

UMA ANÁLISE DE JORNADA DE UM IMBECIL ATÉ O ENTENDIMENTO, DE PLÍNIO MARCOS, ENQUANTO ALEGORIA DO GOLPE MILITAR BRASILEIRO DE 1964

ROBERTA CARBONE¹

Resumo

Pretende-se uma análise da peça *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos. Para tanto, procura-se examinar as referências do autor para escrita da obra, bem como aproximá-la de outras, a fim de uma interpretação das figurações propostas. Por fim, e procurando ler os reflexos do momento histórico, identifica-se, a despeito das intenções do autor, uma alegoria do golpe militar brasileiro, tendo em vista as forças sociais representadas por suas personagens.

Palabras chave: Dramaturgia; Teatro Épico-Dialético; História do Teatro; Plínio Marcos.

Resumen

Se pretende el análisis de la obra *Jornada de un imbecil hasta el entendimiento*, de Plínio Marcos. Para ello, se busca examinar las referencias del autor para escribir la obra, así como aproximarla a otras, para una interpretación de las figuraciones propuestas. Finalmente, buscando leer los reflejos del momento histórico, se identifica, a pesar de las intenciones del autor, una alegoría del golpe militar brasileño, teniendo en cuenta las fuerzas sociales representadas por sus personajes.

Palabras chave: Dramaturgia; Teatro épico-dialético; Historia del teatro; Plínio Marcos.

Abstract

This article intends to analysis of the play *Jornada de um imbecil até o entendimento*, by Plínio Marcos. For this purpose, examines the author's references for writing the work, as well as to bring it closer to others, to interpret the proposed figurations. Finally, and try read the reflections of the historical moment, although the author's intentions, it is interpreted as an allegory of the Brazilian military coup, in view of the social forces represented by his characters is identified.

Keywords: Keywords: Dramaturgy; Epic Dialectical Theater; History of Theatre; Plínio Marcos.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. roberta.carbone@usp.br

A primeira versão de *Jornada de um imbecil até o entendimento* foi escrita em 1960 e intitulada *Os fantoches*, sendo, portanto, a segunda peça de Plínio Marcos, produzida logo depois de *Barrela*. A inspiração para a criação partira da amiga Pagu: “Tudo começara porque Pagu cobrou nova peça, e fez o marido reler para ele o *Esperando Godot*. Mais para ‘encher o saco’ de Geraldo Ferraz, Plínio reagiu dizendo que ele poderia escrever dez peças por dia como aquela de Beckett” (CONTIERO, 2007, p. 204). Mas *Os fantoches* foi ainda reescrita sob o título *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*. Em comparação à primeira, esta segunda versão praticamente quadruplica de tamanho e tem o acréscimo de uma personagem, a única mulher no enredo de cinco homens. Esta reescrita já é bastante próxima à *Jornada...*, cuja primeira encenação foi realizada por João das Neves em 1968, no Grupo Opinião². Sobre a peça, o diretor comenta:

O que me fascina em *Jornada de um imbecil até o entendimento* é a coragem de seu autor. Não a coragem de apresentar de maneira crua, sem meias tintas, os seus personagens e as situações que se veem envolvidos por gregos e troianos na avaliação de sua dramaturgia. O estimulante é que Plínio Marcos, dando um giro de 180 graus em seu trabalho, lança-se a um novo caminho sem temer a que esse caminho possa conduzi-lo (NEVES apud DAVID, 1968b, p. 2).

Como fala João das Neves em depoimento ao *Correio da manhã* citado acima, *Jornada de um imbecil até o entendimento* mostra-se muito diferente das peças que até então tinham alçado Plínio Marcos ao autor revelação da década de 1960³. Este repertório, de acordo com Augusto Boal (1968), representava uma das vertentes do teatro de esquerda no pós-1964, cujo principal objetivo era “mostrar a realidade como ela é”. E, por isso, enfrentava o obstáculo da transcendência do “nível de consciência da personagem” e da empatia dos espectadores (BOAL, 1968). *Jornada...*, por sua vez, afasta-se do caráter realista das demais obras do autor e, em decorrência do assunto em pauta, assume uma estrutura épico-dialética, como se verá.

Porém, se isso pode ser detectado em relação à sua proposta estético-política, o mesmo não pode ser dito quanto à censura, já que *Jornada...* não se revelou diferente das demais peças do autor neste quesito. Ainda sob o título *Chapéu sobre paralelepípedo...* e conforme pedido de liberação encaminhado por Plínio Marcos à Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança do Estado de São Paulo em 1966, ela foi proibida em todo o Estado de São Paulo. No documento, alega-se que “trata a peça em tela, em seu particular sentido, da exploração do homem pelo homem, cabendo ao símbolo CHAPÉU a posição empírica da questão social”. Ao que se acrescenta: “De aspecto ambíguo, ela também não serve para identificar o homem, nem para resolver a vida”, até porque “acreditamos que compete aos governos dar solução aos proble-

mas sociais, pois eles melhor sabem disso, do que outros querem, abordar os mesmos problemas sem condições para isso, mas tentando, isso sim, exaltá-los somente⁴”.

