WAGNER CORSINO ENEDINO

ENTRE O LIMBO E O GUETO: LITERATURA E MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS

2005

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910001451

Recebido
em 19/10/05

WAGNER CORSINO ENEDINO

ENTRE O LIMBO E O GUETO: LITERATURA E MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS

2005

unesp

WAGNER CORSINO ENEDINO

ENTRE O LIMBO E O GUETO: LITERATURA E MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do IBILCE/UNESP – área de concentração: Teoria da Literatura – como exigência final para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria

Biblioteca Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - São José do Rio Preto
BIBLIOTECA
T. 1451/05

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2005

Enedino, Wagner Corsino.
Entre o limbo e o gueto : literatura e marginalidade em Plínio Marcos / Wagner Corsino Enedino – São José do Rio Preto: [s.n.], 2005
164 f. ; 30 cm.

Orientador: Gentil Luiz de Faria
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica - Séc. XX. 2. Teatro brasileiro - História e crítica - Séc. XX. 3. Teatro marginal. 4. Marcos, Plínio, 1935-1999 - Homens de papel - O Abajur lilás - A Mancha roxa - Crítica e interpretação. I. Faria, Gentil Luiz de. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-2.09

BIBLIOTECA

WAGNER CORSINO ENEDINO

ENTRE O LIMBO E O GUETO: LITERATURA E MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria (Presidente e Orientador)

Profª Drª Ligia Vassallo

Profª Drª Jeane Mari Sant'Anna Spera

Prof. Dr. Alfredo Peixoto Martins

Prof. Dr.Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto, 23 de setembro de 2005.



DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Gorgonio e Nair, que serão sempre meu porto mais que seguro e que, fundamentalmente, representaram o ideal necessário para a realização deste trabalho.

A Marlene Durigan, responsável por tudo o que de melhor ocorreu em minha vida. É, verdadeiramente, uma mulher de qualidades inigualáveis!

A Aline Durigan, não necessariamente a filha que tive, mas fundamentalmente a que Deus escolheu para mim.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Gentil Luiz de Faria, pelo profissionalismo e pelas observações sempre precisas.

À Walderez de Barros, à Vera Artaxo, à Maria Thereza Vargas, pela gentileza e colaboração nas informações acerca da obra e do dramaturgo Plínio Marcos.

Aos funcionários do Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, sempre atenciosos e prestativos em zelar pela memória da cultura nacional.

Ao Professor Paulo Roberto Durigan, pesquisador no sentido estrito do termo, que colaborou de maneira preciosa para a realização deste trabalho.

Ao Professor Doutor Álvaro Luiz Hattnher, pelas valiosas conversas durante o transcorrer do curso.

Ao Professor Doutor Alfredo Peixoto Martins, pela confiança que sempre depositou em mim.

À Professora Nelí Maria da Silva, fonte inesgotável em questões relacionadas à tradução.

Ao amigo Eduardo Luís Figueiredo de Lima pela imprescindível colaboração neste trabalho.

Ao Arnaldo Assis e demais funcionários da biblioteca da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, pela presteza e generosidade.

Ao amigo Anderson Cárnio, exemplo de vencedor, que se fez presente quando foi preciso.

Aos amigos Éwerton, Cidinha, Luiza, Márcia Aguillar, Altamira, Nilcéia e Paulinho, pela compreensão e estímulo.

Ao companheiro Professor Doutor Ronaldo Assunção (*In memorian*), pelos momentos de descontração e alegria.



"O dramaturgo exerce seu difícil trabalho criativo nas entranhas de um irrecusável mundo real, que possui suas contradições e perspectivas, perplexidades e exigências. Compreender esta, às vezes complexa, relação dialética é assumir de forma criativa e transformadora a liberdade de expressão". (PEIXOTO, in: PALLOTTINI, 1983, p.9)

unesp

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto*: literatura e marginalidade em Plínio Marcos. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, 2005. 154 p. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura)

O objetivo desta tese é demonstrar, por meio da análise e interpretação de contornos identitários, sociais, ideológicos e histórico-culturais delineados nas peças *Homens de papel* (1967), *O abajur lilás* (1969) e *A mancha roxa* (1988), de Plínio Marcos, a existência de invariantes que estruturam o projeto estético-político do autor. Abordam-se questões de gênero, identidade, poder e representação social, acrescidas de discussões sobre cânone. Inscrita no quadro da Literatura Comparada e evidenciando que a fecundidade da criação literária está geralmente relacionada com os momentos históricos mais intensos, a pesquisa tem como referência o horizonte ideológico e cultural do(s) período(s) em que as peças foram produzidas e assenta-se sobre leituras já existentes, mas mantém, como fio condutor, a abordagem dos próprios textos, procurando compreendê-los a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados. No primeiro capítulo, estudam-se representações sociais e relações de poder em *Homens de papel* (1967), que relata o drama dos catadores de papel na cidade grande, provocado pelo desemprego e pela exploração do homem no sistema capitalista. No segundo capítulo, toma lugar a análise d'*O abajur lilás* (1969), que põe em cena os temas interditados da prostituição e da homossexualidade, ambientados num bordel em que um homossexual, auxiliado por um sádico, explora os serviços de três prostitutas. Ali, o foco da análise são as significativas relações entre história e ficção, na época metaforizada na peça: a ditadura militar pós-1964. *A mancha roxa* (1988), que tem por tema a contaminação pelo vírus da Aids em um presídio feminino, é o objeto de análise do terceiro capítulo, que discute questões de gênero, identidade e poder. Constata-se que, nas três peças, ficam latentes as contradições entre o poder e o não-poder; entre as aspirações e as frustrações individuais, em decorrência da situação histórico-social das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; teatro contemporâneo; poder; marginalidade; representação social; gênero.



ENEDINO, Wagner Corsino. Between the limbo and the ghetto: literature and marginalization in Plínio Marcos. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, 2005. *Thesis* (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura)

The aim of this work is to demonstrate, by means of the analysis and interpretation of identity, social, ideological and historic-cultural contours delineated in the plays Homens de papel (1967), O abajur lilás (1969) e A mancha roxa (1988), by Plínio Marcos, the existence of invariants that build the author's aestetic-politic project. We explore questions such as gender, identity, power and social representations, added to discussions about literary canon. Inserted on the Comparative Literature methods and showing that the fecundity of literary production is often related to the most intensive historical periods, the research has as the reference mark the ideological and cultural horizon of the periods in which the works were written and it is based on precedent readings about the dramas, but it remains, as the guide line, the analysis of the texts,searching for understanding them on their internal arrangement and on the constructive parameters adopted by Plinio Marcos. In the first chapter, it is analysed social representations and power relations in Homens de papel (1967),that reports the drama of the paper catchers in the big city, made by the unemployment and by the man exploitation on the captalist system. In the second chapter, it is analysed O abajur lilás (1969), that puts in scene the forbidden themes of prostitution and homosexuality, placed on a brothel, where an homosexual, helped by a sadistic, exploits three prostitutes. There, the focus of the analysis is the significative relations between history and fiction, on the period that is symbolized in the plays: the military oppression after 1964. A mancha roxa (1988), that focuses the contamination by Aids in a female prison, is the object of analysis in the third chapter, that discusses the questions of gender, identity and power. It was verified that, on the three plays, the contradictions between power and non-power and between individual desires and frustrations come from the characters' historic-social situation.

KEY-WORDS: Plínio Marcos; Contemporary theatre; power; marginalization; social representation;gender

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
CAPÍTULO I: PLÍNIO MARCOS:AUTOR E OBRA NO FIO DA NAVALHA 20
1.1 Em torno do conceito de marginalidade 34
CAPÍTULO II: DE *HOMENS DE PAPEL* AO PAPEL DO HOMEM 43
2.1 Poder, imaginário e representação social 43
2.2 Do lixo à cena 46
2.3 Sob o signo da exploração: capital, trabalho e alienação 52
CAPÍTULO III: *O ABAJUR LILÁS*: TRAVESSIAS HISTÓRICAS NO DISCURSO LITERÁRIO 68
3.1 Literatura, cultura e história no Brasil do "regime" 68
3.2 Em cena, a peça 74
3.3 À sombra de um abajur lilás, as personagens 79
CAPÍTULO IV: IDENTIDADES, GÊNERO E PODER EM *A MANCHA ROXA* 108
4.1 Sujeito, discurso e ideologia 109
4.2 *A* mancha *roxa*: em cena, a trama 112
4.3 O espetáculo textual: em cena, a cela 118
4.4 Em cena, as personagens 125
4.5 O coro polifônico da exclusão: as vozes em *A mancha roxa* 134
CONSIDERAÇÕES FINAIS 149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 158

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é demonstrar, por meio da análise e interpretação de contornos identitários, sociais, ideológicos e histórico-culturais delineados nas peças *Homens de papel* (1967), *O abajur lilás* (1969) e *A mancha roxa* (1988), de Plínio Marcos, a existência de invariantes que estruturam o projeto estético-político do autor.

Diante de um propósito que envolve o lingüístico e o literário, o histórico-cultural e até mesmo o antropológico e o sociológico, que busca recuperar "vozes perdidas" em obras e autor que fugiriam ao cânone literário, a investigação inscreve-se no quadro da Literatura Comparada. Assim, evidenciam-se, nas análises que constituem os quatro capítulos em que se estrutura o trabalho, as inter-relações entre a literatura e a História, entre a literatura e outras disciplinas, abordando-se as questões de gênero, identidade, poder e representação social, a polifonia e a carnavalização de Bakhtin, acrescidas de discussões sobre cânone.

Considera-se, aqui, que a fecundidade da criação literária está geralmente relacionada com os momentos históricos mais intensos, uma vez que "a matéria histórica tem servido de inspiração para as mais diversas produções literárias [...]" (FREITAS, 1989, p. 110). Em todo o mundo, a radicalização político-ideológica impregna a atividade cultural. Walter Benjamin (1985, p. 187-88), por exemplo, observa, com propriedade, que tal situação obriga o escritor a "decidir a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade", mesmo que isso comprometa sua autonomia como criador.

Enquanto a História apanha fatos que não se repetem (entidades sem renascença) – a não ser por metáfora ou por paródia (como o quis Marx) – e não prevê uma "cena final" (aquele que a doutrina religiosa cristã inscreveu no Juízo Final), na Arte, o ato comunicativo do escritor pode ser revisitado, pode ser freqüentado múltiplas vezes de tempos em tempos e até modificado pela reação do leitor (embora sua materialidade conserve-se a mesma para

unesp

sempre). Mas há uma aliança entre a História e a Literatura: ou a Literatura é, ela própria, um fenômeno histórico ("o valor de uma obra é o seu lugar na História"[1]), ou quando o fato histórico pode ser captado dentro da Literatura, imanente ao texto.

Assim, a pesquisa tem como referência o horizonte ideológico e cultural do(s) período(s) em que as peças foram produzidas e assenta-se sobre leituras já existentes, mas mantém, como fio condutor, a abordagem dos próprios textos, procurando compreendê-los a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados. Sem desvincular as três obras da história social e política sobre a qual se pronunciam (ou procuram intervir), sem esquecer o diálogo que mantêm com seu contexto de produção e, pois, com seu autor, procura-se analisá-las e interpretá-las segundo o projeto que parece norteá-las (escrever sobre o povo):

> Os marginalizados têm toda a minha simpatia, porque eu também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das maiorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir nem no seu próprio destino.[...] Então é sobre eles que eu escrevo (Plínio Marcos, 1978)[2].

O estudo enfatiza a dimensão universal da temática explorada nas obras, de modo a evidenciar o entrelaçamento entre projeto literário e projeto histórico-político: um projeto artístico que quer falar às massas e formar consciências, dramatizando a vida dos que estão submetidos à repressão, ao subemprego e ao poder, seja da ditadura militar, seja de outras formas de dominação. Importa destacar que o poder, na sua forma de coerção, subjaz como temática fundamental do trabalho, uma vez que, "abordando as relações entre os indivíduos, podemos trazer à tona o complexo sistema social, mostrando os modos de opressão que o constituem". (LAGAZZI, 1988, p.27).

---

[1] PICON, Gaston. *O escritor e sua sombra.* Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

[2] Entrevista concedida em 1978 e transcrita por Maria Theresa Vargas, pesquisadora do Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. O texto completo, datilografado, pode ser encontrado no Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

unesp

As obras aqui analisadas configuram-se como narrativas polifônicas, caracterizadas pela multiplicidade de vozes e consciências independentes, um artifício que permite plurivisões de mundo e concede maior dimensão sociopolítica e existencial às personagens. E Plínio Marcos parece pesquisá-las, à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e das idéias políticas que defendem, comportando-se como um cidadão que se revolta contra as injustiças sociais, que o obrigam, coerentemente, a uma "interpretação" mais imediatamente social, mais rudimentar da vida em sociedade. O autor controla, organiza e redistribui os discursos a partir de determinados procedimentos discursivos para que se evidenciem lutas ideológicas contra a permanência do poder instituído.

Apresenta-se, então, ao pesquisador, um múltiplo desafio: quais seriam essas vozes? Quais discursos estariam ali encravados? Seriam vozes invariantes, que percorreriam todas as obras? Quais discursos estariam nas didascálias? Seria a oposição dominador *versus* dominado representada, respectivamente, por personagens ou configurações masculinas *versus* personagens ou configurações femininas? Quais as formações discursivas predominantes na constituição da identidade dos sujeitos feminino/masculino; oprimido/opressor e em que medida essas formações se confrontam? Em que medida estaria essa heterogeneidade vinculada ao projeto estético do autor?

Para responder a essas questões, é necessário considerar que a compreensão dos acontecimentos sociais, de uma perspectiva ideológico-discursiva, tem dois pressupostos: a presença do sujeito e a materialidade do discurso. Assim, é o processamento da análise do discurso, que possibilita a verificação da constituição do suporte ideológico sobre o qual se sustentam as obras, as ideologias e forças que pulsam em cada enunciado, em cada texto, em cada "palavra de ordem", e, ainda, o que essa confluência ideológica representa para o projeto estético do autor.

unesp

Por outro lado, "o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói" (BAKHTIN, 1993, p. 33) e só há ação (dramática ou narrativa) quando se produz a mimese de comportamentos humanos, quando há um enredo, por meio do qual as personagens se explicitam e assumem uma configuração, e quando, sempre por meio do enredo, constrói-se uma situação produzida pela interferência variada de comportamentos humanos (ECO, 1970, p. 218). De todos esses fatores decorreu, também, a opção por um estudo centralizado nas personagens, particularmente em *A mancha roxa,* pois:

> É sobretudo através do protagonista, da sua condição e situação, do seu comportamento e ação, do seu êxito e fracasso, das suas inter-relações humanas com indivíduos e massas e da sua mentalidade geral - pela qual são determinados o horizonte da sua visão e as palavras ao seu alcance [...] – que terá de ser projetada e criticada a realidade social e [...] ao mesmo tempo comunicada a necessidade do empenho ativo em favor de valores humanos e sociais [...] (ROSENFELD, 1996, p. 45).

Conforme afirma Rosenfeld (1972, p. 21-31), a personagem é a entidade que, com mais nitidez, torna patente a ficção: é por meio dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. No teatro, é ela que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Assim, essa entidade "funda onticamente o próprio espetáculo", permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

Maingueneau (1995, p. 122), por sua vez, esclarece: "o que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação": a cenografia (situação de enunciação) e o cenário literário (que associa "autor" e "público"). Desse modo, a legitimação da obra literária decorre de sua articulação àquilo de que surge (a vida do escritor e a sociedade); de um entrelaçamento: "*através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início.*" (op. cit., p. 132, destaque

do autor) Assim, o que o texto diz não pode fechar-se sobre si, porque o dizer que o veicula é duplo, enredando enunciação e enunciado.

