e se desfazer do negócio familiar para poder continuar a ter lucros garantidos, mesmo que seja em outro negócio. A insegurança atravessada pelos irmãos, diretamente ligada à atual reestruturação capitalista, provoca em Leonid uma espécie de medo ancestral de que um movimento popular revolucionário os derrube. Os conflitos de ideias entre os irmãos, embora aparentemente insolúveis, são, no entanto, sua fonte de renovação, de renovação de suas estratégias de exploração. Como se fossem dois lados da mesma personalidade burguesa, eles se complementam em suas contradições.

---

<sup>55</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op.cit., pp. 123-124.

<sup>56</sup> Companhia do Latão, op. cit., p. 19.

CREONID - Ó irmão sem coração, idêntico a mim apenas na aparência, que quer destruir com tinta da caneta tudo o que papai construiu com seu suor e o sangue dos outros.

LEONID - Lembra-te ó Créo, quando estávamos no campo, e papai mandou que um de nós subisse ao monte e fosse enrabar aquela cabrita? Lembra -te, ó Créo, quando eu disse: “vai, que se tu não a fodes, papai nos fode”, e lembra com que felicidade voltaste erguendo as calças e fechando a braguilha? Pois bem, segue de novo meu conselho e aceita vender o banco.

CREONID - Não vendo, não vendo, não vendo.

LEONID - Presta atenção, não digo isso por voracidade ou pela angústia da concorrência, longe de mim. [*Aparentando extrema gravidade, sussurra.*] Mas tenho medo dos que estão lá embaixo.

CREONID - Por quem?

LEONID - Os miseráveis. Não notaste que nos últimos meses demitimos milhares de trabalhadores, deixamos à mingua milhares de mesas. Achas que eles vão ficar quietos?

CREONID - Eles, quem?

LEONID - Os miseráveis. Imagina toda essa fúria acumulada.

CREONID - Bobagem, os pobres são mansos, mansos como a minha cabrita. [Olha para o vazão]

LEONID - Não sei, não sei. A uma hora destas podem estar se organizando e preparando uma revolução. Por via das dúvidas, o melhor é ficar longe dessa gente que começa a suspeitar que a nossa riqueza tem alguma coisa a ver com a pobreza deles. Meu irmãozinho, um minuto mais velho, hoje mesmo o banqueiro Bagáua chega com uma proposta de dois bilhões de bagos.

CREONID - Nosso banco vale cinco milhões de bagos.

LEONID – [*Profético.*] A qualquer momento, as cabritinhas de nossa infância vão se voltar para nos dar uma cabeçada. Pense bem. [Sai.]

CREONID – [*Recita.*]

Ah, temura de cabritinha

Temura queixosa e macia,

Terrível gritinho saía,

Toda vez que eu a possuía.<sup>57</sup>

Influência clara de Brecht, os gêmeos apresentam o recurso da auto-consciência, que o autor utilizava em situações semelhantes, em geral numa chave irônica, e inserida muitas vezes nos diálogos. Personagens brechtianos como Puntilla, de *Sr. Puntilla e seu criado Matti*, ou Bocarra, de *Santa Joana dos matadouros*, expressam abertamente sua consciência de que são exploradores, mas não vivem exatamente um conflito interno, e sim um desenvolvimento de contradições que sustentam as relações sociais, a chamada duplicidade capitalista. Esse tipo de personagem não sofre uma dúvida existencial, mas tem um viver duplo, ou seja, hesita, tem pena dos mais desfavorecidos, mas leva a vida sem renunciar a nada. É uma dualidade que lhe permite viver, e continuar a lucrar<sup>58</sup>.

Na peça da Companhia do Latão, as ambiguidades da auto-consciência contidas num mesmo personagem, como os exemplos citados acima, são ampliadas para dois, os

<sup>57</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., pp. 92-93

<sup>58</sup> Renata Pallottini. *Dramaturgia. A construção do personagem*, 1989, p. 102.



gêmeos. Procedimento tradicional desde a Antiguidade, a comicidade provocada por pares de personagens e mais especificamente por gêmeos, é um recurso teatral que evidencia as ambiguidades do pensamento de uma forma externa, ou seja, a contradição é exposta visualmente, cada lado do pensamento em um personagem. Porém, com o decorrer da história, esses lados definidos já se misturam, pois os dois irmãos passam a mudar suas opiniões ou perfis de pensamento. Ao final da peça, suas discordâncias se complementam, pois acham uma forma de continuar a obter grandes lucros: vendem o banco a Bagáua e passam a trabalhar com financismo cultural ou mecenato mercadológico<sup>59</sup>. Na encenação, atores com características físicas muito distintas representam os papéis da dupla – mais uma estratégia de distanciamento –, pois eles são díspares visualmente, embora gêmeos, e são constantemente confundidos pelos outros personagens; portanto, sua diferença é apenas uma variação em meio à uniformização geral, a da categoria dos banqueiros, e, se pensarmos numa escala ampliada, também de sua classe social.

Além disso, o tom afetadamente poético das falas dos irmãos aparece como outro distanciamento cômico: usam um tom lírico para ressaltar intentos pouco sublimes, assim como em *Santa Joana dos Matadouros*. Roberto Schwarz comenta que, nessa peça, assuntos considerados “baixos”, como a exploração de classe e a carne enlatada, são expressos em linguagem “nobre”, em verso, mas se olharmos a questão por outro lado, esse procedimento permite que assuntos ligados aos trabalhadores sejam tratados numa linguagem tradicional e erudita. Essa contradição impede a idéia de populismo na arte, tão oposta ao pensamento de Brecht<sup>60</sup>, que não acreditava ser possível uma arte popular presa a uma tradição imutável e fechada, sem se transformar no contato com outras referências.

A brincadeira de que os pobres são mansos como uma cabrita é uma das analogias propostas pelos autores, durante toda a peça, entre mundo animal e humano e entre natureza e sociedade, numa referência ao universo da teoria da seleção natural de Darwin, como se as chamadas leis do mundo natural pudessem ser aplicadas diretamente na sociedade e justificassem a exploração. Mas sempre há o perigo de a cabra reagir, assim como o pobre, e esse é o grande desconforto para os gêmeos, o

---

<sup>59</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 139. O mecenato mercadológico é o ramo constituído por fundações ou institutos culturais ligados a empresas privadas, muitas vezes bancos, que recebem recursos financeiros do governo para sua atividade.

<sup>60</sup> Roberto Schwarz, “O bate-boca das classes” em Bertolt Brecht, *Santa Joana dos Matadouros*, 2001, p. 9.



obstáculo a ser vencido por eles.

A lógica econômica também se estende à questão sexual: a analogia entre “foder a cabra” e “foder outro ser humano” sugere uma suposta relação entre masculinidade e empreendedorismo capitalista. Assim como animais machos ou garanhões curram fêmeas porque é preciso reproduzir a espécie ou promover o deleite de cabritinhas ou bezerrinhas no cio, um empreendedor capitalista explora os seres humanos mais desfavorecidos porque é preciso produzir mais mercadorias ou especulação financeira e promover o crescimento da sociedade.

A contradição na caracterização e na relação dos dois personagens gêmeos, associada à linguagem sublime para um assunto considerado “baixo”, realizadas de diversas maneiras na peça, são formas que evidenciam como os diferentes componentes da elite se vestem de diferentes cores, se modernizam em suas opiniões ou atitudes, mas se associam sempre e se complementam em suas diferenças, como um coro, quando se trata de defender seus interesses e manter sua função de dominação .

A Polícia também forma um coro que se une por dever, mas se contradiz em suas ações e discursos. Na tropa de choque do quartel, o Comandante, que prepara uma ação para conter a aglomeração em frente ao banco, ou seja, para defender os interesses privados, lembra a seus subordinados que a população tem direito de protestar, que são uma corporação em defesa dos direitos humanos, e que não devem agir isoladamente; porém, manda que levem suas bombas de efeito moral. Quando chegam à praça, acuados por ovos e cocos atirados pelo povo, os policiais não resistem e batem na população:

A.

VENDEDORA DE SUCO [*Diante de um espancamento*] - Solte ele. Não bate nele não, que ele é trabalhador, quer dizer, está desempregado mas é trabalhador. Não faça isso, seu brucutu. Se quiser bater em alguém, vem bater em mim, se tu é homem ... [*Foge diante do movimento do policial*].

B.

MANIFESTANTE [*sendo estrangulado pelo cassetete do policial*] Vocês são um exemplo para a nação. A polícia está unida, mas a população não. Até o uniforme de vocês é limpinho, passadinho...

POLICIAL 4 - Pensa que eu faço o que quero? Eu cumpro ordens. Você acha que eu tenho prazer nisso?

C.

LADINO [*a Plácido*]- Eles, para mim, são problema deles.

D.

POLICIAL 1 [*Desabafa enquanto chuta um manifestante caído no chão.*] Sabe quanto eu ganho para trabalhar na polícia? Sabe quantos empregos eu tenho fora daqui? Sabe o que é fazer bico de segurança em porta de bacana?

Só por isso eu vou me revoltar? Só por isso eu vou protestar? Eu só estou fazendo meu trabalho.

E.

MALUCO-BELEZA - (Em frente de um pelotão da tropa de choque, dirige-se ao público) Amigo, a situação é maravilhosíssima. É astral, é estrela. É dialogável! Espera aí. [Dirige-se a um policial e grita na sua cara] Liberdade! [volta-se para o público, ri, faz um gesto de que preste atenção na seqüência da cena. Aproxima-se de novo do policial e grita] Viva o amor! [É golpeado na cabeça pelo policial]

F.

POLICIAL - Circulando, circulando.

JEREMIAS - Por quê? Por que você bata naqueles que não têm nada como você? Por que você defende uma propriedade que não é sua?

POLICIAL - Você é desempregado?

JEREMIAS - Por quê?

POLICIAL - Você é estudante?

JEREMIAS - Por quê?

POLICIAL - Você é autoridade?

JEREMIAS - Por quê?

POLICIAL - Então você é um infiltrado, e não tem o direito de protestar.

JEREMIAS - Eu sou Jeremias, o gerente. Por quê?

*Jeremias é agredido. A confusão se intensifica.*<sup>61</sup>

Em seguida ao trecho citado, um policial, acuado, dá três tiros e mata a Telefonista, funcionária do banco. A cena acima, assim como todas as situações criadas a partir da tentativa de suicídio de Núlio, compõem um mosaico sobre o trabalho e as instituições brasileiras: um trabalhador talvez não possa mais ser classificado como tal por permanecer mais tempo desempregado do que empregado; o uso da violência física por um profissional que busca conter a violência e declara que discorda do seu uso deveria ser um limite humano para seu trabalho, mas não o é, ou em outras palavras, por necessidade financeira, ao violentar os outros, ele próprio se violenta; muitos policiais vivem em condições financeiras precárias mas defendem o capital, de forma muito mais organizada do que os trabalhadores que protestam contra o capital. Trata-se de uma espécie de dança liberal, em que cada trabalhador se defende como pode, numa era em que leis trabalhistas passam a ser um mecanismo obsoleto.

O comentário do ator Ney Piacentini exemplifica como o grupo desenvolveu a contradição no trabalho de ator:

Para mim, a mensagem seria mais forte se a personagem dissesse coisas coerentes, falasse em direitos humanos e direitos civis, mas, internamente, se contradissesse. Então, a grande clareza de construção de personagem, de cena

<sup>61</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., pp. 131-133.

também, foi isso: pensar dialeticamente. Verbalizar o contrário da ação cênica.<sup>62</sup>

Além da contradição na construção da personagem e nas falas dos policiais, outra também aparece em sua ação exterior: a polícia, por seu caráter coercitivo, representa a ação no sentido mais estritamente físico e limitado do termo. Porém, em alguns fragmentos, os policiais sentem a necessidade de expor uma ação interior – ou seja, desabafar –, mas mesmo nesses momentos, não dialogam: agem com violência e contra pessoas que, em grande parte, pertencem à mesma classe social que eles; identificam-se com a classe trabalhadora em algumas falas, mas se relacionam com ela de maneira limitada, truncada, fragmentada.

Por outro lado, a forma fragmentada de breves cenas propõe um coro desarticulado: um personagem coletivo que não se une nem se ouve como categoria. Na praça, os policiais não exprimem contradições de um discurso comum, mas fragmentos de discursos que não se encontram: sua relação é parcial não apenas com a população, mas com seus companheiros de trabalho e sua própria função.

#### **f- O passado na exploração presente**

O uso do tempo passado provoca diferentes distanciamentos na peça. Um deles é a menção ao passado em meio à ação contemporânea:

[...] Na Tropéia das muitas paisagens  
 Província do sol sempre a pino  
 Dos homens de infinita coragem  
 A moeda é o bago tropelino.  
 [...] Quando no horizonte as três naus  
 Chegaram na costa solar  
 Encontraram éden natural  
 E o melhor bananal pra explorar  
 Em Tropéia a vantagem  
 É que a vida é toda selvagem  
 [Narrado.] Em Tropéia, senhores distintos,  
 O mercado e a lei, se quiserem,  
 Seguem sempre animaiscos instintos  
 E às vezes se mordem milhões.”<sup>63</sup>

As canções (*songs*), que no texto aparecem também em seus similares, como poemas recitados ou declamados, são um recurso narrativo de influência direta do teatro

<sup>62</sup> Companhia do Latão, op.cit., p. 15.

<sup>63</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit. , pp. 90-91.

épico-dialético<sup>64</sup> de Brecht. Assim como os títulos, as *songs* não têm como objetivo intensificar ou ilustrar o texto e a cena – como é usual numa peça musical dramática –, mas provocam estranhamento porque são uma forma de comentar, revelar comportamentos, estabelecer um diálogo com o texto e assumir posições<sup>65</sup>. Logo no início da canção, afirma-se que Tropicália é província conquistada por naus, clara alusão à chegada dos portugueses ao Brasil. Não apenas o local de ação não é chamado de Brasil, como há um descompasso entre as situações vividas na trama, típicas da contemporaneidade, e a referência ao tempo passado. Estabelece-se, assim, a noção de dependência do Brasil como um processo histórico: um país que nasce submisso ao poder português e mantém-se atualmente explorado pela elite local, em associação com os países ricos do Norte. A vida selvagem não é apenas a do passado indígena, mas também a do mercado de trabalho voraz.

Outra forma de distanciamento temporal é a revisão do passado pela lembrança: como dito anteriormente, a Vendedora de Sucos revê a sua luta como trabalhadora para afirmar que no presente, é mais bem-sucedida como camelô: seria uma forma positiva de valorizar seu esforço, mas na via negativa adotada pela Cia. do Latão, de influência brechtiana, a atitude dela evidencia ironicamente o contrário. Logo em seguida ao seu exercício de memória, a trabalhadora percebe que o esforço no trabalho não necessariamente faz vencer, já que presencia a tentativa de suicídio de Núlio e a agressão dos policiais ao povo na praça.

O cúmulo da ironia em relação ao tempo do trabalho refere-se à cena da morte da Telefonista; apenas depois que morre, ela começa a se conscientizar da alienação vivida em seu trabalho: um passado que nunca a poderá regenerar<sup>66</sup>.

### **g- A luta de classes por meio de metáforas espaciais**

Na peça, a questão das relações entre as classes sociais se reflete em significativas e constantes metáforas espaciais das posições alto e baixo.

Na cena 20, “À beira do abismo, Núlio descobre quanto custa não morrer”, Liu sobe ao alto do prédio para salvar o funcionário demitido e pergunta a ele qual o sentido da vida:

<sup>64</sup> Brecht também chamava suas peças musicais, como Mahagonny, por exemplo, de óperas épicas, já que assim como as óperas, tinham como função fundamental proporcionar prazer, mas com inovações, que buscavam levar o espectador à reflexão. Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, 1977, pp. 57-60.

<sup>65</sup> Idem, p. 60.

<sup>66</sup> Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 133.

LIU-LIU - Calma, eu vim ajudá-lo. Eu só quero conversar com o senhor. Vou ficar aqui, parada, e o senhor fala quando quiser. Senhor Núlio, o senhor tem em mim um amiga. Vê aquele pássaro, é uma rolinha. Vê como voa ao sabor do vento, indiferente ao tumulto lá embaixo? E a nossa volta, senhor Núlio, quantos escritórios, com tantos homens trabalhando, produzindo riqueza. E lá no alto, a antena da televisão, vê? Levando a verdade a milhões de casas e corações. A vida me emociona. Eu vim aqui para dizer que tudo isso tem um sentido, sr. Núlio. O senhor já parou para pensar nisso? Já parou para pensar no sentido da vida? Me responda, qual o sentido da vida?

NÚLIO - O sentido da vida?

*O ator que representa Núlio anuncia a canção.*

A CANÇÃO DO SENTIDO DA VIDA

Eu não sabia que a vida tinha um sentido

Inevitável, perpétuo, inflexível

Para baixo, para baixo, para baixo,

Para baixo, para baixo, para baixo.

Para baixo, para baixo, para baixo.

[*Narrado*] Pensei na morte então como um alívio

Porque para baixo de sete palmos de terra

Meu corpo não desceria

Mas logo vi o diabo feito um patrão

Gritar meu nome e apontar a direção.

Para baixo, para baixo, para baixo,

Para baixo, para baixo, para baixo. [...] <sup>67</sup>

Além do caráter de criação e renascimento que o conceito de baixo tinha na Idade Média, descrito por Bakhtin e apontado anteriormente, nessa cena é possível perceber novamente a presença de signos da dinâmica entre baixo e alto na peça. Para Bakhtin, todo movimento importante na Idade Média era compreendido e representado para baixo ou para o alto, como um movimento vertical; o sistema de avaliações se traduzia nas metáforas do movimento, pois o mal era inferior e o bem, superior, e por isso o movimento horizontal não tinha importância. Na obra de Dante, no entanto, que apesar de incorporar valores medievais, retrata sua crise, há uma tensão das direções opostas, pois ao impulso vertical se contrapõem as imagens que se lançam ao sentido horizontal, num movimento no espaço real e no tempo histórico<sup>68</sup>.

De maneira análoga, pela fala inicial de Liu-Liu, essa cena propõe, por um lado, a avaliação da vida pelo aspecto espacial unicamente vertical, que opõe diretamente alto e baixo como valores, num jogo metafórico de achar sentido para a vida no alto: Núlio está no topo de um prédio que sedia um banco, instituição que é símbolo do sistema financeiro e, portanto, do capitalismo atual; está próximo das antenas de TV, que

<sup>67</sup> Idem, pp.134-135.

<sup>68</sup> Mikhail Bakhtin, op. cit., pp. 351-353.

comandam a maior parte das mentes humanas na contemporaneidade e, por outro lado, perto dos pássaros que podem voar ao sabor dos ventos – imagens que remetem ao poder e à liberdade da classe dominante – em oposição ao ambiente em que vive, a terra, o baixo, onde se dá “o tumulto”, o cotidiano, a pobreza, o desemprego, a frustração e até o inferno.

Por outro lado, Núlio, em primeira pessoa, canta que pensou na morte como um alívio, mas no inferno ainda viu o diabo feito patrão gritar para que continuasse a descer; em seguida, ao comentar sua própria trajetória em terceira pessoa, declara que Núlio pensou que sofria sozinho, não viu a exploração que outros viviam ao seu redor. Ou seja, um trabalhador que não se reconheceu como ser coletivo, já que Núlio como “ele” representa os trabalhadores em geral, e não apenas o “eu”, o indivíduo Núlio. Nesse trecho, a cena põe em tensão as direções opostas (a verticalidade versus a horizontalidade), já que Núlio se divide entre o render-se ao aspecto negativo da morte e do abandono de seus desejos íntimos, o aspecto “vertical”, e o continuar na vida com suas determinações materiais e políticas limitantes, mas coletivas e transformáveis socialmente pela luta e solidariedade, o “aspecto horizontal”.

Dominic, que sobe ao topo para proteger Liu-liu, confessa a ela que foi também demitida e que sua auto-estima está caindo, outra ironia apresentada por meio de uma metáfora espacial. Ao final da cena, Liu-Liu se desequilibra e cai: há uma ironia no fato de que ao cair, não empreendeu uma transformação consistente em seus valores superiores ou espirituais, já que durante a queda, só se recorda de suas mais sujas ações; além disso, salva em seguida por bombeiros, continua associada à elite na cena da festa final.

Na cena X, Leonid, preocupado com as milhares de pessoas aglomeradas na praça, grita a elas que o governo é o culpado pela atitude de Núlio<sup>69</sup>. A relação entre os ricos, no alto, e pobres, embaixo, intensificada e modificada pela subida de Núlio, evidencia novamente a relação das classes altas e baixas pelo viés do espaço, presente em todo o texto e que culmina nas imagens da cena analisada anteriormente. O governo, que em tese deveria atender a todas as classes, de qualquer “altura” ou lugar, ou seja, a todos os cidadãos, na verdade é citado por Leonid apenas como um álibi para livrar os capitalistas e o poder público de sua obrigação com encargos sociais trabalhistas. De fato, o governo é unilateral, atende acima de tudo os interesses do alto, ou seja, do

---

<sup>69</sup>Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, op. cit., p. 118.

capital, como se verá adiante na peça.

Na festa final, os personagens da elite, mesmo com suas discordâncias políticas, inseguranças, falta de ética e supostas crises existenciais frente ao poder, conseguem se unir superar suas contradições, ao menos temporariamente, já que se trata de defender sua posição de classe. Por outro lado, é a primeira cena em que não se efetiva a oposição entre alto e baixo, o mesmo plano homogeneiza as diferentes classes sociais; porém, nessa aparentemente harmônica festa no teatro municipal, os pobres têm uma participação coadjuvante, como garçons.

NARRADOR

Senhoras e senhores,

O que distingue uma tragédia de uma comédia é o seu final,  
pois tanto numa como noutra

Sempre se chega a uma lição moral

Não é o caso desta peça

Em que não interessa quem é bom e quem é mau.

O que está em jogo aqui

São as forças do capital

Vejam esta cena de encerramento

é uma festa, e que festa!

[...] <sup>70</sup>

Na festa dos bacanas, não há moral, como nos finais das tragédias ou comédias, o que está em jogo são as forças do capital. Ou seja, a última cena da peça mostra inicialmente que não há um fim ou destino individual que se resolva; há, como na sociedade, uma conformação social que praticamente não se altera, apesar das mudanças contemporâneas nas formas de organização do trabalho. Nem sequer as possíveis transformações que os personagens tenham sofrido levam de fato a uma mudança no estado das coisas na ficção: a Embaixatriz, que aparece no início da peça e só retorna ao final, afirma na última cena que continua a mesma, ou seja, coerentemente rica; Liu-liu continua o aprofundamento no abismo do seu próprio eu; Leonid, Creonid e Bagáua continuam a ter lucros imensos. Até Núlio, que não se jogou, volta ao mercado de trabalho:

CREONID - Garçom, uma bebida. [*Observa a bandeja*] Acabou a vodca? Você... Ei, seu rosto me é familiar... você não é aquele homem que ia pular do alto da Léo e Créo e Companhia?

GARÇOM - Homem? Eu não sou homem nenhum. Aquele era outro homem.  
[*Sai.*] <sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Idem, p. 138

<sup>71</sup> Idem, p. 141.

Quando soube que Núlio tentava se matar, a Telefonista o chamou de “um homem de verdade”. Contraditoriamente, um homem que quer morrer é um homem que busca a verdade, pois um homem sem trabalho e sem perspectivas é capaz de buscar um sentido além de sua função social e mercantil; de forma extremada, tentava deixar de ser coisa, de ser mercadoria. Porém, ao se adequar novamente como garçom, Núlio reconhece que não é homem, ou seja, não deixou de ser mercadoria. A suposta “liberdade liberal” de agir, de ascender socialmente e de ir e vir – para baixo, para cima e para os lados – dos personagens é limitada pela sua condição econômica e pela função que possuem na sociedade e na peça, mesmo que tenham atitude e possuam infinita coragem ou voragem, como prega o capitalismo, ou como pregava o drama burguês em sua origem.

No entanto, o final da peça mostra a contradição essencial desta fábula e, por extensão, das relações entre capital e trabalho no mundo contemporâneo, pois há dois estremecimentos: o primeiro acontece no subconsciente de Creonid que, logo após reconhecer Núlio como garçom, se depara com a “presença” das ninfas comunistas a afirmar que “vai confiando que isso é só um sonho”<sup>72</sup>; o segundo acontece como fato real no salão da festa, onde outra pedra é atirada pelas vidraças.

O povo pode, sim, se revoltar, mesmo que os ricos da festa continuem “vivos e com saúde”<sup>73</sup>. Por meio da cena final, os autores expressam que a luta de classes ainda não acabou, a utopia de uma sociedade mais justa ainda pode se tornar fato, mesmo que hoje suas transformações resultem tímidas. Mesmo que a ameaça de um movimento revolucionário amplo de trabalhadores no atual contexto brasileiro esteja aparentemente adormecida e, portanto, a paranóia de Creonid em relação aos pobres não se justifique na prática, é inegável, por exemplo, a influência da ação efetiva do MST (Movimento dos trabalhadores rurais sem-terra) e do MTST (Movimento dos trabalhadores sem-teto) no país. Além desses movimentos, há atualmente fábricas que foram ocupadas e posteriormente mantidas e dirigidas por trabalhadores na América Latina, em países como Argentina, Uruguai e Venezuela, daí o medo dos gêmeos não ser apenas resultado de um resíduo histórico que resta no inconsciente coletivo. No Brasil, a única indústria que ainda consegue se manter ocupada, mantida e dirigida pelos trabalhadores é a Flaskô<sup>74</sup>, de Sumaré, interior de São Paulo, que fabrica reservatórios e tonéis plásticos;

---

<sup>72</sup> Idem, p. 141.

<sup>73</sup> Idem, p. 141.

<sup>74</sup> Notícia encontrada em <http://noticias.uol.com.br/politica/2009/07/31/ult5773u1834.jht>, acesso em



outras em situação semelhante no país foram fechadas ou estão sob administração judicial. Após o pedido de falência em 2003, causado por dívidas em grande parte correspondentes a atrasos de salários e de direitos dos trabalhadores, a Flaskô foi tomada por seus funcionários.

Na cena final da festa, a oposição entre classes, metaforizadas pelas posições espaciais (alto e baixo), parece ter sido suprimida, como se o capitalismo tivesse superado suas diferenças, de modo a todos ficarem no mesmo plano, o do teatro municipal, onde ocorre o evento. Entretanto, essa irônica possibilidade de final feliz é desmentida parcialmente pela pedra lançada e pelo retorno do pesadelo de Creonid. Mesmo que os trabalhadores estejam desorganizados na contemporaneidade, não existe exatamente uma conciliação entre capital e trabalho: os trabalhadores que jogam a pedra não são passivos e contariam a existência de um possível plano horizontal comum a todos.

### **3- Contradição e transformação trabalhista**

No texto, entre as formas de distanciamento que evidenciam as contradições na luta de classes hoje, destacou-se nesta análise o personagem narrador-ator, a contradição entre gêneros teatrais, elementos de linguagem cômica (uso do grotesco, sátira, mecanização), o não diálogo ou quase monólogo, contradição entre função e indivíduo no personagem, o passado que revela a exploração no presente e o espaço como metáfora da distância entre as classes. Entre essas formas, destaca-se a constante oposição entre alto e baixo, seja por meio da relação entre a posição espacial ou dos contrastes de linguagem já discutidos anteriormente.