Coadunando Brecht e Beckett

Como bem observado pelo censor, a exploração do homem pelo homem dá o tom de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, que os críticos da época interpretaram como uma “alegoria da história humana, das relações capital-trabalho-salário, patrão-empregado, religião-Estado, esmiuçadas numa fábula de comicidade ardilosa” (DAVID, 1968a, p. 2). A peça apresenta um grupo que sobrevive de pedir esmolas (Manduca, Pilico, Popô e Totoca). Não detendo seus “instrumentos de trabalho”, os chapéus, estes acabam submetendo-se ao dono dos “meios de produção”, Mandrião – aquele que mandria, que se mostra preguiçoso para trabalhar ou estudar –, para o qual se vêem impelidos a alugar sua “força de trabalho”. Teco, aliado de Mandrião, é o responsável pela coibição moral dos trabalhadores, ao se autoproclamar porta-voz do deus Orongon. Depositário do poder espiritual, Teco institui ser anti-higiênico pedir esmolas sem os chapéus, o que justifica a subordinação a um “patrão”.

A peça trata, portanto, da exploração do trabalho e é fundamentada na abordagem materialista da economia tal como teorizada por Engels e Marx, estabelecendo sua crítica ao escancarar todas as arengas e estratégias de dominação dos trabalhadores usadas pelos patrões, que não se furtam de desmedida violência em favor de seus interesses. No entanto, Plínio Marcos ambienta este esquema em circunstâncias um tanto atípicas para o sistema de produção capitalista, como demonstra o diálogo abaixo:

MANDUCA – [...] Com que chapéu você pede esmola?

POPÔ – Com o do Mandrião, é claro.

MANDUCA – E o que você ganha? Nada. Você trabalha de graça.

POPÔ – De graça, não. Ele me dá 10% do lucro.

MANDUCA – Que lucro, animal? Tudo é lucro na profissão de pedir.

POPÔ – E o emprego de capital?

MANDUCA – Que capital?

POPÔ – O chapéu. Por isso ele tira a taxa de conservação do chapéu todos os dias. O que sobra é o lucro⁵.

A despeito da anomalia facilmente detectada: “Não podemos esquecer de que classe não é uma questão só de propriedade jurídica abstrata, mas da capacidade de exercer poder sobre terceiros em benefício próprio” (EAGLETON, 2012, p. 143). E é justamente esta capacidade que é exposta na peça, o que a estranheza da situação só faz evidenciar. Neste sentido, *Jornada...* faz lembrar o negócio de Peachum em A

ópera de três vinténs, de Bertolt Brecht. Sua empresa, a Jonathan Jeremiah Peachum & Companhia, além de cobrar pela “licença” para a atuação nos diferentes distritos de Londres, também aluga roupas e equipamentos para a mendigagem, classificada de acordo com os cinco tipos básicos da miséria⁶ capazes de comover o coração humano. Com o intuito de despertar a piedade dos homens, são usados meios espirituais, e o efeito das convenientes frases retiradas da Bíblia – “É melhor ventura dar que receber” (BRECHT, 2004, p. 16) – visa ao público-alvo do negócio, já que os trabalhadores têm total consciência desta estratégia e compactuam com ela.

Em *Jornada...*, o negócio de Mandrião e Teco é menos estruturado do que o de Peachum, mas os métodos apresentam-se de modo muito semelhante:

Entram Manduca, Pilico, Popô e Totoca. Vão cantando. Cada um tem um disfarce de mendigo. Manduca faz o aleijado, usa muletas (precisa de apoio). Pilico faz o homem de um braço só (quer estender o outro). Totoca faz a possuída da moléstia de São Guido (dança sempre). Popô faz o cego (não vê nada). Chegando no palco, tiram os disfarces e voltam a ser pessoas normais.)

Logo após a entrada do grupo, tem-se ainda um diálogo que reforça a indicação das ações acima:

TOTOCA – Essa doença de São Guido me cansa bastante.

MANDUCA – E eu então com meu aleijão.

POPÔ – Pior sou eu, de cego. Não vejo nada. Não tenho distração alguma. E não me queixo.

Porém, se a peça de Plínio Marcos aproxima-se da de Bertolt Brecht em determinado ponto, há ainda outro que a distancia, como a representação dos patrões. Enquanto Peachum se mostra um hábil administrador de seu negócio e muito esperto, Mandrião e Teco não passam de dois paspalhos confusos, que mais se assemelham a uma dupla de palhaços. Quando Mandrião vai contar a Teco que se escondeu para ouvir uma conversa entre Manduca e Pilico, tem-se o seguinte diálogo:

TECO – Como você sabe que foi atrás da árvore? Poderia estar na frente.

MANDRIÃO – E onde é a frente da árvore?

TECO – Do lado oposto ao montinho de cocô.

MANDRIÃO – Como você sabe?

TECO – Elementar, meu caro Watson, todo mundo caga atrás da árvore.

Como este, a peça está repleta de jogos dialógicos que os desviam do assunto em pauta. Estes são desencadeados por divergências alheias ao tema estruturante da peça, como se vê acima, ou por complementações de frases adjetivas, que motivam

ações alheatórias. Neste ponto, pode-se observar a filiação de Plínio Marcos ao que ficou conhecido como “estilo becketiano”, em que as palavras não “geram a ação” e nem mesmo têm “finalidade explícita” (ANDRADE, 2001). Em contraposição a esta caracterização da dupla, é explicitada com extrema lucidez a perversidade das estratégias de dominação da relação capital-trabalho. Já na primeira cena da peça, que é dividida em dois atos, Mandrião e Teco expõem de modo até didático e, em alguns momentos, usando-se de recurso épico e falando diretamente para a plateia, o talento de seus artifícios para a manutenção de seu papel de exploradores:

MANDRIÃO – Então trate de criar uma regra que mantenha as distâncias. Alguma coisa que faça com que eles achem justo não terem nada e eu ter tudo. (*Para o público.*) Afinal de contas, eu tenho quatro chapéus e eles, nenhum. Se eu não emprestar os meus chapéus, eles não podem pedir esmolas.