No discurso teatral, essa duplicidade é ainda mais evidente e complexa, porque, ali, a palavra participa, simultaneamente, de duas situações de enunciação muito diferentes entre si, embora "estreitamente intrincadas": a da representação da peça, por meio da qual um autor se dirige a um público; a da situação representada, em que as personagens dialogam "num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação" (MAINGUENEAU, 1996, p. 159). A enunciação teatral passa pelo crivo da duplicidade. Tal característica se estende também às personagens, uma vez que:

> A ambigüidade, presente já no texto, é reforçada pela representação e pelos discursos feitos sobre ela. A personagem é representada por um ator vivo que lhe empresta seu corpo, seus traços, sua voz, sua energia. O efeito de imitação, a *mimesis*, é inevitável. O ator reivindica legitimamente uma relação sensível com a personagem que surge como o cadinho de emoções comuns ao intérprete e ao público, a ponto de este confundir às vezes os dois no mesmo amor ou na mesma recusa (RYNGAERT, 1996, p.126).

No gênero dramático, o autor está ou identificado com o "eu" do monólogo, ou, aparentemente, ausente do mundo dramático das personagens. A função narrativa, no texto dramático, mantém-se nas rubricas, onde se localiza o foco. "Autor e personagem fundem-se a tal ponto" que só uma análise superficial poderia separá-los (PRADO, 1972, p. 87).

Na obra dramática de Plínio Marcos, esses princípios teóricos são patentes, pois o fenômeno da injustiça social não era nenhuma novidade para um dramaturgo que sempre esteve ao lado dos mais inusitados personagens que povoaram (e continuam povoando) o universo marginal. Esteve sempre em contato com pessoas que estão em constante guerrilha urbana e que, ao longo dos tempos, vêm perdendo a voz, num processo de silenciamento que remonta aos tempos do regime de exceção. Os problemas que surgem em decorrência das diferenças abissais entre ricos e pobres, entre os que vivem em condições subumanas e os que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

aproveitam de seus privilégios de classe ganham força no timbre da voz contestadora do artista:

> Adoraria que meu teatro estivesse superado. Eu desconfiava que o Brasil não superaria seus problemas devido aos políticos que tem por aí. Nasci dentro da ditadura de Vargas e me criei artisticamente em uma ditadura pior. [...] Criou-se uma geração de homens públicos que se vendem fácil. Sempre fui um repórter dos tempos que vivemos (PAIVA, 1996, p. 4-3).

A teatralidade de Plínio Marcos está justamente no seu compromisso em retratar como "gente" o que a sociedade rotula e considera "marginal" (no sentido que se apresenta e discute no primeiro capítulo desta tese). Sua obra ganha fôlego no enfoque questionador do artista quanto ao denso desafio de reavaliação e, por conseguinte, reestruturação da complexa estrutura social que rege as diretrizes de um país que a cada dia se esquece de seu passado. O artista traz para o centro das discussões o modo, o comportamento, a linguagem e, acima de tudo, o constante desafio de estar à margem da sociedade:

> Em Plínio Marcos, o dramático é um ato espontâneo. Nasce da aguda naturalidade (e mesmo do naturalismo) com que desenha as frases, engendra a ação verbal, grava o pormenor que não poderia possuir outro talhe. Isso advém, quero crer, do mesmo modo como o autor enxergava a vida e vivia os fatos que ela propiciava: pelos olhos e com a sensibilidade de quem está inteiramente na situação, sem mediações, exposto à curiosidade pública como o cru latejamento de um músculo lenhado (MOSTAÇO, 2001, p.12).

Geralmente povoados por gírias e palavrões, cuja verbalização é proibida e eliminada da comunicação oficial (BAKHTIN, 1999), os textos desenvolvem-se numa teatralidade muito comum ao drama cuja linha não é adepta da ação física, mas sim de um extraordinário exercício de linguagem; uma linguagem despida de ornamentos, que encena a espoliação a que são submetidas as personagens; enfim, produz-se um discurso sobre a pobreza, a espoliação, a doença, o abandono, o que permite ao pesquisador explorar histórias, discursos, signos. Conforme afirma Bogatyrev (1977, p. 24),

> A expressão lingüística no teatro é uma estrutura de signos constituídos não só de signos do discurso mas também de outros signos. [...] o discurso teatral, que deve ser o

unesp

> signo da situação social de uma personagem, é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu figurino, pelo cenário, etc., que são igualmente signos de uma situação social.

Num país que tem por característica a pluridiversidade cultural, Plínio Marcos fez uso de uma literatura envolta de signos que atravessam a cultura popular brasileira e trouxe para o palco dos teatros a dinamicidade de um país com variadas características geográficas, étnicas e sociais. O que inevitavelmente une os vários Brasis é a língua, o idioma, mas a multiplicidade e as variedades dessa língua é que garantem as particularidades das várias personagens que Plínio criou; personagens que estão nas ruas, nos cabarés, no cais do porto de Santos, nos mocós para encontros sexuais, em bares pestilentos, enfim, um leque de personagens que estão inseridas na adversidade e que exprimem a riqueza de suas falas e expressões.

Toda essa variedade de pessoas que Plínio Marcos traz para o seu processo criativo está em todos os lugares e, especialmente, no inconsciente coletivo, o que facilita a decifração de seu código, muitas vezes considerado transgressor. São personagens que representam a face verdadeiramente brasileira do homem em cena, seja pelo realismo que exprimem, seja pelo tom lírico que muitas vezes reside nas suas falas. Em outras palavras, representam a voz cáustica de um povo que a sociedade considera com "sujeira" e que, na maioria das vezes, só se preocupa em esconder debaixo do tapete.

O sentimento de angústia, a literatura com síndrome de prisão, os temas do desemprego e do subemprego, o reflexo do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade "atual", saturada de objetos mercáveis, a luta interior e a "guerrilha ideológica", todos esses significados nascem dos textos, convidando o leitor ao desafio de decifrar aspectos do projeto criador de Plínio Marcos.

Também merecem destaque, na temática explorada pelo dramaturgo, os conflitos sexuais, com ênfase na homossexualidade e na prostituição, e, muitas vezes, a morte como

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

finalização necessária do conflito, o que o aproxima de Nelson Rodrigues. Ressalte-se, ainda, o tom de grotesco e, às vezes, de mau gosto, que perpassa as situações criadas e atinge as personagens que as vivenciam, revelando-se no vocabulário que o autor lhes põe na boca. As dessas personagens exprimem, de um lado, o socialismo revolucionário do autor, ligeiramente tingido de veleidades de anarquista, bem como suas convicções sócio-políticas; de outro, esse mesmo anarquismo, sublimado até a capacidade de construir, sobre a terra arrasada, um mundo novo, o da criação artística.

As histórias contadas e os seus silêncios são o efeito de sentido e a legitimação das forças e ideologias que se constroem nos textos de Plínio Marcos, o que remete o pesquisador às palavras de Ryngaert (1996, p. 35): "toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita". Desse modo, não se pode questionar apenas "*como* o teatro fala, mas sobretudo *do que* se permite falar, que temas aborda [...]", quais as "mudanças de 'formato', as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita", escolhas que "correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias" (RYNGAERT, 1996, p. 9)

Assim, parece justificada a escolha do autor, orientada por distintos critérios: o ainda pequeno número de estudos sobre sua obra na história literária brasileira; o caráter social de sua ficção; a universalidade de seus temas; a dimensão existencial e a força expressiva do discurso de suas personagens.

Para justificar a escolha do objeto de análise, importa considerar que, nas peças *Homens de papel, O abajur lilás* e *A mancha roxa*, a sociedade é o antagonista: nas tramas, ficam latentes as contradições entre o poder e o não-poder; entre as aspirações e as frustrações individuais, em decorrência da situação histórica das personagens. A opressão e as condições sociais aniquilam nelas a tendência natural para a dignidade, conduzindo-as para ações

unesp

radicais, aparentemente determinadas pelo meio. Produzidas num lapso temporal de 20 anos, a primeira tem como cenário o espaço social do desemprego/subemprego; a segunda, o ambiente de prostituição; a última, o cárcere contaminado pelo vírus da Aids.

Homens de papel (1967) – objeto de análise no segundo capítulo – é uma obra permeada por uma visão crítica, em tom de denúncia, que relata o drama dos catadores de papel na cidade grande, provocado pelo desemprego e pela exploração do homem no sistema capitalista. O texto foi escrito sob a égide da contestação política, com a vertente artística de uma obra que procurou provocar no público uma reação de inconformidade com o "regime" de trabalho a que determinadas pessoas são submetidas e, por extensão, com o sistema capitalista. Insinua-se, na peça, um discurso contestatório, pondo à mostra, em primeiro plano, os objetos de análise do capítulo: representações sociais, relações de poder e de gênero.

No terceiro capítulo, toma lugar *O abajur lilás* (1969), obra que, pondo em cena os temas interditados da prostituição e da homossexualidade e escolhendo como cenário um bordel dirigido por um homossexual, que, com um ajudante sádico, explora os serviços de três prostitutas, aborda, metaforicamente, a ditadura militar do regime pós-1964, enfatizando significativas relações entre história e ficção, marcadas pelos signos do poder e da contestação política.

A mancha roxa (1988), analisada no quarto capítulo, explora o tema da contaminação pelo vírus da Aids em um presídio feminino, onde seis detentas, cercadas pela corrupção, pela violência e pelo descaso das autoridades diante das questões que permeiam o sistema carcerário, denunciam um quadro caótico e desintegrado de figuras humanas. Considerando as palavras de Candido (1975, p. 7), para quem "uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente", o capítulo visa, em primeiro plano, identificar e analisar marcas discursivas de gênero presentes na peça,

unesp

explorando o texto dramático enquanto forma e estrutura, enquanto história e discurso (TODOROV, 1976, p. 211-246) ou enveredando-se pela temática e seus vínculos sociológicos (o fator social visto como um "agente de estrutura").

A opção pelas três peças não foi, portanto, aleatória: nas três se encontram os temas da marginalização e da exclusão social, diretamente vinculados ao debate político-ideológico da(s) época(s) em que foram escritas. São peças estreitamente associadas à função social da literatura, no que diz respeito ao diálogo que estabelecem com seu tempo e ao imbricamento entre projeto literário e projeto político. Nas peças escolhidas, a figura do Estado é vista claramente como um mecanismo de exploração e de total descaso quanto às populações que vivem em contínuo confronto urbano. O Estado é representado por personagens sem qualquer comprometimento com questões de ordem social, mas em constante vigilância para que a ordem instituída seja mantida, mesmo que para isso seja necessário usar a violência como forma de expressão de poder e totalitarismo.

Diante do exposto, este trabalho justifica-se porque se funda no estudo de problemas atuais, figurativizados em obras também atuais e de temática universal, investigando como se re-produziu a realidade vivida para torná-la composição ficcional, quais recursos do poder criador do artista Plínio Marcos fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, ricas de ação física e verbal, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem não especificamente literária, mas tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos.

Sem a pretensão de preencher todos os vazios dos textos analisados, o trabalho remete, antes, ao aspecto provisório da leitura, configurando-se como uma aventura cognitiva em direção ao denso mundo representado por Plínio Marcos durante sua trajetória de criação artística, em cujos produtos se fundem o local e o universal e, empregando as palavras de Schiller (1991, p. 47), "[...]em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo".

CAPÍTULO I: PLÍNIO MARCOS:AUTOR E OBRA NO FIO DA NAVALHA

Adentrar o universo dramático produzido por Plínio Marcos exige, numa primeira instância, um percurso sucinto sobre dados biobibliográficos[3], sem que, no entanto, se enverede para o biografismo ou que se chegue a uma crítica genética.

Plínio Marcos de Barros (1935-1999) morava em um bairro de classe média-baixa, cercado por cortiços, favelas e pelo cais do porto de Santos, espaço físico e social que, segundo ele[4], influenciou a maioria de suas obras. Exerceu profissões diversas e conviveu com os mais variados tipos humanos; experiências que lhe renderam traços e cores para traçar os perfis das personagens que viriam povoar seus textos. Adolescente, apaixonou-se por uma jovem circense e, para manter-se ao lado dela, foi trabalhar no circo Rialto (no Pavilhão Teatro da Liberdade), dos pais da "ciganinha", sujeitando-se às mais inusitadas tarefas, até tornar-se o Palhaço Frajola. Gago, contava histórias das "quebradas do mundaréu". Em 1958, ainda era o palhaço Frajola e nem imaginava escrever uma peça; porém um caso ocorrido na cadeia de Santos impulsionou-o à escrita, mesmo só tendo concluído o curso primário. Assim nasceu a vigorosa e polêmica *Barrela*, em forma de diálogo e numa linguagem inovadora, senão revolucionária para a época.

Foi como palhaço que foi descoberto, aos 22 anos, por Patrícia Galvão (Pagu), que precisava de um ator para substituir um papel na encenação de *Plufi, o fantasminha*. Após o espetáculo, numa mesa de bar, ele "tirou do bolso" o texto de sua peça *Barrela* e entregou-o a Pagu. Fascinada pela intensidade dos diálogos, que comparou aos de Nelson Rodrigues

---

[3] Os dados biobibliográficos aqui apresentados foram coletados em diferentes fontes: bibliografia sobre Plínio Marcos, documentos do Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo e entrevistas com Vera Artaxo e Walderez de Barros, além de pesquisas no sítio oficial do autor, disponível em www.pliniomarcos.com. Segundo Vera Artaxo, tudo o que ela e Walderez de Barros conseguiram reunir da produção de Plínio Marcos (manuscritos, fotografias, recortes de jornal de e sobre o autor) foi organizado em 20 caixas-arquivo, entregues ao representante dos herdeiros (Kiko) para encaminhamento ao Arquivo do Estado.

[4] Entrevista concedida a Cláudia de Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 1978.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(dramaturgo ainda desconhecido para Plínio Marcos), Patrícia Galvão mostrou a peça a Paschoal Carlos Magno, que sugeriu sua encenação no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos. Seria o primeiro problema do autor com a censura: a peça foi proibida por mais de 20 anos (durante a Ditadura Militar).[5]

O segundo texto escrito por Plínio, originalmente intitulado *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*[6], não alcançou o mesmo impacto de *Barrela*. Ao contrário, foi alvo de uma crítica demolidora da mesma Patrícia Galvão, em artigo publicado no jornal santista *A Tribuna*, com a "manchete": "Esse analfabeto esperava mais um milagre de circo". (MAIA, CONTRERAS e PINHEIRO, 2000, p.53)

Casou-se duas vezes: a primeira, com a atriz Walderez de Barros, com quem viveu durante vinte anos (1963-1984) e com quem teve três filhos: Leo Lama, Kiko de Barros e Aninha Festa; a segunda, com a jornalista Vera Artaxo. Engajado no meio artístico, em fins de 1963 entrou para a Companhia Teatral de Cacilda Becker e Walmor Chagas e, paralelamente, trabalhou como técnico na TV Tupi, o que o terá impulsionado à atuação como ator de telenovelas. Seu primeiro papel nesse campo foi o de um mecânico gago (Vitório), na novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, obra que revolucionou a linguagem da telenovela brasileira. O sucesso do estreante levou a TV Tupi a colocá-lo como protagonista da novela seguinte – *João Juca Jr.*, de Sylvan Paezzo, com direção de Walter Avancini –. Posteriormente, atuou na Rede Globo, em *Bandeira 2*. Anos mais tarde, em 1975, sem emprego e com suas peças proibidas pela censura, interpretou São Francisco de Assis em um teleteatro na TV Cultura, sob direção de Ademar Guerra, que, na tentativa de "limpar" a imagem de Plínio Marcos, atribui-lhe o papel de santo. Ocorreu, todavia, que, em decorrência do caráter afrontoso de uma cena em que o ator ficava nu para representar a passagem do santo, das ricas vestes para os trapos, as gravações foram suspensas. Esse seria seu último

[5] Lanyi, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba. *Cult*, nº 27, p.12-19, out. 1999.
[6] Esse texto estreou como *Os fantoches*, em 1960, e, em 1965, foi revisto e "rebatizado" como *Jornada de um imbecil até o entendimento*. Ver Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p. 52-3.

unesp

trabalho como ator na teledramaturgia nacional, campo de trabalho que se fechou para Plínio Marcos. Conforme afirmou Osvaldo Mendes, "na televisão ele só entraria como convidado" e, mesmo assim, "só depois do afrouxamento e fim da censura oficial".[7]

Além de palhaço, dramaturgo e ator, Plínio chegou a ser jogador de futebol, experiência que lhe permitiu escrever sobre esportes em colunas assinadas no *Jornal Última Hora*, na *Folha* e na *Veja*, espaços em que não se limitou a mostrar os problemas do esporte profissionalizante em determinados períodos históricos, mas procurou congregar "tendências econômicas, políticas e sociais, climas de opinião e consciência das escolas de pensamento".[8]

A despeito de sua incipiente formação escolar de ensino fundamental (4ª série "primária"), o dramaturgo foi leitor de autores renomados, como Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Dostoiévski, Castañeda, Moravia, Ibsen, Camus, Graciliano Ramos, Zola e Freud, entre outros, cujas influências, aliadas ao seu talento, se fazem sentir nos textos que escreveu.