Os diferentes personagens da peça, agrupados em coros contraditórios, não convencionais ou homogêneos, não chegam a um conflito mais acirrado, mesmo com ameaças apontadas de disputas, porém expõem claramente suas diferenças. De uma maneira não articulada, mesmo sem a organização dos trabalhadores, a contradição entre capital e trabalho explode: os funcionários, por serem pressionados a serem eficientes, liberam suas insatisfações e revelam suas necessidades além de seu papel como trabalhadores; os desempregados bradam na praça; alguns capitalistas temem a idéia de revolução.

O intenso e constante uso da contradição, base do teatro épico-dialético, não é apenas um recurso formal de cunho dialético na peça, mas a tentativa de reelaboração de um contexto: importantes modificações acontecidas no sistema capitalista nas últimas décadas transformaram e complexizaram as relações entre capital e trabalho e, por consequência, ampliaram as possibilidades de tratamento dessa questão artisticamente. Nesse sentido, a radicalização da criação colaborativa no processo de criação do grupo contribuiu muito para abrir diferentes pontos de vista sobre o tema.

Além do caminho épico- dialético da Cia. do Latão, que descortina o mundo do trabalho atual por meio da contradição na relação entre classes, o tema foi abordado sob outra perspectiva pelo grupo que viria a formar o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

## Capítulo 2- Meus pensamentos existem no escritório: *Bartolomeu, que será que nele deu?*

### 1- Polifonia de devaneios sobre um contexto de trabalho

O que pode acontecer quando um trabalhador dedicado e pacífico decide repentinamente parar de exercer sua função e mesmo assim, manter-se no trabalho, mas sem produzir? O que lhe passaria pela cabeça? Por que ele consegue dismantelar a lógica de um escritório?

O questionamento acima norteia a peça *Bartolomeu, que será que nele deu?*, de 2000<sup>75</sup>, criação coletiva com dramaturgia de Claudia Schapira, inspirada em *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville, de 1853. O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, oficialmente criado após o espetáculo, tem como pressuposto de pesquisa a fusão entre duas linguagens essencialmente voltadas ao universo social: o teatro épico e o *hip hop*, que por sua vez nasceu nas ruas e está intimamente ligado à cultura urbana.

Na novela de Melville, o narrador, dono de um escritório de advocacia, reflete a respeito da atitude de um de seus empregados, que decide parar de copiar documentos com a justificativa de que preferiria não fazer o trabalho. O espetáculo mantém o argumento do livro, mas se estrutura numa polifonia narrativa: diversos pontos de vista sobre a atitude do empregado são manifestos pelos diferentes personagens do escritório, além da perspectiva do patrão – embora haja aqueles que busquem uma visão panorâmica, como o Detetive e o MC. No texto original, só o chefe desenvolvia seu ponto de vista. No entanto, todos os devaneios dizem respeito a uma vivência objetiva comum: o trabalho.

O processo de criação foi decisivo para configurar a diferença formal em relação à novela. Dois recursos dramaturgicos possibilitaram essa mudança: o depoimento e a abstração, criados a partir da pesquisa de fusão do teatro épico com a cultura *hip hop* desenvolvido pelo grupo.

---

<sup>75</sup> A peça estreou com os seguintes atores, também colaboradores na criação do espetáculo: Lavínia Pannunzio, Leandro Feigenblatt, Paula Picarelli, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D’Alva, além de Eugênio Lima, representante da cultura *hip hop*, e da diretora Georgette Fadel. O elenco era completado pelo ator Pedro Sérgio. Outros profissionais que colaboraram com importantes fundamentos daquela cultura foram Júlio Docsar, Mariana Lima, Monika Bernardes, Noizyman e Pedro Moreno. Claudia Schapira, *Bartolomeu, que será que nele deu?*, 2004, pp. 5-10.

## 2- Formas que revelam contraste entre o íntimo e a função do trabalhador

A análise da peça tem como objetivo identificar os aspectos de linguagem dramática que evidenciam o ponto de vista íntimo dos personagens, mas em relação a seu contexto social reconhecível, o escritório.

A peça se caracteriza como épica na medida em que não se apresentam apenas relações inter-humanas individuais, mas as determinantes sociais dessas relações. Por outro lado, traz ao público pontos de vista sobre a sociedade e possibilidades de sua transformação, com a exposição clara dos elementos teatrais em cena, o que combate o ilusionismo, prática que pode conduzir à não-reflexão<sup>76</sup>.

Além da influência direta da novela e do *rap*, gêneros épicos, existe na peça um caráter lírico, já presente também no texto de origem e nas rimas do *hip hop*, mas representado fortemente no texto de Schapira pelas chamadas “abstrações”. Por meio da abstração, os personagens da repartição se isolam da realidade que vivem e projetam, em seu pensamento, suas vontades, ao invés de expô-las num conflito direto, dentro de uma situação no escritório. Por outro lado, o devaneio é assistido pelo público e, apesar de todas as divagações, a ação prossegue; alternam-se abstrações e situações cotidianas na história.

Além da abstração, outro recurso fundamental na peça é o depoimento, em que o personagem se apresenta como um representante de sua classe ou categoria social. Os dois recursos, complementares, aliados ao panorama das soluções formais utilizadas no texto, revelam e também dialogam com alguns aspectos fundamentais do trabalho na contemporaneidade.

A abstração e o depoimento, além das situações objetivas vividas no escritório, são constituídas em um hibridismo de linguagens artísticas – rap, literatura, teatro, linguagem corporal –, analisadas neste capítulo juntamente com a questão da relação espaço versus tempo e as diferentes formas de composição dos personagens.

### a- Divagar sobre o trabalho: a relação entre abstração e depoimento

A abstração e o depoimento são procedimentos indissociáveis na peça: da sua conjugação, que permite um comparação constante e explícita entre o íntimo do

---

<sup>76</sup> Anatol Rosenfeld, op. cit., pp. 147-148.

personagem e a situação coletiva, pode-se compreender como os personagens se enxergam individualmente nas relações do escritório e na sociedade.

Durante o processo de criação, a abstração surgiu em consequência do depoimento. Segundo Roberta Estrela D'Alva<sup>77</sup>, cada ator do Núcleo, assim que conheceu a história e seus personagens, preparou um depoimento em que defendia o raciocínio do personagem que estudava; em seguida, era rebatido pelos outros atores, que tentavam desmontar seus argumentos. Embora os atores já tivessem plena consciência de que os personagens representavam categorias sociais antes do procedimento acima, esse parece ter acentuado o processo de auto-reflexão de cada personagem na peça. O depoimento, portanto, propiciava a transposição dos personagens da novela de Melville para a contemporaneidade, o estabelecimento de uma visão de mundo coerente para cada um deles e a auto-definição de seus perfis.

Por outro lado, o depoimento se alinha ao universo do *hip hop*, em que o MC se manifesta em seu próprio nome nos versos que escreve e canta. Atualmente, o Núcleo denomina seus componentes como atores-MCs, artistas que fundem o ator e o artista das ruas, que trazem no depoimento um sentido de auto-representação<sup>78</sup> ou expressão estética da experiência pessoal em relação à realidade urbana.

A necessidade de enfatizar a experiência pessoal durante a prática dos depoimentos estimulou uma nova etapa nos ensaios, com a criação da chamada abstração, recurso essencial para a estruturação dramatúrgica da peça: cada um dos funcionários do escritório, desequilibrados frente à atitude de recusa de Bartolomeu, começam a desenvolver, em diferentes momentos da trama, a sua abstração.

A abstração ocorre geralmente a partir do momento em que cada personagem, numa situação vivenciada no escritório, observa Bartolomeu e cria um devaneio motivado pela sua atitude<sup>79</sup>, em um tempo poético e estendido. Outra possibilidade de abstração é aquela provocada pelo Detetive, quando interroga um funcionário do escritório. Porém, mesmo que o interrogador não cause diretamente todas as abstrações, ele parece ter o poder de penetrar a mente desses personagens; nesse sentido, ele representa um eu-épico que lança seu olhar sobre o todo da peça.

<sup>77</sup> Depoimento de Roberta Estrela d'Alva no Debate *Teatro Hip Hop- O encontro das ágoras*, no projeto *Teatro hip hop, 5x4- Particularidades Coletivas, Tendência da cultura popular urbana*, SESC Avenida Paulista, São Paulo, 09 ago. 2008.

<sup>78</sup> Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Teatro hip hop, 5x4-Particularidades Coletivas, Tendência da cultura popular urbana*. São Paulo: Programa do evento, SESC-SP Avenida Paulista, junho-agosto de 2008, p. 12.

<sup>79</sup> Ou motivada pela atitude de cada um frente à recusa de Bartolomeu.

O exemplo de Caju, *office-boy* do escritório, ilustra bem a relação entre depoimento e abstração dos funcionários: eles explicitam sua função trabalhista e social no depoimento; na abstração, projetam seus devaneios sobre si próprios e sobre o que pensam da atitude de Bartolomeu. Caju, representante das chamadas periferias e da cultura *hip hop* na peça, apresenta seu perfil quando, na rua, é abordado pelo Detetive para um interrogatório; nos primeiros versos, o discurso do contínuo traz um retrato próximo ao que a maior parte dos meios de comunicação de massa veicula sobre as periferias: o jovem pobre, seja coitado ou vilão, que luta e não consegue sair de sua situação difícil, e que é quase um produto ou vítima do ambiente. Mas logo em seguida, o personagem começa a reverter essa lógica, ao dizer que não conta nem com os tiras nem com “os mano sangue ruim”, e continua:

[...] mas tem uns mano  
 com quem troco u mas idéia  
 os camarada sangue bom  
 que tão raciocinando e adquirindo algum valor  
 mostrando que o marginal deste país  
 quer pegar a sua parte  
 dando a letra inteirinha  
 com muita arte.  
 Então fui trabalhar  
 Que o diabo anda solto  
 E comprou novo tridente  
 É a grana que distorce o pensamento  
 Pra pegar a alma da gente  
 E o poder vem do proceder da nossa voz  
 E se Deus não ta ligado  
 Não tem puli não,  
 A gente mesmo cuida de nós ”<sup>80</sup>.

Para confiar no seu valor e ter o que merece, o pobre pode recontar sua história<sup>81</sup> e reelaborar sua vida com arte, não com violência ou auto-vitimização. Por outro lado, Caju reconhece que precisa trabalhar, mas não enxerga o trabalho como divino, nem o dinheiro; para ele, o poder vem da sua voz; nesse sentido, para rever imagens preconceituosas ou homogeneizadoras, a arte *hip hop* procura ser auto-representativa e dessa maneira, evidencia as diferenças individuais dentro do seu próprio universo cultural específico, mas também as diferenças de sua cultura em relação às culturas de massa e acadêmica<sup>82</sup>. Em seguida, inicia-se a sua abstração com um canto:

<sup>80</sup> Idem, pp. 33-34.

<sup>81</sup> “dar a letra”, no vocabulário *hip hop*, significa contar a história. ver site <http://centralhiphop.uol.com.br/site/index.php?url=gurias.php&letra=d>, acesso no dia 14/09/09

<sup>82</sup> Eugênio Lima, “Hip hop SP - A cultura da urgência”, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, op. cit., p. 9.

Eu devia estar na escola  
 Mas isso não pude não  
 Minha mãe disse  
 Rebento: tem que incrementar o feijão!  
 Faço tudo nessa firma  
 [...]

Vida de *boy* no geral é u ma fria  
 [...]

os mano lá do Capão  
 ficam me atormentando:  
 larga disso, vem pra rua,  
 melhor que ficar ralando!  
 Mas eu tenho o pensamento  
 com os olhos no futuro,  
 tô penando agora,  
 mas um dia me dou bem...  
 eu juro!!!  
 mas um dia eu me dou bem,  
 eu juro, eu juro,eu juro!!!<sup>83</sup>.

Assim como todos os personagens da peça simbolizam princípios, categorias trabalhistas ou classes sociais, a figura de Caju representa os princípios libertários do *hip hop* e a voz da multidão, mas além disso, o próprio brasileiro: seu nome remete a uma fruta originária de nosso país. Nesse sentido, existe no depoimento um desejo de universalização, de reconhecimento de categorias populares e também nacionais, assim como na cultura brasileira dos anos 1960 e 1970, e mais especificamente no teatro de Arena, na fase do Sistema Coringa proposto por Augusto Boal. Porém, com a abstração, o *office-boy* afirma seu desejo e confirma também sua visão particular, na medida em que não se ajusta totalmente a um discurso padronizado de classe ou segmento social, como muitas vezes o negro e habitante de periferias é retratado na mídia, e por isso apresenta um *gestus* revelador dessa população no Brasil.

A abstração também revela contradições: no canto de Caju reside uma esperança, mas também uma dúvida; por um lado, ele é a esperança de uma transformação real, como um arauto de uma nova sociedade, que anuncia e encontra novas possibilidades de superação pela arte e pelo conhecimento; no entanto, por mais que precise do trabalho para não se tornar um miserável ou um bandido, o fato de ele e milhões de brasileiros penarem no presente, talvez não os faça serem bem sucedidos economicamente no futuro, como afirma, já que numa sociedade de prestação de serviços, cresce o número de pobres que trabalham, mas com uma remuneração ultra-

---

<sup>83</sup> Claudia Schapira, op. cit., p. 35.

barata<sup>84</sup>. Por outro lado, mesmo que todos dependam do dinheiro até para não desejá-lo, o fato é que a procura de Caju não se sustenta na base econômica, como elucida Georgette Fadel:

Caju é a voz da multidão que, embora essencial para o funcionamento da máquina, não prova os saborosos frutos que ela produz. E assim, afastado do poder, Caju se encontra em condições de perceber a catástrofe que paira sobre nossas cabeças ao elegermos aspectos econômicos como parâmetros para o sucesso ou fracasso de nossas vidas. Caju vem trazer a dança, a música, a cultura como os guias e regentes para uma nova era<sup>85</sup>.

Na continuidade da abstração de Caju, Bartolomeu se expressa, enquanto dançarinos de rua entram em cena e num telão é projetado um discurso de Malcolm-X:

Eu sinto um negócio aqui no peito  
Violento  
Me corroendo por dentro  
[...]  
Vejo homens de aço  
E suas vidas morrendo de tuberculose e cansaço  
Trabalhando feito cães amestrados  
[...]  
Isso me fez acordar da sonolência  
Que massacrou meu cérebro  
Condicionado à monotonia perversa  
Sou o Prometeu moderno  
Dando o fígado pra esses urubus de terno  
Que arrebentam o futuro da maioria  
[...]  
Vou fazer uma grande ode  
À comunhão de humanidade  
Que em pleno milênio  
Ainda dá uma de vampiro  
Sugando sem dar respiro  
O suor da ignorância  
Chegou a hora da vingança<sup>86</sup>.

A superposição do pensamento de Caju na figura de Bartolomeu e, ao mesmo tempo, a imagem de um líder negro representativo em termos mundiais e a dança de rua compõem um hibridismo de linguagens que nos abre perspectivas de interpretação múltipla e não restrita a um segmento trabalhista, social ou local. Se Bartolomeu não propaga nas cenas cotidianas uma ideologia específica, em seus depoimentos e nessa abstração de Caju, ele faz tanto o discurso existencial quanto o discurso de classe, ou seja, é um personagem que se universaliza: pode ser qualquer um que sofre as

<sup>84</sup> Grupo Krisis, op. cit., p. 2.

<sup>85</sup> Georgette Fadel, “Bartolomeu, que será que nele deu?”, Claudia Schapira, op. cit., p. 8.



consequências do sistema, um homem de classe média com preocupações filosóficas, um líder de periferia brasileiro ou um líder mundial que denuncia injustiças sócio-raciais-trabalhistas.

Em termos dramaturgicos, abstração e depoimento são procedimentos que separam didaticamente o universal (no caso da peça, o tipo de trabalhador que existe em qualquer sociedade) e o particular (os desejos de cada indivíduo, mesmo que pertença a uma classe profissional ou a um determinado local) para evidenciar o contrário: que nada se separa no indivíduo, mas que ele é essa constante relação.

Cada personagem do escritório projeta desejos diferentes em suas abstrações, de acordo com seu perfil, mas sempre a partir da atitude de Bartolomeu: Caju imagina que o copista proclama a união dos injustiçados; Nepomuceno o imagina num programa sensacionalista; Chester imagina que o castiga violentamente. No caso de Pilatos, a relação entre sua abstração e seu depoimento segue a mesma lógica de conexão entre o íntimo e o papel coletivo, mas o patrão acrescenta uma reflexão mais direta sobre a luta de classes e sobre os valores burgueses.

Num domingo, Pilatos decide ir ao escritório, encontra o copista e percebe que ele passou a morar na repartição. Bartolomeu, acuado, decide andar pela rua, enquanto o patrão examina o local. Ao mesmo tempo, telões reproduzem imagens da vida e uma música cantada pelo MC sugere que Pilatos se porta como domador a examinar a fera Bartolomeu, de modo a expiar suas culpas. Em seguida, o patrão relembra a primeira aparição de Bartolomeu no escritório e a partir dela desenvolve sua abstração: nela, projeta um julgamento em que as partes envolvidas são ele e o empregado. O DJ faz o papel de juiz.

Pilatos se imagina como promotor e Bartolomeu como seu próprio advogado de defesa; suas argumentações giram em torno da descrição de suas trajetórias de vida sob o ponto de vista da condição sócio-econômica<sup>86</sup>. Na projeção de Pilatos, Bartolomeu é representante de todos os deserdados e capaz de se vingar. Mas, no último momento, quando o DJ/Juiz propõe o início do embate entre os dois, o escrivão diz preferir começar no dia seguinte. Assim acaba a abstração de Pilatos; o julgamento imaginado caracteriza diretamente a luta de classes, mas, no final da cena, a luta em si não se concretiza, já que Bartolomeu prefere deixá-la para o dia seguinte.

Em termos cronológicos, passa-se algum tempo e depois de muitos recuos

---

<sup>86</sup> Claudia Schapira, op. cit., pp. 35-37.

<sup>87</sup> Idem, p. 42-44.

diante da atitude do copista, Pilatos decide demiti-lo, mas ele se recusa em duas ocasiões; na última, o chefe pede reservadamente a Nepomuceno que assuma os negócios, não deixe que os outros percebam isso, e lhe entrega as chaves da repartição. O patrão, que tem a imagem de grande profissional no meio judiciário, embora não seja um exemplo de lisura e ética, sente a chegada dos novos tempos e decide compartilhar seu poder com o pupilo por perceber que ele consegue estabelecer maior pragmatismo e eficácia na “gestão de pessoas”, uma tendência contemporânea de administrar as relações trabalhistas. Na sequência, segundo uma rubrica, Pilatos sai em perambulação pela cidade, cai no chão, chora; além disso, uma música cantada pelo MC apresenta a crise do advogado – início de seu depoimento – e assume a função de texto.

A miséria nos cerca  
 como paisagem irreversível!  
 Mas mesmo comovido  
 sou incapaz de tomar partido...  
 [...]  
 Eu tenho direito de ter um dilema?  
 Não... Eu sei ...  
 Sou peça fundamental do sistema  
 Prefiro o abrigo seguro da omissão  
 [...]  
 Ai de mim, herói urbano,  
 Ufanado não por glórias,  
 Só por penas...  
 Demasiadamente humano...  
 [...]  
 Esse é o meu remanso,  
 o meu abrigo seguro.  
 Saber tudo que sei,  
 e continuar ignorando tudo...  
 Tudo!!!<sup>88</sup>

Assim como o personagem bíblico Pilatos, governador da Judéia, que mesmo ao afirmar não acreditar que Jesus tivesse cometido algum crime, “lavou as mãos” e mandou crucificá-lo, o Pilatos da peça entra em crise, mas isso não é suficiente para fazê-lo tentar transformar a situação à sua volta, pois deixa o escritório. Ele não se livra de seu poder e sua posição de classe. Ao final da cena, Pilatos lava literalmente as mãos e canta sua música tema, em que supera a culpa de seu canto anterior e deixa claro que “a vida é um jogo”, “não sou eu quem decide” e “não tenho nada ver com isso”<sup>89</sup>.

Toda a novela de Melville é uma espécie de grande abstração do patrão sobre sua relação com o escritório e seus funcionários; porém, em sua abstração na peça,

---

<sup>88</sup> Idem, pp. 52-53

<sup>89</sup> Idem, p. 55

Pilatos não só reflete sobre o empregado, mas descreve Bartolomeu como uma vítima do sistema que agora pretende se vingar e, além disso, o próprio escrivão pronuncia um discurso abertamente marxista contra o patrão.

Segundo a cientista social e bacharel em direito Ana Lúcia Pastore, todo júri evidencia uma espécie de ritual, um tempo e um espaço artificiais, que provocam uma suspensão do tempo cotidiano e uma limitação física, na medida em que os envolvidos num julgamento se mantêm no tribunal por algumas horas. Para a autora, nesse ritual, vive-se uma reorganização de experiências vividas no cotidiano<sup>90</sup>, ou um mundo de narrativas que o requalificam ou o reorganizam<sup>91</sup>.

Nesse sentido, a abstração de Pilatos pode também ser pensada como uma espécie de julgamento sobre o assunto *relações de trabalho* num escritório de advocacia. Porém, tal analogia pode ser considerada não apenas em relação a essa, mas também às outras abstrações, que se não são tão explícitas como o júri de Pilatos, também são, de certo modo, uma apropriação do exercício de um advogado ou de uma atividade como um julgamento pelos personagens: eles se permitem narrativas e pensamentos individuais sobre assunto de interesse coletivo, diretos ao público, que se confrontam, contrapõem ou complementam em um espaço e tempo artificiais, mas que retornam ao cotidiano para repensá-lo de um modo conjunto.

A relação entre abstração e depoimento também reflete a transformação que o escritório de advocacia passou nas últimas décadas: o advogado que exercia sua profissão individualmente, como um profissional liberal, ou em união informal com outros colegas de profissão num escritório conjunto, enfrenta mudanças a partir do crescimento das grandes cidades, quando o aumento dos conflitos sociais e a necessidade de maior especialização tendem cada vez mais a estabelecer uma sociedade de advogados e com isso criar uma demanda de infra-estrutura complexa e advogados empregados. Esse contexto aproxima cada vez mais o agrupamento desses profissionais do caráter de empresa e, como consequência, de racionalização crescente na gestão do trabalho, busca de produtividade e competitividade<sup>92</sup>. Essa pressão acentua a ideia de concorrência e insegurança dentro do próprio escritório; nesse sentido, os múltiplos pontos de vista expostos pelos funcionários em suas abstrações parecem fazer emergir o

---

<sup>90</sup> Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, “Controlando o poder de matar: uma leitura antropológica do tribunal de júri- ritual lúdico e teatralizado.”, tese de doutorado, FFLCH-USP, 2001, p. 15.

<sup>91</sup> Idem, p. 28.

<sup>92</sup> Solon Cunha, “Advogado empregado”, *Revista do advogado*, ano XXIII, dez. 2003, número 74, Associação dos Advogados de São Paulo, p. 87-88.

peso da busca de resultados. Se pensarmos que no século XIX, num regime de trabalho centralizador e pouco competitivo, a mecanização das tarefas já causava efeitos negativos em muitos – principalmente em homens não convencionais como Bartleby -, hoje em dia, na era da acumulação flexível, em que a instabilidade e a pressão por produtividade é cada vez mais intensa, as consequências funestas sobre o imaginário das pessoas se tornam cada vez mais comuns.

Se pensarmos em termos de meios linguísticos utilizados na abstração e no depoimento, o diálogo, monólogo e canção são formas que conforme seu uso e justaposição, criam diferentes sentidos.

Assim como Bartolomeu interrompe o diálogo ao dizer “prefiro não fazer”, os funcionários e o patrão privam-se por um tempo do diálogo num ambiente em que o diálogo é necessário ao menos para o cumprimento de ordens – o local de trabalho – e empreendem, por meio de devaneios individuais, reflexões sobre as relações de trabalho e sobre o mundo, numa polifonia de abstrações. Mesmo que nos devaneios possam ocorrer também diálogos, eles são integrantes de um escape individual da situação dramática objetiva.

Por um lado, a peça revela claramente as funções sociais e trabalhistas dos personagens do escritório, o que nos faz enxergar o aspecto de exploração do capital sobre o trabalho. No entanto, o conflito verbal e direto entre patrão e empregado praticamente não acontece, muito menos se fala em organização de trabalhadores. Os próprios diálogos presentes no texto, embora esclareçam antagonismos e sejam informativos, em grande parte cumprem a função de potencializar ou motivar as abstrações ou os depoimentos, ou então evidenciar a impossibilidade do diálogo entre patrão e trabalhador, como nas cenas de Bartolomeu, com sua fórmula “prefiro não”, essencialmente não dialógica. As abstrações, que podem conter diálogos, monólogos e canções, são, por ironia, as formas dramatúrgicas da peça em que o conflito intersubjetivo mais se acirra, ou seja, no interior de uma reflexão pessoal, lírica – uma espécie de monólogo dialogado.

Em peças de Brecht, usualmente a reflexão feita por um personagem, seja ou não denominado como narrador, acontece num tempo poético, mas dentro de uma situação objetiva da ação e não de uma abstração. Existe, portanto, um potencial de confronto político em *Bartolomeu, que será que nele deu?*, mas numa vertente íntima, internalizada, aspecto que reflete, por um lado, a tendência típica contemporânea de desarticulação das organizações coletivas de trabalhadores. Por outro lado, o

pensamento individualizado dos empregados, embora não provoque diretamente sua associação no escritório, poderia ser visto como um fator para a alienação dos personagens; porém, contraditoriamente, os afasta dela. Atualmente, é comum a uniformização do pensamento no mundo do trabalho, por meio da propagação de um culto à produtividade e aos valores das empresas<sup>93</sup>; portanto, a abstração, como um recurso poético proposto pelo grupo, propõe visões singulares e potencialmente transformadoras numa sociedade em que o pensamento é cooptado pelos meios de comunicação e pelos empregadores.

Kil Abreu ressalta que o Núcleo Bartolomeu procura entender a subjetividade e a história íntima não mais como acidentais, mas em contraste ou diálogo com o coletivo<sup>94</sup>, por meio de recursos cênicos corporais e plásticos, e com a presença do narrador MC, que relaciona o drama a um contexto comunitário objetivo, e com isso evita o sentimentalismo; o personagem que monologa mostra-se como uma figura que sampleia<sup>95</sup> o individual e o coletivo<sup>96</sup>. Os pontos de vista dos diferentes sujeitos estão, portanto, sempre colocados frente a uma questão coletiva, num devaneio sobre o contexto social local; nesse sentido, não podem ser confundidos, por exemplo, com o conceito que Szondi e Rosenfeld atribuem ao texto *O estranho interlúdio*, de Eugene O'Neill, o monólogo interior, que é a expressão dos pensamentos dos personagens além do diálogo que empreendem; esses monólogos são continuamente ditos ao público após trechos de diálogos, mas nunca ouvidos pelas respectivas réplicas, e revelam aspectos psicológicos, da vida psíquica dos personagens<sup>97</sup>.

O monólogo interior é um recurso utilizado para expressar as sensações mais íntimas e diretas dos personagens sobre o mundo a partir da situação vivenciada pelo diálogo, diferentemente da abstração, que é a reelaboração de situações vividas pelo personagem nas cenas, de modo que imaginam uma nova situação objetiva para rever aquilo que viveram, e não apenas pensamentos, sofrimentos e sensações profundas.

Dramaturgicamente, o uso da “abstração” justaposto ao depoimento possibilita um efeito de conjugação especial do indivíduo e do coletivo: o depoimento tende a

---

<sup>93</sup> Ricardo Antunes, op. cit., pp. 25-26.