TECO – E fui eu que criei a convenção de que é anti-higiênico pedir esmolas sem chapéu.

MANDRIÃO – E como sou bom negociante, vi que era ótimo negócio eu mesmo vender a comida, forçando-os a comprarem de mim, sob pena de dispensá-los do meu serviço, caso fossem comprar mais barato em outro lugar.

TECO – E eu criei a imagem do deus Orongon, que impõe castigos terríveis, horripilantes, e que faz arder para sempre as almas desobedientes e, principalmente, os ladrões de chapéus.

MANDRIÃO – E todos nós progredimos.

TECO – Todos.

Esta operação dramatúrgica, que une habilidade com parvalhice, parece fruto de uma perspicaz articulação de Plínio Marcos entre a referência beckettiana que lhe fora apresentada – em que ação e fala acarretam duas camadas de significação distintas – e a concretização das relações entre as personagens, que são desenhadas de acordo com o seu papel de classe. Assim, a dupla caracterização de Mandrião e Teco acaba por criar um expediente formal capaz de produzir um efeito crítico, remetendo a um sistema que exige a reprodução de certos métodos para sua perpetuação, independente da genialidade – ou até mesmo apesar dela, como no caso – dos indivíduos que deles lançam mão.

Outra referência explícita a Beckett encontra-se na seguinte passagem:

MANDRIÃO – Diga alguma coisa inteligente!

TECO – Dada a existência, tal como é exposta nos recentes trabalhos públicos de Poisson e Wattman, de um deus pessoal quá-quá-quá de barbas brancas quá-quá-quá, fora do tempo sem extensão, que do alto da sua divina apatia, sua divina atambia, sua divina fantasia, nos ama entranhadamente, salvo algumas raras exceções. Por motivos ignorados, mas que o

futuro revelará...

MANDRIÃO – Mas isso é outra peça! Você esqueceu o texto?

TECO – Esqueci o cacete! O autor da peça é o Plínio e a única forma que ele tem de dizer uma coisa inteligente é plagiando, o que por sinal está muito na moda.

Este expediente faz lembrar outro, análogo, usado por Oduvaldo Vianna Filho (1981, p. 260) em *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, em que o autor é chamado de principiante pela própria personagem, mobilizada para entrar em cena e dar três pulinhos para “fazer graça”, executando esta função de forma bastante canhestra. Porém, ironicamente, esta colocação de Teco corresponde a um trecho quase literal de uma das falas de Lucky na peça *Esperando Godot* (BECKETT, 2017, p. 48). E mais uma vez Plínio Marcos transforma sua referência inicial e acaba por criar um procedimento de efeito diferente do suscitado pela peça citada. Ao escancarar a autoria do texto, o dramaturgo revela também o caráter ficcional da obra. Este momento, somado a outros em que as próprias personagens se lembram da matéria de que provém (“MANDUCA – Popô, não se meta a ter ideias. Você precisa só dizer o que está no texto.”), mostram que, embora o autor tenha partido de uma obra beckettiana, as demandas inerentes à própria matéria social representada em seu trabalho acabaram por conduzi-lo pelos caminhos épico-dialéticos do teatro.

A politização do autor

A conversa inicial dos “patrões” põe o espectador/leitor a par das razões que dramaturgicamente mobilizam as personagens e, no campo ficcional, revela que há algo ameaçando os negócios de Mandrião e de Teco. Pilico, único que detém o seu próprio chapéu, anda oferecendo condições de trabalho mais justas, com divisão igual de renda, do tempo da jornada e “Chegou até a falar em estabilidade!” Ao mesmo tempo, Manduca, que “se pôs a pensar”, tem espalhado ideias libertárias entre os companheiros. Com a chegada do grupo, os patrões se escondem para ouvir a conversa – uma constante de suas traiçoeiras ações –, e vê-se confirmadas suas preocupações em uma tentativa de diálogo da “classe trabalhadora”.

MANDUCA – Eles não estão.

POPÔ – É mesmo.

TOTOCA – Aonde será que eles foram?

MANDUCA – Provavelmente estão pescando na beira do rio, ou batendo papo à sombra de uma árvore.

TOTOCA – Vida boa.

MANDUCA – Enquanto a gente se mata de trabalhar.

[...]

MANDUCA – Não é justo a gente trabalhar para eles se divertirem. Não é justo.

POPÔ – Está certo, os chapéus são deles.

MANDUCA – Está certo nada, seu idiota!

PILICO – Se vocês trabalhassem comigo, também sobraria tempo para vocês pescarem.

MANDUCA – Vocês são sempre iguais. No princípio dão vantagens, depois nos exploram.