Segundo Vera Artaxo, ele dizia que havia sido preso 32 vezes[9], contando as insubordinações durante o serviço militar, dado que se pode confirmar nos arquivos do DOPS. Embora nunca se tenha filiado a partidos, sob a alegação de que apoiava idéias e pessoas, o dramaturgo aproximava-se, ideologicamente, da assim chamada oposição, pregando a liberdade de expressão e, pois, rejeitando influências governamentais em suas peças[10]: "Um dramaturgo deve escrever toda vez que sentir vontade e fazer as coisas, independente da vontade do governo"; caso contrário terá de sujeitar-se à subvenção: "Se você tiver liberdade

---

[7] O texto foi transcrito, na íntegra, na coletânea "Plínio Marcos: um grito de liberdade" (p. 15), organizada para uma exposição com o mesmo título, realizada em São Paulo, em 2001, no Memorial da América Latina.

[8] Informação coletada no texto "Do rádio e TV à crônica esportiva", datilografado e datado de 1979, sem indicação de autoria, disponível no Arquivo Multimeios da Prefeitura de São Paulo.

[9] Segundo Walderez de Barros, ele foi detido várias vezes, sempre por sua luta contra a censura e a ditadura militar. Ficou preso alguns dias por duas vezes: a primeira para investigação sobre suas atividades ditas subversivas; a segunda (em Santos), por se recusar a acatar decisão da Polícia Federal, que proibia a apresentação da peça *Dois perdidos numa noite suja,* da qual ele também participava como ator.

[10] Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, transcrita por Maria Theresa Vargas e disponível no Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. O texto está datilografado (v. p. 11-13).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de expressão, você vai ter público. Se você não tiver liberdade de expressão, você vai depender de subvenção." E mais:

> [...] eu não posso depender dos humores de quem detém o poder pra fazer a crítica. Então eu tenho que encontrar meios de poder trabalhar sem depender do governo, porque senão eu vou ficar atrelado ao governo e não vou poder fazer a crítica social. [...] todas as subvenções, sempre, beneficiam os empresários e nunca os atores.

Em entrevista concedida a Marcelo Rubens Paiva (1996), ao ser indagado sobre o fato de não militar em organizações de esquerda que combatiam a ditadura, o artista foi contundente: "Sou anarquista. Acham artistas e escritores especiais. Nunca me senti especial. Vender meus livros pelas ruas significa não ter quebrado meus laços com o velho quarteirão". Indagado sobre o homossexualismo, tema recorrente em sua obra, enfatizava a necessidade de o teatro discutir tudo, "pra inclusive fazer a sociedade aceitar melhor"[11], ratificando, assim, as palavras de Schiller (1991, p. 40): "O teatro não nos chama atenção apenas sobre o homem e o seu caráter humano, mas também sobre destinos, ensinando-nos a excelsa arte de suportá-los".

Com "alma subversiva", o dramaturgo desenvolveu em seus textos, entre 1958 e 1998, "uma singular riqueza de facetas, em que prevalece ora o social, ora o político, ora o religioso, em temas diversos"[12], porém destacou-se no gênero dramático, compondo textos e atuando como ator e diretor, atividades que lhe renderam prêmios em festivais de teatro: Molière, APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), Shell, Saci e Golfinho de Ouro.

No que concerne ao gênero dramático, sua primeira peça foi *Barrela*, de 1958, posteriormente adaptada para o cinema e objeto de algumas análises significativas. Uma delas, realizada nos Estados Unidos, é a de Elzibieta Szoka, que estudou *Balbina de Iansã*, *Barrela* e *Balada de um palhaço*, na obra *A semiotic study of three plays by Plínio Marcos*,

---

[11] Entrevista concedida a Cláudia de Alencar e Cláudio E. M. de Moura e transcrita por Maria Theresa Vargas, à p. 5 de um texto datilografado, disponível no Arquivo Multimeios - PMSP.
[12] Informação prestada, em entrevista, por Vera Artaxo.

unesp

publicada em 1995, "*aimed to offer a serious approach to drama as a literary genre*"[13] (SZOKA, s.d., p. 2). A autora utiliza o método semiótico por entendê-lo como o mais apropriado para explicar "*the complicate interaction between the dramatic and performance texts, as well as other oppositions inherent to the process of communication developed in Marco's plays*"[14] (p. 10). . Outra análise é a de Wagner Coriolano de Abreu, que, seguindo os pressupostos da estética da recepção, na linha de Hans Robert Jauss e de Arnold Rothe, discute, em *Quando o teatro encena a cadeia*, aspectos da recepção crítica das obras *Barrela* e *A mancha roxa*. (ABREU, 2001)

Em 1966, surge a segunda peça – *Dois perdidos numa noite suja* –, cuja primeira tradução (para o francês) foi de Angela Leite Lopes. Em 1974, foi adaptada para o francês por Jacques Thieriot, sob o título *Deux Paumés dans une nuit pourrie*. Também foi traduzida para o alemão, por Henry Thorau, com o título *Zwei verlorene in einer schmutzigen nacht*, e publicada em 1985. Essa peça também ganhou a tradução para o espanhol – *Dos perdidos en una noche súcia* –, trabalho realizado por Ilena Diéguez Caballero, que faz parte da obra *Brasileño contemporaneo*, publicada pelo Editorial Arte y Literatura em 1990. A peça *Dois perdidos numa noite suja* também ganhou, em 2000, tradução para a língua inglesa – *Two lost souls on a dirty night* –, por Henrik Carbonnier, para uma montagem dirigida por André Pink.

Além de diversos comentários, artigos e outras modalidades de trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil, a peça mereceu atenção nos trabalhos de Soraya Freed[15] – "Acting with violence: the role of violence in two latin American plays" – e de Joya Powell – "Victim versus victimizer: the struggle for power" –, que contêm exaustivas análises de *Dois perdidos numa noite suja* e *Decir si* (texto argentino de Giselda Gambarro).

---

[13] "destinada a oferecer uma abordagem séria ao drama como gênero literário".
[14] "a complicada interação entre o texto dramático e o de encenação, bem como outras oposições inerentes ao processo de comunicação desenvolvido nas peças de Plínio".
[15] As pesquisas foram apresentadas para o curso "Drama of Brazil and Argentina", ministrado, em 2000, pela professora Elzbieta Szoka, na Columbia University.

unesp

O interesse de estudiosos de outras áreas do conhecimento pela obra insinua-se num artigo da Revista *Psicologia Moderna*, escrito pelo Padre Ednio Valena, professor de Religião da PUC de São Paulo, que aborda aspectos de religiosidade.

No ano de 1967, três outras peças vieram a público: a antológica *Navalha na carne* (também adaptada para o cinema)[16], *Homens de papel*[17] (alvo de estudos esparsos) e *Quando as máquinas param* (explorada por Paulo Roberto Vieira de Melo, em 1993).

Alguns pesquisadores analisaram a primeira dessas três obras. Kátia de Carvalho Silva, no artigo "Tensão e imagem: um olhar decadente em *A navalha na carne*, de Plínio Marcos", faz uma análise comparativa entre a linguagem utilizada no texto literário e a cinematográfica utilizada na adaptação fílmica da peça. Raquel Fonseca, em sua dissertação de mestrado *Sexo e poder em Navalha na carne*, defendida em 2003, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, investiga, com base nas contribuições teóricas de Foucault, os tormentos, angústias e frustrações das personagens (FONSECA, 2003).

O ano de 1968 trouxe a público *Verde que te quero verde*, uma *sketch* altamente marcada pela crítica ao governo militar e, portanto, alvo de forte censura. O trabalho provocou grande polêmica durante a Feira Paulista de Opinião, porque consistia numa crítica "escrachada" ao exército: os generais, por exemplo, eram representados por macacos que, abarrotados de medalhas, pareciam, segundo o texto, "lata de azeite português".

Jornada de um imbecil até o entendimento, de 1969, é, segundo Rosenfeld (1996, p. 150), uma "obra inteligente, de vivo jogo cênico", que focaliza problemas atuais, afastando-se totalmente do estilo naturalista. Sua primeira versão chamava-se *Os fantoches* (1958) e, em

---

[16] Em 1974, *Navalha na carne* foi traduzida e adaptada para a língua francesa, por Jacques Thieriot, com o título *Le rasoir sur la gorge*.

[17] Em 2003, a obra foi estudada e adaptada por acadêmicos do curso de Artes Cênicas da ECA-USP, gerando *Mulheres de papel*, encenada na Penitenciária Feminina do Tatuapé e especialmente destinada a introduzir "consciência crítica e cultura" em presídios do estado de São Paulo (www.latinoamerica-online.info/cult03/teatro08.03.html).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1965, foi reescrita como *Chapéu sob paralelepípedo para alguém chutar. O abajur lilás* também surgiu em 1969[18].

A obra *Balbina de Iansã* (musical) é de 1970 e focaliza a força da religião afro-brasileira, marca significativa na vida do dramaturgo. A obra *Oração para um pé de chinelo* é de 1971 e retrata a história de "um marginal sumariamente eliminado pela polícia".[19] *Quebradas do mundaréu*, de 1975, é um espetáculo de dança, baseado na obra *Navalha na carne*.

O romance *Querô: uma reportagem maldita* (que recebeu o prêmio de melhor romance de 1976, da APCA), adaptado, em 1992, para peça teatral e para o cinema. A obra traz a história de Querô, órfão, solitário, ousado e falante, de posição social e econômica inferior, contestado em sua capacidade de comunicação e em sua virilidade, preso, torturado, espancado, vilipendiado, prende-se ao labirinto de seu espaço exterior e, movendo-se por uma obsessão (vingar-se do mundo), engana, rouba, mata. Ao terminar o relato de sua história a um jornalista, é assassinado pela polícia.

O Poeta da Vila e seus amores, de 1977, tem como tema a vida do compositor Noel Rosa. O texto foi escrito sob encomenda, para inaugurar o Teatro Popular do SESI (São Paulo). *Sob o signo da discoteca* – peça cujo pano de fundo é o universo pequeno-burguês e suas dificuldades no relacionamento sexual – *é* de 1978.

Chico Viola – obra inacabada sobre a vida do cantor Francisco Alves – é da década de 80, mas foi reescrita em 1997. Também é da década de 80 o texto *Canções e reflexões de um palhaço,* que se transformaria em *Balada de um palhaço*[20], de 1986, encenada pelo ator Cacá Carvalho, merecendo o artigo "*Balada de um palhaço*: anotações à margem", publicado em

---

[18] Há dois registros distintos sobre a data em que a obra *O Abajur Lilás* teria sido produzida – 1969, logo após a publicação do AI 5, e 1975, quando da morte do jornalista Vladimir Herzog –, das quais a primeira parece ser a real A explicação para essa divergência encontra-se diretamente vinculada ao papel da censura: a obra só se tornou pública em 1975.

[19] Ver Magaldi, S., 1997, p. 307.

[20] Em 1997, a lírica *Balada* e o hilário *Assassinato do anão* foram publicados num único volume.

unesp

1994, por Antônio Cadengue, na Revista do Centro Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. A obra também recebeu, de Magaldi (1997, p. 308), comentários críticos elogiosos: teria devolvido o dramaturgo aos "seus verdadeiros domínios, aos quais se acrescentou bela meditação sobre a atividade artística, em lírica e efetiva metalinguagem".

Em 1981, surgem três obras: *Todo mundo nu, Dia virá* – texto polêmico que se transformou em *Jesus Homem*, provocando reações da Igreja, e que, paradoxalmente, foi encenado na Semana Santa, em 1989. Segundo Rosenfeld (1996, p. 150) é uma peça de teor épico, em que Plínio aborda, "de uma forma ousada e completamente fora dos padrões tradicionais", a relação entre Jesus e Judas (Judas seria o herói) – e *Jesus Homem* –- trabalho que põe em evidência questões como a política, o poder e a religiosidade. O autor procurou uma interpretação moderna e ideológica da figura de Jesus Cristo, papel que, na peça, foi interpretado por um ator negro.

A peça *Madame Blavatsky* é de 1985. Encenada pela primeira vez em 1989, a peça, povoada de símbolos místicos, focaliza a figura de Helena Petrovna Blavatsky (uma das fundadoras da Sociedade Teosófica) e remete ao ocultismo, com índices de religiosidade.

Mais tarde surge a peça *A mancha roxa*, de 1988, que aborda o tema da contaminação pelo vírus da Aids em um presídio feminino, onde seis detentas, cercadas pela corrupção, pela violência e pelo descaso das autoridades diante das questões que permeiam o sistema carcerário, denunciam um quadro caótico e desintegrado de figuras humanas.

As obras *Assembléia dos ratos* (1989), *O coelho e a onça* (1988), *As aventuras do coelho Gabriel* (1965) foram produzidas como teatro infantil.

Na década de 90, vieram a público: *A dança final*, de 1993 (publicada pela Maltese, explora o tema da sexualidade e incursiona pelo mundo burguês: conta o drama de um casal em bodas de prata, vivendo problemas com a impotência do marido); o monólogo *O homem do caminho,* de 1996 (peça que retrata lembranças das origens circenses do autor e ainda não

unesp

publicada, mas que, em 2000, foi montada por Sérgio e Cláudio Mamberti.); *Índio não quer apito* (peça não datada, em defesa do índio, que também recebeu dois outros títulos: *Nhe-nhe-nhem* e *Moderna história do índio no Brasil*); *Leitura Capilar* – obra não publicada[21], que abriga uma crítica explícita às "cabeças" de nossos governantes (um mago detém-se a fazer a "leitura" do cérebro de alguns presidentes); *Alma do rio* (sem data, peça encenada no SESC Pompéia, em homenagem ao Rio Tietê); e *O bote da loba*, de 1997, possivelmente a última peça de Plínio Marcos, que aborda a história de uma cigana burguesa, que ouve seus "clientes" envolvidos com problemas vinculados à sexualidade, tema que passou a povoar as obras do autor, depois que ele passou a tarólogo, nos anos 90. A peça ainda não foi publicada nem encenada, mas mereceu uma leitura (por Cristina Pereira e Louise Cardoso), com direito a debate com feministas.

Em 1976, é publicado "Plínio Marcos: reporter of bad time", artigo de Peter Schoenbach, inserido em *Dramatists in revolt*: *the new american theater*. Em 1978, Izidoro Blikstein publica, na Revista Contexto, o artigo "Plínio Marcos: o discurso da violência". Em 2000, Paulo Vieira publica, na *Revista Folhetim*, o artigo "Plínio Marcos: um homem ungido pela divina ira". Fernando Bonassi publica, em 2001, na *Revista Rodapé* – Crítica de Literatura Contemporânea –, o artigo intitulado "Depoimento", lançado pela Editora Nankin. Esse artigo traz algumas reflexões sobre a estética pliniana.