<sup>94</sup> Kildervan Abreu de Oliveira, “O épico e o íntimo”, *Revista Camarim*, 2º semestre de 2008, ano 11, número 42, p. 7

<sup>95</sup> O sampler é um aparelho usados pelos DJs para copiar sons ou trechos musicais para “colá-los” em novas composições. Ver site <http://centralhiphop.uol.com.br/site/index.php?url=gurias.php&letra=s>, acesso no dia 12/10/09. O termo samplear alude à idéia de colagem, de mistura, de nova montagem a partir de elementos pré-existentes.

<sup>96</sup> Kildervan Abreu de Oliveira, op. cit., p. 9.

<sup>97</sup> Peter Szondi, op. cit., p. 152; Anatol Rosenfeld, op. cit., p. 124.

expor a função social do trabalhador, mas a abstração logo o complementa e traz à tona o devaneio do homem frente ao trabalho e ao mundo. As contradições ficam, assim, lado a lado; vêem-se separadamente as dimensões dos desejos trabalhistas e íntimos, mesmo que sejam inseparáveis. A comparação explícita evidencia as lacunas e as diferentes conexões e transformações possíveis entre esses dois lados do ser.

### **b- O escape do espaço real para compreender o escritório**

A ação da peça acontece essencialmente no interior do escritório; nele, cada personagem, mesmo com suas idiossincrasias, nos remete a uma categoria trabalhista, uma classe social ou a uma instituição da sociedade contemporânea, assim como o Detetive que, no entanto, é a única figura externa àquele ambiente. Sob esse ponto de vista, o escritório representa um microcosmo social. No entanto, em suas projeções íntimas ou por meio de suas falas ou ações, os personagens estabelecem conexões com outros espaços – concretos ou simbólicos – e assim se torna mais clara a relação do escritório com a lógica do trabalho da sociedade atual, na medida em que o lugar de trabalho reflete a lógica das outras dimensões e instituições sociais.

Na abertura da peça, a primeira rubrica indica o arredor do escritório:

Manhã... A luz e a música sugerem a atmosfera urbana: *fog*, faróis, painéis eletrônicos, buzinas, computadores sendo ligados, ruídos da cidade acordando. Um bloco de transeuntes com aspecto estressado sai do metrô-trem. Avançam realizando uma movimentação coreográfica, enquanto repetem monocordicamente a palavra trabalho. Transição: sons de multidão, polícia, luz de sirene, como se tivesse ocorrido um acidente. Detetive desenha no chão um corpo, simulando a reconstituição de um “acidente”. Pega o microfone e começa a falar<sup>98</sup>.

Na peça, as rubricas, além de evidenciarem os elementos cênicos, também contam um pouco do processo de criação colaborativo do grupo; as que dizem respeito à ação externa têm papel fundamental: explicam passagens de tempo, ações não realistas e ações sem fala. O ambiente urbano – em sua poluição, tensão e ruídos – determina o estado de espírito das ações e situações vividas pelos personagens; representado por uma movimentação coreográfica, é realizado por um coro de transeuntes – a engrenagem – que apresenta a cidade e repete a palavra trabalho. Posteriormente, a engrenagem forma o espaço do escritório e evidencia o seu

---

<sup>98</sup> Claudia Shapira, op. cit., p. 12.

mecanismo e ritmo de trabalho<sup>99</sup>. O desenho do corpo de Bartolomeu feito no chão projeta não apenas a história de um trabalhador, mas simboliza uma experiência humana que é comum aos personagens da peça e também ao nosso tempo. O espaço simbólico criado pelo desenho convive, portanto, com o principal espaço convencionado para a ação, o escritório, além dos outros espaços imaginados.

Bartolomeu apresenta-se como candidato ao cargo de copista, é admitido e em seguida Pilatos traduz, numa metáfora espacial, a distância entre patrão e empregado:

Somos uma empresa que interage com a agilidade das leis do mercado. Aqui, os tradicionalistas estão fora. Vamos estabelecer a seguinte relação: quero você longe dos meus olhos, mas ao alcance de minha voz, sempre...<sup>100</sup>.

A idéia de interação com a agilidade das leis do mercado em contraposição aos modos tradicionais de produção pode ser lida a princípio como uma atitude democrática na relação entre patrão e trabalhador. Manter um empregado longe dos olhos durante sua jornada diária implica um não controle absoluto de todos os seus movimentos; porém, deixar claro que ele continua ao alcance da voz patronal significa manter a demarcação de um território de autoridade. Essa contradição, revelada pela fala acima, é, no entanto, constituinte do atual sistema de produção mundial, a acumulação flexível, que procura encontrar formas menos rígidas de produção do que o sistema anterior, o fordismo; no entanto, essa maleabilidade implica não em uma democratização das relações de trabalho, mas necessariamente em aumento de produção e condução do imaginário dos trabalhadores à veneração dos valores de super-produtividade das empresas – o que significa dizer que se aperfeiçoaram as técnicas de controle não coercitivo, não direto, mas o trabalhador continua a ser cada vez mais controlado, explorado e “protegido” da possibilidade de contestação e organização de classe.

Na novela, Bartleby trabalha próximo ao advogado, embora separado por um biombo verde; sua acomodação no escritório foi assim descrita pelo patrão-narrador:

Deveria ter dito antes que portas de vidro esmerilhado dividiam o meu escritório em duas partes, uma das quais era ocupada pelos escrivães e a outra, por mim. Dependendo do meu humor, eu abria ou fechava essas portas. Decidi instalar Bartleby no canto perto das portas dobráveis, mas do meu lado, para ter fácil acesso a esse homem silencioso, caso fosse necessário fazer uma tarefa de pouca importância. [...] De modo que a armaria ficasse ainda mais satisfatória, coloquei um biombo verde para separar-me de Bartleby, mas que não o deixava fora do alcance de minha voz. Assim, até

<sup>99</sup> Idem, p. 17.

<sup>100</sup> Idem, p. 18.



certo ponto, a privacidade e o convívio se combinavam<sup>101</sup>.

Embora na peça, Pilatos faça questão de dizer que seus empregados ficam longe de seus olhos, nas duas obras, os recém-admitidos copistas ficam ao alcance da voz dos patrões.

O controle do movimento e do corpo no trabalho foi a base para a obtenção do lucro na empresa fordista. O geógrafo britânico David Harvey descreve que, em 1911, F.W. Taylor, com o livro *Princípios da Administração Científica*, criou um tratado em que propunha a decomposição e organização dos movimentos realizados pelos trabalhadores, de modo a fragmentar tarefas segundo rigorosos padrões de tempo. Seu estudo era resultado de sistematização de tendências do século XIX, quando já vigia na indústria a separação entre gerência, concepção, controle e execução<sup>102</sup>. Ford se valeu desses conhecimentos e práticas anteriores, mas os aperfeiçoou com a inauguração da linha de montagem, em 1913<sup>103</sup>, que promovia o aumento da produtividade ao fazer o trabalho chegar ao trabalhador fixo num ponto do espaço. Havia nesse sistema de trabalho uma fragmentação de tarefas num determinado espaço, uma divisão de trabalho bastante racionalizada<sup>104</sup> e, portanto, um controle visível dos movimentos.

Com o advento da acumulação flexível, principalmente a partir da década de 1970 (ver capítulo 1), esse controle rígido do corpo, típico do fordismo e, por conseqüência, mais “ao alcance dos olhos” de todos, transforma-se na medida em que não limita necessariamente o trabalhador a apenas uma máquina e movimentos únicos. O novo sistema de produção se alastra não só em fábricas, como no setor de serviços, que cresceu consideravelmente em relação ao setor secundário. Para Harvey, nesse novo sistema, as diferentes regiões do planeta tiveram que adaptar e diversificar técnicas de produção a fim de atender mercados locais; nesse sentido, as técnicas de produção em massa, típicas das fábricas fordistas, passaram a não ser sempre as mais adequadas<sup>105</sup>. A acumulação flexível, no entanto, busca um tipo de controle cada vez mais racionalizado por meio de outras formas de gerenciamento do trabalho, como aumento da subcontratação e do trabalho temporário<sup>106</sup>, o que estimula o trabalhador a produzir mais para se manter no trabalho. Por outro lado, aumenta-se o número de

---

<sup>101</sup> Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, 2005, pp. 7-8.

<sup>102</sup> David Harvey, *Condição pós-moderna*, 1992, p. 121.

<sup>103</sup> Idem, p. 242.

<sup>104</sup> Idem, p. 121.

<sup>105</sup> Idem, p. 146.

<sup>106</sup> Idem, p. 144.



tarefas e elimina-se sua demarcação excessivamente rígida, amplia-se a necessidade de maior treinamento e aprendizagem, crescem as bonificações por produtividade e cria-se uma ênfase na co-responsabilidade do trabalhador<sup>107</sup>. Nesse contexto, o corpo continua a ser muito controlado, embora não se mantenha tão mecânico, fixo no espaço e visível aos olhos. No entanto, a voz da patrão – ou, seja, as regras e os valores da empresa – são audíveis e perceptíveis nos locais de trabalho não apenas em função da presença de supervisores, mas também pela força da ideologia da produtividade e veneração à empresa.

Formalmente, a referência a uma espacialidade metafórica no texto estimula a percepção do leitor a respeito da relação entre classes que se dá naquele ambiente de trabalho: se o tradicionalismo “está fora” na acumulação flexível, não o está o controle do corpo e da mente pelos valores da empresa, que se realiza não necessariamente de maneira direta, física.

Nas abstrações e projeções dos personagens, o problema de Bartolomeu e os conflitos típicos do escritório – lugar de trabalho – são representados em outros espaços sociais, como a igreja, o tribunal e um programa de TV. Esse procedimento, que parte de um devaneio do indivíduo, permite que se pensem os problemas do trabalho contemporâneo não só na sua vinculação direta à questão do emprego, mas na relação com as instituições sociais: o Estado, a igreja e a mídia, intermediados pelo capital.

Um exemplo de projeção espacial se dá em uma das primeiras cenas da peça, em que o Detetive, após declarar ao público que investiga a história de Bartolomeu para buscar dentro de si o homem puro que ainda possui, imagina um espaço cênico transformado em igreja para interrogar Pilatos<sup>108</sup>: ele, de um lado, e o investigador, no lado oposto, estão em frente a pedestais, como se participassem de uma missa; as outras atrizes compõem o espaço como num rito religioso. A cena começa com o MC e seu *rap* de Caim e Abel, em que o primeiro demonstra arrependimento por ter matado o irmão, diferentemente da história religiosa dos irmãos originais da humanidade<sup>109</sup>: a utilização dessa parábola tem o intuito de provocar uma analogia com o Pilatos da peça, que assim como o Pilatos governador da Judéia na era cristã, disse não acreditar que Jesus tivesse cometido algum crime, mas “lavou as mãos” e mandou crucificá-lo. O

---

<sup>107</sup> Idem, pp. 167-168.

<sup>108</sup> Claudia Schapira, op. cit., p. 14.

<sup>109</sup> Na história bíblica, quando Deus lhes propôs que oferecessem a ele um sacrifício, preferiu a oferenda de Abel, uma ovelha sacrificada, à de Caim, frutas e cereais, que lhe custavam muito pouco; inconformado, ele assassinou o irmão Abel.

Pilatos chefe de Bartolomeu, apesar de ter muitas dúvidas quanto à sua atitude, não se arrepende publicamente.

No interrogatório, em que Pilatos diz saber render-se ao capital e reconhecer nele sua divindade, o MC reza constantemente entre as falas e assim abençoa a relação entre a Justiça – que é regida pelo Estado – e o capital. A alusão à história religiosa para falar da relação de trabalho entre Pilatos e Bartolomeu, sugere uma interpretação contraditória do aspecto sagrado em nossa sociedade: o aspecto religioso inserido no universo profano da peça pode se referir à necessidade de solidariedade entre irmãos da raça humana num espaço de trabalho, e não apenas a aceitação da competitividade capitalista; por outro lado, o sagrado é visto de forma irônica, como aliado e incentivador do poder do capital para o estabelecimento das leis de um país. Toda a cena, produto da imaginação do Detetive e abençoada pelo onisciente MC, permitiu ao investigador transcender um espaço real e o ajudou a repensar a relação entre sua profissão e o íntimo de seu ser.

Durante o interrogatório, o chefe não demonstra arrependimento por ter sido em grande parte responsável pela morte de seu funcionário. O Pilatos do interrogatório não se mostra do mesmo modo que em seus devaneios e conflitos internos anteriores, vividos em sua abstração e no decorrer da ação do escritório; sua atitude profissional não se deixa influenciar por uma vontade recôndita a ponto de fazê-la valer; mesmo assim, o escape do espaço real de trabalho, produzido pela abstração, obriga-o a encarar seu espaço íntimo e as limitações sociais que não ousa romper.

### **c- Tempo interno que permite enxergar além do trabalho**

O tempo vivenciado pelos personagens da peça, assim como o espaço, varia conforme seus devaneios em relação às situações do escritório, quando interrogados pelo Detetive: ele reconta a história de Bartolomeu ao rearticular as declarações dos interrogados, num intrincado cruzamento de tempos não cronológicos. Mas a essência da temporalidade proposta na peça vem de Bartolomeu: sua atitude, associada às suas reflexões íntimas, nos mostra como os caminhos do tempo interno podem quebrar a racionalidade do tempo do trabalho.

Quando Detetive questiona Nepomuceno, as lembranças do jovem advogado estimulam a imaginação do interrogador. Uma rubrica aponta que os dois observam Bartolomeu, que olha para o vazio, algum tempo depois de ter se recusado a copiar pela

primeira vez. A convenção do tempo e do espaço únicos é quebrada em favor de um olhar poético: tanto na imaginação do Detetive, quanto nas abstrações dos personagens do escritório, cria-se um espaço simbólico, interno. Na cena observada pelos dois, Pilatos entra no escritório e vê Bartolomeu parado, em pé, como se estivesse num devaneio:

PILATOS  
 Mas o que é isso agora?... Não vai mais copiar...  
 BARTOLOMEU  
 Não.  
 PILATOS  
 ... E posso saber qual é a razão?...  
 BARTOLOMEU  
 O senhor não vê a razão?...<sup>110</sup>

O escriturário leva sua obsessão aos limites do humano, ao paroxismo, até que algo o faz parar. Como uma máquina sem manutenção, ele quebra. Ele se recusa e surpreende o tempo cotidiano da repartição com sua atitude. Dada a imponderabilidade da situação, o patrão, confuso, pensa e em seguida, imagina ter entendido a razão: diz que o empregado está com os olhos embaçados por causa da luz inadequada das janelas e decide conceder dias de descanso ao copista. Porém, a razão não é de fato revelada por Bartolomeu.

No artigo *Bartleby, ou a fórmula*, estudado pelo grupo durante o processo de criação da peça, o filósofo Gilles Deleuze analisou a formulação “Preferiria não” do personagem Bartleby, da novela de Melville. Para ele,

A fórmula, que recusa sucessivamente qualquer outro ato, já engoliu o ato de copiar que ela sequer precisa recusar. A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não preferido. [...] A fórmula aniquila “copiar”, a única referência em relação à qual algo poderia ou não ser preferido. *Eu preferiria nada a algo*: não uma vontade de nada, mas o crescimento de um nada de vontade. Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. [...] Ser enquanto ser, e nada mais<sup>111</sup>.

Bartolomeu decide preferir apenas ser. Ele paralisa por reagir sensivelmente, e não racionalmente, a um fato: o ser humano não é capaz de absorver, apenas com seu esforço, os efeitos negativos da velocidade acelerada da racionalização e das inovações tecnológicas contemporâneas no trabalho e no restante da vida; nesse sentido, o que lhe resta para voltar a ser humano é parar. Sair desse mecanismo. E parar também o tempo

<sup>110</sup> Claudia Schapira, op. cit., p. 32.

do trabalho. Sua atitude não racional de paralisar, assim como a de Bartleby nos meados do século XIX, continua atual na entrada do século XXI: hoje, reflete o que o Grupo Krisis analisa como o esgotamento da ideia de sociedade democrática baseada no trabalho, em que há uma crescente substituição do trabalho humano pelo avanço da tecnologia, uma crescente massa de desempregados permanentes e uma necessidade cada vez maior de quantidade de trabalho e eficiência para o número cada vez menor de ocupados <sup>112</sup>. Por outro lado, a reação do escriturário não se constitui numa constatação mental tão clara e elaborada, a ponto de livrá-lo da mecanização da qual ele foge, pois essa lhe é incorporada de uma maneira inevitável, trágica, letal.

Logo que é admitido no escritório, Bartolomeu é incorporado pela engrenagem, mostra-se inicialmente eficiente no ato de copiar, mas de um modo excessivamente mecânico, e sons pontuam seu estado interior<sup>113</sup>. Os sons trazem à tona o que o recém-funcionário não consegue exprimir do seu interior, mas que, logo após, são ditas por ele no chamado “Réquiem da inutilidade”, em que descreve um dia de vida na cidade, lotado de afazeres, repressão, exploração e impossibilidades:

Justo hoje que eu estava sem carro, cai um pé d’água bem na hora de ir ao banco... [...] esperei trinta minutos na fila cheia de office-boys e deu pane no sistema bem na hora que eu estava na boca da caixa... [...] Cheguei ao prédio e dei de cara com o porteiro: ele me entregou a correspondência... Contas... com a agradável notícia de que teria que subir treze andares a pé, porque o elevador estava quebrado [...] saí correndo como um louco, para dar tempo de fazer as compras antes de voltar ao trabalho, debaixo de um sol escaldante que resolveu aparecer não sei de onde... O supermercado lotado!!! [...] <sup>114</sup>

Ao final do mesmo texto, reflete:

A inutilidade de todas as coisas... Qual o sentido... O que somos?... Sentir existe?... Ser é verdade? O humano é palpável?... A ordem tá certa?... Ilusão é doença?... A vida tem jeito?... O que sinto existe?... O que lembro tenho? ... Memória é mentira? Metal tem valor? ... Alquimia é busca?... A visão é correta?... A inutilidade de todas as coisas... de todas as horas... <sup>115</sup>

Os questionamentos de Bartolomeu acontecem durante o momento de trabalho, mas quando todos já saíram e o copista está só, pois ele não diria isso a ninguém; por outro lado, as reflexões surgem no monólogo depois que descreve problemas concretos

<sup>111</sup> Gilles Deleuze, “Bartleby ou a fórmula”, *Crítica e clínica*, 1997, p. 83.

<sup>112</sup> Grupo Krisis, op. cit., p. 15.

<sup>113</sup> Claudia Schapira, op. cit., p. 18.

<sup>114</sup> Idem, pp. 18-19.

<sup>115</sup> Idem, p. 19.

da vida. O seu estado interior não é ocultado ou separado no texto das forças sociais que o provocam, ou seja, seu estado interior é em grande parte resultado das condições exteriores, mesmo que ele reaja de maneira muito particular a elas. Nas falas acima, todas as suas vivências trazem-lhe a impressão de separação entre sentir e agir, uma desconexão entre tempos interno e externo.

Esse monólogo internalizado (ou solilóquio) que evidencia a reflexão filosófica a partir das situações concretas do cotidiano é um tipo de fala que revela como o tempo interno se perde da consciência dos seres humanos quando estes são tomados pelo tempo massacrante do trabalho. Além do tempo “estendido”, que apresenta as reflexões internas dos personagens, a peça não é cronológica, pois os acontecimentos se sucedem a partir das investigações do Detetive, que estimula memórias e também imagina a história de Bartolomeu no escritório.

Harvey comenta as descrições de Marx e Thompson<sup>116</sup> de como, já na Inglaterra vitoriana, os trabalhadores incorporaram a disciplina temporal imposta pela indústria e reagiram nas negociações trabalhistas e na vida conforme o novo sentido do tempo: o parâmetro de que tempo é dinheiro<sup>117</sup>; Ford, com a linha de montagem, utilizou uma forma de organização espacial para acelerar a obtenção de lucro<sup>118</sup>; essa aceleração temporal no trabalho foi ampliada para a vida social. O tempo público passou a se tornar cada vez mais homogêneo no espaço local e mundial, o tempo e o espaço público invadiram a vida cotidiana e privada. Por outro lado, só com o surgimento de um sentido público do tempo pôde-se criar, em contraposição, um sentido para um tempo privado<sup>119</sup>. Ao reconhecer a inutilidade de todas as horas e a se questionar se o que ele sente existe, Bartolomeu estranha a homogeneidade do tempo público e reconhece em si um tempo privado, interno, que não se adéqua ao tempo social, ao tempo do trabalho.

Além desse conflito tipicamente fordista, que ainda é muito corrente em nossa época, quando Bartolomeu se pergunta se o humano é palpável e o ser é verdade, ou seja, se há concretude e veracidade no real, ele também traz para si um questionamento mais característico de nosso tempo, do final do século XX e início do XXI. Na era da acumulação flexível, com a aceleração generalizada da produção, as consequências na

<sup>116</sup> Karl Marx, “O capital, volume 1”, e Thompson, “Time, work discipline and industrial capitalism” (1967), citado por David Harvey, op. cit., 1992, pp. 210-211.

<sup>117</sup> David Harvey, op. cit., pp. 210-211.

<sup>118</sup> Ou a aceleração do tempo de giro do capital, que é a associação entre o tempo de produção da mercadoria e o tempo de circulação da troca. quanto mais rápida a recuperação do capital colocado em circulação, maior o lucro obtido. a busca da eficiência na organização e no movimento do trabalhador no espaço é fundamental para essa empreitada. Idem, p. 209.

vida cotidiana e privada foram a volatilidade e a efemeridade de produtos, modas, processos de trabalho, ideias e, conseqüentemente, uma diversificação extrema de valores que levam a uma procura por atender a necessidades particulares, individuais. A publicidade e a mídia passaram a manipular essa diversidade a fim de controlar e uniformizar o gosto e a opinião para o consumo e o mercado, por meio de imagens que passam a ter um papel fundamental na integração das práticas culturais, na dinâmica de crescimento do capitalismo e na formação da identidade de cada indivíduo. O acúmulo de imagens a que somos submetidos provocam, além do desejo de consumo uniformizado, a não distinção clara entre a vida real e a simulação do real, o que é chamado de simulacro, ou seja, réplica que se assemelha tanto ao original que não nos permite distinguir facilmente a diferença entre o original e a cópia<sup>120</sup>. Bartolomeu, ao estranhar o que vê e sente, mesmo sem saber como, busca romper o simulacro no cotidiano.

Num outro dia após a primeira recusa de Bartolomeu, Pilatos chama os seus funcionários para juntos conferirem documentos urgentes, mas o escrivão diz novamente “Prefiro não”, de maneira suave. O patrão insiste e Bartolomeu responde:

A sua argumentação segue o caminho da lógica racional de comportamento, segundo as regras da subalternagem, onde alguém manda para que alguém obedeça. É a lei... Mesmo assim, prefiro não fazer... (*Bartolomeu se retira suavemente para o seu arquivo e retorna sua atividade quase ininterrupta de copiar... O detetive comenta*)

Bartolomeu, mesmo mecanicamente, demonstra conhecimento das regras e capacidade de um olhar crítico sobre a sua situação como trabalhador. No entanto, como aponta o Detetive, “ Se Bartolomeu revelasse algo de humano, sem dúvida teria sido violentamente escorraçado do escritório, mas em tais circunstâncias... o que fazer?”<sup>121</sup>. Em certo sentido, o copista, com suas falas concisas e sua atitude corporal mecânica – que trazem uma sensação grotesca, deformada – parece encarnar em sua *persona* momentos históricos de racionalização do trabalho desde a primeira revolução industrial: as extenuantes e infundáveis horas de trabalho das primeiras fábricas inglesas, o trabalho pensado cientificamente por Taylor, a linha de montagem fordista. Por outro lado, parece estar em anacronismo com as formas flexíveis de trabalho, que não estão

---

<sup>119</sup> Idem, p. 242.

<sup>120</sup> Idem, p. 258-260.

<sup>121</sup> Claudia Schapira, op. cit., 26-27.

centradas em apenas uma tarefa, e sim na diversidade de funções, e nas quais o excesso de mecanização é reservado ao uso da robótica e na automação; mas estaria mesmo?

Bartolomeu, é certo, copia documentos jurídicos sem parar, uma atividade tão mecânica quanto a dos trabalhadores das fábricas fordistas. Porém, mais do que isso, o ato de digitar seu computador – ato mecânico – é absolutamente simbólico da atual revolução tecnológica contemporânea da micro-eletrônica; portanto, com sua obsessão, o escriturário demonstra que a mecanicidade no trabalho não desapareceu completamente, apenas foi amenizada e aperfeiçoou-se nessa e em outras formas de racionalização.

Por outro lado, a cópia ou o simulacro, como dito anteriormente, presente no mercado de imagens a que somos submetidos na contemporaneidade, cria uma espécie de segunda realidade que se confunde com a vida – vide os questionamentos de Bartolomeu: “O ser humano é palpável?” ou “Sentir existe?” – e estabelece um outro tipo de mecanicidade, diversa daquela da era da linha de montagem, que já não predomina no mundo do trabalho hoje. Nesse contexto, o copista quer, mas não consegue romper o simulacro do cotidiano; porém, contraditoriamente, também não consegue parar de copiar, como se se perguntasse: “Ser ou não ser máquina?”.

Mesmo que a psicologia não consiga explicar as contradições de personagens ou homens originais, como Bartleby, é inegável que à época da novela, segunda metade do século XIX, a percepção do tempo e do espaço no mundo já começava a se alterar. Segundo Harvey, a depressão que abalou a Inglaterra por volta de 1846-1847 caracterizou-se como a primeira crise de superprodução no mundo capitalista, abalou a confiança da burguesia e provocou uma crise de representação<sup>122</sup>. Como decorrência da crise, os processos de mudanças tecnológicas e racionalização por meio da organização do espaço nas cidades e no trabalho, que anos depois se aperfeiçoaram com Ford, aceleraram as forças produtivas, mas buscavam subjugar essas descobertas ao capital, e não à emancipação humana. Por outro lado, o espaço do corpo, da consciência e da psique, há muito reprimidos, despertavam a partir das descobertas da filosofia e da psicologia, e provocavam um sentido de tempo e espaço interiores e privados não existentes até então. Embora controlada pela implementação de um espaço público e externo cada vez mais racionalizado<sup>123</sup>, essa liberação provocou contrastes típicos de personagens como Bartleby ou Bartolomeu que, a princípio, não se enquadram em

---

<sup>122</sup> David Harvey, *op. cit.*, p. 237.

<sup>123</sup> *Idem*, pp. 245-246.



referências sociais e artísticas reconhecíveis nos contextos em que estão inseridos, mas que abrem perspectivas de entendimento da nova realidade que se apresenta.

Não se sabe até que ponto o Detetive tem o poder de mostrar o que de fato os interrogados pensaram ou disseram: como narrador-investigador, conta seu ponto de vista ao leitor ou ao público. Nesse sentido, o Detetive, juntamente com o MC, formam uma dupla de observadores a manejar o tempo da história e dos outros personagens. Mas é uma dupla não associada, cada um também tem seu tempo. O MC, a figura onisciente da peça<sup>124</sup>, embora não dialogue com qualquer personagem diretamente, nem com o próprio Detetive, sabe muito mais que o investigador sobre a consciência e a função social dos personagens e contribui para o entendimento das situações quando assume a fala deles. Essa multi-temporalidade poderia criar, a princípio, apenas uma gama de tempos internos isolados, mas ao ser manejada por personagens narradores-observadores fora da ação principal, mostra-se mais do que uma diversidade incoerente: conectam-se diferentes angústias, insatisfações, desejos que revelam o tempo de cada ser, mas que conseguem formar um significativo apanhado do imaginário humano oculto pela lógica da ideologia de veneração à empresa. São possíveis olhares para além do tempo e do espaço de trabalho, mas conectados a ele porque em nosso tempo, os valores do trabalho são vividos durante todos os momentos da vida social.