No trecho acima, tem-se uma amostra do materialismo histórico como referência para o autor, atestando a ideia de que a teoria da economia de Engels e Marx fundamentou a sua escrita. Plínio Marcos serve-se aqui de uma clássica formulação materialista, da qual toma de empréstimo um dos exemplos citados sobre a crítica à fixação da atividade social, um dos baluartes do sistema capitalista. De acordo com um excerto de *A ideologia alemã*, a alternativa comunista “me possibilita fazer hoje uma coisa, amanhã outra, caçar de manhã, pescar à tarde, pastorear à noite, fazer crítica depois da refeição, e tudo isto a meu bel-prazer, sem por isso me tornar exclusivamente caçador, pescador ou crítico” (ENGELS; MARX, 1986, p. 44).

O exemplo da pescaria, muito presente na fala de alguns marxistas, não parece, por isso, casual e é citado na peça por Manduca para evidenciar os privilégios dos patrões que, tendo quem trabalhe por eles, podem desfrutar de atividades mais aprazíveis. Além disso, há também informações textuais retiradas de *O Capital*, que tornam inegável a referência do autor, como uma fala elaborada a partir do título que dá nome ao segundo tópico do capítulo 23 da sétima seção – “O processo de acumulação do Capital” – do primeiro livro (MARX, 2013, p. 845), proferida por Teco: “A prática apoia a minha teoria, pois há uma relativa diminuição da parte variável do Capital, simultaneamente com o progresso da acumulação e da concentração que acompanha isto.”

Do diálogo supracitado, pode-se também observar as divergências em relação ao modo como entendem suas condições de trabalho e a disparidade das alternativas que propõem, neste caso, Pilico e Manduca, para a insatisfação expressa. Pilico caracteriza-se como um reformista, defendendo melhores condições de trabalho, mas tendo em vista seu próprio proveito e não uma reivindicação da categoria. O fato de deter o seu próprio chapéu o alinha aos interesses dos patrões, o que já aponta para sua traição futura, como se verá. Manduca aposta na ação revolucionária e pede a cabeça dos patrões, pelo que será considerado um extremista:

MANDUCA – Creio que a hora não é de propostas comerciais. A hora é de criar condições para que cada um tenha o seu próprio chapéu.

PILICO – Mas isso é utópico.

MANDUCA – Não é, não. Você não conseguiu o seu?

PILICO – Bem, mas no meu caso...

MANDUCA – Você é melhor do que os outros?

POPÔ – O Teco disse que perante Orongon todos os homens são iguais.

TOTOCA – Seria ótimo que cada um tivesse o seu chapéu.

PILICO – Teoricamente isso é lindo. Mas a prática nos aconselha a deixarmos isso para outra etapa.

MANDUCA – Depois que eu explicar o meu plano, você verá que já existem as condições objetivas.

Ao ouvirem o diálogo acima, Mandrião e Pilico, que estavam escondidos, entram em cena, interrompendo a conversa. É hora então de “apurar os lucros” que, comprovando as preocupações dos patrões, foram muito baixos. Fica-se sabendo que as conversas de Pilico e Manduca acabaram distraíndo os empregados durante suas horas de trabalho. Como castigo, Popô, o mais temente ao deus Orongon e, por isso, o mais subserviente, será castigado e ficará sem comer no jantar. Nesse momento, Manduca lidera o grupo e compromete a comida de todos: se Popô não puder comer, ninguém comerá. Pilico então assume o papel da concorrência explícita e anuncia que “Há Vagas”. Pressionados por todos os lados, Manduca e Pilico cedem às reinvenções dos trabalhadores, que começam a planejar novas mobilizações, como a campanha “melhor e mais comida”, tendo em vista sua primeira conquista.

A preocupação dos patrões aumenta, e eles se veem impelidos a frear as influências de Pilico sobre os demais e a punir Manduca como uma forma de exemplo. Na calada da noite, Mandrião e Pilico vão coagir cada um dos trabalhadores, que demandam diferentes abordagens. Mas com todos, os patrões recorrem ao apelo individual, coibindo qualquer tipo de mobilização coletiva, a começar por Pilico, que é convencido pelo argumento de defesa de sua classe:

MANDRIÃO – E precisa existir.

TECO – Convênio entre os da mesma categoria.

MANDRIÃO – Ou nos defendemos mutuamente, ou eles assumem o controle das coisas.

PILICO – Acho que vocês têm razão.

Comprovando ficcionalmente a formulação materialista de que “a aliança entre os capitalistas é habitual e produz efeito” (MARX, 2004, p. 23), Pilico concorda com a negociata, mas não sem tirar vantagens materiais dela, e o dia de folga de Popô e Totoca lhe é “cedido”. Pilico, assim, aceita não mais fazer concorrência a Mandrião e Teco e compactua com a punição de Manduca. Na sequência, a próxima a ser abordada é Totoca e a primeira estratégia da dupla é sensibilizá-la a ouvi-los, para o que recorrem a vários elogios sobre sua aparência, tática sexista que já havia sido anteriormente usada por Pilico.

Mas o plano da dupla para Totoca cumpre uma dupla função, eles a cooptam com a oferta de uma promoção: ela agora será assistente dos dois, com a missão de fazer com que Popô se conforme. E aqui, além das vantagens pessoas envolvidas, é também empregada a vigilância entre os próprios trabalhadores. Em seguida, Mandrião e Teco acordam Popô e o chantageiam com a graça do deus Orongon. Desde o início da peça, Popô repete frases ditas por Teco, como “Cruz credo!”, o que revela a dominação do pensamento e de ideias. Por isso, ele se apresenta como o mais devoto e ingênuo de todos, o que o leva a concordar com a condenação de Manduca com medo da desaprovação divina.