Em 1994, Paulo Roberto Vieira de Melo, lança o livro *Plínio Marcos: a flor e mal*, resultado de seu trabalho de doutorado, de 1993, sob orientação do crítico Sábato Magaldi, em que focaliza a dramaturgia do artista. Melo (1993) analisa vinte obras[22] do artista "na relação interna no conjunto de sua obra, buscando em cada texto sua particularidade específica no que concerne às personagens, à ação, à situação dramática e aos conflitos".

---

[21] Um fragmento da peça foi publicado, em 1997, na Revista *Caros Amigos* (ano 1, nº02, maio de 1997, p. 14).
[22] *Barrela*, *Os fantoches*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Homens de papel*, *Verde que te quero verde*, *Oração para um pé-de-chinelo*, *Balbina de Iansã*, *Quando as máquinas param*, *O abajur lilás*, *Feira livre*, *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores*, *Chico Viola, o Rei da Voz*, *Dia Virá ou Jesus-Homem*, *Querô, uma reportagem maldita*, *Sob o signo da discoteque*, *Madame Blavastsky*, *Balada de um palhaço*, *A mancha roxa*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em 1997, Mário Guidarini produz a obra *A desova da serpente*, fruto de sua tese de doutorado, em que estuda peças de Plínio Marcos e Nelson Rodrigues e cujo enfoque é também a dicotomia bem/ mal na estética desses dois autores.

Fred Maia, Javier Contreras e Vinícius Pinheiro publicam, em 2002, *Plínio Marcos*: a crônica dos que não têm voz, pela Boitempo Editorial. A obra focaliza aspectos que permeiam especificamente as crônicas produzidas por Plínio Marcos quando trabalhava em vários veículos de comunicação escrita. O livro traz também uma série de crônicas coligidas que servem para situar o leitor no tempo em que foram escritas. Também se pode destacar a obra *Debates do teatro*, publicada pela Editora Inúbia, que inclui o Ciclo de debates da cultura contemporânea em que Plínio Marcos participou (como debatedor), além de um número considerável de artigos publicados em jornais diários (*Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde* e *Estado de S. Paulo*), sempre que peças do autor eram encenadas.

Há também, no universo acadêmico, trabalhos ainda não publicados, como *Plínio Marcos*: *a navalha do teatro*, trabalho de conclusão de curso apresentado em novembro de 2001, cujos autores são Alexandre Santos, Daliléia Silva, Arlindo de Araújo Ferro Júnior, Alberto Moraes Barros e Sara Reis Barros. Outro é a tese de doutorado de Antônio Mercado, defendida em 1980, pela Universidade de Yale, Estados Unidos, fazendo um balanço sobre a obra teatral de Plínio Marcos.

Ao ainda pequeno número de trabalhos sobre o dramaturgo e sua obra, deve-se contrapor o espaço que os grandes críticos Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld reservaram a Plínio Marcos em suas abordagens histórico-críticas ao teatro brasileiro.

Em 1988, Décio de Almeida Prado publica *O teatro brasileiro moderno*, em que enfoca a estética pliniana, priorizando as peças *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Barrela*. Para o crítico, as personagens que se manifestam nos dramas de Plínio

Marcos "Seriam antes o subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista" (PRADO, 1988, p. 193).

No ano de 1993, o crítico e ensaísta teatral Anatol Rosenfeld lança *Prismas do teatro*, em que tece algumas considerações quanto à estética pliniana, especialmente no que se refere à peça *Navalha na carne*. Para o crítico "Quem consegue sugerir com precisão extraordinária e com todo o impacto da expressão teatral, através da simples pergunta de uma prostituta, sem nunca ultrapassar o linguajar dela, as mais graves questões da moral, é um escritor que deve ser estimulado" (ROSENFELD, 1993, p.146)

Em 1998, o crítico teatral Sábato Magaldi publica *Moderna dramaturgia brasileira*, em que discute a estética de Plínio Marcos, bem como seus desafios para encenar as peças em um período de exceção. A obra reúne alguns artigos do crítico, especialmente sobre *Navalha na carne*, *O abajur lilás*, *Dois perdidos numa noite suja* e *A mancha roxa*. Magaldi publicou também diversos artigos sobre o teatro brasileiro, dentre os quais um panorama de várias peças de Plínio Marcos, que pode ser visto no trabalho *Os marginais do palco,* lançado, em novembro de 2000, pela revista *D.O. Cultura* (publicação mensal da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo). Três anos depois, esse trabalho seria inserido em seu livro *Depois do espetáculo*. O crítico também escreveu sobre Plínio Marcos nas páginas oficiais das embaixadas do Brasil na Inglaterra e França.

Considerando-se a vasta produção do autor, sua atualidade, sua identificação com o universo marginal e seu estilo provocador, que desafiou os padrões político-ideológicos estabelecidos, particularmente na época da ditadura militar, pode-se afirmar que o número de trabalhos sobre a obra de Plínio Marcos é ainda pequeno. Essa carência de estudos sistemáticos e abrangentes parece ser decorrente de distintos fatores, entre os quais o falacioso argumento de que a obra do dramaturgo seria de baixa qualidade estética e fugiria ao cânone. Esse "preconceito estético" seria um artifício para mascarar preconceitos ideológicos de duas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

origens diversas? Haveria, de um lado, o desconhecimento, pela academia, das matrizes populares que alimentam o real significado da obra e, de outro, o esquivar-se, intencionalmente, por razões políticas ou de outra ordem, do universo histórico-cultural e ideológico do período em que os polêmicos textos do autor foram produzidos?

Os questionamentos lançados não querem significar que a qualidade estética da produção de Plínio Marcos seja irrepreensível, ou que os estudos da obra pliniana devam priorizar o político, em detrimento do literário, ou vice-versa. Importa ao pesquisador descobrir a função de cada um desses elementos no projeto literário politicamente militante do autor, cuja meta parece ter sido escrever para/sobre o povo, numa linguagem predominantemente marcada pela oralidade, pelo coloquial – geralmente aproximando-se do calão, porque suas personagens fazem parte da camada à margem da sociedade (grupos socialmente excluídos) –. Em outras palavras, Plínio traz o oprimido para o centro da representação, concebendo a literatura, o teatro, como instrumento de militância, endossando o pressuposto de que o teatro, assim como as outras formas de arte, sempre sentiu, no próprio cerne de seu processo criador, a necessidade de refletir sobre ou representar as tensões sociais, as lutas ideológicas, a fim de contribuir para as transformações sociais.

Centrada geralmente na denúncia da exploração capitalista e de sua ideologia de sustentação política ou estética, a obra de Plínio Marcos traz para a "arena da luta de classes" personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação, embora não se encontre, em seus dramas, a idealização dos heróis que os povoam, porque o objeto de análise do dramaturgo são os anti-heróis, em situações extremas. Assim, não é difícil avaliar quanto o imaginário do escritor era cativado pelo sistema de valores do anarquismo, da liberdade compartilhada, do "Estado" como rede de relações voluntárias.



Não lhe bastava, no entanto, trazer o povo, o proletário, o marginal, para a cena; era imprescindível que a esse povo correspondesse uma língua verossímil, compatível com a dureza das situações dramatizadas, capaz de **representar** (no sentido aristotélico do termo), uma vez que "um texto literário é um conjunto de elementos lingüísticos artisticamente estruturado, que visa transmitir parcelas de significado da realidade" (D'ONOFRIO, 1999, p.77) e deve ser abordado como produção artística e como produto do contexto social, histórico, ideológico. Assim, também desafiou os padrões "estéticos" ditados pelo sistema (literário), fazendo uso do *skaz*, da linguagem dos oprimidos, dos menos favorecidos, daqueles que pareciam não ter perspectivas de plena realização profissional ou afetiva:

> o *skaz* é introduzido precisamente em função da voz do outro, voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor. [...]o narrador propriamente dito não é um letrado, na maioria dos casos é um personagem pertencente a camadas sociais mais baixas, ao povo (precisamente o que importa ao autor) e traz consigo o discurso falado.
> O discurso direto do autor não é possível em qualquer época, nem toda época possui estilo já que este pressupõe a existência de pontos de vista autorizados e apreciações ideológicas autorizadas e duradouras. Em semelhantes épocas resta ao autor o caminho da estilização ou o apelo para formas extraliterárias de narrativa, dotadas de certa maneira de ver e representar o mundo. Onde não há uma forma adequada à expressão imediata das idéias do autor tem-se de recorrer à refração dessas idéias no discurso de um outro. (BAKHTIN, 1999, p. 192)

Importa acrescentar que a produção dramática de Plínio Marcos contém aquele "intuito ideológico marcado" a que se referiu Antonio Candido (1975, p. 11), seja pelo mundo escolhido pelo dramaturgo, seja pelos heróis/anti-heróis que vivem suas histórias.

A opção por escrever sobre personagens que estão à margem da sociedade, de cujas bocas saem inúmeras gírias e palavrões, custou-lhe, todavia, o equivocado rótulo de "escritor marginal". Equivocado porque

> A palavra 'marginal', sozinha, não explica muito. Veio emprestada das Ciências Sociais, na qual era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas. Cultura, no caso, não significa grau de desconhecimento, e sim padrão de comportamento social. Foi nesse sentido, de elemento não integrado, que passou da Sociologia para o linguajar comum: um

> delinqüente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de marginais. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo marginal: cabelo comprido, sexo livre, gibi, gíria, *rock*, droga e outras bandeiras recentes que tipificaram um fenômeno de rebeldia de novas gerações ocidentais denominado justamente contracultura. Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também marginais. (MATTOSO *apud* MAIA, CONTRERAS E PINHEIRO, 2002, p. 30-1)

A verdade é que as "populações" marginais que Plínio Marcos põe em cena não são personalidades desviantes, mas sim seres que se caracterizam pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania. Elas não podem participar, de fato, no processo econômico, o que as impede de alcançar uma mobilidade social vertical ascendente. O trabalho, problema central da primeira obra aqui analisada, é instável, informal, sem filiação sindical e com rendas de baixo nível; a habitação ou o lugar onde as personagens vivem seus dramas são caracterizados pelo apinhamento e pelas precárias condições de higiene e saúde; os serviços sociais não chegam até elas, acentuando a desigualdade e produzindo comportamentos desviantes em relação ao que a sociedade em geral considera como "normais".

Assim, o conceito de "marginalidade" que permeia o trabalho corresponde à "teoria da situação social marginal", ligada, sobretudo, aos problemas do subdesenvolvimento: o indivíduo marginal seria aquele que é alvo das incertezas psicológicas derivadas do fato de estar inserido num processo de mudança e de conflitos culturais, que ocorrem pelo choque entre duas culturas diferentes, superpostas numa relação de dominação. O indivíduo é membro participante da cultura dominada e, em decorrência disso, exposto às pressões de atração e de repulsão que a cultura dominante exerce sobre a dominada, aos problemas das relações e das estruturas sociais. Trata-se, assim, da "marginalidade como cidadania limitada" a que se referiu Marshall (*apud* QUIJANO, 1978, p. 21), correlacionada ao conceito de integração social.

unesp

1.1 Em torno do conceito de marginalidade

Nos últimos anos, especialmente na América Latina, o termo "marginalidade" vem ocupando um grande espaço em trabalhos dos mais variados campos do conhecimento. Não obstante, o termo não ganhou clareza conceitual e, por conseguinte, acolhe uma vasta gama de situações e de problemas nem sempre reunidos por vínculos definidos.

É bem verdade que a falta de univocidade do conceito e a vaguidade de sua utilização têm representado um problema para o emprego analítico e sistemático. Contudo, a sua difusão, aliada aos esforços para convertê-lo em instrumento de análise da nossa complexa realidade histórico-social, estão reclamando, há algum tempo, a atenção de pesquisadores e de técnicos, o que torna necessário e indispensável o contínuo esforço de buscar a delimitação do conteúdo conceitual do termo e, por conseguinte, resgatar o seu valor analítico. A proposta que segue não tem a pretensão de preencher todas as lacunas e esgotar todas as questões acerca da "marginalidade", mas o propósito fundamental de explorar algumas considerações para o processo de reelaboração do conceito de marginalidade que se utiliza nesta tese.

Atualmente, o termo "marginalidade" circula nos mais variados segmentos de comunicação e, especialmente, aparece associado a duas vertentes separadas com pouco ou quase nenhum ponto de contato entre si. A primeira corresponde à chamada "teoria da personalidade marginal", que foi desenvolvida com base na sociologia norte-americana; a segunda corresponde à "teoria da situação marginal", associada aos problemas de subdesenvolvimento, especialmente na América Latina.

O conceito de "marginalidade" foi introduzido na sociologia norte-americana por Robert Park, com o artigo "Human Migration and the Marginal man", publicado em 1928, mas o desenvolvimento do conceito se deve, sobretudo, aos trabalhos de Everett Stonequist:

unesp

"The marginal man: a study in personality and culture", publicado em 1937, e o artigo"The problem of marginal man", de 1935. (QUIJANO, 1978)

Para Robert Park, a "marginalidade" apresenta-se como um fenômeno associado a uma desorientação psicológica dos indivíduos que estão submetidos a determinada situação com base num conflito cultural. Então, marginal seria, para o autor, o indivíduo submetido a viver em duas sociedades e em duas culturas não necessariamente diferentes, porém antagônicas. Nessa esfera, Stonequist definiu o homem marginal como aquele que sofre as incertezas de ordem psicológica oriundas do processo de mudança e de conflitos culturais, produzidas pelo contato entre duas culturas antagônicas, superpostas numa relação de dominação. A marginalidade seria, pois,

> [...] um fenômeno psicológico, individual, que consiste no conjunto de tensões e conflitos entre os elementos que, provenientes de culturas antagônicas, estão incorporados à personalidade de um indivíduo numa situação de mudança e de conflito culturais, e por esta causa o indivíduo não é capaz de orientar-se coerentemente frente aos problemas de participação na cultura. A marginalidade é uma marca da personalidade. (QUIJANO, 1978, p. 14)

A teoria do homem marginal contida nesse conceito foi elaborada para explicar os efeitos das mudanças culturais conflituosas que ocorreram no seio da sociedade norteamericana daquele período, as quais foram ocasionadas por sucessivas ondas migratórias do exterior, especialmente de judeus e italianos.

Segundo os princípios da teoria, os membros que constituíam aquelas minorias nacionais estavam propensos a desenvolver personalidades marginais, uma vez que o caráter de ambivalência suscetível a tensões, a irritabilidade, a falta de confiança em si mesmo e a excessiva consciência em si próprio são fatores que estão imersos na personalidade dos indivíduos marginais.

Ocorre que, apesar da longa existência, a teoria da personalidade marginal, também chamada de teoria do homem marginal pela literatura sociológica americana, não alcançou o desenvolvimento necessário para atender às inquietações impostas pela sociedade

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

contemporânea. Desse modo, a teoria não produziu significativa investigação empírica e algumas tentativas de reelaboração de determinados fundamentos não têm acrescentado avanço relevante para seu delineamento. A crítica se pauta, especialmente, na falta de elementos que permitam dar uma maior precisão à natureza da situação que permite o surgimento das personalidades marginais e, por conseguinte, uma maior investigação acerca das características sociais de tais personalidades.

Por outro lado, a aplicação do conceito de marginalidade à personalidade dos indivíduos que compõem as minorias nacionais também está posta em questão, destacando-se, pelo contrário, o caráter integrado da personalidade desses membros e sua capacidade de incorporar à sua personalidade elementos da cultura conflitante em que estão envolvidos.