#### **d- Faces de personagens, faces do trabalhador**

Em *Bartolomeu, que será que nele deu?*, os personagens transitam entre diferentes formas de composição, colocadas em justaposição e contradição durante a peça. Essa diversidade revela, por um lado, possibilidades múltiplas de compreensão das relações de trabalho contemporâneas a partir de um escritório de advocacia e por outro, os diversos papéis do indivíduo além de sua função trabalhista.

O personagem tende a se apresentar como tipo quando demonstra algumas características universais atribuídas à sua função trabalhista; no texto, isso ocorre quando eles se relacionam no escritório ou pronunciam seu depoimento. Todos se mostram como tipos em algum momento, inclusive Bartolomeu, mas nesse caso, apenas durante a abstração de Pilatos. O universo dos trabalhadores da empresa é abordado no diálogo entre Nepomuceno (jovem advogado), Chester (segurança particular de Pilatos)

---

<sup>124</sup> Na peça, O MC tem uma função semelhante ao do Coringa do Teatro de Arena; as diferenças são comentadas nas próximas páginas.



e Caju (*office-boy*):

CAJU- Tu não economiza no luxo, é ou não é?

NEPOMUCENO- Luxo é uma necessidade básica para um homem como eu... Mas deixa pra lá...você nunca vai entender...

CAJU- Pode não parecer, mas eu tenho ambição, chefia... Tô estudando... Vou tirar o diploma... Vou ser advogado... Mas a minha causa é que vão fazer a diferença... Vou tirar uma pá de gente boa do xis... Vou advogar pros camarada da minha área.

*O elevador pára. Entra Chester com um rádio na mão*

CHESTER- O doutor Pilatos está subindo... setor A.

*Solta uma baforada de cigarro na cara dos dois*

NEPOMUCENO- Então eu e o doutor chegamos juntos... Até nisso somos iguais... Pontualidade!

CHESTER (irônico)- Você, igual ao doutor? Sei..

NEPOMUCENO- Olha o respeito... Há hierarquias que...

CHESTER- Respeito eu tenho por duas coisas na vida: O doutor e Deus... Portanto se você tem amor “próprio”, fica na tua!...

CAJU- Vocês dois não têm jeito... Ficam de picuinha logo cedo!...

NEPOMUCENO- Mas era o que faltava!... o *boy* da firma emitindo opiniões...

CAJU (*irado*)-... Não tá mais aqui quem falou...

*Elevador pára*

CAJU- E vê se os dois despacham logo, que eu quero mais é fazer minhas correrias...

NEPOMUCENO (*chamando com autoridade*)- Caju!... Antes de sair passa na minha sala... Tenho uma “entrega” urgente... A mesma “gratificação” de sempre...

CAJU (*meio desconfiado, mas topando*)- ... Falô!!!

NEPOMUCENO- É isso aí... você é um garoto esperto!

CHESTER- Então é assim que você paga as prestações de seu carro importado?...

NEPOMUCENO- Você não entende nada de negócios, Chester...

CHESTER- Mas sou graduado em ma landragem... Te cuida! <sup>125</sup>.

As relações estabelecidas pelo diálogo nos apresentam, sob um ponto de vista, um quadro da acumulação flexível: numa era de desemprego, subcontratação e trabalho temporário, os funcionários submetem-se necessariamente a denominadores comuns do mercado, como a ascensão social a qualquer custo, as pequenas hierarquias e os acordos ilícitos. Noutra direção, o diálogo também nos mostra as características típicas dos personagens: Nepomuceno, jovem advogado carreirista, representa uma nova geração da classe média para qual a ilusão de bem-estar social já está definitivamente derrotada, suas preocupações se voltam apenas para o sucesso individual; ele se espelha na carreira

<sup>125</sup> Claudia Schapira, op. cit., pp. 20-21.

de sucesso e falta de ética de seu chefe e analisa as oportunidades do sistema sem nenhuma forma de moral, religiosa ou humanista. Caju, em oposição, apresenta preocupações mais amplas: quer ser advogado e ajudar a comunidade pobre e periférica onde vive; apesar de trabalhar e estudar, busca brechas no próprio sistema para subvertê-lo; mesmo assim, aceita a oferta ilícita de Nepomuceno. Chester demonstra sua total submissão ao patrão e aos valores do trabalho, “abençoado” pelos valores religiosos.

Durante os depoimentos, os personagens também se posicionam como categoria e classe social. A abstração de Nepomuceno ocorre na peça antes do depoimento; ele imagina um programa sensacionalista de TV em que é o apresentador e Bartolomeu, a atração: como uma marionete, mostra-se para todo o país como o “homem que ousou preferir”. Assim que termina sua abstração, Nepomuceno canta sua música-tema junto com o MC:

Sei que vou subir  
 Pode não ser agora, mas a qualquer hora, eu chego lá...  
 Sou bem moço ainda  
 E sonho com o sucesso...  
 E se for preciso vou pagar o preço.  
 [...]  
 Nem de escrúpulo padeço  
 Por isso mesmo eu sei  
 Que tudo, tudo, tudo...  
 Eu mereço!!!<sup>126</sup>

Seu depoimento é claro: declara explicitamente ao público sua vinculação ao Direito não por um ideal de justiça, mas como trampolim para uma ascensão social. Na cena seguinte, Detetive interroga Nepomuceno. O jovem advogado declara que enxerga o mundo dividido entre perdedores e vencedores; associa-se a Pilatos, advogado de destaque, mas o classifica como babaca sentimentalista quando o patrão entra em crise de consciência. Inquirido pelo detetive sobre seu possível envolvimento com a morte de Bartolomeu, ele deixa claro que não valeria a pena por as mãos nele, pois não daria nenhum lucro.

Por meio do depoimento, a exposição das funções típicas ou universais e dos desejos vinculados a elas evidenciam características do trabalho atual. Em relação à novela *Bartleby, o escrivão*, o texto teatral apresenta mudança no perfil dos profissionais trabalhadores do escritório. Dos personagens-funcionários de Melville,

---

<sup>126</sup> Idem, pp. 50-51.

três são copistas e um, contínuo. Dos personagens de Schapira, só um é copista; os outros são um advogado, um segurança e um *office-boy* (ou contínuo).

A presença de um personagem como Nepomuceno num escritório do século XIX talvez fosse impossível, já que ele é provavelmente um advogado empregado, ou não-sócio. Segundo o advogado Solon Cunha, com as sociedades de advogados, os lucros são rateados; por outro lado, com a massificação do ensino jurídico, começou-se a admitir também nessas sociedades a presença de advogados não-sócios, que os contratantes consideram como autônomos, mas que conforme a relação subordinativa com os tomadores de serviços, podem ser também considerados como empregados<sup>127</sup>. Não se pode afirmar com certeza o tipo de contrato de Nepomuceno, mas ele pode ser um advogado não-sócio autônomo ou empregado. No prefácio de Georgette Fadel para o texto, ele é designado como funcionário<sup>128</sup>. Pela pouca idade e por seu comportamento, parece ser advogado empregado, já que em sua “abstração”, deixa claro que só com exposição na mídia terá lucros, ou seja, como funcionário, não ganha como deseja.

Na era da acumulação flexível, o aumento excessivo de formados e a mudança na composição profissional de um escritório – ou o que se chama atualmente de sociedade de advogados – são condições que permitem haver, entre os novos advogados, um número maior de profissionais temporários que, muitas vezes, não têm a formação ou experiência necessária para o trabalho. Obviamente, não se pode afirmar que a massificação no ensino cria necessariamente profissionais mais mercenários, mas com certeza fragiliza-se o vínculo de muitos com o escritório em que trabalham, o que muitas vezes pode incentivar a presença de carreiristas como Nepomuceno. Por outro lado, numa sociedade de advogados, o copista, escrevão ou auxiliar passa a não ter a mesma importância de antes, ou tem sua prática alterada, na medida em que muitos serviços ou documentos antes copiados a mão são processados ou redigidos mais rapidamente no computador.

Além das funções trabalhistas, os personagens mostram suas contradições internas na abstração. Nesses momentos – exemplificados anteriormente –, pode-se dizer que se mostram como indivíduos, em seu aspecto particular. Porém, é inseparável seu questionamento individual como personagens das questões surgidas a partir de sua função social. Na peça, no entanto, há uma intensificação desse tempo interior.

---

<sup>127</sup> Solon Cunha, *op.cit.*, p. 87-88.

<sup>128</sup> Georgette Fadel, *op. cit.*, p. 7.

Uma terceira possibilidade de enfoque do personagem na peça é o de Bartolomeu: mesmo que possa ser visto como tipo por outros personagens em seus devaneios ou, por outro lado, demonstrar em alguns momentos seus conflitos interiores, não se encaixa bem numa classificação de personagem típico nem universal. Também não poderia ser pensado como um personagem brechtiano, que demonstra constantemente a contradição entre o indivíduo e sua função social.

Bartolomeu é um homem cindido, sua ação não está de acordo com sua consciência. Apesar disso, ele não parece ser totalmente manipulado pelos poderosos, nem completamente ciente da sua atitude “revolucionária”. Porém, logo nos primeiros dias de trabalho, quando Pilatos pede a Bartolomeu que faça outra tarefa que não digitar e ele responde “prefiro não fazer”<sup>129</sup>, sua atitude de recusa desmantela a lógica de funcionamento do escritório.

Quando todos saem, Bartolomeu fica sozinho no escritório e digita. Em seguida, conforme a rubrica, inicia uma espécie de ritual de sobrevivência, ou seja, uma seqüência de ações cotidianas como se o escritório fosse sua casa, e o arquivo, seus móveis. MC canta o melô do embotamento, enquanto o funcionário reza o mesmo texto:

BARTOLOMEU/MC  
 Todo ser humano tem uma mania  
 Todo indivíduo tem uma obsessão  
 Não tem como fugir  
 Não tem como escapar  
 Para essa regra não tem exceção...  
 [...]  
 Não há transgressão.<sup>130</sup>

O MC consegue captar o pensamento de Bartolomeu na sua música tema, mas não se pode dizer que é um depoimento como os de outros personagens da peça, em que se explicita a função trabalhista ou social. Sua fala, mais do que conformista, é estranha, porque vai aos limites de sua obsessão e evidencia o exagero da veneração aos valores do trabalho. O seu ritual é um anti-ritual, já que soa como compulsório e é desprovido de celebração. Quando Bartolomeu é preso e levado à prisão, o MC canta o tema *O homem original*:

Sou um homem sem referências,  
 nem para frente nem para trás  
 Sou um totem moderno.

<sup>129</sup> Claudia Schapira, op.cit., p. 22.

<sup>130</sup> Idem, pp. 27-28.

Não me enquadro no que a sociedade satisfaz.  
 Sou o original  
 O homem primordial.  
 Sigo a minha natureza,  
 e com certa destreza  
 driblo a vida, ingênuo.  
 Mas, ai de mim, que engano,  
 acabei entrando pelo cano  
 Cortei o grande cordão humano  
 Pensando seguir minha trajetória  
 Mas esqueci que ninguém foge da história...<sup>131</sup>.

Mais do que ser vinculado a um discurso de classe, Bartolomeu parece simbolizar o homem contemporâneo, sem clareza de sua própria origem e sentido no mundo, e que busca um caminho próprio, não necessariamente vinculado aos valores do capital, ou em contraposição, a um discurso proletário a favor do trabalho.

Deleuze reflete que, na novela, ao não se recusar, mas apenas preferir não fazer, Bartleby não pode ser visto como revoltado e não se enquadra num papel social; ele se torna, assim, algo indeterminado dentro dos parâmetros conhecidos socialmente, um excluído, sem que o padrão encontre uma explicação racional para o fato. Ele é um homem sem referências a si mesmo nem a outra coisa<sup>132</sup>. Bartleby seria um personagem original, em oposição aos particulares, que teriam características que determinam sua forma e propriedades que compõem sua imagem, e recebem influência uns dos outros e de seu meio; além disso, em termos de linguagem, emitem frases próprias, mas obedecem às leis gerais da língua. Os originais seriam figuras solitárias que extravasam qualquer forma explicável, seres que revelam o vazio do mundo, suas imperfeições, a mediocridade das criaturas particulares, e desafiam a psicologia e a linguagem. Não são nem particulares nem gerais, são originais<sup>133</sup>.

Na peça, ao contrário da novela, é dada uma voz interior a Bartolomeu, tanto em suas reflexões pessoais, como nos devaneios dos outros personagens. Se a revelação ou projeção da complexidade interna de Bartolomeu não o livra de sua própria derrocada, consegue provocar questionamentos dos quais os outros personagens do escritório desejariam fugir.

O texto também inclui a perspectiva coral, embora não como em *A Comédia do Trabalho*, em que o desenvolvimento da trama e a relação entre classes se dão por meio de coros desarticulados. No texto de Schapira, embora possa se enxergar uma dimensão coral nos trabalhadores do escritório, ela não é significativa, pois eles se mostram com

---

<sup>131</sup> Idem, p. 56.

<sup>132</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 85- 86.

motivações e objetivos muito díspares. Há, no entanto, um personagem coletivo que se não comanda a ação central, tem uma importância decisiva no comportamento dos outros personagens: a engrenagem.

Schapira explica que a engrenagem é um personagem coletivo que tem a função de aludir ao funcionamento do sistema capitalista, um coro com movimentos mecanicistas em que todos os atores se locomovem como peças de uma máquina; foi criado por eles a partir da prática da dança de rua, presente de maneira decisiva no processo de criação do espetáculo. Mas quando a engrenagem envolve Bartolomeu, o personagem protagonista da peça não se incorpora nela: é a peça que falha<sup>134</sup>. A engrenagem concretizada em cena é uma forma que evidencia o invisível na contemporaneidade: o controle e a mecanização que os valores capitalistas, principalmente a partir de formas de trabalho, projetam em nossas vidas sem que percebamos.

Outra perspectiva acontece com Detetive e MC: apesar de suas diferenças, os dois podem ser chamados de personagens-observadores ou narradores-observadores.

Embora o MC não possa ser denominado como um personagem no sentido comum do termo, ou seja, um ser ficcional encarnado por um ator e que se refere de alguma maneira a um ser ou ideias reais, ele interfere na consciência dos personagens e por consequência, no desenvolvimento da ação. Na peça, a figura do *rapper*/MC toma lugar de vários personagens que representam diferentes instituições e classes sociais, principalmente nas canções, quando emite seu discurso juntamente com eles: esse procedimento lhe concede o poder de estabelecer uma voz individual com significância mais ampla, estabelecer analogias entre figuras sociais aparentemente não relacionadas, evidenciar as oposições e complementaridades de classe, rever seu próprio significado como integrante de uma cultura ou de uma classe, além de pesquisar e repensar a sociedade brasileira atual. O MC, sob essa perspectiva, também desvincula o negro e a cultura *hip hop* de um gueto e, além de demonstrar seu sentido mais universal, cria uma espécie de alternativa para as relações humanas contemporâneas, na medida em que o *hip hop* revê a característica competitiva da sociedade capitalista e, ao contrário, impõe a reflexão, a arte e a festa como parâmetros de reconstrução da vida, e não os valores de consumo e de veneração à eficácia e não-solidariedade no trabalho.

O Detetive, personagem não presente em *Bartleby*, apresenta-se como

---

<sup>133</sup> Idem, pp. 95- 96.

<sup>134</sup> Entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

estruturante na dramaturgia de Schapira; no processo de criação, surgiu após o trabalho com os depoimentos e abstrações, quando, a partir de cenas criadas pelos atores e das discussões dos ensaios, a dramaturga propunha novas situações e até personagens, como foi o caso do investigador<sup>135</sup>, um narrador que busca entender os motivos da atitude de Bartolomeu, mas com a visão mais distanciada, mais global dos fatos. Ainda assim, o Detetive não entende por completo os motivos de cada parte envolvida na história, o que o angustia; para Schapira<sup>136</sup>, ele é inspirado em filmes *noir* e em heróis justiceiros de histórias em quadrinhos, e representa o sonho que mora dentro de nós de fazermos justiça com as próprias mãos, o que o posiciona como um alter-ego do público.

A lógica das mudanças de espaço e do trânsito temporal vem diretamente da investigação do Detetive, que articula as situações descritas nos interrogatórios e interage com elas por meio de observação, ações e falas. A função épica de narrador-observador, exterior à essência da ação dramática central, mostra aqui sua contradição: o agente de polícia tem um ponto de vista mais amplo que os outros, mas não completo, pois não viveu as situações descritas; ele precisa imaginá-las a partir dos relatos; anseia por entender as outras subjetividades, mas ao contrário de muitos narradores épicos do teatro e da literatura, não tem acesso completo a elas. Essa peculiaridade o identifica – e também os outros personagens da peça – ao que Proença Filho aponta como uma tendência literária contemporânea, a presença de um narrador-observador cada vez mais distanciado da ação central ou da matéria narrada, com a intensificação de elementos de autoconsciência e de auto-reflexão<sup>137</sup> e, por outro lado, o identifica à ideia de auto-representação presente no *hip hop* e no núcleo Bartolomeu. No entanto, apesar das múltiplas narrativas que o interrogador ouviu, sua função de organizador dos diferentes discursos e pontos de vista, de modo a rever a sociedade e o trabalho como um todo, afirmou-se e revelou, por um lado, uma possibilidade de visão de mundo mais global, ainda que angustiosamente contraditória e não única.

Tanto na abstração quanto no depoimento, as figuras do MC e do Detetive constituem-se como elementos épicos decisivos no texto para trazer unidade aos devaneios lírico-reflexivos de cada personagem: o MC é um comentarista onisciente que possui a capacidade de pronunciar ou influenciar os pensamentos dos diferentes personagens; já o Detetive adquire o poder de enxergar as abstrações de cada

<sup>135</sup> Depoimento de Roberta Estrela d'Alva em debate op. cit.

<sup>136</sup> Entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

<sup>137</sup> Domício Proença Filho, *Pós-modernismo e literatura*, 1988, p. 44.

personagem durante os interrogatórios e, com isso, consegue costurar os fios das situações vividas por Bartolomeu no escritório – narradas pelos depoentes.

Durante o processo de ensaios, a ideia para a criação desses dois personagens comentadores parece ter surgido não apenas da atitude reflexiva do mestre de cerimônias da cultura *hip hop* ou dos filmes *noir*, mas também da tradição do teatro épico, tanto de Brecht quanto de Thornton Wilder, entre outros. No Brasil, uma referência importante parece ser o sistema do Coringa proposto por Augusto Boal no Teatro de Arena; segundo Rosenfeld, nesse sistema, opunha-se o coringa ao ator protagonista: o primeiro, como narrador ou *raisonneur*, poderia substituir qualquer personagem da peça e conhecia epicamente não só a história, como os segredos mais íntimos de todos os personagens e representava pontos de vista do autor; já o ator protagonista sempre vivia o papel do herói naturalisticamente; mas por contradição, personificava desejos coletivos e nacionais, como um herói mítico.<sup>138</sup> Na peça do Núcleo Bartolomeu, não há oposição entre um herói protagonista e diferentes personagens: todos vivem sua porção íntima, naturalista e ao mesmo tempo épica, reflexiva, apesar de figuras como MC e Detetive agirem como coringas; no entanto, pelo fato de poderem comentar e entrar na cabeça dos outros personagens, conseguem pensar sobre a sociedade brasileira a partir da situação do escritório e almejam novos modelos de convivência e humanidade, assim como o teatro nacional-popular do Arena – apesar de todas as diferenças de contexto e linguagem.

O Detetive pode ser pensado também como protagonista, no sentido de que representa nosso desejo de justiça social; mas no texto de Schapira, ele não tem a pretensão mítica do herói das tragédias antigas, nem do herói do Arena: é um herói fracassado que, no entanto, enxerga uma esperança no fracasso de seu ideal. Ao término da peça, o MC fala o texto final do Detetive, que se debruça sobre o corpo de Bartolomeu:

Não posso mais julgar o homem agora que o compreendo. Afinal, não é um só homem toda a humanidade? [...] E o que julgo, é a minha mais profunda natureza. Imperfeita como o sistema, que precisa explodir e dar passagem a um novo tempo. Abandono o meu posto “oficial”, mas continuo na ativa, representando a minoria, que já vislumbra mudança. Essa é a minha derradeira sentença: a morte de Bartolomeu serviu para despertar nos espíritos cansados a vontade de novas crenças.<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Rosenfeld, Anatol. *O mito e o herói no teatro moderno*, 1996, pp. 14-18

<sup>139</sup> Claudia Schapira, op. cit., p. 58.



Embora sua utopia profissional de descobrir a verdade e punir culpados tenha caído por terra a partir do mergulho nesse caso, ele consegue com a investigação alcançar seu objetivo pessoal inicial – achar o homem puro dentro de si a partir da história de Bartolomeu. Já a concepção de que um homem só é toda a humanidade é simbólica do olhar da peça, que procura uma interpretação ou diálogo com a realidade brasileira a partir das conexões entre o local e o universal, ou entre o íntimo e o social.

Essas conexões, embora busquem uma interpretação mais ampla, acionam não só o tipo, como diferentes faces dos personagens. O íntimo dos seres fica em frente ao seu eu trabalhista, o trabalhista se choca com o íntimo, os dois se reveem frente a um homem que se recusou a trabalhar. O tipo se compara com o indivíduo; os dois, com o coro e com o indivíduo original; o coro envolve e é desmanchado pelo original. O original se rende ao tipo. O tipo se observa. O narrador observador se vê no tipo, no indivíduo e no original. Nessa rede que põe em choque formas diferentes de composição em cada um dos personagens e em suas relações, não se chega a uma resposta fechada para o dilema do trabalho no país, mas se afirma que sem o constante reposicionamento do indivíduo frente ao trabalho, não se chegará às mudanças, nem a novos modelos de entendimento dessa realidade.

### **3- Hibridismo e complexidade das relações trabalhistas**

Tanto na relação entre abstração e depoimento, quanto nos outros aspectos dramáticos do texto (espaço, tempo, personagens), ocorre um hibridismo de gêneros e linguagens que determina a maneira de abordar as questões da trama.

Algumas analogias entre o texto literário de origem e texto teatral criado contribuem para esclarecer como as formas líricas se associam às dramáticas e épicas na peça para contar a história sob pontos de vista múltiplos, mas, simultaneamente, refletir de maneira objetiva sobre o impasse vivido no escritório. Importantes influências da peça – a novela de Melville, a dramaturgia de Brecht e o *hip hop* – apresentam formas épicas com um lirismo essencialmente reflexivo, característica que obviamente se transfere para o texto de Schapira.

Como visto anteriormente, o Núcleo Bartolomeu pesquisa as relações entre teatro épico e *hip hop*, o que nos remete à interseção entre o gênero dramático, épico e lírico. Sarrazac comenta que na contemporaneidade, mais adequada do que a noção de gênero ou modo consagrado pelo Classicismo, seria o conceito de transmodo, uma

espécie de hibridização do dramático e épico, em que se passa de um ao outro conforme se necessita.<sup>140</sup> Justamente por isso, não se pretende nesta análise definir precisamente a quantidade de épico e lírico presente na peça – o que seria impossível e não aceitável – mas de qualquer maneira, a noção de traços estilísticos nos ajuda a compreender as diferentes maneiras de se compor as combinações entre os modos ou gêneros e como elas se refletem na abordagem do tema trabalho pelo grupo.

O gênero lírico é definido como o mais subjetivo, pois nele tende a não haver traços narrativos e descritivos, busca-se um estado interior e não uma visão objetiva; um traço estilístico importante da Lírica é o ritmo e a musicalidade das palavras e dos versos<sup>141</sup>. A obra de Melville, como novela, é um texto narrativo, ou seja, épico, mas narrado em primeira pessoa, portanto um épico com traços estilísticos líricos, e centraliza as reflexões no pensamento do patrão, diferentemente da peça. Uma das impressões citadas pelo narrador sobre o que se poderia passar na cabeça de seu funcionário é bastante significativa:

[...] lembrei-me de uns certos ares inconscientes de... como direi?... de uma certa altivez, ou melhor, de uma reserva austera, que tinha me impressionado positivamente a ponto de me submeter às suas excentricidades quando temia lhe pedir algo banal, apesar de eu saber, por causa da sua imobilidade contínua, que atrás do biombo ele estava imerso num dos seus devaneios face à parede cega<sup>142</sup>.

Bartleby indiretamente obrigava o advogado a sair de seu cotidiano racional e trabalhista, provocando-lhe uma melancolia que tentava evitar. Jorge Luis Borges, ao analisar a obra de Melville, atribui a ela a definição “de um gênero que Franz Kafka reinventaria e aprofundaria em 1919: o das fantasias do comportamento e sentimento, ou, como agora lamentavelmente se diz, psicológicas”<sup>143</sup>.

A fantasia de comportamento e sentimento não é só do funcionário, que se fecha em seus obscuros pensamentos, mas também a do patrão que o observa, na medida em que aquele lhe desperta sensações e comportamentos que poderiam desestruturar suas convicções e sua vida profissional. O patrão era “intermediário nova-iorquino do capital, da propriedade e das transações realizadas num prédio sem número situado no

<sup>140</sup> Jean- Pierre Sarrazac, “L’irruption du roman au théâtre”. *Théâtres em Bretagne*, n. 9, avril 1996, p. II-VII, 1995, p. 5.

<sup>141</sup> Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, pp. 22-23.

<sup>142</sup> Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, 2005, p. 18.

<sup>143</sup> Jorge Luis Borges, “Apresentação”, Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, 2007, p. 9.

meio das muralhas de Manhattan”<sup>144</sup>, ou seja, um cenário sem vida, como o próprio personagem o descreve. A fuga do cotidiano burocrático do escritório por meio de um devaneio provoca no advogado uma parada no tempo sem vida do trabalho que o obriga a refletir sobre as relações entre patrões e empregados.

A novela, com sua característica reflexiva, foi uma influência importante na criação da abstração no texto de Schapira já que, nos dois casos, isola-se o pensamento do personagem-narrador da exposição aos outros personagens da trama. A abstração pode ser considerada como um elemento de traço lírico na peça, pela carga de subjetividade que o isolamento do personagem traz – mesmo que contenha muitas vezes diálogos, uma característica dramática, e tenha um intuito de empreender uma reflexão objetiva, épica. Na peça, fica claro que o lírico ultrapassa a transmissão de sensações imediatas do eu, característica mais essencial da Lírica: a abstração é subjetiva, interna, exclusiva do sujeito, mas empreende com o público uma reflexão de natureza coletiva, como as relações de trabalho.

A mesma hibridização de gêneros percebida na abstração pode ser vista no *rap* como gênero artístico: poema de média extensão escrito e cantado pelo MC – mestre de cerimônias ou *rapper* – geralmente apresenta uma história com cunho social e objetivo; neste sentido pertence ao gênero épico, mas possui fortes traços estilísticos líricos na medida em que a narrativa do *rapper*, além de ser cantada em primeira pessoa, é fruto de intensas experiências reais suas ou de conhecidos, com um ritmo bastante marcado<sup>145</sup>. Por outro lado, a ideia de auto-representação do *hip hop*, com a atitude combativa e o discurso consciente do MC, permite que a opinião subjetiva seja também representativa de um contexto social, e assim a música não apenas sublinha um estado interno, mas acirra as questões objetivas levantadas na peça. A arte do MC é uma das bases decisivas do depoimento: os *raps*, apesar das semelhanças com as *songs* brechtianas no que dizem respeito à visão social extremamente crítica trazida em verso, costumam enfatizar mais a experiência pessoal do MC em relação ao mundo do que aquelas, geralmente mais associadas a um olhar específico de classe. Além disso, o MC pode criar analogias entre diferentes tipos, categorias e classes sociais.