Com o esquema todo armado e as alianças estabelecidas, o último a ser abordado é o próprio Manduca, para ser comunicado que está dispensado, sem mais. Manduca, ao saber de sua demissão, recorre imediatamente a Popô e Totoca, buscando apoio junto aos da sua classe e, por último, a Pilico, devido ao interesse pela vaga antes ofertada. Mas o terreno já fora cuidadosamente preparado por Mandrião e Teco, e cada um deles, cooptados e aliados agora aos patrões, não lhe dá mais ouvidos. Neste momento, pode-se observar a precária condição do trabalhador que, sem alternativa, barganha sua força de trabalho por um prato de comida. E uma incipiente união da classe trabalhadora, mobilizada por proposições reformistas, como o direito de comer de todos e a melhora da comida – o que haviam planejado como próxima pauta de suas reivindicações –, mostra a violenta reação da classe dominante, que se usa do assédio moral e até mesmo físico para desmontar qualquer mínima ameaça de organização.

Os fracassados apelos de Manduca o levam à desesperada tentativa de roubo de um dos chapéus de Mandrião. Pilico então o surpreende e o detém, a que os outros o cercam. A sentença a ser aplicada é debatida por todos e Mandrião pede a pena máxima, sendo apoiado por Teco. Popô parte em defesa de Manduca, mas com a ajuda de Totoca é convencido a passar para o lado dos patrões. O julgamento é então marcado para o dia seguinte, e Popô fica de guarda. Vê-se aqui uma última tentativa de diálogo da classe trabalhadora, em que Manduca expõe a Popô as estratégias dos patrões, como uma espécie de síntese didática do que fora exposto ao longo da peça. Porém, Popô não cede, e todos acordam para o julgamento fraudado, posto que a sentença já estava certa.

Uma alegoria do pré-64

Em *Plínio Marcos: Uma biografia*, Lucineia Contiero (2007, p. 348) faz o seguinte comentário sobre *Jornada...*:

Comparada a *Barrela*, *Dois perdidos* e *Navalha*, *Jornada* perde na tessitura e no pique dramáticos. Popô, Mandrião, Teco, Pilico e Manduca são personagens amorfos, frouxos no desenho psicológico, cinco miseráveis “a beira de um abismo”. Plínio tentou em parte o modelo de *Barrela* situando esses personagens no submundo, como “mendigos profissionais”. Mas a dimensão metafórica (alguns miseráveis a beira do abismo) amaina o realismo desses qualificativos.

Ainda que cite a peça aqui analisada, a autora parece ter como referência sua primeira versão, intitulada *Os fantoches*, em que a rubrica inicial situa o grupo à beira de um abismo, circunstância já excluída de sua próxima reescrita, *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, e também ausente em *Jornada...* De qualquer forma, a observação sobre a frouxidão do “desenho psicológico” das personagens parece uma opção formal deliberada de Plínio Marcos nas três versões, dado que os papéis que as compõem não se constroem a partir dos preceitos dramáticos de confecção. Concernente com seu objetivo temático, as personagens de *Jornada...* são antes tipificações, que exaltam certos traços de personalidade e figuram forças sociais em ação.

Cada desenho de personagem proposto estabelece uma relação dentro do esquema de exploração de uma classe por outra e cumpre funções específicas nas interações com os membros de uma mesma classe social. Teco, por exemplo, representa a instituição religiosa e é responsável pela sustentação moral dos trabalhadores. Neste sentido, ele exerce forte coerção ideológica para a manutenção dos privilégios da classe dominante enquanto um “braço do Estado” no sistema capitalista, o qual existe, “entre outras coisas, para defender a ordem social corrente contra aqueles que buscam transformá-la” (EAGLETON, 2012, p. 165). Assim, enquanto forças sociais em interação, a parceria entre Mandrião, o proprietário dos meios de produção, e Teco pode ser interpretada como a aliança entre o capital e a Igreja ou o Estado.

Dados os expedientes dramáticos utilizados por Plínio Marcos, *Jornada...* também pode ser lida como uma alegoria, tal como observaram os críticos do período. Mas seu caráter alegórico, entendido como construção ficcional assentada em formulações críticas do materialismo histórico, enseja ainda ser apreciado como representação do processo político-econômico que culminou no golpe militar de 1964, tendo em vista as forças sociais figuradas pelas personagens da peça. Deste modo, Mandrião, enquanto tipificação da classe dominante, espelha também suas aflições:

MANDRIÃO – Só você não percebe que essa tomada de posição por parte dela tem origem nessa doutrina dissolvente que ultimamente se espalhou por aí.

TECO – Absurdo! Não existe doutrina alguma.

MANDRIÃO – É verdade o que te digo. Falo com base.

TECO – Maior absurdo nunca escutei. Você confunde insatisfação dessa

gentalha com movimento organizado.

MANDRIÃO – O Manduca anda com coisa na cabeça. E eu posso garantir que não é chapéu. (*Teco ri com malícia.*) Também não é isso, sua besta! Ele nem casado é. Ele anda tendo ideias.