Segundo essa visão, a idéia de Park não se justifica, uma vez que, para o teórico, tais indivíduos estariam "condenados pelo destino" a viver em constante estado de desorientação psicológica diante das relações de ambas as culturas. Com efeito, o conceito de "marginalidade" pautado fundamentalmente no caráter psicológico dificulta a sua utilização como instrumento de análise sociológica, posto que

> [...] as características psicológicas do indivíduo marginal não constituem sua condição mesma de marginalidade, e podem melhor ser consideradas como efeitos psicológicos da marginalidade cultural. [...] a participação de um indivíduo em várias culturas ao mesmo tempo, sem pertencer particularmente a nenhuma delas, não deve necessariamente produzir as características psicológicas que atribuem à personalidade marginal. (QUIJANO, 1978, p. 16)

É possível que um indivíduo inserido numa zona cultural não totalmente identificada com nenhuma cultura particular possa manter a sua personalidade integrada, seja por um viés pluralista, seja buscando ultrapassar suas contradições por meio de um caráter de renovação permanente, implicando um contínuo processo de abertura à assimilação de novos elementos culturais.

unesp

Numa tentativa de aproximar o conceito de marginalidade a uma visão mais especificamente sociológica, busca-se a vinculação do problema às relações entre os mesmos grupos sociais e a estrutura de tais grupos. Dessa perspectiva, o conceito de marginalidade está associado a uma inconsistência entre o grupo social de pertencimento e o grupo de referência positiva: marginal "[...] seria alguém que usa como referência positiva um grupo ao qual não pertence, ao mesmo tempo em que existem barreiras que o impedem de chegar a ser membro de seu grupo de referência." (QUIJANO, 1978, p. 16)

Por outro lado, o conceito de marginalidade é definido como uma característica de um determinado complexo de papéis-*status*, independentemente de suas relações psicológicas acerca do indivíduo implicado. Nesse sentido, a marginalidade consiste "nas ambigüidades no cumprimento das expectativas normalmente associadas a um papel e na aplicação inconsistente das sanções correspondentes". (QUIJANO, 1978, p. 17)

Pesquisadores como Linton e Barnett utilizaram o conceito de Stonesquist (de caráter psicológico) para explicar os mecanismos por meio dos quais se produzem determinados fenômenos de mudança cultural, os quais são percebidos como parte do processo de introdução e difusão de inovações. Nesse caso, as personalidades marginais são percebidas como personalidades inovadoras no sentido restrito do termo. O pressuposto dessa vertente teórica é de que o indivíduo marginal está, na maioria das vezes, empurrado ou estimulado, por sua situação, tentando introduzir mudanças no contexto de sua sociedade, tanto para eliminar ou amenizar as barreiras existentes para o desenvolvimento de sua plena integração e interação, quanto para alcançar o prestígio necessário, ou para legitimar a sua existência entre os diversos setores que compõem a sociedade como um todo.

Desse ponto de vista, os indivíduos marginais são agentes que corroboram para alcançar um modelo de mudança social e cultural e, desse modo, essas relações se constituem em uma das vias mais adequadas para o cancelamento da marginalidade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em todo e qualquer apontamento sistemático sobre o conceito de marginalidade, pode-se perceber que as definições propostas pelas mais variadas pesquisas direcionam-se, fundamentalmente, para um único problema: *a falta de interação em.*

Mesmo se tratando de níveis menos elaborados, como é o caso das populações urbanas e a sua localização física, a marginalidade se contrapõe ao conceito de integração social, ou seja, a falta de integração nas instituições ligadas ao Estado, no sistema de estratificação social e em boa parte da cultura dominante em âmbito nacional, nas relações que circunscrevem o desenvolvimento econômico-social-cultural, nas instituições que tomam as decisões que regem a sociedade nacional e, por fim, a falta de integração no sistema dominante que regulamenta uma determinada sociedade.

Torna-se necessário ressaltar que a noção de integração social apresenta dois aspectos distintos, analiticamente separáveis: de um lado, o que corresponde à integração **da** sociedade; de outro, o que corresponde à integração **na** sociedade.

No que se refere à integração **da** sociedade, tem-se "a forma em que os elementos que correspondem a cada um dos setores institucionais se integram na estrutura global de uma sociedade um conceito de vertente analítica", enquanto a integração **na** sociedade se refere "à forma que os membros da sociedade nesta se integram através de sua inserção em cada um dos elementos de que se compõem os diversos setores institucionais dessa sociedade". (QUIJANO, 1978, p. 35)

Na integração **da** sociedade, pode-se considerar a presença de três grupos institucionais: aqueles que correspondem à estrutura básica da sociedade; os que correspondem às estruturas secundárias e os que correspondem a estruturas que não possuem relação com a estrutura básica da sociedade, mas que trazem para dentro do contexto as limitações dessa estrutura em cada momento histórico e, por conseguinte, as contradições estabelecidas na integração da sociedade. Nesse aspecto, esses últimos elementos e estruturas

unesp

podem ser denominados "marginais". Na integração **da** sociedade, a questão da marginalidade está associada a um conceito relacionado à existência de elementos institucionais (podendo ou não se apresentar de maneira estruturada entre si), que não estão vinculados à estrutura básica nem às estruturas secundárias da sociedade.

No que diz respeito à integração **na** sociedade, a marginalidade se refere a determinados membros da sociedade cuja existência está calcada, de maneira parcial ou total, em elementos institucionais "marginais".

O conjunto de uma sociedade não é apenas formado pela estrutura básica ou dominante, nem tampouco apenas pelas estruturas secundárias, mas também pelas estruturas e elementos marginais.

Nesses termos, pode-se afirmar que "toda sociedade complexa historicamente conhecida se organiza e se integra numa estrutura hierárquica de seus elementos" (QUIJANO, 1978, p. 39), de modo que a ordem social apresenta-se, fundamentalmente, como um sistema de dominação social.

No que se refere ao conceito genérico de marginalidade social, pode-se destacar duas vertentes: uma que considera a marginalidade como fator constituído pelo índice de inconsistência dos elementos que a configuram, mas que, de um modo ou de outro, pertencem às estruturas básicas da sociedade; outra que parte do princípio segundo o qual a marginalidade pode ser configurada por elementos institucionais que porventura não pertençam a nenhuma das categorias básicas da sociedade:

> Tome-se, como exemplo, um papel marginal qualquer: catadores de papéis velhos, que existem em muitas sociedades, inclusive em algumas que são consideradas desenvolvidas. Sem dúvida, este papel é marginal economicamente, porque não constitui parte da estrutura fundamental de papéis econômicos dos quais depende a existência mesma de uma estrutura econômica básica. A este papel econômico corresponde um *status* econômico que, por definição é marginal. Desse modo, o complexo consistente neste papel-status econômico é, como tal, marginal. (QUIJANO, 1978, p. 45)

unesp

As duas formas são, por assim dizer, formas básicas de marginalidade social e, nesse contexto, pode-se identificar um leque variado de situações de marginalidade. Nota-se, por exemplo, que um papel marginal pode ser desempenhado por um indivíduo que se acha, ao mesmo tempo, inserido em outros papéis não marginais e, por conseguinte, possui paralelamente, uma situação social marginal e outra não-marginal.

Nesse sentido, a situação global do indivíduo não apresenta uma clarividência estruturada e esse fator desencadeia uma certa inconsistência entre ambas as situações, revelando, assim, uma situação de não pertencimento à sociedade. Com isso, "toda forma de marginalidade carrega consigo uma ou outra forma de conflito". (QUIJANO, 1978, p. 46)

Ocorre que há marginalidade e marginalidade: existe aquela que não afeta a sociedade em algum ponto básico, porém apenas em determinado setor e que pode ser eliminada por meio de uma ação sobre ela; a outra pressupõe um conflito radical entre existência marginal e a existência dos mecanismos que regem a estrutura básica da sociedade, uma existe enquanto a outra também existe e, desta forma, esse tipo de marginalidade não pode ser superado sem uma ampla modificação da natureza da sociedade.

Não existe, desse modo, nenhuma dificuldade em se entender que a partir do momento em que existe algum problema nas relações que se estabelecem entre uma determinada sociedade e seus membros, este pode ser desencadeado pelos próprios membros ou pela sociedade, dependendo sempre da natureza dos problemas imputados pela própria sociedade.

Diante do exposto, vem à tona a definição de marginalidade como "cidadania limitada"; conceito elaborado a partir da obra de T. H. Marshall "Citizenship and social class", em que afirma que o conceito de cidadania não apenas inclui direitos civis, porém também abarca um conjunto de direitos políticos, econômicos e sociais que garantem aos membros de uma determinada sociedade o pleno gozo da cidadania "num momento histórico determinado." (QUIJANO, 1978, p.21).

unesp

Com efeito, os grupos marginais se caracterizariam como elementos que sofrem determinados "cortes" em seus direitos, o que resulta na não-participação desses indivíduos no processo de desenvolvimento econômico. Desse modo, essa população não consegue aproveitar as oportunidades que possibilitem atingir a determinadas posições na estratificação social. Ocorre que, nesse segmento, não fica suficientemente claro se a marginalidade se encontrava especialmente nas limitações dos direitos de cidadania ou nas dificuldades que permeiam a participação desses indivíduos no desenvolvimento econômico e na modalidade social ascendente, uma vez que ambos os aspectos do problema são claramente separados.

Importa lembrar que a palavra "marginalidade" foi introduzida na História como referência a determinados problemas de urbanização que surgiram logo após a Segunda Guerra Mundial, como conseqüência do estabelecimento de pólos populacionais na periferia urbana das principais cidades latino-americanas. A preocupação com essa camada populacional cresceu quando vastas massas, formadas basicamente por migrantes, decidiram tomar, pela força, o espaço necessário para a habitação nas principais cidades.

É sugestivo analisar que as invasões de terras usadas para habitação denotavam a presença de novas atitudes e aspirações entre as camadas desprivilegiadas da população, o que afetava diretamente as bases que sedimentam a ordem social tradicional. Naquele período, o problema não estava, sobretudo, no espetáculo proporcionado pela miséria dos novos povoamentos, porém a população que neles habitava estava disposta a se tornar, verdadeiramente, um problema. Durante muito tempo, aqueles povoamentos se multiplicaram de maneira veloz e foram rodeando o perímetro urbano tradicional.

> Como, precisamente, esses povoamentos levantaram-se, em regra geral, nas bordas ou *margens* do corpo urbano tradicional das cidades, o mais fácil era denominá-los "bairros marginais" e seus habitantes, "populações marginais", porque os nomes cunhados pelo próprio povo – *callampas*, *barriadas*, favelas, *cantegriles*, *rancherios* etc. – tinham uma cor local que os tornava inutilizáveis como designação "técnica". O problema que esses agrupamentos encerravam se constitui no problema das "populações marginais". (QUIJANO, 1978, p. 19)

unesp

É nesse sentido que um dos maiores problemas associados ao surgimento desses povoamentos está vinculado à questão da moradia. De forma aparente, era o alto índice do déficit de moradias em relação ao aumento significativo do perímetro urbano o responsável pela aceleração na formação dessas "populações marginais". Foi com base nesse pensamento que boa parte dos políticos e técnicos de alguns países converteu a questão da moradia no grande problema contemporâneo por excelência

Mesmo passados vários anos, o problema é, ainda atualmente, um grande foco de discussões e o grande cerne da questão continua girando em torno de a moradia "marginal" ser ou não um dos fatores mais complexos de "marginalidade".

Acrescente-se que, em todas as definições do conceito de marginalidade há sempre uma conotação política, dado que certamente terá inspirado o projeto criador de Plínio Marcos e a crítica de Boal (1983, p. 13), para quem "todo teatro é necessariamente político".

unesp

CAPÍTULO II: DE *HOMENS DE PAPEL* AO PAPEL DO HOMEM

2.1 Poder, imaginário e representação social

Foucault (1979), ao estudar a genealogia do poder, sugere ao pesquisador a ativação de "saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados [...], anteriores, na memória", para que se possa investigar a constituição do imaginário social presente, em que se entrelaçam discurso, memória e identidade. O mito, materialização das ideologias, das aspirações, da identidade, da reconstrução do passado, enfim, do imaginário social de um povo, apresenta-se, assim, como espaço de manifestação de posições discursivas antagônicas, do diálogo entre os sujeitos que fazem circular concepções de mundo e aqueles que as interpretam.

O imaginário social é constituído – e expressa-se – por ideologias, símbolos, alegorias, rituais, mitos, utopias, de modo que, por meio dele, as sociedades definem suas identidades, seus objetivos, e organizam seu aqui-agora, seu passado e seu futuro. Assim, possui uma função social e reveste-se de aspectos políticos.

Cada discurso desempenha, na totalidade da sociedade, uma função social específica, assentando-se sobre a linguagem verbal, que se manifesta em atos de fala individuais, mas nascidos na apropriação de um processo coletivo: o sujeito apropria-se da cultura, origina-se nesse processo e retorna a ele quando se manifesta. O sentido produz-se a partir de mudanças sociais, novas ações humanas, novos conteúdos. Já a ideologia só existe na prática social, em que pontos de vista e representações, condicionantes das ações dos homens, procuram adequar-se ao (ou confrontar-se com o) sistema dos valores vigentes.

As representações sociais constituem formas de conhecimento socialmente elaboradas, produzidas pelos grupos de indivíduos para poderem comunicar-se e entender



aquilo que não lhes é familiar. Para Moscovici (1981, p. 181), representação social é um conjunto de conceitos, afirmações e explicações originadas no decurso do cotidiano e das comunicações interindividuais. Elas são equivalentes, em nossa sociedade, aos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais, numa espécie de versão contemporânea do senso comum.

Esse conceito permite que se explique o lugar que ocupa a representação nas sociedades pensantes, uma vez que abrange as experiências e informações recebidas e transmitidas pelas tradições, educação e interação, bem como os papéis e classes sociais, as desigualdades e competências profissionais. Isso significa que se pode relacionar representação social às práticas sociais, pois aquela possui um caráter ativo de produção de comportamentos e de relações com o meio-ambiente (MOSCOVICI, 1981, p. 50).

O imaginário pode ser definido, então, como um conjunto de imagens: de um lado, a cultura, a linguagem, os padrões de conduta, os códigos, normas e práticas; de outro, a vivência, as imagens em si, a mitologia, o "sonho" coletivo, as incertezas, o que implica o comportamento do homem em contextos específicos e no interior de grupos.

Conforme afirma Castoriadis (1987, p. 228-9), o que mantém uma sociedade coesa, reunida, é "o complexo total de suas instituições particulares" – o indivíduo e suas diferenciações, as normas, os valores, a linguagem, os instrumentos, os procedimentos –, que se impõem por adesão, apoio, consenso, legitimidade, crença, ou, às vezes, por coerção e sanções.

Isso se dá, segundo o autor, por meio da "moldagem (fabricação) da matéria-prima humana em indivíduo social", em quem se incorporam as próprias instituições e os métodos e instrumentos de sua perpetuação – língua, família, escola, regras para dizer e para fazer (imposições) –, condicionando e co-determinando pensamentos, concepções e ações. Em outras palavras: "A 'lei' produz os 'elementos' de tal modo que o próprio funcionamento

unesp

desses 'elementos' incorpora e reproduz – perpetua – a 'lei'" (CASTORIADIS, 1987, p. 231-2); portanto "toda sociedade é uma construção, uma constituição, uma criação [...] de seu próprio mundo", um sistema de interpretação do mundo, e sua identidade é esse sistema.

Assim, o imaginário social – histórico e circunstancial – concede uma orientação específica à funcionalidade de cada sistema institucional: ele sobredetermina a escolha e as conexões das redes simbólicas. Além disso, é resultado/criação de cada época da história, com suas características e sua "ordem social"; ele organiza o lugar das instituições e dos grupos, designa as imagens dessas instituições em relação ao todo e institui a identidade dos grupos sociais.

Moita Lopes (2001, p. 306), citando Shotter & Gergen, afirma que as identidades sociais são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro: "as pessoas têm suas identidades construídas de acordo com o modo através do qual se vinculam a um discurso – no seu próprio e nos discursos dos outros".