As inter-relações são possíveis graças ao hibridismo de gêneros e linguagens, que no espetáculo se mostra logo no início, a partir da proposição do Detetive ao

---

<sup>144</sup> Modesto Carone, “Bartleby, o escrívão fantasma”, Herman Melville, *Bartleby, o escrívão*, 2005, p. 43.

<sup>145</sup> O conceito de traços estilísticos líricos é desenvolvido em Anatol Rosenfeld, op. cit., pp.17-1.

microfone:

DETETIVE

[...]

*(aponta para o homem desenhado no chão)* Temos à nossa frente um caso lamentável e grotesco: alguém matou a si mesmo e o culpado precisa ser punido. Para isso, será necessária extrema atenção: aos olhares, aos gestos e principalmente às palavras que traíam essa consciência inconsciente.

*(Demais atrizes, também caracterizadas de detetives, cantam/comentam o rap do detetive.)*

MCs

[...]

Esse papo de conchavo  
comigo dá errado  
sou um detetive ainda não deteriorado.

Não relaxo,  
não sossego,  
trabalho sem parar  
mas vou descobrir  
o que há de errado.

Quero devolver para a polícia  
o que faz tempo ela perdeu:  
integridade!!

[...]

*(Saem as demais atrizes, ficando apenas o primeiro detetive. Fala com o público de maneira intimista, como se, no fundo, estivesse falando para si mesmo)*

DETETIVE

Tudo é mistério... Mas enquanto reconto a tua história, Bartolo meu, eu procuro o homem puro que há em mim...<sup>146</sup>

Em primeiro lugar, o microfone, como um recurso utilizado no *hip hop* para destacar o depoimento pessoal do MC, instaura na peça o poder de auto-representação do ator, de não apenas representar um papel, mas de se posicionar como ator, assim como o MC<sup>147</sup>, que geralmente inicia seu *rap* dizendo “Eu, fulano, na minha quebrada<sup>148</sup>”, ou seja, se expressa em primeira pessoa, nunca canta letras de outros e sim a sua própria história. Por outro lado, na peça, ainda não havia sido estabelecida a fusão entre ator e MC que passa a caracterizar o grupo nos trabalhos seguintes, pois dançarinos, MCs e DJs eram artistas convidados. Porém, no corpo já vinha a marca da cultura de rua, pois durante esse período os atores tiveram um treinamento físico baseado na dança de rua e no jogo de basquete para estimular a prontidão.

<sup>146</sup> Claudia Schapira, op. cit., 12-13.

<sup>147</sup> Depoimento de Roberta Estrela d’Alva em debate op. cit.

<sup>148</sup> O termo *quebrada* significa lugar, bairro ou cidade em que vive o *hip hopper*. Janaina Rocha et alii. *Hip hop- a periferia grita*, 2001, p. 146.

Mesmo que a fusão entre ator e MC não tivesse ainda sido estabelecida de fato na peça, ela já estava apontada na ideia de justapor dois tipos de fala do Detetive, pois o personagem é representado inicialmente por uma atriz, num texto escrito em prosa e falado em um microfone, e em seguida por outras atrizes, em verso, no chamado *rap* do Detetive; essa distinção formal não tem o objetivo de separar o indivíduo de sua categoria profissional, mas de acentuar o que há de específico no Detetive da trama: ele diz que procura encontrar sua pureza por meio da história do morto e não apenas cumprir uma tarefa. O sentido da sua profissão pode assim ir além do estereótipo do investigador policial.

Além disso, outra escolha formal específica dessa cena acentua ainda mais a contradição entre a dimensão do sujeito e a do coletivo, tornando-as complementares: o verso, como meio linguístico normalmente associado à expressão poética do “eu”, é utilizado para a fala mais claramente coletiva, representativa da categoria profissional dos detetives; a prosa, por sua vez, é reservada ao desejo mais profundo do indivíduo. O mecanismo de contrapor fala individual e coletiva ressalta também o desejo de desenvolver a justiça social pelo trabalho, e não apenas a ideia de cumprir metas que cada indivíduo tem numa empresa atual.

Outra justaposição de meios linguísticos contribui para expor uma contradição entre universos sociais. Quando Detetive aborda Caju para interrogá-lo, ele o faz com uma frase em prosa e o *office-boy* responde com um texto em verso. Logo em seguida, o interrogador responde novamente em prosa e inicia-se um breve diálogo entre os dois<sup>149</sup>. Nesse sentido, para que Caju recontasse sua história com sua própria voz, a autora expressa não só as questões do personagem, mas um conteúdo problematizado na forma: o contraste trazido pela alternância das falas dialogada e poética pode ser vista como um estranhamento que reflete a dificuldade de comunicação entre duas pessoas num mundo de diferentes referências, tempos e percepções, em que se opõem e se complementam lei e cidadão, cultura acadêmica, cultura de massa e cultura de rua, centros e periferias.

Após a primeira recusa de Bartolomeu, Pilatos, perplexo, decide sair do escritório com a desculpa de que está com enxaqueca; em seguida, Chester, que observa o copista, canta sua música-tema acompanhado do MC:

Eu sou o pau mandado a serviço do capital

---

<sup>149</sup> Claudia Schapira, op. cit., p. 34.

[...] Sou o cão domesticado que protege o grande homem  
 O que o meu patrão pedir  
 Pra mim é lei  
 É regra  
 É ordem.  
 Se alguém dá uma de otário  
 É carta fora do baralho.<sup>150</sup>

Além da influência na utilização do procedimento da *song*, quando Chester diz que elimina quem não segue a ordem do patrão, o texto também traz uma referência direta a um texto de Brecht, *A exceção e a regra*:

JUIZ *cantando*  
 A regra é: olho por olho!  
 Só um tolo espera a exceção.  
 Que o inimigo lhe dê de beber,  
 O sensato não pode conceber<sup>151</sup>.

O diálogo com a peça acima, presente em outros momentos, caracteriza um dos elementos do hibridismo do texto, que além de misturar diversas referências culturais e linguagens artísticas brasileiras e mundiais, põe em contato diretamente, por meio do teatro épico, uma novela, uma peça e os princípios do *hip hop*, amalgamados numa criação contemporânea. E é um tipo de hibridismo intertextual, na medida em que, além de referências esparsas de diferentes obras de autores como Brecht e Deleuze, a peça se estrutura a partir de releitura de uma obra do passado (*Bartleby*), mas se utiliza diretamente de suas referências originais.

A intertextualidade da peça também nos mostra um diálogo de dois símbolos de duas épocas históricas, mas que ainda convivem na contemporaneidade: Bartolomeu e Caju. Bartleby, na novela, reagia às mudanças do fim do século XIX e início do XX com uma atitude de rompimento, de paralisação; na contemporaneidade, a inflexibilidade de Bartolomeu, se é vital porque expõe à sociedade suas feridas, por outro lado o destrói. Caju representa em parte esse inconformismo no século XX e XXI, no entanto, suas armas buscam uma superação, não um rompimento total. Caju, como uma voz importante do nosso tempo, é quem mostra a Bartolomeu o mal do qual viria morrer: a impossibilidade de conectar-se de alguma maneira à sociedade que rejeita, mesmo com o intuito de não se render a ela e defender princípios em que acredita.

Outra forma de leitura da natureza do trabalho em nossos dias aparece no texto de Schapira e no espetáculo por meio da linguagem corporal, fundida de maneira

---

<sup>150</sup> Idem, p. 23.

híbrida a outras referências. Os movimentos do *break*, de cunho libertário, apresentam-se não só em sua forma pura em danças de rua, mas também para compor a engrenagem mecanicista do trabalho, herança fordista presente nos tempos de hoje, e representada também pelo movimento repetitivo de Bartolomeu no computador. Esse procedimento parece ser incoerente; no entanto, os primeiros *breakers*, de ascendência negra e latina, surgiram nas ruas do Bronx em Nova York, no final da década de 1960 e, com seus movimentos, protestavam contra a guerra do Vietnã. Seus passos simulavam movimentos de feridos, a lembrança de algum objeto presente no confronto com os vietnamitas, ou até a dinâmica das hélices de helicópteros utilizados nessa guerra<sup>152</sup>. Portanto, o *hip hop* se apropria, desde sua origem, de ações mecânicas ou de natureza violenta para buscar o seu oposto, a liberdade de ação – uma reinvenção do significado do movimento e uma ressignificação das formas sociais. Na peça, cria-se um diálogo que acentua essas diferenças, expondo claramente o quão controladores para o corpo e a mente podem ser os movimentos empreendidos no trabalho.

Embora a dramaturga já tenha estabelecido anteriormente pontos de partida – como a linguagem do *hip hop*, o exercício do depoimento e o conceito de cenário<sup>153</sup> – o processo colaborativo empreendido pelo grupo possibilitou a multiplicação de pontos de vista contemporâneos sobre as relações de trabalho; contraditoriamente, o mesmo processo de criação dos depoimentos e abstrações pelos atores, motivou a criação de um novo personagem, Detetive, que tenta olhar a diversidade de um modo mais global e contemporânea, pois tenta trazer coerência aos pedaços.

A união de duas artes múltiplas como o teatro e o *hip hop* configuram para o Núcleo Bartolomeu um conceito específico de dramaturgia. Segundo Rogerio Toscano, a ruptura com as convenções de tempo e de espaço, a fusão de linguagens, a imagem como texto cênico, a importância do corpo como fator dramático, a polifonia dos discursos, são características que, entre outras, trazem a essa dramaturgia um fundamento centrado na somatória de elementos, e a vincula a um conceito de teia, ou seja, trama, e não conflito. Uma sobreposição sampleada de diferentes tessituras, que revela, além de aspectos simbólicos e espirituais, uma crítica das contradições do tempo presente<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> Bertolt Brecht, *Teatro Completo*, volume 3, p. 158.

<sup>152</sup> Janaina Rocha et alii, op. cit., p. 47

<sup>153</sup> Entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

<sup>154</sup> Antonio Rogerio Toscano, “Teatro e hip-hop: a experiência do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos”, *Revista Sala Preta*, CAC-ECA-USP, número 5, 2005, p. 181- 182.

Assim como o hibridismo de gêneros e linguagens adotado pelo grupo absorve formas artísticas de períodos anteriores e as reelabora de maneira a tentar buscar uma teia de diferentes tessituras, com conflitos paralelos e não mais um único central, simultaneamente nos apresenta por meio de Bartolomeu e outros funcionários do escritório características de um sistema de trabalho antigo que subsiste, reinventado, nos tempos de hoje. O hibridismo da peça permite a existência de conflitos paralelos, que oferecem novos olhares do trabalho contemporâneo, além da relação direta entre patrão e empregado, ou de empregado com empregado, e que por outro lado, aponta para a necessidade de uma nova reinvenção, não apenas do trabalho, mas ainda maior, que promova um novo tempo.

#### **4- O íntimo em choque com a função**

A partir de um hibridismo de linguagens artísticas, as formas dramatúrgicas adotadas pelo grupo revelam justaposição constante entre o íntimo e a função trabalhista dos personagens, principalmente pela relação entre a abstração e o depoimento, mas também por uma transição entre diferentes formas de composição dos personagens, pelo escape do espaço real do trabalho e pela intensificação do tempo interno dos personagens, sempre em relação com as situações objetivas vivenciadas no escritório.

A abstração e depoimento são recursos complementares para que sejam apresentados possíveis posicionamentos dos indivíduos na questão coletiva mais geral, ou seja, nas relações de trabalho no escritório. A justaposição dessas duas formas é uma decisiva característica dramatúrgica da peça, responsável por abrir outras perspectivas de identificação da relação capital versus trabalho (e outras dimensões da vida) hoje em dia, além do universo que condiz à relação específica entre patrão versus empregado, predominante na novela. A dramaturga e o grupo, ao ressaltarem com sua épica-lírica ou subjetividade épica, a desconexão entre o pensamento do personagem e a situação dramática, não se eximem de expor as causas e os causadores da exploração, mas parecem investir mais na ideia de um homem que se vê no limite de seus modelos de ação.

Além do enfoque da contradição na luta de classes, utilizado pela Cia. do Latão, e da constante justaposição entre o íntimo e a função social do trabalhador, caminho adotado pelo grupo de criadores de *Bartolomeu, que será que nele deu?*, o terceiro viés de abordagem do assunto nesta pesquisa é o da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes.



## Capítulo 3- O que eu fiz mesmo além de levantar prédios?: a saga de Tião em *Borandá*

### 1- Investigação coletiva sobre o indivíduo trabalhador

A migração é o tema central em *Borandá - Auto do migrante*<sup>155</sup>, não o trabalho. Mas quais são os motivos para que alguém deixe seu local de origem? Essa pergunta, presente na peça na voz do narrador Abu, pode ser respondida por uma conjunção de fatores, mas a falta de trabalho é decisivamente um deles.

Fundada pelo dramaturgo Luis Alberto de Abreu e pelo diretor Ednaldo Freire em 1993, a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, criadora da peça, teve inicialmente como atores os trabalhadores de uma empresa; posteriormente passou a contar com atores profissionais. Desde o seu início, o grupo segue uma trajetória de pesquisa sobre a comédia popular brasileira, motivada em grande parte pela relação direta de seus fundadores com as questões do trabalhador e das classes populares no decorrer de sua vida profissional. Alguns dos integrantes da Fraternal, inclusive o diretor, foram anteriormente atores amadores no ABC paulista<sup>156</sup>. A proximidade com a questão do trabalho nessa região industrializada de São Paulo foi inevitável. Abreu já tinha intenção de contar, por meio de um teatro narrativo, a história do trabalhador brasileiro desde o início de sua trajetória como dramaturgo, vontade concretizada no início da década de 80 com os textos *Cala Boca Já Morreu* (1981), montado pelo Mambembe, com direção de Ednaldo Freire, e *Bella Ciao* (1982), dirigido por Roberto Vignati, da Cia. Arteviva<sup>157</sup>.

Escrita em 2003 por Luís Alberto de Abreu, a partir de processo colaborativo, *Borandá* compõe-se de três sagas de migrantes: *Tião*, *Galatéia* e *Maria Déia*. As histórias são conduzidas por personagens-narradores que apresentam as situações dramáticas, refletem e organizam as ações vivenciadas pelos personagens. Apenas eventualmente se recorre ao diálogo.

A primeira saga, objeto de minha análise, conta a trajetória de Tião, que nasce no interior do Brasil, em um lugar não definido pelo autor e que por não conseguir

<sup>155</sup> A peça, de autoria de Luís Alberto de Abreu e criada em processo colaborativo pela Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, estreou em 2003, com direção de Ednaldo Freire e atuações de Aiman Hammoud, Ali Saleh, Edgar Campos, Luti Angelelli e Mirtes Nogueira. Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, 2004, p. 126.

<sup>156</sup> Entrevista de Aiman Hammoud, Ednaldo Freire e Mirtes Nogueira ao autor, em 31 de agosto de 2009.

<sup>157</sup> Alexandre Mate, “O povo que ri”, Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 188.

sobreviver em sua terra natal, ainda jovem parte para a cidade grande, onde passa a trabalhar como pedreiro. *Galatéa*, a segunda saga, num tom cômico e mítico, aborda a trajetória de João da Galatéa, um morador de uma cidade pequena de interior chamada Raso do Gurguéu, num país não definido pelo autor e que, por provocar muitos conflitos e não gostar de trabalhar, é acusado de não ter cérebro e é expulso da cidade pelo velho que o criou; ele obriga o moço a migrar para a cidade grande em busca do seu cérebro, supostamente roubado por um urubu-rei. *Maria Déia* encerra a série de três sagas e apresenta a história de uma mulher que, em função da falta de trabalho do pai, migra ainda jovem com a família de Minas para o Paraná; depois, ainda moça, casa-se e vai com o marido para São Paulo; anos após, pelo fato de ele não se manter em seus empregos e espancá-la, ela foge com seus filhos para o interior do Paraná, onde passa a trabalhar numa venda; assim que sofre um assalto e ouve um comentário sobre uma possível relação incestuosa de seu pai com ela na infância, decide não sair mais de casa, não comer, não fazer mais nada.

Por mais que as histórias acima possam ser descritas sob outros pontos de vista e não foquem de maneira explícita o trabalho, esse tema é um dos motivos mais fortes para o deslocamento de seus protagonistas: a dificuldade para ganhar dinheiro, manter-se no emprego e a motivação para trabalhar, associadas às inaptações da vida em família e em sociedade.

Como as três sagas são conduzidas pelos cinco personagens-narradores durante toda a peça, sua base formal pode ser pensada como um diálogo de narradores sobre histórias individuais ou, em outra direção, como uma investigação coletiva sobre migrantes trabalhadores brasileiros.

## **2- Formas de reflexão coletivizada da vivência individual**

O foco da análise centra-se nos elementos de linguagem do texto que evidenciam a constante reflexão coletiva a respeito das histórias individuais.

A partir da estrutura épica, o texto concilia diversos referenciais em sua composição: depoimentos de migrantes, um romance, elementos da *commedia dell'arte* e da cultura regional brasileira, autos medievais, textos teóricos sobre cultura popular, entre outros. Todas essas referências convergem na estrutura do chamado teatro narrativo.

Sob o ponto de vista da comicidade popular de tradição medieval e por meio das

combinações entre narração e diálogo, os narradores criam diversas conexões entre as diferentes dimensões espaço-temporais – interna, social, trabalhista, do local de origem – além de acentuarem os diferentes níveis de composição dos personagens: a partir desses elementos formais, é apresentado um olhar sobre aspectos da história recente do migrante trabalhador brasileiro.

### **a- Comicidade popular carnavalesca**

A abordagem da comicidade popular proposta pelo grupo, que integra diversas visões de mundo sem criar polarizações entre elas, é responsável pelo estabelecimento de vários personagens-narradores que debatem entre si seus múltiplos pontos de vista sobre as ações dos personagens e sobre o mundo.

A discussão sobre o conceito de popular é vasta e levanta diversas polêmicas, mas a companhia considera que obras e elementos da cultura popular abarcam o conhecimento humano de forma ampla, mesmo que sob formas aparentemente simples<sup>158</sup>. Uma das grandes influências do grupo é Mikhail Bakhtin. Segundo o autor russo, no estudo da obra literária de François Rabelais, é possível enxergar na antiga cultura cômica popular uma originalidade ímpar, porém não muito estudada, por fugir das exigências dos cânones literários predominantes no Ocidente:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.<sup>159</sup>

O autor também ressalta o caráter provisoriamente libertador das festas carnavalescas medievais em relação às festas oficiais, já que naquelas todas as relações hierárquicas eram quebradas, os indivíduos de diferentes posições sociais se relacionavam nas praças públicas. Por outro lado, a natureza do riso carnavalesco era festiva, própria do povo, ambivalente; além disso, era um riso dirigido contra tudo e todos, desde os próprios burladores até qualquer tipo de hierarquização<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> Site da Fraternal, página intitulada “Um pouco sobre o conceito de popular” ([www.fraternal.com.br](http://www.fraternal.com.br)). Consulta no dia 28/01/09.

<sup>159</sup> Mikhail Bakhtin, op. cit., pp. 3-4.

<sup>160</sup> Idem, pp. 8-11.

A dimensão política já está dada, portanto, na escolha estética da Fraternal que prefere o riso carnavalesco medieval, não hierárquico, cujo sentido é de renascimento e renovação de ideais, ao denominado por Bakhtin como humor negativo, satírico, contemporâneo, cujo autor se opõe ou se distancia do objeto do riso – caso em que se elimina a universalidade do riso, que passa a ser um fenômeno particular. O grupo evita a polarização entre formas e linguagens ditas eruditas e populares, mas empreende uma fusão dessas manifestações que é constantemente explicitada em suas peças. Não há o interesse de apenas reproduzir as fontes tradicionais de personagens e contextos culturais ditos populares, mas de reelaborá-los numa perspectiva própria e atual.

A escolha dramaturgica pelo auto, manifestação teatral de origem medieval, também contribui para a não restrição formal, na medida em que esse gênero, surgido a partir das comemorações de festas religiosas, com o decorrer dos séculos passou a incorporar diversas referências sagradas e profanas<sup>161</sup>. A influência dos assuntos religiosos na Fraternal é mais explícita em *Auto da Paixão e da Alegria*, espetáculo anterior do grupo, mas em *Borandá*, a liberdade em transitar do sério ao cômico, do popular ao erudito, própria dos autos, é recorrente. Nessa peça, porém, o grupo dá outro passo: arrisca-se em adotar tom um pouco mais grave em duas sagas, *Tião* e *Maria Déia* – que, no entanto, mantêm as características do auto.

O hibridismo dos autos e da cultura popular de cunho carnavalesco, não hierárquico, permite uma comicidade que funde o erudito e o popular sem restrições, de modo que a tradição é necessariamente reelaborada: é o caso não só das fontes artísticas do grupo, como dos depoimentos reais em *Borandá*. A fusão estética livre e explicitada, que torna clara no texto a relação entre as visões de mundo dos narradores e dos personagens das sagas, permite ampliar as possibilidades de compreensão e conexão de diversas dimensões da vida de trabalhadores migrantes brasileiros.

#### **b- Diálogo de narradores sobre as experiências do trabalhador migrante**

As combinações entre narração e diálogo são um aspecto dramaturgico central na peça, na medida em que os narradores comandam as ações dramáticas, mas também dialogam entre si. A reflexão coletiva por meio da narração abre horizontes épicos de abordagem do espaço, do tempo e dos personagens; com isso, ampliam-se as

---

<sup>161</sup> Margot Berthold, *História mundial do teatro*, 2001, pp. 185-186.

possibilidades de investigação das experiências vividas pelos trabalhadores migrantes.

A prática colaborativa em *Borandá*, associada aos depoimentos de migrantes, aprofundou o caminho de pesquisa do ator-narrador, já desenvolvido anteriormente no grupo. Para tratar do tema migração em *Borandá* – expressão que é uma corruptela de “Vamos embora andar” –, a companhia teve como ponto de partida o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em que três irmãos indígenas do norte do país seguem para o sudeste. O dramaturgo Luis Alberto de Abreu chegou a criar um *canovaccio* (roteiro) para uma história cômica, em que o personagem João Teité, presente em outras peças do grupo, era o personagem central; para dar embasamento à história, o grupo decidiu também colher depoimentos de migrantes na cidade de São Paulo. Porém, o contato com os entrevistados modificou de maneira decisiva o projeto inicial: a peça passou a ter três sagas e o argumento inicial foi reservado à segunda, *Galatéia*.<sup>162</sup> O processo de criação também teve um papel importante nessa mudança, na medida em que o grupo, depois de selecionar inicialmente o material provindo das entrevistas, reelaborava-o em duas etapas: em primeiro lugar, o ator que entrevistava determinado migrante improvisava esse relato sob seu ponto de vista e em primeira pessoa; em seguida, outro ator improvisava a mesma história e em terceira pessoa. Esses níveis de elaboração contribuíram para o desenvolvimento das histórias dos depoentes<sup>163</sup> e posteriormente, influenciaram nos perfis dos personagens e no jogo ficcional proposto pela escrita de Abreu para essa peça.

Na peça, os acontecimentos são conduzidos por narrações que por vezes dão lugar a situações dramáticas breves<sup>164</sup>; assim, as questões individuais se desenvolvem após a apresentação do contexto social ou de uma reflexão sobre determinada situação. Depois que o narrador Abu anuncia a saga, Tião imediatamente se apresenta ao público e os outros narradores comentam o perfil do protagonista e sua origem. Com suas falas e questionamentos, os narradores resistem a ceder espaço à representação, o que se repete durante toda a peça. Por outro lado, a reflexão e a ficção são indissociáveis nessa estrutura: a peça se caracteriza por uma forma épica que põe em tensão constante a emoção e a reflexão provocadas pela abordagem da questão migratória.

Em relação à saga *Tião*, um exemplo do procedimento acima aparece logo no

<sup>162</sup> Site da Fraternal, página inicial referente à Borandá ([www.fraternal.com.br](http://www.fraternal.com.br)). Consulta no dia 28/01/09.

<sup>163</sup> Entrevista de Aiman Hammoud, Ednaldo Freire e Mirtes Nogueira ao autor, em 31 de agosto de 2009.

<sup>164</sup> Discussão também desenvolvida por Cássio Pires de Freitas, “Do drama ao fragmento”. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2005, p. 76

início: Abu não permite que a primeira fala do personagem seja sobre sua relação mais emocional, ou seja, com sua mulher; o narrador o interrompe e inicia a saga com sua reflexão; com isso, insere a história pessoal do peão-de-obra, que a princípio poderia parecer de cunho apenas intersubjetivo, na história do país: Abu afirma que o povo brasileiro migra principalmente pelo fato de não ser proprietário de terras e propõe uma conversa com o público sobre a peregrinação, condição que segundo ele, atinge a todos nós, seres humanos<sup>165</sup>.

Tião aciona os assuntos sociais na sua memória por insistência dos narradores – vozes que representam o coletivo. A atitude de explicitar que as histórias e as reflexões sobre elas serão divididas com os espectadores convencionam esse acontecimento teatral como um resgate socializado da memória, não individual – procedimento que instaura a tradição de transmissão oral da experiência por meio do narrador.<sup>166</sup> No entanto, Tião não se submete inteiramente à coletivização da narrativa. Ele faz questão de se posicionar:

Pode deixar que eu mesmo falo, siá! Quem sabe de mim sou eu! [...] <sup>167</sup>-

Os narradores perguntam se suas declarações são falsas e Tião retruca:

Ó, está certo, eu sou o que eles falam, mas não sou do jeito que eles falam!  
Ara, se! <sup>168</sup>

A necessidade de lembrar suas origens e rever sua trajetória de vida impele Tião a buscar uma individuação. Porém, mesmo que a saga seja contada por ele em primeira pessoa, os narradores continuam a fazer suas interferências.

Tião narra sua chegada a São Paulo cinquenta anos depois, em sua maturidade; além disso, é intimado pelos narradores a rememorar coletivamente seu passado e assim sua percepção individual é reelaborada. Segundo Eclea Bosi, quando o indivíduo não submete suas memórias à elaboração grupal, tende a conservá-las intactas, com significação semelhante àquela de sua origem. Noutro sentido, quando componentes de um grupo convivem intensamente, há uma tendência de construção social da memória e portanto, de criarem parâmetros comuns de interpretação dos fatos vividos, o que pode

<sup>165</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 127-128

<sup>166</sup> Walter Benjamin, “O narrador”, *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

<sup>167</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 130

levá-los a fixar uma imagem consagrada dos acontecimentos para a história. Porém, a partir das condições concretas do seu desenvolvimento, o indivíduo conserva ou elabora o passado, ou seja, o caráter objetivo da lembrança se relaciona com a subjetividade em maior ou menor intensidade<sup>169</sup>. Tião é obrigado pelos narradores a contar sua história não apenas do ponto de vista emocional, mas sob um olhar relativizado pelo contexto social; no entanto, ele faz questão de manter sua visão. Porém, mesmo com o seu ponto de vista assegurado, após o exame da comunidade de narradores, a visão subjetiva de Tião está dialeticamente transformada.

Quando chega na cidade grande, o peão-de-obra de *Borandá* é obrigado a morar no serviço e preparar sua própria refeição. Apesar da redução de gastos, as condições dos alojamentos nas empresas de construção civil eram quase sempre insalubres e o migrante se sentia muitas vezes isolado. Por outro lado, depois de um tempo de adaptação no setor, muitos pedreiros intencionavam mudar para um trabalho mais leve, mas nem sempre conseguiam, justamente pela baixa qualificação profissional ou por não terem acesso à rede de relações dominantes no meio urbano considerado mais desenvolvido<sup>170</sup>.