O diálogo acima parece aludir, principalmente pela fala de Mandrião, ao pensamento que se aclimatava em nossas elites no pré-64. A “doutrina” a que a personagem se refere cabe ser examinada a partir do que ficou conhecido como “perigo comunista”, e o temor de Mandrião reflete a reação da classe proprietária frente à grande agitação pela qual passava o país, na cidade e no campo, bem como a comunidade internacional depois de Cuba, em 1959, se declarar uma república socialista. Este quadro foi traduzido pelos conversadores como os indícios de uma transformação político-econômica indesejada ou o “fantasma socialista”, contra o qual deveriam garantir o capital e o continente.

Mandrião e Teco, em outros momentos da peça, chegam mesmo a repetir certos *slogans* conversadores que fazem referência a movimentos e partidos adeptos de governos autoritários. Bradando “Deus, Pátria e Família!”, Teco revive a trilogia que marcou a trajetória do Movimento Integralista, a faceta nacional do fascismo da década de 1930, fundado por Plínio Salgado. Por sua vez, Mandrião apregoa o antigo bordão britânico “O preço da liberdade é a eterna vigilância”, conhecido entre nós como emblema da União Democrática Nacional, a UDN, um dos sustentáculos políticos do golpe militar. Se a referência direta aos militares não passaria pela censura, Plínio Marcos opta pela representação de pensamentos e propostas afiliados ou pela referência a personagens já consideradas secundárias no jogo político do contexto de escrita da peça. Por uma ou outra via, é clara sua intenção, que remete aos *slogans* propagados pelos apoiadores do golpe de 1964 e faz lembrar a “Marcha da Família Com Deus pela Liberdade”, organizada pelas senhoras católicas e “de bem” em apoio aos militares.

Não obstante o temor expresso por Mandrião, a peça contrapõe esta interpretação à concretude dos fatos, que os anos posteriores ao golpe militar permitiram verificar. A lúcida avaliação de Teco, que assinala a confusão entre “insatisfação” e “movimento organizado”, fora comprovada pela história, bem como representada por Plínio Marcos, como uma síntese do pré-64. Neste sentido, cabe também analisar a classe trabalhadora tal como representada na peça. Manduca, Pilico, Popô e Totoca têm visões, objetivos e comportamentos totalmente distintos e quase nunca conseguem entrar em acordo, com exceção de uma organização pontual em relação à condição primária de sobrevivência, a comida.

Começando por Popô, de acordo com seus traços de personalidade destacados pelo dramaturgo, ele se mostra como o reprodutor oficial da ideologia dominante

dentro deste esquema de análise. Dramaturgicamente, como se procurou exhibir, isto se revela na devoção ao deus forjado pelos patrões e no medo do castigo divino, como expresso na seguinte fala: “POPÔ – Manduca, não fala mais a palavra explora. O Teco disse que quem fala essa palavra perde a graça de Orongon.” Nesta passagem, vê-se claramente como a crença no deus Orongon é, portanto, usada pelos patrões em benefício da manutenção de seus privilégios. A dominação ideológica de Popô também se manifesta na linguagem, já que ele passa a peça toda a repetir frases ditas por Teco, o representante da instituição religiosa.

A ingenuidade e a subserviência de Popô não caracterizam Totoca, assediada pelos patrões em detrimento de outras particularidades desenhadas por Plínio Marcos. Ao longo da peça, há indicações de que ela mantém relações sexuais com Manduca (“MANDRIÃO – Eu, por ser mais rico, conquistei a Totoca.”). Esta “conquista” é, no entanto, desmascarada quando Mandrião a usa como estratégia para controlar Manduca: “MANDRIÃO – Naquela noite, depois que o Manduca conversou com o Pilico, eu percebi que ele estava muito excitado e achei que não era bom. Para aliviar a tensão, mandei a Totoca... ter com ele. Golpe tático.” Ainda que se saiba que seu plano não tenha tido êxito, ele clarifica a objetificação da personagem, que, enquanto mulher, é tomada como uma propriedade de Mandrião e, por isso, sujeitando-se a seus mandos e desmandos.

Mas, pode-se também concluir que isto lhe renda algumas vantagens materiais, como não precisar mendigar em troca de abrigo e de comida. E é justamente uma “tomada de posição” em favor de certa independência econômica, de acordo com algumas reivindicações pleiteadas pelo movimento feminista que ganhavam vulto no período, o que motiva a conversa de Mandrião e Teco, como se pode ver:

TECO – [...] vamos impedir que eles falem com o Pilico

MANDRIÃO – Não posso. Não tenho forças. Até a Totoca está fora da área das minhas influências.

TECO – Não creio! A Totoca sempre foi fiel ao nosso culto.

MANDRIÃO – Pra você ver como nosso culto está bagunçado.

TECO – Cruz credo! Porém não creio que a Totoca seja contra nós.

MANDRIÃO – Ela não é contra nem a favor, muito pelo contrário.

TECO – Lamentável.

MANDRIÃO – Hoje ela pegou um chapéu e saiu por aí. (*Suspira.*) Foi trabalhar com os outros.

TECO – Com que alegação ela cometeu tal desatino?

MANDRIÃO – Disse que quer ganhar o seu próprio sustento.