A função que a linguagem alcança em *Homens de papel* é fator determinante para estabelecer as relações de poder entre Berrão e os catadores de papel. A ideologia subjacente ao discurso das personagens ganha dimensão por meio da linguagem porque, como afirma Lagazzi (1988, p. 26), "A linguagem é lugar de poder e de tensão, mas ela também nos oferece recursos para jogar com esse poder e essa tensão. O poder procura, no entanto, eliminar as possibilidades que a linguagem nos dá para fugir ao controle que ele quer absoluto".

Em primeiro plano, surge o poder exercido por uma pessoa (Berrão) sobre outras (agenciado em múltiplas circunstâncias); em segundo, o poder da fábrica que compra o papel a preço irrisório; em terceiro – ainda que apenas insinuado –, o do sistema capitalista sobre os homens. Esse estado de coisas remete, ainda que timidamente, à dominação legal (um dos

unesp

"três tipos de dominação legítima") de Max Weber (1992, p. 349-359): racional, objetiva, baseada numa hierarquia – patrão/empregado – e na dominação pelo conhecimento[23].

Não há, na obra, um agitador partidário, nem um herói: é a determinação econômica que gera o círculo vicioso que abrange o grupo de catadores; as personagens são como que estilizadas, produzindo um efeito alegórico, que se vai unir ao título. Não há, no primeiro ato, espaço para as individualidades: o grupo limita-se a cumprir as regras do jogo e obedecer ao "superior hierárquico", cedendo sempre, ante uma ameaça.

O papel de portador da palavra e de agente das modificações de consciências é dividido, na peça, entre Chicão – que esboça reações, busca cumplicidade dos companheiros de trabalho, mas, diante da palavra de Berrão e da submissão dos demais catadores, cala-se – e Nhanha, que, no segundo ato, enfrenta o opressor. Ao conceder a palavra a Chicão, o autor parece endossar o ponto de vista do oprimido: procura reagir, mas sucumbe às ameaças e resigna-se. Ocorre, todavia, que o momento de ameaça ao *status* de "patrão", que desvela a covardia de Berrão, vem pela voz feminina, cujo poder insinua-se em vários pontos.

2.2 Do lixo à cena

A peça *Homens de papel*, escrita em 1967, revela-se um objeto de análise bastante propício para mergulhar na nova problemática social que começa a nascer no Brasil: tematiza o momento histórico, o presente, focalizando a organização dos espaços urbanos, suas fronteiras e formas de produção permeadas pela lógica do sistema capitalista e insinuando

[23] Weber (op. cit.) menciona também a dominação tradicional ou patriarcal (crença na santidade de ordens e poderes senhoriais e na fidelidade e confiança) e a dominação carismática (irracional, fundada no carisma, qualidade em virtude da qual se atribuem, a uma pessoa, poderes ou qualidades sobrenaturais).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

uma inserção nas discussões políticas do tempo, conforme declarou Plínio Marcos[24], ao ser indagado sobre a gênese do processo criador da peça:

> Bom, os homens de papel, eles se reúnem na cidade. Eles se reuniam perto de um jornal que eu trabalhava, que era o *Diário*, paravam também perto da minha casa quando eu morava ali na General jardim e eu via eles e aquelas coisas todas. Mas é uma peça onde mostra sobretudo o problema da mais valia, né? E essa eu conheço bem.

Com características de uma (nova) arte política, em que as fronteiras entre arte e a vida são cada vez mais tênues, a obra atém-se a representar as relações humanas reificadas pelo sistema capitalista ,contribuindo, assim, para o entendimento do papel dos seres humanos como sujeitos individuais ou coletivos e para a recuperação de sua capacidade de agir e lutar (no espaço e na escala social).

Quando foi representada pela primeira vez, em 1967, o país contava com um pequeno número de catadores de lixo nas grandes cidades como São Paulo – cenário da peça –, e o material recolhido se limitava ao papelão que ficava depositado perto das lojas de departamento mais famosas da cidade, à época, como a *Mesbla* e o *Mappin*. Daquela época até hoje, houve uma multiplicação de catadores de lixo pelo país, muitos dos quais encontram, nesse trabalho informal, o único meio de sobrevivência.

Para Antonio de Andrade (NANCI, 2002, p. 1), responsável pela recente montagem da peça, realizada pelo Grupo Luz e Ribalta (núcleo da Cooperativa Paulista de teatro) no teatro Ruth Escobar, em 2002, as coisas não mudaram muito: "A única adaptação que tivemos de fazer foi acrescentar plástico e alumínio no cenário; de resto não mudamos nada do que está no original de 67".

Em dois atos, a peça coloca em cena um grupo de catadores de papel que tentam sobreviver numa grande cidade, porém são vítimas da exploração, figurativizada na

[24] Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, p. 7.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

personagem Berrão. Ocorre que a relação de Berrão com os catadores de papel funciona como um regime escravagista: suas ações são de um "déspota onipotente" que explora, humilha, espanca, mata, usa as mulheres. Sobre essas questões, Jairo Arco e Flexa – diretor que participou da primeira montagem da peça – faz uma importante observação:

> O mecanismo dessa exploração pareceu-me fascinante. Esclareço desde já que, se em termos éticos esse mecanismo me é evidente, odioso e repugnante, em termos de pura especulação estética, a aventura dos homens de papel é extraordinariamente sugestiva. O cenário onde se desenrola a história, coincidente no tempo e no espaço com uma metrópole como São Paulo, é ao mesmo tempo dela totalmente divorciado. Eles vivem em São Paulo, mas não estão ligados à grande cidade; seu único vínculo com ela é através de Berrão, que lhes compra o papel; constituem uma organização social primitiva, estranha, irreconciliável com os cinemas, as casas de hot-dog, os supermercados e todos os outros bens de civilização que nos são comuns; essa comunidade é uma tribo selvagem e subterrânea ao mesmo tempo diante de nossos olhos e invisível, ao mesmo tempo absurda e concreta.[25]

O título, ambíguo, suscita, primeiramente, a metáfora de personagem de ficção, mas a leitura do texto demonstra que se trata da discussão do perfil de uma parcela da população brasileira. Metonimicamente, reduz-se o ser à sua função e fragilidade: os homens são "papel": vendem-se, descartam-se, dissolvem-se, são, portanto, vistas como simples mercadoria.

Nessa perspectiva, Plínio Marcos parece encaminhar, com a obra, duas questões: o que somos? Que país é esse? Por meio da primeira parece propor a discussão da des-humanização do brasileiro submetido a um trabalho desqualificador e a um patrão que traz "a razão pendurada na barriga" (uma arma); com a segunda, traz para a cena os efeitos do sistema político-econômico do país, em que o peso acusado pela balança só é arredondado para menos quando se trata do "empregado". Representa-se, ali, o sistema capitalista, que, à medida que aperfeiçoa o processo de obtenção de lucro, estabelece novos valores sociais – mas não humanos. O princípio que rege o capitalismo é a exploração do homem no sentido mais amplo do termo, visando ao acúmulo de bens por um pequeno grupo social, que detém o

[25] O comentário de Arco e Flexa foi extraído do prospecto entregue aos espectadores da peça, quando de sua primeira montagem no Teatro Maria Della Costa, disponível no Arquivo Multimeios da Prefeitura de São Paulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

poder, em detrimento da maioria da população, acirrando, dessa forma, a exclusão e a exploração sociais.

Assim, o que parece importar ao autor são as relações de trabalho que emolduram os curtos, mas geralmente densos, diálogos entre os catadores de papel e entre eles e o patrão. As falas mais longas são, no primeiro ato, de Berrão. Investido do poder, é ele quem pesa (desonestamente) o papel, quem dita as regras e quem comanda os trabalhadores, seja pela arma que traz, seja por falar mais alto, fazendo jus ao nome que lhe é atribuído.O enredo mostra os anti-heróis – o grupo – envolvidos num clima de ameaça à segurança e à condição de seres humanos, que se estende à comunidade onde se desenrola a tragédia de Gá (menina portadora de deficiência), anunciada desde o primeiro ato, e o linchamento de Coco (personagem com problemas mentais), dois episódios expostos em apenas uma cena, sem detalhes, o que parece simbolizar a banalização do vivido, guardando semelhança com as muitas tragédias do cotidiano brasileiro, que são notícias hoje, mas caem no esquecimento amanhã.

Não há indicações precisas sobre o espaço em que circulam as figuras do drama, porque a preocupação do dramaturgo não era produzir retratos absolutamente exatos da realidade, mas descobrir "leis gerais" determinantes das estruturas sociais: seu espaço seria, antes, uma espécie de laboratório para a análise crítica dos processos sociais. Tanto que o leitor é capaz de (re)compor o cenário, com fragmentos que surgem aqui e ali nas didascálias e na fala dos personagens: pilhas de sacos, aglomeração de pessoas (todos dormem no mesmo espaço), caixotes, a bebida como refúgio e motivo de brigas. Quanto ao espaço de trabalho, é a rua, onde se apanham restos dos outros.

No que diz respeito ao espaço exterior, fora de cena, o "lá", constitui-se de espaços falados pelas personagens a partir do lugar em que se encontram e revela as implicações das personagens. Esse exterior, embora não seja exatamente metafórico, porque

unesp

se manifesta e intervém na história, configura-se como a grande metáfora que dá sentido à obra: "**lá** na fábrica" (distante do aqui), a rua, o Rio, "a terra dele", o "hospital do Governo".

Quanto às personagens, não há nenhuma identidade "nacional" precisa: todas são seres incompletos, identificados por apelidos "daqueles que não são de lugar nenhum", ou são "de lá", conforme se constata nas falas dos migrantes que vêm compor o drama dos catadores de papel na "cidade grande", os únicos que têm um passado – Nhanha, Frido e Gá –, insinuado em algumas lembranças que lhes vêm nas falas. Duas personagens – Coco e Gá – são identificados por deficiências que criam relações de dependência: às enfermidades vêm juntar-se a sujeira e a miséria.

A peça inicia-se com a personagem Berrão, intermediador entre os catadores e a fábrica que compra o papel, fazendo a pesagem do material e, com a arma na cintura, sempre alterando, para menos, o peso dos sacos. Chicão tem a idéia de paralisar o serviço e tenta conseguir a adesão de Tião, porém o plano fracassa e eles se envolvem numa violenta briga. Em seguida, surgem Bichado e Poquinha, acompanhados de novos catadores de papel: Frido, Nhanha e sua filha Gá, desencadeando-se um outro conflito, pois estes estariam coletando papel sem autorização de Berrão. Todos disputam violentamente o material coletado pelo casal recém-chegado, até que Gá começa a ter um ataque histérico, mas é "salva" por Berrão e Coco. Após o restabelecimento da menina, Berrão decide que Frido e Nhanha irão coletar papel juntamente com Coco. Para comemorar, os catadores compram bebida alcoólica; todos, exceto Nhanha e Gá, bebem. Nhanha chama Frido para catarem papel, mas são impedidos por Chicão, instaurando-se nova confusão.

Mais adiante, volta à tona o assunto do boicote na coleta de papel, aceito por todos, exceto Nhanha, preocupada em conseguir dinheiro para o tratamento da filha. Tem início um novo enfrentamento, agora entre Nhanha e uma catadora, desencadeando outra crise

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

em Gá, socorrida pela mãe e por Coco. O grupo tenta convencer Nhanha a não trabalhar, para desestabilizar o poder de Berrão, todavia Nhanha sai para catar papel, levando o marido.

Convencidos de que o plano fracassou, os outros também se retiram para trabalhar. Gá fica sozinha e Coco, munido de um brinquedo, tenta seduzi-la. Gá sofre mais um ataque e Coco a estrangula, de que resulta seu linchamento pelo grupo. Em seguida, entra em cena Berrão, que, questionando a atitude dos catadores, tenta fazê-los acreditar que o melhor a fazer é deixar os corpos de Gá e Coco para as autoridades cuidarem. Nhanha o interpela e o convence a pagar um enterro digno para sua filha. Ao final, Chicão questiona a situação dos demais e provoca nova confusão, até Berrão dar um tiro para o ar, fazendo todos recuarem e determinando que levem os sacos para o caminhão, enquanto Nhanha reza, ao lado do corpo da filha, ouvindo os ruídos da cidade grande.

No terreno da crítica social, há, na obra, a denúncia das mazelas brasileiras (mandonismo, indigência material e ideológica dos humildes), permitindo ao leitor-espectador o exame das peculiaridades das ações e comportamentos e o exercício de uma postura crítica, à medida que o efeito produzido pelas falas ou atos das personagens é o de uma clara distinção entre certo e errado, justo e injusto, opressão e oprimido. O tema central são as relações de poder, no interior das quais – e como condição da sua existência –, há estratégias de luta e de afrontamento, há resistência e (tentativa de) insubmissão ou fuga.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2.3 Sob o signo da exploração: capital, trabalho e alienação

Doze das treze personagens que vivem o drama simbolizam, sem nenhum tipo de abstração, o comportamento dos oprimidos em face do poder, seja submetendo-se, seja colocando a voz a serviço da contestação, seja acomodando-se. O que parece importar ao autor são as relações de trabalho que emolduram os curtos, mas densos, diálogos entre os catadores de papel e entre estes e o patrão, a quem pertencem, no primeiro ato, as falas mais longas. Investido do poder, é ele quem pesa (desonestamente) o papel, quem dita as regras e quem comanda os trabalhadores, seja pela arma que traz, seja por falar mais alto, fazendo jus ao nome que lhe é atribuído. No terreno da crítica social, há que se ressaltar a denúncia das mazelas brasileiras: mandonismo, indigência material e ideológica dos humildes.

Para os catadores de papel, a força, a corrupção, a chantagem, a contravenção, que lhes surgem pela voz de Berrão (o oponente que figurativiza o poder e representa o Estado capitalista, além de encarnar os estereótipos da masculinidade), tornam-se a primeira arma de combate. Protagonizando os mesmos discursos, a que se acrescenta uma tentativa de discurso da união, buscam um certo grau de comprometimento "ideológico" que garanta o alcance do objeto: a união (ou o ajuntamento) poderia constituir um movimento consistente, capaz de exercer influência sobre a situação de exclusão e marginalização social. Ocorre, todavia, que o esboço de reação é abortado, seja pela alienação, seja pela resignação, seja pelo assujeitamento.

A primeira personagem a surgir em cena é Berrão, que, com 126 falas, comanda os catadores de papel com mão de ferro, apresentando traços condizentes com seu apelido. Apresentado no masculino aumentativo, Berrão consegue o controle dos catadores por meio de seus berros (seu nome o representa: "o que ganha no grito"), que entram em consonância com aspectos de exploração garantida pela força física e pela "razão pendurada na cintura".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Outro dado é a virilidade que a personagem representa na peça, uma vez que também explora sexualmente as mulheres (às vezes coniventes) dos catadores de papel.

Por meio da personagem, o autor também faz alusão ao poder instituído do capitalismo, que explora sem nenhuma benevolência a mão-de-obra dos trabalhadores:

> GILÓ – Apanhei três sacos.
> BERRÃO – E daí? O peso é que interessa.
> GILÓ – Estão bem cheinhos.
> BERRÃO – A balança é que vai dizer. (p.11)

> BERRÃO – Aqui a gente sempre arredonda.
> GILÓ – Pra menos.
> BERRÃO – É!
> GILÓ – Mas tá dando quase três.
> BERRÃO – Dois e meio, e fim. Se não estiver contente, vai vender em outra parte.
> GILÓ – Não...É...
> GILÓ – Me desculpe, falei por falar. (p. 12)

> BERRÃO – [...]Duzentos mangos por quilo, dá um conto e seiscentos. Desconta a gasolina do caminhão, a minha parte e os institutos, tenho que te dar seiscentos mil réis.
> GILÓ – Sempre foi meio a meio.
> BERRÃO – Até ontem. Agora a gasolina subiu. Se não quiser fazer acerto comigo, leva direto pra fábrica. Mas já vou avisando, e é bom que todo mundo escute. Tenho um arreglo com os caras lá da fábrica. Dou sempre um come-quieto pro sujeito que compra o papel. Se falar pra ele pra não comprar de alguém, ele não compra mesmo. Assim me cubro das sacanagens. **Agora, sua cabeça é seu guia**. Quer ir lá vender, vai. (p.13).