A sensação de isolamento e a manutenção de um olhar rural na vida urbana são aspectos que se revelam dramaturgicamente na peça, principalmente no que diz respeito aos recém-chegados. Nos trechos em que Tião se refere à sua vida em São Paulo, ele praticamente não dialoga. O não diálogo na metrópole é uma forma que denuncia a vivência dos migrantes recém-chegados: com poucos conhecidos ou parentes, crescelhes o sentimento de solidão, de abandono, como o sentido pelo personagem Tião, ou de medo e insegurança. Esse comportamento não é apenas próprio de qualquer migrante em uma grande cidade, mas está ligado não só ao sistema de trabalho na obra, como também a um contexto político-econômico. Com o crescimento da indústria e dos centros urbanos e a diminuição do fluxo para o campo a partir de 1950, cresce o interesse pela migração às cidades e diminuem as políticas oficiais de arregimentação de migrantes, até praticamente cessarem ao fim da década, já que o motivo de recrutamento até então era a urgência de abastecer de mão-de-obra as lavouras do interior. Os migrantes passaram a vir à metrópole, em sua maioria, por conta própria, o que tornava a luta por emprego e moradia muito mais árdua, e dificultava a

---

<sup>168</sup> Idem, p. 31

<sup>169</sup> Ecléa Bosí, *Memória e sociedade*, 1979, pp. 27-29

<sup>170</sup> Ely Souza Estrela, *Os sampeleiros: cotidiano e representações*, 2003, pp. 163-172.



sociabilidade do recém-chegado<sup>171</sup>. Por volta da década de 1960, há um aumento ainda maior no fluxo de novos migrantes na cidade; esses, ao contrário da geração anterior, já conseguiam formar um círculo maior de sociabilidade com conterrâneos, conhecidos e parentes antes de se firmar em seu trabalho<sup>172</sup>.

A maneira como Tião relembra a vida na cidade não é dialógica, mas acontece predominantemente por meio de seu olhar solitário, trazido pela narração. Por sua vez, seu isolamento foi provocado por uma necessidade de sobrevivência, de trabalho.

A separação compulsória de sua terra provoca no migrante uma cisão interna entre sua identidade pessoal, ligada à origem rural, e o seu papel social de trabalhador da grande cidade. As noções de enraizamento e desenraizamento, criadas por Simone Weil ao estudar a opressão ao operariado em indústrias francesas na década de 1930 contribuem para o entendimento do processo de divisão interna a que os migrantes são submetidos. Ela comenta que o enraizamento, que pode se estabelecer dentro ou fora do espaço de origem de um grupo social e de sua produção cultural, é uma condição que se efetiva a partir de contatos diretos entre os seres humanos e de trocas intersubjetivas, por meio da palavra. O desenraizamento acontece quando as comunicações com o passado são proibidas ou prejudicadas e por isso desaparecem as condições de troca entre as pessoas, que permitiam anteriormente a pluralidade cultural e a liberdade<sup>173</sup>.

Eclea Bosi estabelece um paralelo claro entre desenraizamento e trabalho no capitalismo:

O desenraizamento por excelência é a ignorância do trabalhador em relação ao destino das coisas que fabrica. Qual seu valor e utilidade sociais? A que necessidades humanas ele atende? O que os outros homens devem agradecer-lhe?<sup>174</sup>

Essa separação entre a história pessoal e a função trabalhista do ser humano causa-lhe uma espécie de cisão interna que o desorienta, ele não se identifica totalmente nem com o lugar onde mora agora, nem com seu local de origem, a ponto de não ser mais possível encontrar sentido em sua vida, assim como narra Tião – que vive na pele e na memória a divisão de classe, a divisão do trabalho e a divisão espaço-temporal.

<sup>171</sup> Idem, pp. 154-155.

<sup>172</sup> Eduardo Magalhães Ribeiro et alii, “Capacitação e mobilidade profissional de migrantes na construção civil de São Paulo, 1960/1970”, in *Revista Travessia*, ano XVI, número 45, janeiro-abril de 2003, p. 23.

<sup>173</sup> Fernando Frochtengarten. *Memórias de vida, memórias de guerra*, 2005:12-19.

<sup>174</sup> Eclea Bosi, “Cultura e desenraizamento”, em Alfredo Bosi (org.), *Cultura Brasileira - temas e situações*, 1987, p. 22.



Porém, o isolamento, tônica da narrativa empreendida pelo personagem Tião, não é o único ponto de vista da saga, já que as diferentes perspectivas dos personagens-narradores se estabelecem durante a peça com uma importância semelhante. Mesmo na primeira saga, em que predomina a oposição entre o olhar mais emocional de Tião e a visão racional de Abu, percebe-se claramente outra visão, a do narrador Wellington: ele decide fazer sua versão da história de Tião, em que imagina que o personagem nunca teria comido nada desde a infância; mas um dia, quando decide desafiar a regra e comer, o mundo salta fora dos eixos e ele passa mal, já que não poderia eliminar as fezes por não possuir anus, chamado pelo narrador de “roscofe”. Essa versão da história reflete o universo da cultura popular, que une referenciais culturais opostos para estabelecer um olhar de renascimento e renovação de ideais. Apesar de parecer ter contado apenas uma piada apenas, Wellington não elimina o caráter social da questão vivida pelo migrante, mas a reinventa ao utilizar elementos cômicos ligado ao baixo ventre: percebe como o migrante, que nunca come porque é pobre, quando come, se dá mal. A fome, questão espiritual e social, é relacionada com um referencial do baixo corporal, o que reintegra as dimensões espiritual e corporal do homem. Ao mesmo tempo, essa reintegração é uma das possibilidades de antídoto ao desenraizamento. Já que não se pode mais recuperar a vida na terra que se perdeu, é possível resgatar as referências culturais originais por meio de uma reelaboração, como afirma Bosi, que acredita ser melhor pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento, ou seja, não buscar o que se perdeu, mas procurar um renascimento a partir do que restou<sup>175</sup>.

Contar e recontar a história pessoal é uma possibilidade aberta pelo diálogo de narradores: com a socialização do contar, revêem-se significados originais da memória pessoal, e se mais histórias próximas forem contadas, também de uma comunidade. Os contadores de histórias de *Borandá* também nos induzem a pensar que a revisão da história de uma comunidade pode ser também um passo e um incentivo para que o faça um país.

### **c- Os choques entre espaço de origem e de trabalho**

As referências espaciais presentes no texto, sejam dos locais de ação ou no sentido cênico, ressaltam os choques culturais vividos por Tião quando se viu entre dois

---

<sup>175</sup> Idem, p. 17.

universos, o da terra de origem e o da cidade em que trabalhou – o aspecto de desenraizamento ou desterritorialização vivido pelo migrante. Assim como em todos os elementos de linguagem da saga, o aspecto espacial também se estabelece no choque ou combinação entre as visões dos narradores e dos personagens ou situações dramáticas.

A saga *Tião* começa com uma justificativa social – a necessidade de cruzar o território em busca de sobrevivência – para os dilemas dos personagens. O narrador Abu discute que o migrante traz o corpo para o trabalho na metrópole e deixa a alma no lugar de origem; sua condição faz com que ele não reconheça o lugar onde vive e trabalha como seu<sup>176</sup>. O narrador Amoz não sabe definir exatamente qual é a região de origem de Tião:

O lugar de onde veio é uma titica no mundo. Caminho pra lá ninguém quer aprender e quem sabe faz força pra esquecer. Uns dizem que é perto de Minas, vizinho do Espírito Santo. Outros falam que é além de Goiás, acima da Paraíba, no rumo de Mato Grosso, divisa com Pará, à esquerda de Santa Catarina, não sei direito e não me interessa!<sup>177</sup>

Com uma narração, entende-se que esse personagem simboliza todos os migrantes brasileiros. Wellington diz que Tião nasceu num lugar “de muito pobre e pouco rico”<sup>178</sup>, ou seja, uma realidade presente na maior parte do interior do Brasil. Tião contesta parcialmente as narrações sobre ele e seu local de origem, e assim dialoga com seus ‘criadores’; porém, quando em seguida, ele justifica ao público que sua peregrinação ocorreu por não ter meio de vida e não poder viver da terra<sup>179</sup>, diz, por meio de uma narração, que os motivos maiores de sua peregrinação são sociais.

A afirmação de Abu sobre a falta de acesso do brasileiro às terras nativas é confirmada por diversos estudos. A migração não é um fenômeno apenas interno a um país, mas condicionado também e decisivamente pela dinâmica da relação entre o capital e o trabalho no mundo. Para Marcio Pochmann, em termos mundiais, a migração tem como principal motivação as chamadas reestruturações capitalistas, que transformam as bases técnica e produtiva do trabalho a partir das mudanças tecnológicas, processo iniciado na Primeira Revolução Industrial, quando grande parcela da população européia foi obrigada a sair do campo e intensificou-se o processo de exploração do trabalho assalariado na cidade. Atualmente, o setor primário passa a

---

<sup>176</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., 129

<sup>177</sup> Idem, pp.129-130

<sup>178</sup> Idem, p. 130.

ter pouca importância em termos de ocupação, o secundário comporta um número cada vez menor de trabalhadores e o terciário, ao mesmo tempo em que gera cada vez mais ocupações, não absorve toda a mão-de-obra, pois as novas tecnologias racionalizadoras restringem o uso do trabalho humano em certas áreas<sup>180</sup>. Por outro lado, os três setores, hoje em dia, são cada vez mais fundidos, pois a indústria, por exemplo, tem seu parque produtivo, mas tem também o seu setor gestor (que se caracterizaria como terciário), que não necessariamente estão localizados no mesmo lugar. O mesmo ocorre com a agroindústria: do setor primário se extrai a matéria prima sobre a qual é agregado valor, num processo industrial, praticamente. Porém, mesmo antes da complexidade que o cenário contemporâneo apresenta, as reestruturações já ocasionavam, além do desemprego, ciclos de migração no mundo que de quando em quando provocavam deslocamento forçado de grandes massas humanas dentro do próprio país, e também de país para país. Em países não desenvolvidos como o Brasil, a desigualdade econômica e social entre suas diferentes áreas associada a fatores políticos acentua a quantidade de deslocamentos internos.

O fator político teve uma grande influência na migração à época da peça, com o nacionalismo-intervencionista de Getúlio Vargas, que incentivou decisivamente o crescimento econômico de São Paulo, embora já houvesse condições econômicas favoráveis nessa região. A política de desenvolvimento regional ampliou as desigualdades sócio-espaciais<sup>181</sup>. Essas desigualdades trazidas pelos choques culturais, políticos e econômicos, explicitadas em São Paulo quando cresce a migração nordestina, não são apenas levantadas como tema, mas por meio da linguagem formal da peça.

Por outro lado, Paul Singer afirma que a migração interna (no interior do próprio país) é certamente um processo social, com causas estruturais de fundo geralmente econômico e que envolvem diretamente a questão da distribuição de terras no campo:

(...) se numa determinada área a mecanização da agricultura reduz a sua demanda por mão-de-obra, os desempregados têm que migrar para outra área em busca de meios de vida. Estes desempregados que migram são, em sua grande maioria, ex-assalariados, diaristas, peões, isto, é, constituem um grupo

---

<sup>179</sup> Idem, p. 131.

<sup>180</sup> Marcio Pochmann, op. cit., pp. 30-34

<sup>181</sup> Monia de Melo Ferrari, "A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas". Dissertação de mestrado, UFSCAR, 2005, pp. 37-39

que não possui direitos de propriedade sobre o solo <sup>182</sup>.

Ao desenvolver seu raciocínio, o autor também associa a migração a uma determinação da dinâmica das classes sociais:

O que importa é não esquecer que a primeira determinação de quem vai e de quem fica é social ou, se quiser, de classe. Dadas determinadas circunstâncias, uma classe social é posta em movimento. Num segundo momento, condições objetivas e subjetivas determinam que membros desta classe migrarão antes e quais ficarão para trás <sup>183</sup>.

Singer considera que as condições subjetivas para migração não se manifestam *a priori*, mas a partir de uma causa social. Porém, a Fraternal considera como investigação artística uma reflexão coletiva sobre a determinação de classe, do sujeito sem direito à propriedade do solo – no caso da peça, um pedreiro – mas na relação com seus porquês mais íntimos. Em sua narração na maturidade, Tião se percebe não apenas produto da sociedade e cumpridor de seu papel como trabalhador, mas reage dialeticamente a essas determinações.

A abordagem geográfica ou sociológica focada no contexto sócio-político-econômico não é a única referência para a discussão espacial na peça, mas associa-se também à percepção e memória do espaço.

Além da falta de perspectivas de vida, a curiosidade do protagonista da saga por novos horizontes foi aguçada por estímulos de migrantes que retornavam à sua terra natal; novamente, o diálogo ocorre apenas quando necessário. Ao chegar de São Paulo, Biú, conhecido de Tião, comenta que o mundo é na cidade grande, não na terra deles; a fala seria um diálogo se a situação dramática continuasse, mas é logo interrompida pela narração de Tião e se torna um diálogo não concretizado. Os lances de memória do protagonista sobre as motivações de sua migração, dialogados ou narrados, são controlados pelos narradores; ele se lembra de Biú, do coronel local, de seu amigo Norato e de sua mãe, da comida da cidade grande, de objetos desconhecidos como torneira e rádio <sup>184</sup>.

Na chegada de Tião a São Paulo, as impressões iniciais do protagonista são expressas por outro personagem, o narrador Amoz:

---

<sup>182</sup> Paul Singer, *Economia política da urbanização*, 1973, p. 51.

<sup>183</sup> Idem, p. 52.

<sup>184</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit, pp. 131- 137

Quando se chega é só estranhamento. Tudo é novo e difícil: o frio, o lugar, a comida, os costumes e, principalmente, a solidão<sup>185</sup>.

Depois, Tião narra sua relação com o trabalho<sup>186</sup>: ele opõe a vida na semana ao dia de domingo, que odiava porque morava na obra. O tempo de trabalho condiciona as relações de Tião em São Paulo e determina sua percepção e vida na cidade. Nesse sentido, pode-se relacionar o drama de Tião com os de Bartolomeu e Núlio<sup>187</sup>, que praticamente não sabem como viver além de sua atividade profissional, mas Tião narra o ocorrido cinquenta anos depois. A narração posterior realizada pelo próprio personagem e ainda coletivizada, simboliza uma reavaliação consciente de suas sensações sobre os fatos reais.

Tião lembra-se novamente de sua terra ao comentar sobre o dia de domingo, em que não trabalhava como pedreiro:

Eu amanhecia domingo sozinho na obra. Domingo à tarde, lembrança da mãe, dos amigos, do lugar de origem, cortava a coragem da gente. Vontade que sobrevinha era de se danar, de morrer, de chorar<sup>188</sup>.

A memória do local de origem para Tião, apesar de lhe causar um desespero momentâneo, o abastece de uma referência cultural e social e é uma forma de resistência que o ajuda a prosseguir.

A memória permite que se evidencie o lado objetivo dos fatos vividos e também a dimensão subjetiva dos indivíduos que constituem os diversos grupos sociais. O estudo da memória permite compreender situações conflituosas, questões de poder e construção de identidades. O migrante não sai de sua terra de origem por vontade pessoal; por isso, ao se lembrar e sonhar com ela, expressa um ato de resistência. Por meio da lembrança da terra natal e de suas expressões culturais, o migrante reúne forças para enfrentar a discriminação<sup>189</sup>.

Formalmente, a partir daquela memória narrada, Tião salta no tempo e no espaço, e recria em sua mente o caminho percorrido para resistir à solidão: entre narrações e situações dramáticas breves, o peão pede que um escriba redija uma carta à Mãe, ela a recebe e o pedreiro retorna à sua terra natal.

---

<sup>185</sup> Idem, pp. 133-134.

<sup>186</sup> Idem, p. 134.

<sup>187</sup> Respectivamente, personagens de *Bartolomeu, que será que nele deu?* e de *A comédia do trabalho*, peças analisadas nos capítulos anteriores.

<sup>188</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit, p. 134.

<sup>189</sup> Teresinha Bernardo, "Memória como resistência: o migrante", *Revista Travessia*, ano XI, n. 32,

Tião volta em seguida para São Paulo, mas depois de alguns anos, a relação com o lugar de origem, mesmo que se mantenha afetivamente na memória, muda de qualidade com a concretude dos fatos: quando já casado há três anos, sabe que sua mãe morreu, confessa que não tem mais motivo para voltar para sua terra natal<sup>190</sup>. Ou seja, na sua memória só lhe serve agora a imagem da terra de suas raízes, não a que existe naquele momento.

A memória pode estimular o diálogo de um migrante com o novo lugar, apesar do sofrimento: em termos dramaturgicos, as diferentes combinações de linguagem da saga o demonstram. Apesar do desenraizamento, o migrante procura se ajustar ao novo local de vida e surgem diferentes maneiras de estabelecer conexões culturais. Tião, mesmo em seu isolamento, possuía um elemento de comunicação com o mundo externo enquanto trabalhava, o seu “companheiro” radinho de pilha, ao contrário dos protagonistas das outras duas peças. Esse aparelho chegava a ser mais popular que o violão e o acordeão como forma de divertimento dos migrantes em São Paulo, especialmente dos nordestinos; ao final da década de 1950, surgem também o gravador e a vitrola. Esses objetos podiam se tornar presentes levados aos parentes dos migrantes quando visitavam a terra natal; chegar até lá com algum desses objetos era sinal de prestígio; em alguns casos, porém, eram vendidos para pagar a passagem de volta<sup>191</sup>.

Tião também amanhecia sozinho na obra aos domingos, assim como Bartolomeu passou a dormir no escritório; também tinha melancolia e vontade de morrer, mas não se destruiu até a morte, como o escriturário.

Assim como Macabea, de *A Hora da Estrela*, Tião viveu sua história trabalhista num tempo em que os meios de comunicação de massa não tinham o mesmo alcance, a mesma variedade e a mesma complexidade atuais, o que lhe permitiu criar uma espécie de diálogo criativo com o seu radinho de pilha. Sem família, sem dinheiro para as quengas, como alguns de seus colegas, e sem a TV, que nascia no Brasil naquele momento, o migrante apelava em seu tempo de lazer para as vozes de seu aparelho, que o ajudavam a se conectar com a cidade e com o mundo. Tião ainda não lia nem escrevia na época.

Além do desenraizamento causado pela separação de sua terra natal em busca de sobrevivência, a dificuldade de adaptação dos migrantes à metrópole podia perdurar

---

setembro-dezembro de 1998, pp. 44-45.

<sup>190</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 139

<sup>191</sup> Ely Souza Estrela, op.cit., p. 192

quando já residiam há algum tempo na cidade, pois habitavam geralmente lugares com frágil infra-estrutura. Ou seja, como acontece ainda hoje em São Paulo, o peregrino sofria duplamente: por ser apartado de suas origens, mas também por não se apropriar da riqueza que ele mesmo produzia na grande cidade.

O geógrafo Milton Santos afirma que, conforme a posição financeira do indivíduo, sua condição de classe, os significados da rede urbana variam:

Há, num extremo, os que podem utilizar todos os recursos aí presentes, seja porque são atingidos pelos fluxos em que, tomado mercadoria, o trabalho dos outros se transforma, seja porque eles próprios, tomados fluxos, podem sair à busca daqueles bens e serviços que desejam e podem adquirir. Na outra extremidade, há os que nem podem levar ao mercado o que produzem, que desconhecem o destino que vai ter o resultado do seu próprio trabalho, os que, pobres de recursos, são prisioneiros do lugar, isto é, dos preços e das carências locais. Para estes, a rede urbana é uma realidade onírica, pertencente ao domínio do sonho insatisfeito, embora seja também uma realidade objetiva.

Para muitos, a rede urbana existente e a rede de serviços correspondentes são apenas reais para os outros. Por isso são cidadãos diminuídos, incompletos.  
192

O fato de o migrante não poder se apropriar devidamente de seu lugar de vida e de trabalho o torna um cidadão cujo sonho de cidade não se realiza. Wellington desabafa:

Aqui é bom pra trabalhar, mas pra viver não presta, não!<sup>193</sup>

Além da relação entre diálogo e narração, a ação do ator-narrador e os objetos de cena são fundamentais para estabelecer o universo do lugar de origem dos personagens. Uma das rubricas iniciais estabelece o elemento que delimita o espaço da representação, uma trança de corda colorida que forma um triângulo; fora dele, os atores narram ou apóiam os personagens<sup>194</sup>. O ator-narrador é o maior responsável por estimular a imaginação do público<sup>195</sup>, por meio de suas falas, mas também através da criação de diferentes espaços ficcionais em cena a partir de suas ações e dos objetos cênicos. Os objetos entregues aos personagens pelos narradores durante as cenas reconstituem o universo social no local de origem dos personagens e na grande cidade, enquanto evidenciam os contrastes entre o mundo rural e urbano. Uma das funções desse

<sup>192</sup> Milton Santos, *O espaço do cidadão*, 1992, p. 112.

<sup>193</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit, p.138.

<sup>194</sup> Idem, p. 129

<sup>195</sup> Site da Fraternal, página intitulada “O espetáculo na imaginação” ([www.fraternal.com.br](http://www.fraternal.com.br)). Consulta no

processo de rememoração é relacionar esses fragmentos de modo a permitir elaboração de sentidos para os personagens e para o público, que pode assim fazer associações que não necessariamente estão expressas na palavra.

No sentido oposto, palavras ou expressões regionais como “fartum”, “palafrém”, “o povo festou e viveu!”<sup>196</sup> e “melúria”<sup>197</sup> são misturadas à linguagem urbana e corrente durante toda a peça e, por meio da palavra, apresenta-se o contraste vivido pelo migrante na grande cidade; nela, ele se depara com novos costumes e linguagem, mas ainda mantém suas tradições. Outra forma de aludir a esse contraste se dá pelo procedimento das referências espaciais trazidas poeticamente, como a frase de Tião:

“Vou borandá, mãe”, disse e redisse pra mim mesmo para criar coragem antes de chegar em casa. No caminho catei do chão uma pedra roliça de rio, não sei por quê<sup>198</sup>.

A frase é metafórica da condição do migrante que, assim como a pedra roliça do rio, precisa migrar. O universo rural também é trazido pelas palavras da Mãe: “coração da gente é pasto onde boi berra”, ou “meu filho que sumia na curva do caminho, depois do pé de jatobá”<sup>199</sup>. Nesses casos, o signo espacial apresentado pela palavra poética é uma forma sutil de trazer ao público o contraste entre o universo rural de Tião, que continua presente mesmo depois que o migrante foi obrigado a buscar trabalho na cidade, e o urbano, ambiente que é referido na peça pelos narradores.

A reelaboração da vivência espacial dos personagens, possível graças aos traços de sua percepção e reflexão, se dá no texto por meio da relação entre narração e diálogo, do contraste entre o linguajar regional e metropolitano, das referências espaciais poéticas, das ações do ator-narrador e também pelo uso dos objetos de cena. Esses recursos são uma forma de reordenar o sentido social do espaço para Tião. Se para o migrante, os espaços de origem e de trabalho têm significados iniciais, eles se modificam com a migração e a perspectiva trabalhista. Da mesma maneira, os significados trazidos pelos migrantes aos lugares da cidade grande não são os mesmos que lhes são atribuídos pelos paulistanos. A exposição dessas contradições e transformações é possível na peça por meio da investigação coletiva empreendida pelos personagens-narradores.

---

dia 08/04/09.

<sup>196</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., pp. 131-132

<sup>197</sup> Idem, p. 138.

<sup>198</sup> Idem, p. 132.



#### d- Tempo de trabalho e tempo livre

A saga Tião aborda a memória de um homem maduro da contemporaneidade que relembra o seu passado. Sua trajetória abarca cerca de cinquenta anos na história brasileira, mesmo que os fatos historiográficos não sejam referenciados na peça. Com a revisão do tempo passado, pode-se também pensar possíveis influências na contemporaneidade.

Assim como a dimensão espacial ressalta a contradição entre os aspectos da vida na terra de origem e as características da cidade grande, a estrutura temporal da peça contribui para uma compreensão da relação entre o tempo reservado às diferentes dimensões da vida e o tempo imposto pelo ritmo do trabalho: “Vamos seguir que não temos muito tempo”, diz Abu, que alude ao tempo restrito de uma peça teatral, mas também à sina do migrante<sup>200</sup>. O tempo, compacto e não linear, segue o raciocínio mental e, com isso, pode-se elaborar diversas relações. Mesmo que, para encontrar sentidos, o autor pretenda que o personagem rompa a oposição mental entre tempo livre e tempo do trabalho, ela é inicialmente problematizada a fim de explicitar essa diferença.

À época da ação narrada por Tião, quando o migrante chegava em São Paulo, o tempo de trabalho superava o de lazer; havia uma separação entre ócio e trabalho geralmente não vivenciada no seu local de origem, onde as festas e a recreação estavam ligadas ao mundo do trabalho e às práticas religiosas<sup>201</sup>. Abu comenta sobre a relação entre trabalho e descanso na cidade e no campo.

Sabemos também que o migrante não muda apenas de paisagem e de território. Muda de mundo. Na terra de origem, a natureza rege a alternância entre o trabalho e o descanso. Na cidade, o migrante vai enfrentar o trabalho contínuo. A alternância possível é entre o trabalho e o desemprego, o que não é desejável; e entre trabalho e aposentadoria, o que também não é desejável. E o trabalho começa a perder seu valor enquanto dimensão da vida.<sup>202</sup>

A perda do sentido vital que poderia ser proporcionado pelo trabalho é um dos

---

<sup>199</sup> Idem, p. 137.

<sup>200</sup> Idem, p. 131.

<sup>201</sup> Ely Souza Estrela, op. cit., pp. 189-190.

<sup>202</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., pp. 137- 138.

fundamentos de uma economia capitalista. Como consequência da perda do sentido vital, perde-se também a saúde. O autor problematiza efeitos físicos e emocionais do trabalho: em breve situação dramática, Tião vai visitar um colega da obra que, mesmo sem gostar de bebida, passou a beber muita cachaça, foi parar no sanatório e adquiriu cirrose; outro paciente, Zueira, nervoso de tanto barulho que ouvia na prensa com a qual trabalhava, pede a Tião que envie a sua avó uma foto sua ao lado da máquina, orgulhoso. Mas o caráter emocional trazido pela lembrança em forma dramática deve ser mediado pela narração. Tião, que antes de Zueira, já tinha se lembrado de sua mãe, é logo advertido por Abu: “Está bom, Tião. Vamos fechando”<sup>203</sup>; em seguida, o peão volta a narrar e refletir sobre a continuidade de sua vida.

A segunda rememoração da esposa Luzia, quase ao final da saga, aparece após a descrição de várias outras informações – da terra de origem de Tião, de sua partida, da chegada em São Paulo, do trabalho, da visita à terra natal – o que relativiza a questão amorosa na amplitude de sua vida e do mundo social. Apesar de ser um trecho breve, como, aliás, todas as situações lembradas pelo protagonista, é um dos mais extensos fragmentos de cunho dramático da saga a respeito de São Paulo. O tempo não controlado e lerdo a que Tião quando fala do amor por sua mulher traz também a dimensão do interior do Brasil, do passado e das relações humanas não mercantilistas.

As situações sobre a terra de origem tendem a acontecer numa forma dramática e duram mais tempo (ou são mais extensas) do que as urbanas, o que demonstra como o personagem conseguia vivenciar com mais calma as relações intersubjetivas de família e de amizade na sua terra natal, e não as relações mediadas pelo trabalho na metrópole. Nesse último caso, o tempo da labuta, o que mais durava em sua vida cotidiana, é relatado de forma um pouco mais breve e de maneira individualizada, monologada, narrada isoladamente, como se sua memória quisesse apagá-lo.