A despeito desta tentativa de emancipação de Totoca, quando Mandrião e Teco a abordam na calada da noite, ela acaba por aceitar vigiar Popô e trair Manduca, bem como sua classe, ao desistir da campanha “melhor e mais comida” planejada para o

dia seguinte. Após certa resistência, é o traço distintivo de sua personalidade, a vaidade, o que a faz ceder: “TOTOCA – Foi muita gentileza da parte de vocês virem me acordar para dizer que eu fico linda de papelotes.” Mas, ainda que os elogios sejam a porta de entrada para a cooptação da personagem, novas vantagens lhe são oferecidas, a que ela aceita ficar ao lado dos patrões:

MANDRIÃO – Você vai ganhar mais.
TECO – E trabalhar menos.
MANDRIÃO – Terá tempo para se divertir.
TECO – Para rezar... para cuidar da sua beleza...
(*Pausa.*)
TOTOCA – Aceito.

Já Manduca, como fora apontado, representa os ventos pré-revolucionários que sopravam nos anos anteriores ao golpe, de acordo com as diretrizes e limitações da esquerda militante do período. Suas falas e argumentos trazem sempre aspectos da crítica materialista, e é ele quem tenta elucidar aos colegas o caráter exploratório da estrutura de trabalho a que estão submetidos. Manduca, em princípio, defende “a ideia de que cada um deve ter seu chapéu” e acredita que já existam as condições objetivas para isto, contrariamente a Pilico.

Julgando a visão de Manduca utópica, os interesses e perspectivas de Pilico visam à sua ascensão econômica e social, revelando sempre vantagens comerciais. Ele é um representante da classe trabalhadora que, pelo fato de deter o seu próprio instrumento de trabalho, diferencia-se dos demais. Enquanto representação de forças sociais, ele configura-se como um pequeno proprietário ou um pequeno burguês, que almeja ser um capitalista com o poder de explorar a atividade de outros.

Ainda assim, será a Pilico que Manduca recorrerá com o intuito de unir forças para efetivar seu plano “revolucionário”. Neste sentido, a investida de Manduca, enquanto representação da esquerda militante do pré-64, guarda estreitas semelhanças com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro no período, que aposta na aliança de classes – burguesia e proletariado – em favor do avanço econômico do país e do fortalecimento da nação frente às grandes potências mundiais e à transferência de capital nacional para o estrangeiro.

Para tanto, e a despeito de seus ideais revolucionários, Manduca acaba por mobilizar os colegas em razão de melhores condições de trabalho, como o caso da comida, já citado anteriormente, abandonando temporariamente a luta pelo direito de todos terem seus chapéus. Isto aponta para o caráter reformista da ação que Manduca passa a defender e espelha o papel desempenhado pelo PC brasileiro, que assume tal diretriz na sua Declaração de Março, aprovada em 1958: “A revolução no Brasil [...] não é ainda socialista, mas anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática⁷.”

Neste sentido, Manduca ainda afirma outros aspectos que orientam a política do PCB:

MANDUCA – Perdi essa batalha, porém a luta continua. O amadurecimento das condições objetivas fatalmente chegará. A classe operária triunfará e assumirá o poder, quer queira, quer não a decadente burguesia. O imperialismo norte-americano e seus títeres internos serão esmagados pela dialética irreversível da História. Amém.

O trecho acima é proferido por Manduca antes da execução de sua sentença e aproxima-se de uma oração antes do fim, haja vista se concluir com um “Amém”. Ao mesmo tempo, sua exposição caracteriza-se como um testamento e revela a filiação de seus pensamentos e convicções. O par combinado “imperialismo norte-americano e seus títeres internos”, sendo que os últimos devem ser entendidos como a estrutura agrária nacional ou os latifundiários adeptos da política de privatizações, não deixa dúvidas de que a fala da personagem, neste momento, refere-se às apostas políticas do PC.

Se o PC teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de 1964. Muito mais anti-imperialista que anticapitalista, o PC distinguia no interior das classes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo. O PC entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil (SCHWARZ, 1992, p. 64-65).

Assim como o PC, Manduca acreditou em uma aliança com o pequeno burguês Pilico, que o trairia no final, e, do mesmo modo que o Partido, chegou despreparado ao momento de sua condenação. De acordo com as posições de Manduca ao longo da peça, que expressam as aclimatações dos comunistas no pré-64, ele é derrotado, espelhando o movimento da histórica com o desfecho do golpe militar. Refletindo também os fatos, na peça de Plínio Marcos, a classe trabalhadora é superestimada em sua força de organização. Suas figurações cênicas, Popô e Totoca, não apresentam qualquer tipo de consciência de classe, como se pôde observar. Totoca, diferentemente de Popô, parece entender melhor a sua condição e tenta sobreviver valendo-se de alguma esperteza, que visa apenas a seu próprio benefício.

Assim, as tentativas de ação coletiva, liberadas por Manduca, apontam para a frágil capacidade de organização da classe trabalhadora, mal avaliada pela esquerda e pela classe dominante, tanto na ficção como na realidade. Neste sentido, as manobras

de Mandrião e Teco, que se alarmavam com a mobilização dos trabalhadores e se preocupavam, contrapostas à efetiva potência de intervenção de Popô, Totoca e Manduca, bem como a aposta deste na associação com Pilico e sua condenação, parecem sintetizar as forças em jogo no período. Somadas, estas forças integram um quadro que, enquanto representação do processo político e econômico que levou o país às mãos dos militares, acredita-se alegorizar o golpe de 1964.