Além da exploração da mão-de-obra barata, também se insinua, nas falas, a exploração sexual das mulheres:

> BERRÃO – Quer ir na fábrica conferir, como no outro dia?
> MARIA-VAI – (*sem jeito*) Vou.
> BERRÃO – Então tu vai. Tião, tua mulher não confia na balança. Diz que estou roubando. Pra tirar a cisma dela, vou levar ela comigo lá na fábrica. (p.17)

O senso comum e o discurso autoritário percorrem o discurso de Berrão, na tentativa de manter a ordem estabelecida no cotidiano das pessoas, afastando qualquer possibilidade de mudança naquele local de exploração. Graças a sua força argumentativa e ao fato de atingir o *status* de verdade universalmente aceita, incontestável – indo, portanto, ao

encontro dos interesses da ordem estabelecida – o senso comum permite que se consiga a adesão do interlocutor:

> BERRÃO: Veja lá. Em boca fechada não entra mosquito [...]. (p. 12)
>
> BERRÃO – Bem, o que está feito, está feito. Não adianta chorar. Agora é tratar de se mandar daqui. Quanto antes, melhor. Vamos fazer o ponto lá embaixo da ponte. Não se vem mais aqui. A gente esconde o resto do Coco aí atrás dos caixotes e a menina a gente leva. Amanhã eu chamo a polícia, digo que ela teve um ataque e morreu. O Coco, só quando começar a feder e os urubus começarem a baixar aqui, é que o pessoal vai se tocar que te gente morta. Aí, é tarde. Fica assim mesmo. Ele não tem importância nenhuma. Morreu, morreu. Um a menos pra encher os bagulhos da gente (p.82).
>
> BERRÃO – [...]Mas já vou avisando, e é bom que todo mundo escute. [...]Se falar pra ele pra não comprar de alguém, ele não compra mesmo. [...]Agora, sua cabeça é seu guia. Quer ir lá vender, vai. (p.13)

Nas falas de Berrão, é possível constatar os mitos da identificação, da quantificação da qualidade da constatação mencionados por Barthes (2003, p. 243-8). Ali, o pequeno-burguês (figurativizado, na peça, por Berrão) é incapaz de imaginar o Outro e, quando este se lhe apresenta, aquele tapa os olhos, ignorando-o ou negando-o: o outro é sempre reduzido ao mesmo. Além disso, se o mito é econômico, toda qualidade é reduzida a uma quantidade, culminando na recusa de explicações: "morreu, morreu". No terceiro fragmento, constata-se que a imagem da "liberdade de escolha" opõe-se dicotomicamente à imposição pelo poder.

Conforme afirma Lagazzi (1988, p. 30), "Situar as grandes verdades acima de todos os sistemas, colocando-as como verdades do *senso comum*, possibilita que a reflexão não entre em choque com o poder vigente" (LAGAZZI, 1988, p.30). Acrescente-se que

> [...] o senso comum rege a vida cotidiana e as relações interpessoais. Opiniões e crenças, usos e costumes. O senso comum tenta afastar o perigo do novo, do diferente, para que as relações de poder se mantenham inalteradas. A ilusão do sujeito, que coloca como centro de decisão, camufla a força coercitiva do senso comum e sustenta as relações de poder entre as pessoas, fazendo o sujeito acreditar na autonomia da sua vontade. (LAGAZZI, 1988, p. 46).

unesp

A lógica que permeia o discurso do "patrão" é a do capitalismo, fazendo, do ambiente em que circulam as figuras do drama, a representação de um microcosmo de um país marcado pelo corporativismo, pela corrupção, pela exploração dos excluídos ou por uma economia universal, que fixou a hierarquia das posses e do poder, imobilizando o homem, determinando os estreitos limites de sua atividade:

> BERRÃO – [...]Tenho um arreglo com os caras lá da fábrica. Dou sempre um comequieto pro sujeito que compra o papel. Se falar pra ele pra não comprar de alguém, ele não compra mesmo. Assim me cubro das sacanagens. [...] (p.13).

A segunda personagem a surgir em cena é Chicão, com 148 falas, das quais as doze primeiras constituem uma discussão com o patrão acerca das condições de trabalho e do peso do papel (o discurso marxista do salário injusto e da usurpação), entremeada por tentativas fracassadas de conseguir a adesão dos companheiros na contestação do peso determinado por Berrão:

> CHICÃO – Mas eu passei na venda do Seu Quim, antes de vir pra cá. Deu cinco quilos.
> BERRÃO – (Atira os sacos na cara de Chicão.) Tá aí! Vai vender pro Seu Quim.
> CHICÃO – Compra aí, seu Berrão. Estou duro.
> BERRÃO – Aqui é três quilos.
> CHICÃO – Todo mundo ouviu o senhor falar três e meio.
> MARIA-VAI – Eu não escutei nada.
> TIÃO – Eu estou por fora.
> PELADO – Negócio dos outros, não quero nem saber.
> NOCA – É melhor, se a gente mete a butuca vão dizer que a gente tá secando. (p.13-15)

Quando ressurge em cena, "sem que Berrão perceba" (p. 19), Chicão procura instigar Tião a "bancar o homem pra cima do Berrão" (p. 20), mediante o argumento de que o patrão se serve da mulher dele (de Tião). Diante da incredulidade do colega, Chicão aproveita-se de uma nova situação produzida na peça e faz nova tentativa (também falhada), agora de outra natureza, atuando como um articulador:

> CHICÃO: É só a gente encostar o corpo, ele entra em pua. Se ninguém catar papel pra ele, quero ver o que o sacana vai dizer na fábrica" (p.22).

unesp

> TIÃO – Isso é mesmo. Fala com o pessoal, se eles entrarem no arrocho, eu também entro.
> CHICÃO – Não tem que ser tu o cara a levantar a lebre.
> TIÃO – É idéia tua.
> CHICÃO – Poxa, mas tu tem mais papo que eu.
> TIÃO – Te manjo. Tu sabe enrolar. Fala com os outros. Daí me avisa.
> CHICÃO – Tem que ter a tua força. (p.22-3)

Sem conseguir êxito, Chicão envolve-se numa briga com Tião e, mais tarde, com os novos catadores, para, no segundo ato, retornar ao plano de "greve" e materializar o desejo de mudança em relação a um processo injusto:

> CHICÃO – O filho-da-puta anda metendo a mão na gente, sem dó. Rouba pra valer. (p. 55)

> CHICÃO – O Tião acha que se a gente não catar nada por uns dias, ele sente o aroma da perpétua e daí maneira.
> TIÃO – Eu não acho porra nenhuma. Isso é idéia tua! (p.55)

Ao nome no aumentativo – Chicão – não correspondem, portanto, força e segurança suficientes para fazer valerem seus argumentos e seus planos, o que pode abrigar a ironia do autor. A personagem revela descontentamento em relação à situação da qual os catadores são vítimas e funciona, no texto, como um elemento de contestação política, que quer, por meio da união, libertar o grupo dos desmandos de Berrão, mas não assume, como sua, a idéia de paralisação dos catadores de papel, demonstrando falta de coragem ou de força para lutar contra o poder opressor.

Plínio Marcos faz aflorar, aqui, a temática do proletário. Sua personagem é fraca e alienada nas mãos dos seus senhores, situando-se abaixo da tomada de consciência política. Apesar de insinuar-se como revoltado e de reconhecer a necessidade de uma estratégia coletiva, Chicão ainda é incapaz de alcançar o conhecimento das causas de sua opressão e sucumbe diante do poder do patrão, que lhe dá um pontapé, "dá um tiro para o ar", fazendo

unesp

que "todos parem de falar" e, "apavorados", recuem, conforme se lê nas didascálias, no desfecho da peça (p. 88).

Quanto à terceira personagem, Tião, com 97 falas, apresenta apelido recortado, fragmentado. É o homem "corno", que fecha os olhos diante do transcorrer dos fatos e que, de forma passiva, acaba sempre aceitando a situação: "É só pra conferir".

A quarta personagem apresentada é Maria-Vai, a companheira de Tião, com 98 falas, cujo nome, composto, conota, no texto, o caráter de objeto mercável e o de "maria vai-com-as-outras":

> MARIA-VAI – Te arranca, Tião. Seu Berrão já falou. (p.17)

É importante perceber como o próprio trabalhador incorporou essa imagem de que ele necessita do Outro para falar sobre e por ele. Ali, surge um sujeito que assume seu "pertencimento" a uma ordem político-social, chegando a ponto de eleger o opressor como seu porta-voz, comprovando o que historiadores e antropólogos têm discutido há décadas (senão séculos): os excluídos perderam a voz.

Também se verifica que os catadores de papel, como a maioria dos excluídos, ao entrarem em contato com o patrão e o sistema, vão perdendo gradativamente o seu lugar de enunciação. Esse lugar, garantido nas falas de Chicão, desloca-se nas didascálias e na voz do patrão: é o patrão falando do lugar dos catadores, ou falando/agindo sobre eles:

> BERRÃO – [...] Vamos fazer o ponto lá embaixo da ponte. Não se vem mais aqui. [...]Amanhã eu chamo a polícia, digo que ela teve um ataque e morreu. Fica assim mesmo. (p.82).
> BERRÃO – [...]Se falar pra ele pra não comprar de alguém, ele não compra mesmo. [...] (p.13).
> BERRÃO – (*Empurra Tião pra longe*) Deixa só ela aqui! [...] (p. 17)

Ao dialogar no interior do grupo a que pertence, no entanto, Maria-Vai demonstra conhecimento das relações de produção, trazendo para a cena as vozes do discurso marxista – a alienação e a exploração do homem pelo homem:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> MARIA-VAI – [...]Nós, todas as noites, enchemos a car de cachaça. É o jeito. A vida é uma merda mesmo. Só com cachaça a gente escora. (p. 43)
> MARIA-VAI – Ninguém está com a ganância pega. Nós sabe das coisas. Com trabalho ninguém se ajeita nessa merda de vida. Pra que dar duro? Pro Berrão ficar mais rico? Aqui, ó! (p.44)

No segundo fragmento, a voz de Maria-Vai traz para o diálogo o princípio segundo o qual o lucro e a concentração de renda, no sistema capitalista, surgem pela exploração da força de trabalho da maioria, transformada em energia produtiva. No primeiro fragmento, põe-se em evidência o fenômeno essencial do capitalismo – a alienação: o homem produz objetos, mas perde o controle sobre eles, pois eles se voltam contra o homem. A voz de Maria-Vai traz à tona a realidade subjetiva segundo a qual o ser humano se sente, diante de sua vida e de seu trabalho, como diante de coisas estranhas: seu trabalho é algo exterior a ele, que o oprime e no qual não se realiza.

A quinta personagem enfocada é Pelado, com 30 falas, cujo apelido representa, de um lado, o processo de despersonalização; de outro, os sentidos de dicionário: "sem roupa; desnudo"; "aquele que não tem dinheiro" e também "que age com astúcia enganosa; espertalhão". Tal acepção é vista com clareza após o linchamento da personagem Coco, em que Pelado participara efetivamente. "Isso que é. O Coco quis se servir da menina. Isso deu nojo na gente. Nós fizemos ele. Agora a gente tem que livrar a cara." (p. 81)

A sexta personagem é Noca, com 50 falas, que também é configurada, já por meio do apelido, como um ser fragmentado, impreciso. No decorrer da trama, Noca apresenta comportamento explosivo, preferindo resolver as questões por meio da violência corporal, em detrimento do diálogo. "Cadela afinada! Vou te comer no tapa". (p. 66). A personagem nutre, ainda, desconfiança em relação aos mecanismos que regem a saúde pública do país, o que deixa evidente a crítica que Plínio Marcos desfere contra a forma com que os órgãos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

governamentais tratam a saúde, especialmente daqueles que estão excluídos de qualquer direito:

> Lá é que matam a menina de vez. Tu não lembra quando o Berrão atirou no Zé Catinga? Levaram ele pro hospital do Governo. Demoraram tanto pra tratar do bruto que ele se apagou antes. Só queriam saber quem atirou nele. Botar remédio que é bom, nada. (p. 37-8)

Com 26 falas, "Bichado" é a sétima personagem da peça e, assim como as demais, é tratado por meio de apelido. A ordem estabelecida por Plínio Marcos para compor suas personagens é a lógica da instabilidade, da impessoalidade e inconstância produzidas pelo meio. Bichado é produto desse meio, e seu apelido metaforiza a marca social impingida àqueles que não fazem parte da camada "salutar" da sociedade, embora, para ele, a condescendência para com a figura de Berrão não tenha espaço:

> Os dias de machão daquele desgraçado acabaram. E não vai ser ninguém a dar colher de chá pro miserável. Entendeu? Ninguém! (p. 63)

A oitava personagem a surgir em cena é Poquinha, com 33 falas. Segundo Houaiss e Villar (2001, p.2243), "poca" é algo "barulhento, ruidoso, estridente". Tal acepção, associada ao valor diminuto do apelido, cria uma expectativa de aparente fragilidade, porém Poquinha manifesta, diante dos demais companheiros, a força, em tom de ameaça, àqueles que não fizerem parte do plano proposto para acabar com os desmandos de Berrão. "Quem furar a chapa ganha divisa".(p. 64). Poquinha representa também o discurso da descrença no que diz respeito à saúde pública do país: "Doutor é atraso de vida. Só serve pra comer dinheiro" (p. 37).

Com 55 falas, Giló é a nona personagem da peça *Homens de papel* e seu apelido relaciona-se ao legume de sabor amargo cultivado no Brasil. Giló ressalta a coragem de Nhanha por meio do pensamento popular que associa a valentia à mulher paraibana. "Mulher machuda". (p. 58). "Tua mulher é Paraíba?" (p. 68).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A fala de Giló convoca, para o diálogo, as vozes da História: evoca a memória discursiva do leitor-espectador, à medida que o conduz a rememorar o papel do pequeno Estado da Paraíba na Revolução de 30, cujo estopim foi uma mulher de idéias revolucionárias (embora submetida a um homem partidário do coronelismo): Anayde Beiriz. Amante do advogado João Dantas, que assassinou João Pessoa (o então "presidente" da pequena Paraíba), fazendo eclodir a Revolução e levando Getúlio Vargas ao comando do país, Anayde representa, hoje, uma figura mítica do movimento feminista.

Com 67 falas, a décima personagem a entrar em cena é Coco, linchado pelos companheiros por matar Gá. Uma das acepções da palavra "coco", segundo Houaiss e Villar (2001, p. 750), é "máscara ou objeto com que se mete medo às crianças", o que ratifica a participação da personagem na peça. Para Cunha (1999, p. 192), a palavra é "de origem controversa; o fruto do coqueiro foi assim denominado pelos portugueses em razão da sua semelhança com as figuras de cabeças com que se assustavam as crianças (os papões)". Ocorre que, na peça, a personagem Gá não quer se aproximar de Coco, uma vez que para ela "Tem bicho aí" (p. 75). Ironicamente, seu algoz afirma que "Coco mata o bicho" e "não deixa o bicho pegar Gá" (p 75). A personagem usa uma boneca para conseguir alcançar seu objetivo e faz, do desejo da menina Gá em ter o brinquedo, a arma para consolidar sua tara:

> COCO – Já falei que ela vem logo. Não precisa ficar aporrinhada. Ela já vem. O Coco toma conta da Gá até Nhanha voltar. Quer a bonequinha?
> GÁ – Quer! Gá quer! (*Vai pegar*)
> COCO – (*Retira a boneca e ri*) Ainda não. Tu tem que agradar o Coco primeiro. (*Ri*) Agrada o Coco. Anda, agrada. (p. 74)

Com 133 falas, a décima primeira personagem da peça é Nhanha, mulher que representa, num primeiro momento, a figura do migrante brasileiro, do ingênuo trabalhador da terra que sai de seu Estado natal porque "[...]escutou o povo dizer que aqui dá mais" (p. 34) e que luta contra as adversidades para realizar o sonho de conseguir dinheiro e, assim, uma vida

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

melhor. Como as demais personagens, Nhanha tem um apelido que a despersonaliza, configurando uma das representações que constituem o imaginário social brasileiro: a personagem não possui identidade para a sociedade metropolitana, representando apenas mais um dígito nas estatísticas que calculam o índice do desemprego nacional.