O Grupo Krisis, coordenado pelo filósofo alemão Robert Kurz, comenta o efeito do capitalismo sobre a vivência do tempo na contemporaneidade:

Somente o moderno sistema produtor de mercadorias criou, com seu fim em si mesmo da transformação permanente de energia humana em dinheiro, uma esfera particular, “dissociada” de todas as outras relações e abstraída de qualquer conteúdo, a esfera do assim chamado trabalho – uma esfera da atividade dependente incondicional, desconectada e robótica, separada do restante do contexto social e obedecendo a uma abstrata racionalidade funcional de “economia empresarial”, para além das necessidades. Nesta esfera separada da vida, o tempo deixa de ser tempo vivido e vivenciado;

---

<sup>203</sup> Idem, p.140.

torna-se simples matéria-prima que precisa ser otimizada: “tempo é dinheiro”. Cada segundo é calculado, cada ida ao banheiro torna-se um transtorno, cada conversa é um crime contra o fim autonomizado da produção. Onde se trabalha, *apenas* pode ser gasta energia abstrata. A vida se realiza em outro lugar, ou não se realiza, porque o ritmo do tempo de trabalho reina sobre tudo.<sup>204</sup>

O fato de o trabalho se tornar uma esfera predominante na contemporaneidade, mas forçosamente separada do restante da vida, lhe confere uma importância crucial e estruturante para a percepção individual e social do mundo. Porém, mesmo que o trabalho dirija a mente, nem por isso todos os seus espaços são tomados por ele. Até o indivíduo menos consciente dessa dominação sente, em algum momento, mesmo que não entenda os motivos, os efeitos do vazio que se forma na sua vida fora do tempo do trabalho. No entanto, com a chegada da velhice, a sensação de falta de sentido em relação à vida se acentua, porque o homem maduro geralmente pára de trabalhar.

No adulto, a obrigação do fazer é incorporada no cotidiano e inibe o exercício da memória, um tanto contraproducente. Quando o fazer do trabalho já não tem mais lugar central na velhice, a memória pode vir sem censura. Com exceção dos velhos que continuam a trabalhar ou se envolvem em atividades “produtivas”, o exercício do lembrar na velhice é o fazer. Então, é com prazer que se recorda do trabalho, que foi a forma de inserção da pessoa na vida social<sup>205</sup>. Contraditoriamente, o efeito do tempo social vence até os mais resistentes e instaura o vazio quando se percebe que se sofreu “no dia-a-dia a inexorável divisão que nos constrange a deixar a casa pelo trabalho, a juventude pelo maturidade e nos rouba do convívio mais caro”<sup>206</sup>.

Na peça, os narradores exercitam a memória e a reflexão coletivizada ainda em plena idade adulta, não necessariamente na velhice, e tratam da relação entre as várias dimensões da vida – uma subversão da lógica do tempo do trabalho. O prazer de recordação do trabalho como uma atividade produtiva nem sempre é grande para o migrante, como demonstra Tião, que é invadido pelo vazio. O choque de referências do migrante recém-chegado estava intimamente ligado ao trabalho.

O regime de trabalho das empresas de construção civil àquele período histórico de ação da peça, por um lado se assemelhava mais à relação personalista e patriarcal vivida no meio rural, do que à contratual, entre patrão e empregado. Por outro, eram

<sup>204</sup> Grupo Krisis, op. cit., p. 6.

<sup>205</sup> Ecléa Bosi, op. cit., pp. 390-399.

<sup>206</sup> Idem, p. 338.

ressaltados ao trabalhador a segurança do alojamento na empresa e os perigos da cidade, com o intuito de aumentar a produtividade. As jornadas de trabalho eram extensas, com fragmentação de tarefas, como em fábricas, e pagamento por produtividade, embora houvesse nesse sistema uma outra face, artesanal, em que o aprendiz era gradativamente formado pelo mestre. Havia a tendência de cumprimento das leis trabalhistas, o que talvez justifique a relação duradoura de fidelidade à empresa<sup>207</sup>. Essas características são, em linhas gerais, típicas do período fordista, vigente até a década de 1970, mas que ainda persistem atualmente não apenas na prática de algumas empresas, mas como no imaginário e na atitude do trabalhador brasileiro que, em contrapartida, conta cada vez menos com o amparo das leis trabalhistas.

O tempo e o dinheiro para diversão e consumo eram curtos para o trabalhador migrante na metrópole dos anos 1950, mas, por ironia, os conterrâneos dos migrantes da peça se maravilham com presentes típicos das vivências do lazer ou do consumo, como comida, creme de cabelo, roupas, sapatos, pente, espelho. Nem sempre o migrante tinha condições de usufruir dessas simples mercadorias. Como dito anteriormente, Ely Estrela comenta que às vezes, produtos como radinho de pilha eram apresentados como sinônimo de status do migrante no seu retorno ao local de origem, mas depois eram vendidos para pagar a passagem de volta a São Paulo<sup>208</sup>. No texto, as mercadorias de lazer ou consumo compradas em São Paulo são geralmente apresentadas em situações dramáticas na terra de origem.

Além de o narrador refletir sobre as situações dramáticas e dosar o seu tempo de duração, também há a possibilidade de fusão de diferentes temporalidades em um fragmento dramático curto. Nesse caso, o personagem pode alternar rapidamente a vivência da situação e a narração. Uma passagem é significativa nesse sentido: numa breve situação dramática, D. Nazaré, a Mãe, recebe uma carta enviada por seu filho das mãos de Amoz, com quem trava um diálogo; em seguida, ele passa a narrar, em tempo presente, as ações e reações de D. Nazaré; na fala seguinte, ela, que já sabemos morta, por isso mesmo num tempo que não é o mesmo da narração de Amoz, conta o que pensou sobre o filho naquele momento, ou seja, narra o passado para o público.

AMOZ- Dona Nazaré! Ô, dona Nazaré! Mandaram entregar. É carta de São

---

<sup>207</sup>Eduardo Magalhães Ribeiro et alii, op.cit., pp. 23-27. A pesquisa se refere ao período da década de 60 e 70, mas serve de modelo para a década de 50, como pode ser em parte constatado nas observações da autora Ely Souza Estrela, na p. 7 deste capítulo.

<sup>208</sup>Ely Souza Estrela, op. cit., p. 192.

Paulo.

MÃE- (*recebe a carta*) Ah!, meu Deus! É do Tião! Quanto tempo! Está tudo bem com ele? Abre a carta e lê pra mim?

AMÓZ- (*após pausa perplexa*) Sei ler, não, dona Nazaré. Mas deve de estar tudo bem, se foi ele que escreveu, não é? (*ao público*) Dona Nazaré beijou a carta como quem beija relíquia de santo, escapulário da virgem Maria. Depois colocou a carta fechadinha no oratório da casa. A carta ficou lá até a morte dela. Ninguém me contou, eu vi.

MÃE- Estava tudo bem com Tião, eu sabia, coração adivinha. Como também adivinhou que ele chegaria depois do dia de reis, dois anos depois que ele tinha ido; como adivinhou antes de ele apontar no caminho, depois do pé de jatobá, como adivinhou antes de ele gritar na entrada do quintal, “mãe!” Me assustei, mas foi pela minha certeza! [...] <sup>209</sup>

Na sequência do monólogo, continuam as variações de tempo: a Mãe representa o encontro com o filho e, logo após, volta a falar do que sentira ao recebê-lo nesse momento passado. Como se não bastasse, sua fala em seguida se dirige brevemente ao público, mas sem mais narrar o passado. Por fim, volta a representar o encontro:

MÃE- [...] (*entra na área de representação e abraça Tião*) E abracei aquele homem, meu menino, como se fosse a última vez. (*entristece*) Eu tive a triste certeza de que era a última vez. Até nisso meu coração adivinhou. Mas não quero falar, agora, desse desconsolo. (*feliz*) Me deixem com a alegria que entra em minha casa como um sol. (*emocionada*) Entra, filho.

TIÃO- (*coloca chapéu, óculos escuros e recebe uma torneira que um dos narradores tirou de cima da mesinha.*)<sup>210</sup>.

A memória ainda pode selecionar as sensações mais amorosas e agradáveis da vida e pode subverter – ao menos temporariamente – a ditadura do tempo do relógio, que serviu ao trabalho. No entanto, Tião diz que a cidade-monstro aquietava quando ele estava sozinho na obra, ou seja, ele podia ter contato consigo mesmo e com algo além do ritmo da produção, sem perder a consciência de que era um trabalhador de uma metrópole. Essa consciência vinha em função de o personagem narrar seu passado décadas depois, mas também porque ele ainda possuía na época um tempo para pensar sobre sua condição – o domingo solitário na obra – condição cada vez mais difícil para o trabalhador contemporâneo, que em seu parco tempo livre é tomado por atividades vinculadas ao consumo.

Os narradores podem refletir mais claramente sobre o tempo porque o podem rever sob um olhar mais distanciado do que os personagens dramáticos. O recurso da memória coletivizada permite que se veja em perspectiva a trajetória do protagonista da saga, o que transforma aquela história particular (e as outras duas) num objeto de

<sup>209</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit, pp. 134-135.

reflexão sobre o nosso tempo e o nosso povo. Além disso, o público é convidado a retomar o passado, mas nessa operação, certamente se remete ao presente, produzindo analogias entre a sua vida atual e a dos personagens.

### **e- Personagens: máscaras que enxergam sentidos além do indivíduo trabalhador**

Duas dimensões ficcionais são adotadas em *Borandá*, com a presença de personagens-narradores e personagens das sagas. Os cinco personagens-narradores não só apresentam as sagas e representam seus personagens, como discutem as escolhas estéticas da peça e refletem sobre as ações dramáticas apresentadas.

A trajetória de pesquisa do grupo e especificamente o desenvolvimento do trabalho do ator influenciaram decisivamente a abordagem dos personagens na peça. Até o presente momento, o grupo desenvolveu três ciclos de pesquisa: o primeiro, em que se criavam, a partir da *commedia dell'arte* italiana, personagens-tipos baseados no imaginário popular brasileiro; depois, num segundo ciclo, se remeteu a mitologias européias e universais, mas mesmo assim, alguns dos personagens do primeiro continuaram presentes ou inspiraram a criação de outros; no terceiro ciclo, a partir do ano 2000, em que foram criados autos populares fundamentados na pesquisa do ator-narrador, alguns personagens anteriores se mantiveram. Em relação à fase atual, considera-se que o espetáculo deve ser completado na imaginação do público, ou “que a ação teatral, dentro do espetáculo narrativo, não precisa necessariamente ser vista, mas é imprescindível que seja imaginada pelo público”.<sup>211</sup>

A Cia. Fraternal costuma desenvolver projetos em que o contato com a comunidade local se constitui como alicerce; um deles, chamado Sagas Familiares, resultou nos depoimentos de migrantes utilizados na peça *Borandá*. A visão dos depoentes alterou não só a estrutura dramatúrgica, já pensada inicialmente por Abreu, mas também o rumo dos ensaios quanto à encenação, interpretação e abordagem dos personagens.

Uma das consequências da inserção dos depoimentos foi a maior interferência do narrador sobre a característica particular ou sobre o caráter emocional de cada história real. Logo nas primeiras falas da peça, Abu se autodenomina o mediador da

---

<sup>210</sup> Idem, p. 135.

<sup>211</sup> Site da Fraternal, página intitulada “O espetáculo na imaginação” ([www.fraternal.com.br](http://www.fraternal.com.br)). Consulta no dia 28/01/09.

representação narrativa. Em seguida, os atores-narradores dançam diferentes ritmos brasileiros, Tião Cirilo se destaca deles e se transforma no personagem Tião, que logo lembra o dia em que conheceu sua mulher. Abu o interrompe e afirma que ainda não começou sua saga; em seguida, faz um gesto para começar a primeira saga<sup>212</sup>. Abu impõe limites para os desvios que possam enfraquecer a reflexão trazida pelas sagas ou que tragam um tom melodramático ou excessivamente sentimental para a peça; ele também apresenta os nomes dos personagens-narradores e dos personagens-protagonistas em cada saga, o que evidencia os dois níveis de caracterização.

Essa atribuição de organizador da saga designada por Abreu ao narrador Abu reflete uma tendência no teatro contemporâneo de atenuar a identificação do público com o personagem e, ao mesmo tempo, acentuar suas contradições, questão amplamente levantada por Brecht, que teve diferentes consequências até os dias de hoje. Jean-Pierre Sarrazac, por exemplo, comenta que os personagens na contemporaneidade são figuras de homens, não seres individualizados; são desconstruídos, recompostos pelos autores, têm dimensão que excede largamente a da personagem individualizada, representam o individual e o coletivo na mesma figura, evitam despertar a nossa visão fatalista. Para o autor, essas figuras de homens são personagens a construir: incompletos e discordantes, dirigem-se ao espectador para ganhar forma<sup>213</sup>.

Além de Brecht, uma das influências centrais de Abreu em sua escrita, é possível encontrar uma inspiração dramaturgicamente historicamente anterior para os narradores de *Borandá* e de outras peças do autor: Thornton Wilder, especialmente através do personagem Diretor de Cena, narrador da peça *Nossa Cidade*, marco da dramaturgia épica porque, pela primeira vez, explicitamente se separava sujeito épico (Diretor de Cena, personagem-narrador) de seu objeto narrado (personagens em situações dramáticas na peça): como diretor teatral, o Diretor de *Nossa Cidade* tinha o poder de manejar o tempo e o espaço a seu bel-prazer, pois falava sobre personagens de uma peça<sup>214</sup>. Os narradores de *Borandá* também são onipresentes e oniscientes como o Diretor de Cena, mas como são cinco, discordam entre si sobre os seus personagens. Abreu se inspirou certamente em Wilder, no teatro oriental e em outros autores, mas desenvolveu seus próprios caminhos de relação entre narrador e personagem, entre indivíduo e coletivo, entre razão e emoção.

---

<sup>212</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 128.

<sup>213</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *O futuro do drama*. 2002, pp. 103-111.

<sup>214</sup> Peter Szondi, op. cit., pp. 156- 162.



A dialética entre indivíduo e coletivo é constantemente desenvolvida na peça; em *Tião*, depois que Abu anuncia a saga, o protagonista imediatamente se apresenta ao público e os outros narradores comentam o seu perfil e origem, ou seja, situam o indivíduo num contexto social, embora não excluam seus sentimentos. Ao final da saga, após rememorar os principais fatos de sua história, o protagonista passa a se questionar e buscar sentido para sua vida, diz que ela correu mais depressa do que ele pôde entender; como consequência, se emociona e chora. Logo em seguida, Abu decreta que a saga acabou. Em seguida, Tião Cirilo, o narrador que representa Tião, levanta e ri. Se a saga tivesse continuado com a ação de choro do personagem Tião, a sua emoção poderia levá-lo – e levar o público – a perder o raciocínio dialético entre o sentimento do indivíduo e as determinações sociais que influenciaram sua vida. No decorrer da peça, desenvolvem-se múltiplas combinações nesse sentido, já analisadas anteriormente.

O drama como gênero literário-artístico lida com a dualidade emoção versus reflexão. Eric Bentley, ao discutir a experiência viva presente no teatro, questiona-se até que ponto a nossa vida e seus conflitos são realmente dramáticos; ele levanta diferentes visões sobre o assunto, mas afirma que “os eventos não são dramáticos em si. O drama requer os olhos do espectador. Ver drama nalguma coisa é *perceber os elementos de conflito e reagir emocionalmente a esses elementos*”<sup>215</sup>. O grau maior ou menor de evidenciação da emoção no teatro e no texto é uma opção dos autores, conforme sua visão de mundo e o que querem discutir.

Segundo Abreu<sup>216</sup>, pode-se basear uma história ou uma peça na emoção pura, voltada apenas para o interior do indivíduo, destituída de razão e não relacionada aos conflitos sociais e às relações de produção, como no melodrama. Porém, a emoção está presente em todos os gêneros: a tragédia, apesar de racional, também provoca emoção. Quando se passa a refletir sobre a emoção, supera-se o melodrama. Em *Borandá*, em primeiro lugar, apresenta-se o contexto social, só depois são mostrados os personagens e suas reações.

Os vários pontos de vista sobre as mesmas situações das sagas ou sobre um personagem são problematizados e se mostram como um conflito essencial da peça, não há apenas conflitos intersubjetivos entre personagens que se relacionam dentro da trama. Ao final da saga, os personagens-narradores se utilizam dela para discutir o que é uma boa história: um diz que foi emocionante, outro acha que faltou comicidade e

<sup>215</sup> Eric Bentley, *A experiência viva do teatro*, 1967, p. 18.

<sup>216</sup> Entrevista ao autor em 31 de março de 2009



ficção para ser do gosto popular. Wellington cogita a possibilidade de Tião ter um segredo não revelado, no que é rechaçado por Benecasta, que afirma que nenhum dos entrevistados contou seus segredos, mas o narrador replica que “se pra história é bom que tenham, a gente inventa”<sup>217</sup> e decide imaginar seu segredo.

Segundo o autor, alguns procedimentos de escrita, como por exemplo, as discussões entre os narradores de Borandá, já aparecem nas versões iniciais que ele escreve para suas peças, mesmo antes do desenvolvimento dos ensaios e das reescritas do texto. Relações entre personagens e personagens, narradores e personagens, ator e personagem, ator e narradores, e entre atores, diretor e dramaturgo são estabelecidas por Abreu pela necessidade de incrementar os níveis de jogo, que é um fundamento do teatro<sup>218</sup>.

Rubens José de Souza Brito, ao estudar a obra de Abreu e seu processo de criação, identifica o uso de três níveis de máscaras na construção de seus personagens: A segunda máscara ocorre quando o ator, que instaurou em primeira instância o personagem dramático – primeira máscara – se desdobra em seguida em um personagem-narrador e assume assim uma segunda face<sup>219</sup>. Brito, ao analisar trechos da peça *O livro de Jó*, escrita por Abreu em processo colaborativo com o Teatro da Vertigem, ressalta que ao incorporar a segunda máscara “o ator não se distancia de seu personagem, como pode parecer à primeira vista. Ao contrário, (...) o ator ‘não sai’ do personagem, e sim direciona sua ação para o público, ampliando a situação dramática na qual a figura está inserida”<sup>220</sup>.

Em *Borandá*, no entanto, percebe-se que a dupla máscara ocorre de modo inverso: o ator instaura a primeira máscara por meio do narrador e depois se transforma em diferentes personagens; porém, “sai” dos personagens a qualquer momento; por outro lado, o personagem dramático, enquanto é representado, nunca comenta em terceira pessoa sobre si próprio – como na tripla máscara –, pois quem fala sobre o personagem é o narrador, identificado como tal, ao contrário do que acontece em trechos de *O livro de Jó* e *Iepe*. A terceira máscara, que pressupõe a segunda, acontece quando o personagem-narrador se refere, em terceira pessoa, ao personagem que interpreta, estabelecendo uma imagem sobre ele, ou seja, quando “o personagem que é,

<sup>217</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 142

<sup>218</sup> Entrevista ao autor em 31 de março de 2009.

<sup>219</sup> Rubens José de Souza Brito, “Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luis Alberto de Abreu”. Tese de Doutorado, ECA-USP, 1999, p. 140.

<sup>220</sup> Idem, p. 139.

sem deixar de sê-lo, narra a si próprio”. Essa é uma máscara especial, que só ocorre enquanto dura esse tipo de narrativa<sup>221</sup>.

Portanto, a condição épica do narrador é de início apresentada na peça, mas há diversas possibilidades de fusões entre a primeira e a segunda máscara. Para Abreu<sup>222</sup>, o teatro narrativo da Fraternal, embora tenha como um dos seus pilares o teatro brechtiano, se diferencia em relação à dramaturgia do mestre alemão no sentido de ter uma delimitação menos clara entre personagem e narrador, o ator brinca e transita mais entre esses níveis de personagem.

Esse jogo de infinitas possibilidades das máscaras empreendido pelo autor assemelha-se ao mecanismo da memória, que o tempo todo parece colocar frente a frente e misturar os papéis de sujeito e trabalhador, o homem de hoje e de ontem, um homem frente a outro em seu grupo social, a máscara social e os desejos mais íntimos de cada indivíduo. Por meio das máscaras, acionam-se camadas da memória que emergem, tocam-se, ressignificam-se; em termos estéticos, são formas que permitem o questionamento da singularidade do indivíduo frente ao mundo.

A perspectiva de compreensão dos personagens na peça também passa por suas trajetórias, que são uma das formas de diálogo com questões contemporâneas, inclusive o trabalho, e a falta de conexão entre as dimensões da vida. Nas três sagas, os personagens passam por uma trajetória de aprendizado que, ao ser cumprida, os leva a buscar sentidos e resistir às opressões: Maria Déia e Tião questionam o sentido da vida ou do trabalho; a história de João da Galatéia e o seu protagonista são considerados absurdos e sem sentido até pelos próprios personagens-narradores, por causa do tom fantástico. Anos depois de ter saído de sua terra, ao terminar de narrar sua saga, em plena maturidade, Tião diz:

Tudo passou mais rápido do que eu pude perceber, do que eu pude entender, do que eu pude apreciar. Qual o sentido de tudo isso? Tem de ter algum sentido!<sup>223</sup>.

Mas os sentidos a respeito da vida do protagonista não são fechados pelo texto, já que nas três sagas, os narradores de *Borandá* levantam possíveis explicações para os acontecimentos, mas é o público que ficará encarregado de os repensar posteriormente, como por exemplo: por que, para quem e o que significa construir prédios numa grande

---

<sup>221</sup> Idem, pp. 140-141.

<sup>222</sup> Entrevista ao autor em 31 de março de 2009.

cidade?

Segundo Abreu, principalmente a partir da obra de Kafka e Beckett, os personagens contemporâneos se configuram como desenraizados, já que neles, a memória – faculdade que permite ao ser humano a consciência de si e do mundo – está comprometida: as imagens dançam em suas mentes sem organizar um sentido, sem uma unidade temporal e lógica. Essa desconexão, embora ficcional, dialoga com a realidade brutal e caótica do mundo atual<sup>224</sup>. Em oposição a esse movimento, na peça, e mais especificamente em *Tião*, os personagens não conseguem ficar presos aos seus sentimentos internos e dissociados do mundo porque os narradores os obrigam a se conectar ao social, ou seja, aos motivos vindos da rua, da comunidade, do mundo. Por mais que não fechem sentidos, a procura por eles é propiciada pela experiência compartilhada oralmente – fonte a que mais recorrem os narradores, segundo Walter Benjamin<sup>225</sup>.

A esperança e a resistência desses personagens, criadas a partir do processo acima, estão, em grande parte, vinculadas a um caminho racional: Tião afirma que continua a ler planta melhor que engenheiro, Galatéia consegue achar seu cérebro roubado e Maria Déia só sai de seu estado inerte porque consegue pensar. Abu conclama seus companheiros narradores a se moverem:

Borandá, gente, que não tem outra saída senão procurar!<sup>226</sup>

A frase de Abu, pronunciada ao final da peça, sintetiza a atitude esperançosa dos migrantes que, se não conseguem encontrar um sentido absolutamente coerente para suas vidas ao final de suas trajetórias, aprendem a procurá-lo.

Os narradores da saga, além de promoverem a reelaboração da percepção de Tião sobre sua trajetória, ainda propõem um reposicionamento do papel ficcional do trabalhador migrante brasileiro. Tião é apontado pelos narradores como um migrante comum, sem traços heróicos. Desde o naturalismo e o realismo, a figura do herói na dramaturgia se enfraquece gradativamente: o herói contemporâneo não consegue mais concentrar apenas em si mesmo ações que modifiquem decisivamente os

---

<sup>223</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 140.

<sup>224</sup> Luís Alberto de Abreu, “A personagem contemporânea: uma hipótese”, *Revista Sala Preta*, n. 1, 2001, DAC-ECA-USP. pp. 7-8

<sup>225</sup> Walter Benjamin, op. cit., p. 198

<sup>226</sup> Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, op. cit., p. 176

acontecimentos – papel que passa aos grandes coletivos, organizados ou amorfos, conscientes ou desorientados – diferentemente dos heróis da mitologia grega, geralmente reis ou príncipes, elevados ao nível de semideuses, com poderes fora do comum, ações exemplares e que contêm em sua consciência as contradições da peça, ou seja, que são microcosmos do universo dramático. O herói contemporâneo pode ser considerado como um anti-herói, na medida em que é cheio de contradições e constantemente exposto na ficção à desmontagem de sua consciência<sup>227</sup>.

O não herói (ou quase herói) Tião, ao final de sua jornada, ao contrário dos heróis da antiguidade, não consegue estabelecer um sentido integral para as suas ações e, por consequência, para as ações dos seus companheiros migrantes e trabalhadores, mas não por culpa dele. Nas epopéias, os heróis mitológicos eram protagonistas da formação de um povo e de uma religião, eram encarregados de dar sentido espiritual para as atividades humanas, mas hoje em dia, segundo Joseph Campbell,

Já não há sociedades do tipo a que os deuses serviram de suporte. A unidade social não é um portador de conteúdo religioso, mas uma organização econômico-política [...] Naqueles períodos, todo o sentido residia no grupo, nas grandes formas anônimas, e não havia nenhum sentido no indivíduo com a capacidade de se expressar; hoje, não há nenhum sentido no grupo – nenhum sentido no mundo: tudo está no indivíduo. Mas, hoje, o sentido é totalmente inconsciente. Não se sabe o alvo para o qual se caminha. Não se sabe o que move as pessoas. Todas as linhas de comunicação entre as zonas consciente e inconsciente da psique humana foram cortadas e fomos divididos em dois. [...] A moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada<sup>228</sup>.

A questão do sentido da vida ultrapassa a fronteira da dor psicológica, daí a intervenção dos narradores – que por sinal são cinco, e não apenas dois, que se o fossem, correriam o risco de interpretar os fatos da vida do personagem por meio de uma oposição simples de significados. Os narradores preferem que a situação de Tião seja examinada à luz de outras histórias, as que vêm na sequência. Dessa maneira, sua dor não é única, mas ampliada para o mundo. Pois não existem apenas os prédios que Tião ajudou a construir, são milhares de prédios na metrópole e é possível observá-los com um olhar menos emotivo. Mesmo que não se descubra um sentido único para essas construções, ainda é possível imaginar sentidos para elas e para as coisas e, além disso, relacioná-los com o público.

<sup>227</sup> Patrice Pavis, op. cit., pp. 193-194.

<sup>228</sup> Joseph Campbell, *O herói de mil faces*, 2005, pp. 372-373

Uma das perspectivas de abordagem dos personagens na saga e na peça é o jogo das máscaras empreendido pelos narradores, que propicia inúmeras possibilidades de compreensão da relação entre o indivíduo e seu universo social, e entre razão e emoção. Noutra direção, a análise da trajetória dos personagens nas sagas permite a reflexão sobre a inviabilidade do protagonismo heróico do indivíduo no teatro e na contemporaneidade. Nos dois casos, cria-se um diálogo com o mundo do trabalho contemporâneo: enxerga-se a relação entre as dimensões da vida de um ser além do seu papel de trabalhador, buscam-se analogias entre as condições de vida do trabalhador brasileiro atual e do passado, evidencia-se a falta de sentido que o tempo de trabalho pode causar na vida de um migrante, além de se criar um pequeno panorama do trabalhador migrante por meio de três sagas diferentes e não apenas de uma história individual.