No entanto, a análise que se faz aqui de *Jornada de um imbecil até o entendimento* enquanto alegoria do golpe militar não pretende de modo algum afirmar que esta tenha sido uma intenção deliberada de seu autor. Antes, ela mostra como os artistas do período estavam em intensa sintonia com o momento histórico e que, por isso, seria quase impossível suas produções não revelarem algo sobre o seu tempo, a despeito até mesmo da consciência dos produtores. Nesse sentido, *Jornada...* faz parte do processo de autocrítica vivido pelos comunistas no pós-64, ainda que seu autor, Plínio Marcos, nunca tenha se filiado ao Partido. Mas, na medida em que ele elege, como matéria para sua peça, uma temática político-econômica de extrema atualidade, sua forma de representação foge ao estilo de sua produção e, ao mesmo tempo, torna-se inevitável a revisitação do recente processo social como uma tentativa de interpretar criticamente a situação brasileira.

Notas

² Para mais informações sobre o espetáculo, consultar: CARBONE, Roberta. Um Plínio diferente do que se habitou a aplaudir: A encenação de *Jornada...* por João das Neves no Opinião. XXV Encontro Regional de História da Anpuh-SP – História, desigualdades & diferenças. São Paulo: Anpuh-SP, 2020. Disponível em: <https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1591367530_ARQUIVO_15c150dd3e952121bb8f57b7f1844adb.pdf>. Acesso em 22 dez. 2020.

³ No ano de 1967, em especial, as seções de divulgação de peças dos jornais traziam toda semana duas ou mais montagens de seus textos: *Dois perdidos numa noite suja*; *Navalha na carne*; *Homens de papel*; *Dia virá* e *Quando os navios atracam*, rebatizadas *Jesus-homem* e *Quando as máquinas param respectivamente*.

⁴ Trechos do documento assinado pelo censor Geraldino Russomano em 29 de abril de 1966, emitido pela Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, que consta no processo de censura da peça, cedido à pesquisa em maio de 2017 pelo Arquivo Miroel Silveira, pertencente à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e recolhido, em 2018, para o Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁵ As citações da peça não serão seguidas de referência, posto a versão aqui analisada não ter sido publicada e cedida à pesquisa por Ricardo Barros, filho do autor.

⁶ Conforme expõe Peachum, são estes: “Equipamento A: vítima do progresso dos meios de transporte. O aleijado bem-humorado, sempre alegre [...], sempre despreocupado, exacerbado por um toco de braço. Equipamento B: vítima da arte da guerra. O treme-treme inoportuno, molesta os transeuntes. Inspira repulsa [...], atenuada por condecorações. Equipamento C: vítima do progresso industrial. O cego digno de piedade

ou A Escola Superior da Arte de Mendigar. [...] Equipamento D [...]. Neste caso, são as machas que inspiram piedade. [...] Equipamento E: jovem que conheceu dias melhores, isto é, cujo berço não lhe prometia tanta desgraça.” Em BRECHT, Bertolt. Teatro Completo. v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 18-19.

⁷ Em acervo digital da Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis. Disponível em: <http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=5:declaracao-sobre-a-politica-do-pcb-marco-de-1958&catid=3:temas-em-debate>. Acesso em: 6 dez. 2020.

Referências bibliográficas

Livros

ANDRADE, Fábio de Souza. Samuel Beckett: O silêncio possível. Cotia – SP: Ateliê, 2001.

BECKETT, Samuel. Esperando Godot. São Paulo Companhia das Letras, 2017.

EAGLETON, Terry. Marx estava certo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. A ideologia alemã. São Paulo: Hucitec, 1986.

BRECHT, Bertolt. Teatro Completo. v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MARX, Karl. O Capital – Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. Manuscritos econômico-filosóficos. São Paulo: Boitempo, 2004.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna Filho/1: Teatro. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981.

SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Artigos publicados em jornais

DAVID, Carlos. Jornada com graça e verdade. Correio da manhã, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2, 18 jun. 1968a.

_____. Um novo Plínio Marcos. Correio de manhã, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2, 14 jun. 1968b.

Dissertações e teses

CONTIERO, Lucinéia. Plínio Marcos: Uma biografia. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis – SP, 2007.

Documentos eletrônicos

BOAL, Augusto. O que pensa você da arte de esquerda? São Paulo, 1968. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2018/01/17/o-que-pensa-voce-da-arte-de-esquerda/>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

CARBONE, Roberta. Um Plínio diferente do que se habitou a aplaudir: A encenação de Jornada... por João das Neves no Opinião. XXV Encontro Regional de História da Anpuh-SP – História, desigualdades & diferenças. São Paulo: Anpuh-SP, 2020. Disponível em: <https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1591367530_ARQUIVO_15c150dd3e952121bb8f57b7f1844adb.pdf>. Acesso em 22 dez. 2020.

DECLARAÇÃO de Março. Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis. Disponível em: <http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=5:declaracao-sobre-a-politica-do-pcb-marco-de-1958&catid=3:temas-em-debate>. Acesso em: 6 dez. 2020.

Documentos não publicados

Documento emitido pela Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo e assinado pelo censor Geraldino Russomano em 29 de abril de 1966, que consta no processo de censura da peça, cedido à pesquisa em maio de 2017 pelo Arquivo Miroel Silveira, pertencente à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e recolhido, em 2018, para o Arquivo Público do Estado de São Paulo.

MARCOS, Plínio. Jornada de um Imbecil Até o Entendimento.