### **3 – O revisitar das trajetórias de trabalhadores migrantes**

A peça se estrutura em um diálogo de narradores que, por meio de uma estética popular medieval carnavalesca, cria uma reflexão coletivizada sobre o migrante brasileiro. Em *Tião*, as combinações de diálogo e narração são um recurso central que, associado à relação entre espaço de origem e de trabalho, às associações entre tempo livre e de trabalho e ao jogo de relações entre as diferentes dimensões ficcionais dos personagens, procuram encontrar sentidos além do trabalho nas diferentes dimensões da vida.

O teatro narrativo do grupo apresenta na peça uma partilha coletiva da memória, com sua alternância entre o caráter emocional e reflexivo, que aponta possíveis construções de sentido num país ainda hoje à procura de alguma identidade cultural e social, e num mundo em que a ideia de sentido é decisivamente abalada. Os variados pontos de vista sobre o trabalhador migrante servem não para evidenciar fragmentos isolados de vidas, mas como pretexto para apontar contradições e similaridades de um todo maior. Pelo fato de os personagens cruzarem o nosso território, sua peregrinação não é apenas pessoal, mas representa a resistência da população brasileira. Ao final da peça, os personagens das três sagas não se acomodam: eles partem, eles continuam a buscar soluções, eles vão “borandá”. Essa atitude é adotada pelo autor e pelo grupo de modo a propor uma perspectiva totalizante da questão migratória, que projete um olhar reflexivo e esperançoso sobre o destino do povo brasileiro.

## Considerações finais

Formas artísticas apresentam reelaborações de contextos relacionados a grupos de indivíduos, a lugares, regiões, nações, mundo, além de também dizerem respeito às divergências, contradições, transformações ou a não inteligibilidade desses contextos. Formas artísticas podem surgir a partir da fusão de referências de diversos contextos locais e temporais, geralmente são transitórias ou muitas vezes perduram sem efetiva conexão com um contexto atual, mas ao se transformarem em função das mudanças sociais, podem influenciar também transformações reais.

Os grupos das três peças analisadas, ao coletivizarem radicalmente sua produção em função do desfavorável contexto político-econômico dos anos 1990, sentiram a necessidade de adotar temas mais próximos de sua difícil realidade, como a questão do trabalho, entre outros. Para abordá-los, a hibridização intensa de gêneros fez-se necessária: nessa busca, a pesquisa das possibilidades da cultura popular, com suas múltiplas formas abertas e em constante rearranjo, associada às formas já tradicionalmente utilizadas, foi fundamental para captar melhor as mudanças vividas na sociedade e sua arte; dialeticamente, tal pesquisa desdobrou-se em novas combinações formais, cujo efeito pôde ser sentido no teatro paulistano da década de 2000. No caso das três peças, as matrizes populares se diferenciam ou se aproximam; em comum, além da base do teatro épico, houve também a fusão entre um ou mais referenciais.

A *comédia de trabalho* resgata procedimentos populares da revista e do agit prop. A tradição do teatro de agitação e propaganda se manifesta em alguns pontos: uma criação radicalmente coletiva, com observação crítica da realidade, experimentação do material colhido e posterior escritura final do texto; mistura de formas populares e clássicas, como cenas curtas (principalmente de rua), coros falados, canções, além de textos de fontes diversas<sup>229</sup>; por fim, personagens que representam claramente categorias profissionais, instituições ou classes sociais. A diferença da peça em relação ao agit prop original, é que nesse havia predominância de cenas curtas, sem qualquer fio dramático condutor, a não ser o raciocínio político lógico<sup>230</sup>. Na obra da Companhia do Latão, há uma fábula que conduz a ação e, por outro lado, as contradições são acentuadas, de maneira a não criar oposições simplistas entre classes.

Outro ponto em comum com o agit prop é que o grupo também apresenta e

---

<sup>229</sup> Silvana Garcia, *O teatro da militância*, 1990, pp. 68-69.

debate a peça em sedes de movimentos sócio-políticos, além de desenvolver com eles projetos em comum. No entanto, mesmo que o caráter de intervenção popular seja forte na peça, já que o assunto diz respeito direto ao público de trabalhadores aos quais a peça é apresentada há nove anos, e que o grupo incorpore em meio às cenas assuntos e personagens atuais, a estrutura dramática do texto e a grande maioria das falas é mantida.

Ao se remeter a fatos e situações presentes na vida real, o grupo se apóia no recurso da revista, mas adaptado a uma fábula épica e a uma linguagem que contrapõe e funde a fala erudita e a popular<sup>231</sup>. Essa característica faz a peça ser popular não no sentido tradicional, mas no sentido amplo que Brecht se referia ao popular, reelaborado a cada momento e necessidade histórica, de modo a esclarecer a estrutura causal da sociedade e evidenciar o ponto de vista da classe dominante como dominante e, por outro lado, ser tangível de modo a estimular a abstração<sup>232</sup>. A especificidade do popular da peça passa pelas referências acima, fundidas com a tradição dramática brechtiana – que por sua vez já bebera nessas mesmas fontes – mas também com ênfase em procedimentos cômicos e farsescos tradicionais, que somados à pesquisa por meio de entrevistas, notícias e estudos teóricos, além da explicitação dos dois planos de ficção que envolvem o ator de teatro (a peça que representa e a sua condição real de trabalhador teatral) traz um resultado com outras dimensões populares à peça, além das já utilizadas pelo mestre alemão.

*Bartolomeu, que será que nele deu?* traz para a cena o *hip hop*, nascido nas festas de quarteirão (*block parties*), origem da cultura de rua, que é “uma opção autodidata ao conhecimento formal e acadêmico”<sup>233</sup> [...]. O *hip hop* quebrava barreiras profissionais, já que na rua, além de todas as inovações na dança dos *bboys* (ou *break boys*, dançarinos de rua), a música era feita com toca-discos e microfones, não apenas com músicos. Os despossuídos buscavam auto-representação, um caminho para sua própria representação cultural pela mistura e reinvenção livre das referências culturais, como resistência à cultura dominante<sup>234</sup>.

Esse procedimento se transfere para a peça, não apenas pela presença do ator-

<sup>230</sup> Idem, pp. 58-59.

<sup>231</sup> Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, 1977, pp. 153-155.

<sup>232</sup> Idem, pp. 116-118.

<sup>233</sup> Eugênio Lima, “Hip hop SP- A cultura da urgência”, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, op. cit., p.

7  
<sup>234</sup> Idem, pp. 6-9.



MC ou ator-narrador, que sampleia referências conforme suas necessidades de expressão, mas também pela diversidade de linguagens. No entanto, a busca da diversidade na auto-expressão é necessária para trilhar um caminho estético de reflexão sobre questões sociais que cercam os explorados na contemporaneidade, assim como o faz a tradição do teatro épico, principalmente brechtiano, e não apenas para falar da subjetividade do ser isoladamente. Também há outra influência épica brasileira, a do Teatro de Arena, principalmente quanto ao sistema do Coringa, em que o assim denominado ator conhecia a história e os segredos mais íntimos de cada personagem, assim como o MC da peça de Schapira e, de certa maneira, o Detetive; além disso, pode-se também dizer que há outro ponto de contato com esse teatro na intenção de discutir a realidade nacional, a partir do personagem Caju, embora sem a pretensão de interpretar amplamente o Brasil. Em *Bartolomeu, que será que nele deu?*, a figura do brasileiro que resiste à exploração e se supera está em conexão com outras referências históricas e mundiais: o hip hop, a tradição épica, o texto literário de Melville, numa rede de linguagens que relacionam o local ao mundial a partir da auto-representação. A chamada identidade nacional, conceito perseguido em diversos momentos da cultura nacional, inclusive nos anos 60 e 70, e também em uma das fases do Arena, não tem necessariamente o sentido do popular da cultura urbana que, quando discute o nacional, o faz para encontrar ecos com a auto-representação.

O popular em *Borandá*, como já discutido anteriormente, assimila o caráter não hierárquico do carnaval e do teatro medieval, em que a fusão do grotesco com o sublime traz um sentido regenerador, de renascimento e renovação de ideais. O auto como gênero já é por si só híbrido, mas além disso, a pesquisa anterior do grupo, o processo colaborativo e a inserção dos depoimentos de migrantes no processo trouxe ainda mais diversidade ao caminho de abordagem popular do grupo. E assim como nas outras duas peças, também nesta se faz presente a influência de Brecht e de outros referenciais da história do teatro épico, mas com uma pesquisa que amplia a liberdade de jogo entre narradores e personagens das sagas, influenciada pelo estudo dos mecanismos da memória e dos variados recursos do ator-narrador.

As múltiplas inspirações da cultura popular, fundidas aos diferentes caminhos de teatro épico adotados pelos grupos em processos colaborativos de criação, foram decisivas para abordar o universo do trabalhador sob pontos de vista contemporâneos.

Nos três casos, são adotados procedimentos dramatúrgicos épicos que estabelecem um olhar distanciado e crítico em relação à matéria ficcional das peças,



mas que além disso, também propiciam a evidenciação direta de diferentes aspectos das relações de trabalho. O teatro épico, por princípio, já aglutina diferentes gêneros e referências artísticas para pensar as relações sociais objetivas que regem os problemas humanos. Cada grupo, porém, lançou mão do épico de uma maneira diferente, conforme sua linha de pesquisa e seu interesse específico nas peças, o que resultou em caminhos diversos de hibridização de gêneros e referências artísticas utilizadas, a serviço do tema proposto e na intenção de melhor reorganizar poeticamente o universo do trabalho contemporâneo.

Por meio do teatro épico-dialético da Companhia do Latão foi possível acentuar ao extremo as contradições da luta de classes na atual era da acumulação flexível – sistema de produção do capitalismo contemporâneo –, principalmente por meio da constante oposição e complementação entre alto e baixo nos diferentes aspectos de linguagem do texto. Em *Bartolomeu, que será que nele deu?*, adotou-se um teatro épico com acentuados componentes líricos, procedimento que permitiu que o ponto de vista íntimo de cada personagem se manifestasse, mas em relação a um contexto social reconhecível, o escritório – uma lírica-reflexiva. O teatro narrativo da Fraternal em *Borandá* (e mais especificamente em *Tião*) estrutura-se em uma épica que, por um lado, reserva aos narradores a condução da ação, mas, por outro, os obriga a debater premissas de pensamento entre si – um diálogo de narradores – a fim de contar a história de migrantes que representam os outros migrantes do país.

A partir do quadro geral, podem ser destacados, em cada texto, alguns aspectos dramaturgicos essenciais que dialogam com o universo do trabalho contemporâneo.

Na peça da Companhia do Latão, os personagens demonstram, individualmente, constante e cômica contradição nas suas ações e discursos, quando da relação com sua classe social ou categoria trabalhista; formam coros contraditórios, mais ou menos desarticulados em sua própria classe ou categoria (elite, funcionários, desempregados). No entanto, a luta de classes, mesmo sem discursos e práticas uníssonas, ainda continua, e forte, o que é evidenciado pelas constantes metáforas espaciais de alto e baixo. A alusão ao passado serve para constatar que, mesmo com as mudanças nas formas de produção, há incríveis semelhanças na intensidade de exploração que o capital mantém no país desde a colonização; além disso, o enfoque temporal mostra que os anos de labuta não levam a um presente bem-sucedido, mesmo com o discurso de recompensa pela produtividade e a flexibilização da produção nas empresas atuais. Mas a estratégia negativa do grupo – com forte carga irônica e satírica – mostra que não há superação

nas diferenças de classe no mundo contemporâneo, mesmo com supostos discursos conciliadores da elite, nem a possibilidade idealista de uma completa organização dos trabalhadores; apesar de tudo, dialeticamente, enxerga-se a resistência das classes baixas ao final da peça, com uma pedra atirada a uma festa das elites: a contradição leva a uma possível transformação.

Em *Bartolomeu, que será que nele deu?*, diferentes formas de caracterização e discurso dos personagens, além do tratamento do tempo, do espaço e da linguagem ressaltam a desconexão entre o pensamento individual sobre a vivência no escritório e aquele representativo de sua função. O que poderia ser um coletivo homogêneo de funcionários se mostra polifônico e dissidente entre si: quando cada um deles desenvolve suas abstrações, em um tempo poético e interior, fora da situação objetiva, apresenta-se um mosaico de insatisfações a partir do sistema de trabalho. Por outro lado, apesar de os desejos dos indivíduos serem múltiplos frente ao discurso uniformizado do capital, é clara a presença de um coro de natureza alegórica, mas que age de fato na cena: a engrenagem capitalista, que move a ação do escritório. Além disso, figuras como o MC, com seu poder épico de onisciência, e o Detetive, que descobre as visões de cada funcionário a partir dos interrogatórios, são narradores observadores com o papel de evidenciar em toda a peça a relação entre os diversos desejos dos indivíduos e seu contexto social mais amplo; noutra direção, quando os dois estabelecem situações de escape do espaço real do escritório, enxerga-se claramente a relação do discurso do patrão com as outras instâncias da sociedade. No entanto, o tempo interior das abstrações lírico-reflexivas revela o pensamento único e não controlado de cada funcionário, que pode até causar rachaduras no funcionamento do escritório. Assim, mostra-se como pode se dar o desarranjo da ordem e do discurso racional do trabalho, mesmo que pelo sacrifício de homens com atitudes não convencionais, como o copista Bartolomeu. Mas Detetive e MC, assim como personagens mais típicos como Caju, trazem esperanças de transformação. Caju, como representante consciente das periferias, representa um novo Brasil urbano.

Apesar de se considerar o drama e a memória do indivíduo como informações importantes em *Borandá*, a acentuada condução dos personagens-narradores sobre os personagens das sagas dão às histórias individuais um caráter coletivo, coral, em constante diálogo com a dimensão nacional. As variações de jogo entre as duas dimensões ficcionais (narração e situação dramática) possibilitam ressaltar outros papéis sociais e emocionais além do imposto pelo trabalho, o que pode trazer sentidos às

diversas dimensões da vida de cada indivíduo. O espaço na saga *Tião* enfoca os choques ou contrastes entre os locais de origem e de trabalho vividos pelo migrante em São Paulo, mas existe a possibilidade de superação da insatisfação causada pelo tempo gasto e perdido no trabalho: a rememoração coletiva do passado, que conecta as diferentes histórias de vida e as revê numa perspectiva integradora.

A partir do exposto, pode-se perceber a intenção de aproximar indivíduo e papel social, característica do teatro épico, resolvida de diferentes maneiras nas peças.

Em *A comédia do trabalho*, a visão negativa da dialética e especialmente do teatro de Brecht, que recusa o idealismo e “procura não encerrar no palco uma verdade completa”,<sup>235</sup> põe sempre em evidência a contradição, ao mostrar os personagens em plena transformação; suas ações e relações apresentam extrema ambiguidade entre o indivíduo e seu contexto histórico. Na peça, os personagens tentam se adequar ou se enxergar apenas pela função que lhes é colocada pelo mercado, mas como não conseguem fugir da degradação que a acumulação flexível lhes traz como seres e trabalhadores, são obrigados a se aproximar de seus verdadeiros papéis sociais pela contradição e, o que é pior, isso acontece no cotidiano, sem que escapem da situação objetiva: os personagens podem até ser invadidos pelo sonho, mas em sua vida diária, o absurdo da precarização no Brasil e no mundo acontece em proporções muito mais catastróficas e reais. Essa percepção é sublinhada pelos narradores-atores que apresentam e quebram eventualmente a situação dramática para se mostrarem tão trabalhadores quanto os outros. Na ficção e na realidade, o indivíduo cada vez menos entende ou vence a exploração cotidiana, em função da velocidade de transformação e domínio do capital sobre a mente e as ações da pessoa, e pela consequente dificuldade de associação.

Bartolomeu desiste de se integrar às regras e paralisa-se até morrer, mas seu comportamento não convencional detona questionamentos nos personagens do escritório, principalmente pelo estímulo do Detetive. O indivíduo em *Bartolomeu, que será que nele deu?* busca as particularidades do seu ser através de devaneios, mas que nascem em função da atitude inesperada do copista no contexto do escritório; no entanto, mesmo que a atitude reflexiva seja compulsória, podem-se enxergar melhor os desejos ou conflitos íntimos perante a uma situação objetiva de pressão por resultados, típica da atual era da acumulação flexível. A possibilidade de pensar não apenas com as

---

<sup>235</sup> Sérgio de Carvalho (org.), 2009, op. cit., p. 48

palavras do discurso permitido no espaço de trabalho acontece geralmente na abstração, que é uma pausa na realidade, mas que faz o indivíduo se ligar a um contexto coletivo; por força de uma situação inesperada na rotina do escritório, cada um cria assim uma particularidade coletiva<sup>236</sup>. A força de auto-representação do MC imprime na situação pontual a fusão entre a vivência pessoal e as dimensões sociais do real: o grupo propõe que o indivíduo pode ser um ponto em constante conexão com seus arredores, ele pode expandir-se e retornar a si constantemente, como forma de encontrar seus referenciais e questionamentos e tentar se construir não apenas através de sua função trabalhista.

Na peça da Cia. Fraternal, pelo viés da memória individual coletivizada, busca-se estabelecer um olhar sobre o migrante trabalhador brasileiro. Procura-se uma identidade comum entre as diferentes histórias, uma relação entre os diversos migrantes, entre cada indivíduo e sua coletividade local e nacional. Assim como no texto de Schapira e da Cia. do Latão, a questão nacional é abordada, mas em *Borandá*, isso se dá de maneira mais explícita e central. Se nos remetermos a uma visão conceitual sobre o assunto, é possível distinguir a memória coletiva da memória nacional: a memória coletiva dos grupos populares é sempre particularizada; não se trata da memória nacional, que costuma ser imposta por uma visão de Estado ou da intelectualidade.<sup>237</sup> Em *Borandá*, não se procura o nacional idealizado, mas as referências sociológicas de nação para rever o lugar ou, noutro sentido, o nacional visto sob o ponto de vista daquela comunidade – a evidenciação de um grupo de trabalhadores migrantes no contexto nacional. O que nos leva a pensar que a própria noção de nacional – e também popular – pode ser constantemente revista e relativizada, a cada novo olhar sobre novos coletivos locais, que se constituem não apenas por trabalhadores sem nome ou sem vida.

Os grupos se utilizaram de diversas referências históricas da cultura e do teatro brasileiro e mundial para criar sua arte e reelaborar seu olhar sobre o trabalho; além disso, pelo fato de se remeterem a contextos reais e repensá-los artisticamente, não apenas revisaram sua sociedade, como também recriaram históricos procedimentos formais: os personagens-narradores das três peças, com suas ousadas maneiras de interferir na situação dramática, são prova disso, pois representam novos caminhos de pesquisa das formas de narração teatral, criados a partir do diálogo com nosso tempo e espaço.

---

<sup>236</sup> Em referência ao projeto de mesmo nome do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, já citado anteriormente.

<sup>237</sup> Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, 1985, pp. 136-139,

O diálogo entre contexto social e sua estética por meio da arte nos mostra como o teatro pode ser uma forma de compreensão e inserção no mundo que nos cerca. A recuperação de temas prementes para os coletivos dos anos 1990 e 2000 influenciaram sua estética, seu modo de produção, suas formas de intercâmbio e associação, sua ação cultural e sua concepção de cidadão: muito se ouve atualmente, nos movimentos teatrais paulistanos, a expressão “trabalhador do teatro”. Com certeza, a relação diversificada e libertadora entre realidade e cena levou à qualidade artística desses trabalhadores, que subvertem a ideia de trabalho como socialmente dividido para produção de mercadorias; ao contrário, o consideram como produtor de benesses e sentidos individuais e coletivos, que possam sustentar pessoas e grupos na construção de novas e justas formas de convivência e transformação.

## Bibliografia

- ABREU, Luís Alberto de. “A personagem contemporânea: uma hipótese”, em *Revista Sala Preta*, n. 1, 2001, DAC-ECA-USP.
- \_\_\_\_\_. “A restauração da narrativa”, em *O percevejo*. Ano 8, nº 9, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* São Paulo: Cortez, 1995
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- Arte em Revista. Ano 2, nº 3. Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC). São Paulo: Kairós, março de 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENTLEY, ERIC. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- BERNARDO, Teresinha. “Memória como resistência: o migrante”, in *Revista Travessia*, ano XI, n. 32, setembro-dezembro de 1998.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento”, em Alfredo Bosi (org.), *Cultura Brasileira - temas e situações*, São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo, volume 3*. São Paulo: Paz e terra, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRITO, Rubens José Souza. “Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luis Alberto de Abreu”. Tese de Doutorado, ECA-USP, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2005.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARBONARI, Marília. “Teatro épico na América Latina”. Dissertação de mestrado, PRODAM/USP, 2006.

CARVALHO, Sérgio de. & MARCIANO, Márcio. *A comédia do trabalho* (cópia digitada), 2000.

\_\_\_\_\_. *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARVALHO, Sérgio. (org.). *Introdução ao teatro dialético- experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre dramaturgia modernista e desumanização*. (cópia digitada), s/d.

COMPANHIA DO LATÃO. *Caderno de apontamentos- A comédia do trabalho*, 2000.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

CUNHA, Solon. “Advogado empregado”, em *Revista do advogado*, ano XXIII, dez. 2003, número 74, Associação dos Advogados de São Paulo.

DELEUZE, Gilles, “Bartleby ou a fórmula”. *Crítica e clínica*, São Paulo: Editora 34, 1997.

ESTRELA, Ely Souza. *Os sampauleiros: cotidiano e representações*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP: FAPESP: EDUC, 2003.

FERRARI, Monia de Melo. “A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas”. Dissertação de mestrado, UFSCAR, 2005.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1976.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. *Borandá: Auto do Migrante*. São Paulo, 2004.

FREITAS, Cassio Pires de. “Do drama ao fragmento”. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2005.

FROCHTENGARTEN, Fernando. *Memórias de vida, memórias de guerra*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP-SP: 2005

GANDON, Odile. *Deuses e heróis da mitologia grega e latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.



- GISSELBRECHT, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Buenos Aires: Siglo Vinte, 1958.
- GRESPLAN, Jorge. *A dialética do avesso*. (Cópia digitada), s/d.
- GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*. Cadernos do Labor, n. 2. Laboratório de Geografia Urbana, Departamento de Geografia / FFLCH - USP, São Paulo: 1999
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem- CPC, vanguarda e desbunde:1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Global, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Um palco brasileiro- O Arena de São Paulo*. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Martins Fontes: São Paulo, 1998.
- MARX, Karl. *O capital. Volume 1*. Coleção Os economistas, Nova Cultural: São Paulo: 1985.
- \_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Coleção Os Pensadores, Abril Cultural: São Paulo, 1978.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Porto Alegre: L & PM, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac-Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. *Teatro hip hop, 5x4-particularidades Coletivas, Tendência da cultura popular urbana*. São Paulo: Programa do evento, SESC-SP Avenida Paulista, junho-agosto de 2008.
- OLIVEIRA, Kildervan Abreu de. “O épico e o íntimo”, *Revista Camarim*, 2º semestre de 2008, ano 11, número 42.
- \_\_\_\_\_. “Trajetórias de migrantes: narrativa e questões de gênero na dramaturgia brasileira contemporânea.”. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2006.



- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POCHMANN, Marcio. *O trabalho sob fogo cruzado*. São Paulo: Contexto, 2002
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Revista Dionysos, nº 24. Minc-Dac- Funarte-Serviço Nacional de Teatro, Outubro de 1978.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1998.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAULINO, Berenice. “Observações sobre experimentos cênicos”. *Ateliê Compartilhado*, 2007.
- Revista Camarim, ano 11, nº 41, 1º semestre de 2008.
- Revista Vintém, nº 3, São Paulo, 1999.
- Revista Vintém, nº 4, São Paulo, 2000.
- RIBEIRO, Eduardo Magalhães; GALIZONI, Flávia Maria; ASSIS, Thiago de Paula. “Capacitação e mobilidade profissional de migrantes na construção civil de São Paulo, 1960/1970”, in *Revista Travessia*, ano XVI, número 45, janeiro-abril de 2003.
- ROCHA, Janaina et alii. *Hip hop- a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo. Martins Fontes, 1995.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1992.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “L’irruption du roman au théâtre”. *Théâtres em Bretagne*, n. 9, abril 1996, p. II-VII (tradução para o português, com fins didáticos, de Denise Radanovic Vieira e Paulo Roberto Massaro).

- \_\_\_\_\_. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SCHAPIRA, Claudia. *Bartolomeu, que será que nele deu?* São Paulo: CCSP, 2004.
- SCHRITZMEYER, Ana Lúcia Pastore. “Controlando o poder de matar: uma leitura antropológica do tribunal de júri- ritual lúdico e teatralizado”, tese de doutorado, FFLCH-USP, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “O bate-boca das classes” em Bertolt Brecht. *Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac-Naify.2001
- SINGER, Paul. *Economia política da urbanização*. São Paulo: Brasiliense: 1979.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno(1880- 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOSCANO, Antonio Rogerio. “Teatro e hip-hop: a experiência do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos”, em *Revista Sala Preta*, CAC-ECA-USP, número 5, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

### **Entrevistas e debates**

- ABREU, Luís Alberto de. Entrevista concedida a Walmir Pavam. Gravada próxima ao Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 31 mar. 2009.
- CARVALHO, Sérgio de. *A transformação pela experiência*. Berlin: Theater der Welt 1999 in Berlin / Theater der Zeit - Arbeitsbuch, Alemanha. Republicada nas revistas Azougue, na revista Humboldt 80, e IKA número 5. Disponível em <http://www.companhiadolatao.com.br/html/fortuna/entrevistas.htm#10>., página referente à fortuna crítica.
- CARVALHO, Sérgio de. Universidade e teatro de grupo. São Paulo: Instituto de artes da UNESP, 2007. Evento *Teatro de Grupo de Teatro, Encontro de profissionais da cena*, organizado por Berenice Raulino. 25 out. 2007. Debate.
- ESTRELA D’ALVA, Roberta; TOSCANO, Antonio Rogério. Teatro Hip Hop- O encontro das ágoras. São Paulo: SESC Avenida Paulista, 2008. Debate gravado no projeto *Teatro hip hop, 5x4- Particularidades Coletivas, Tendência da cultura popular urbana*, 09 ago. 2008. Debate.
- FREIRE, Ednaldo; HAMMOUD, Aiman; NOGUEIRA, Mirtes. Entrevista concedida a

Walmir Pavam. Gravada no espaço Artemanha, São Paulo, 31 ago. 2009.

LIMA, Mariângela Alves de. Peça discute revolução impossível. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 novembro, 1996, Caderno 2. Disponível em [http://www.companhiadolatao.com.br/html/espetaculo/e\\_danton/critica\\_danton.htm#1](http://www.companhiadolatao.com.br/html/espetaculo/e_danton/critica_danton.htm#1)., página referente a espetáculos- crítica.

SCHAPIRA, Claudia. Entrevista concedida a Walmir Pavam. Gravada no Espaço do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, São Paulo, 13 out. 2008.

### **Sites consultados**

[www.companhiadolatao.com.br](http://www.companhiadolatao.com.br)

[www.nucleobartolomeu.com.br](http://www.nucleobartolomeu.com.br)

[www.fraternal.com.br](http://www.fraternal.com.br)

[www.flasko.blogspot.com](http://www.flasko.blogspot.com)

## **Anexos (Peças)**

**Anexo 1 - *A Comédia do Trabalho*, da Companhia do Latão, com dramaturgia final de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano.**

**Anexo 2- *Bartolomeu, que será que nele deu?*, de Claudia Schapira**

**Anexo 3- *Borandá*, de Luis Alberto de Abreu**