Numa segunda instância, seu papel é o da mãe e esposa que busca, pelo trabalho – "Ela também trabalha como homem" (p. 34) –, um médico especialista para curar a doença da filha: "Pobre Gá. Nós temos que ajuntar dinheiro logo pra te levar no doutor. Assim que tu sarar, nós volta pra nossa terra". (p.60). Outro dado pertinente diz respeito à moralidade da personagem, que manifesta posicionamento crítico (e preconceituoso) sobre a conduta e os comportamentos dos catadores de papel: "Eu só tenho medo que o Frido fique igual aos homens daqui. Que ele fique homem à toa." (p.60). Tal procedimento, na obra, torna-se relevante, pois, conforme afirma Lagazzi (1988, p. 46), " A moralidade se coloca como mais uma forma de conter o desejo do sujeito. A comunidade necessita zelar pelos bons costumes, mantendo os indivíduos enquadrados nos padrões morais escolhidos como seguros". Educada, trabalhadeira, honesta, corajosa e desreificada ao assumir papel de mãe dedicada, Nhanha rouba a cena:

> Estou falando com todos! Entendeu? Com todos. Cada um cuida da sua vida e deixa eu mais minha filha em paz. Não quero saber de ninguém. Se todos aqui são uns vagabundos, uns frouxos, uns miseráveis sem porquê, quero que se danem. **Eu sei de mim e da minha menina**. Se não querem trabalhar, é coisa de cada um. Eu preciso de dinheiro. Eu vou trabalhar! Quer queiram, quer não. Entenderam? (p.68)

Em terceiro plano, Nhanha vai insinuar-se, ao referir-se ao marido, como mulher que tem voz e não teme o "sexo forte", porém a materialidade lingüística deixa resvalarem as emergências do poder masculino, num enunciado cuja paráfrase remonta ao conhecido "homem não tem medos": "Que pouca vergonha! Teve medo de homem?" (p. 47). Em seguida, vem à tona, pela voz da própria Nhanha, a representação do imaginário social, o discurso eminentemente machista: "Mulher de homem nunca é desfeiteada" (p. 47).

unesp

Em constante progressão, uma quarta imagem da catadora de papel, que congrega as anteriores, apresenta-se: para conquistar a adesão do enunciatário (o grupo/o leitor-espectador), ela utiliza recursos argumentativos cunhados no discurso radical da violência (outra marca do sistema capitalista), já manifesta na voz de outras personagens. A construção do percurso de reivindicação e conquista de direitos ocorre pela produção de falas que revelam indignação e revolta contra todos aqueles que porventura possam dificultar seus planos. Ao perseguir-se a trajetória dessa personagem, observam-se contingências que a transportam da condição de mulher submissa à de uma guerrilheira urbana:

> Se alguém me roubar e roubar a Gá, eu juro por essa luz que me alumia, eu mato o desgraçado filho da puta. E quando digo que mato, é que mato mesmo. Assim é que tem que ser. Se um cabra sem jeito aporrinha a vida da gente, não adianta ficar cozinhando o galo, não. Porque ele vai ser sempre sacana. O negócio é aqui, no pau. Acabar com o cara pra sempre. Conversa de parar pra ver a vida passar é pra cara de vida à toa. Cara de cabeça fresca. Os que têm a peste pra atormentar sabem que papo não serve pra nada. Diferença se tira é de pau. Se alguém entrava a vida da Gá, eu mato. Tá jurado pra todos. Mas eu não paro de trabalhar. (p. 70)

Ocorre que suas falas e suas ações são definidas pela natureza imediata das suas necessidades e não por um ideal político-social: a "greve" sugerida pelos outros catadores é, para ela, uma ameaça. Ela prefere o "bom senso" burguês e a hierarquia inalterável do mundo e, ao fazer essa opção, compactua com as "equações pequeno-burguesas" a que se referiu Barthes (2003), porque o bom-senso "tapa todas as saídas dialéticas", definindo um mundo homogêneo em que os homens estariam protegidos. Ao enunciar "eu sei de mim e da minha menina", traz para a arena a norma do jogo capitalista: cada um por si; ao dizer "Eu preciso de dinheiro. Eu vou trabalhar", assume a representação capitalista segundo a qual o dinheiro se torna um ídolo, um fetiche, a mercadoria que se troca por alimento, saúde, sobrevivência, e cujo preço é o trabalho.

Ao final da peça, a partir do momento em que perde as esperanças como ser humano – figurativizado na filha morta –, a tragédia desperta nela uma irreconhecível força

unesp

interior, que a faz tornar-se a voz proclamadora da resistência contra as várias formas de opressão instaladas no grupo (embora ainda presa ao seu problema e não ao do grupo)e, em tom de denúncia, enfrentar o patrão, insinuando a emergência do oprimido na cena social.:

> Tu é que está louco de medo. Atira! Tem medo, seu puto? Então dá o dinheiro! (Pausa) Anda, dá a grana, ou atira! Atira! Tu me mata. E daí? Estou cagando um monte desse tamanho pra morrer. Já morri um cacetão de vezes, tá bom? Morri de fome, morri de frio, morri de medo, morri de ver a minha cria morrer. E agora chegou a tua vez. Atira! Atira! Anda, atira! Mas, tu não escapa. **Gasta a tua verdade aqui no meu peito**. Anda! Daí, eles te pegam e te azaram. Esta é a hora de acertar as contas. Quem tiver se danado mais está com a razão. **E não vai ter canhão pra mudar o resultado**. Anda, atira! Atira! (p. 86) (Grifo meu)

Seu discurso é retórico, desafiador, revestindo-se de hipérboles e de metáforas de guerra, porém, nas últimas cenas, após demonstrar que também "ganha no grito" e que acredita ainda haver resquícios de humanidade no patrão, resigna-se e busca, na reza, na religião, a projeção de seus problemas de vida e de morte e a fuga para os problemas reais circundantes. Insinua-se, na cena, o papel alienador da religião pregado pelo marxismo: a religião ajudaria as pessoas a adaptarem-se ao "regime".

Nhanha representa a contraposição do sujeito feminino ao estado de opressão, simbolizando, assim, a afirmação do sujeito feminino no processo de construção de sua (nova) identidade: embora não tenha continuidade, o discurso feminista insinuado na fala de Nhanha, parece querer substituir o discurso falocêntrico. A mulher Nhanha constitui-se líder pelo discurso, deslocando-se da simbologia da desordem para a da resistência e da desestabilização do poder instituído. Na condição de mãe, ela vê com o coração; na de esposa, com o bom senso; na de empregada eventual, como alguém que pode subverter a ordem estabelecida.

Frido, com 79 falas é a décima segunda personagem da peça e, assim como sua esposa, Nhanha, representa o sonho de muitos migrantes:

> BERRÃO – Saiu de lá por quê?
> FRIDO – Ganhava pouco. Não dava pra nada. E a gente queria vir para a cidade grande cuidar de arranjar um doutor pra menina. Nós foi sair no Rio. Lá a gente catou papel. (p. 34)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Homem trabalhador – "A gente era de tratar a terra"; "Capinava. Limpava as terras"; Trabalho não me mete medo" (p. 34) –, também pretende (como a esposa) conseguir dinheiro para curar a filha e voltar "pra terra da gente" (p. 34), porém se deixa levar pelos "encantos" fantasiosos da cidade grande e pelo sistema opressor, o que, de certa forma, faz que ele perca de vista o seu principal objetivo e revele-se volúvel, covarde e vulnerável.. "Não ia fazer desfeita pro pessoal logo no primeiro dia aqui. Não conheço ninguém. Eles podiam arreparar" (p. 41). Com personalidade frágil, a personagem funciona como um joguete na mão dos catadores de papel e de sua mulher e, a cada pressão desencadeada, Frido parece mudar de opinião, o que evidencia a sua instabilidade diante das adversidades: "Acho que a dona tem razão." (p. 44)

A décima terceira personagem é Gá, a filha dos migrantes Frido e Nhanha, com 50 falas. Menina doente, figurativiza a fragilidade e a fragmentação do ser gerado pelo capitalismo. A maioria de suas manifestações verbais na peça são, como seu apelido, entrecortadas e carentes de sentido, porém os conflitos mais intensos da obra são gerados em torno dela.

A tragédia da menina (a filha de Nhanha, portadora de deficiência), anunciada desde o primeiro ato, e o linchamento de Coco são expostos em apenas uma cena, sem detalhes, o que parece simbolizar a banalização do vivido, guardando semelhança com as muitas tragédias do cotidiano brasileiro, que são notícias hoje, mas caem no esquecimento amanhã. Por outro lado, a morte é uma espécie de dignificação/libertação dos miseráveis, que assumem condição de pessoas: vem demonstrar que os pobres não são coisas.

De acordo com informações contidas nas didascálias, o sofrimento da mãe diante da morte de sua filha contribui para aproximar os componentes do grupo e aumentar a distância entre os catadores de papel e o poder instituído, representado por Berrão. "Os

unesp

catadores, meio embaraçados, entreolham-se e vão lentamente se colocando entre Berrão e Nhanha".(p. 88)

No que diz respeito à bebida, funciona como um refúgio das tormentas que avassalam as relações estabelecidas entre eles, porém é somente nesta espécie de "catarse" – conforme se observa nas didascálias – que "Todos juntam-se". É nesse momento que os catadores entram em processo de coletividade. "As garrafas vão passando de mão em mão". Como a bebida está relacionada a um estado de alienação, resulta no silenciamento parcial das vozes marginalizadas, uma vez que somente Nhanha procura manter-se sóbria, seja pelo fato de cuidar de sua filha, seja por não compactuar com o estado de alienação coletiva que se instaura entre os catadores. "Todos bebem em silêncio, menos Nhanha, que fica com Gá. Estão todos tristes e pensativos. Ficam muito tempo em silêncio, bebendo". (p. 39)

Não se pode afirmar, no entanto, que o grupo de catadores de papel mantém um comportamento de união, haja vista que não consegue pôr em prática o plano sugerido por Chicão. Ademais, quem "rouba a cena" é Nhanha, que luta por interesses individuais, em detrimento da coletividade, parecendo representar o homem que assimilou a ideologia capitalista e as condições de manutenção do sistema. Após o falecimento da filha, ela se rende, conforme informações contidas nas didascálias, à lógica do capitalismo, atingindo por completo a categoria de mercadoria descartável: "Nhanha fica parada na frente de Berrão. Olha com desconfiança para o dinheiro. Berrão, percebendo que já domina a situação novamente, fala agora com autoridade para Nhanha, comprando-a definitivamente" (p. 87).

Com esta obra, o dramaturgo mais uma vez direciona o teatro para dentro da realidade nacional, remetendo o leitor-espectador e os excluídos à reflexão. Comparando-se as falas, constata-se que, enquanto o opressor conserva/eterniza o mundo, com uma fala completa, intransitiva, teatral, mítica, os oprimidos sonham transformar o mundo, por meio de uma linguagem imediata, transitiva, política, que fala de sua emancipação, mas que não atinge

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a tomada de consciência política. Mas, se atrás das palavras e das histórias das personagens, há a palavra, as intenções e a história do autor, como afirma Bakhtin, é precisamente pelo fato de esses homens e mulheres de papel encarnarem uma espécie de proletariado bruto, ainda exterior à "revolução" (porque o regime é de exceção), que sua força de representação pode ser destacada. A obra exprime a condição humilhada, subalterna, do trabalhador ainda "cego", que se curva sob o peso da servidão que constata, mas que não tem coragem de enfrentar: os homens de papel ostentam sua cegueira ao público, para que este possa enxergar intensamente o que aqueles não vêem.

Plínio Marcos dissemina sua ideologia em meio às demais, discutindo com suas personagens, dando maior força de convicção a uma ou outra, permitindo que não percam a identidade, a despeito de sua fragmentação: não são simples porta-vozes do autor; representam algo de suas próprias lutas interiores, suas dúvidas e angústias e, pois, figurativizam a humanidade heterogênea, multiforme, num espaço que lhe permitiria tomar parte no debate político, sinal seguro da história.

O autor fez da peça um instrumento de defesa social, apresentando o sistema econômico-social brasileiro e exigindo de forma implícita uma reformulação dos mecanismos que o regem. Em outras palavras, *Homens de papel* teve a virtude de mostrar que a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.

As prostitutas, as aidéticas e os assassinos que vão constituir o mundo das outras obras aqui analisadas são papéis ocupados, em *Homens de papel*, por trabalhadores conformados com seu destino, fazendo sobressair-se a relação mimética com a realidade em suas determinações sociais e econômicas. Mantém-se, no entanto, a linguagem popular, embora a aspereza da linguagem não seja tão marcada pelo palavrão como nas outras peças.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Assim, *Homens de papel* (re)cria uma imagem que oscila entre a marginalidade semelhante à das personagens que o autor representa e o heroísmo de alguém que se posta ao lado dos fracos e oprimidos, utiliza a matéria histórica (o real empírico) para produzir ficção, fazendo a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, ricas de ação física e verbal, dialógica, polifônica.

unesp

CAPÍTULO III: *O ABAJUR LILÁS*: TRAVESSIAS HISTÓRICAS NO DISCURSO LITERÁRIO

3.1 Literatura, cultura e história no Brasil do "regime"

Um dos momentos de maior turbulência no cenário político brasileiro foi, sem dúvida, o golpe militar ocorrido em 31 março de 1964, de que decorreu a intensificação da crise interna e, para "contê-la", foi promulgado o Ato Institucional nº 5 e o Ato Suplementar nº 38. Iniciavam-se os "anos de chumbo" da ditadura militar no Brasil: todos aqueles que se demonstravam contrários ao governo eram alvo de perseguições, prisões, sessões de tortura e, além disso, podiam ser submetidos a um tribunal militar para responder a processo, sob a acusação de atentado à "ordem pública". A censura atingiu em cheio a imprensa, silenciando-a, não poupando nem mesmo os jornalistas que detinham maior grau de prestígio. No lugar dos artigos jornalísticos, apareciam muitas vezes receitas culinárias, evidenciando a sutileza das "equivocidades" utilizadas pelos dominadores:

> A censura *ad hoc*, que surgira mal coordenada em dezembro de 1968, foi regularizada em março de 1969 por um decreto que tornava ilegal qualquer crítica aos atos institucionais, às autoridades governamentais ou às forças armadas. Como se quisessem indicar de onde achavam que se originava a oposição, os arquitetos da censura também proibiram a publicação de notícias sobre os movimentos de trabalhadores ou de estudantes. Toda a mídia foi colocada sob a supervisão dos tribunais militares (SKIDMORE, 1988, p.167).

No decorrer do governo Costa e Silva, desenvolveu-se uma forte operação contra movimentos guerrilheiros que surgiam. As forças de repressão prenderam e torturaram muitos suspeitos de "envolvimento", em busca de informações. A intenção do governo era o extermínio de toda e qualquer forma de ameaça guerrilheira e, para isso, era necessária uma postura firme da chamada "linha dura", manifesta em rituais de tortura, sob a falsa alegação de que seria praticada em defesa da sociedade. Conforme esclarece Gaspari (2002, p. 25),



> É falsa a suposição segundo a qual a tortura é praticada em defesa da sociedade. Ela é instrumento do Estado, não da lei. Pertence ao episódio fugaz do poder dos governantes e da noção que eles têm do mundo, e sobretudo de seus povos. Oficiais-generais, ministros e presidentes recorrem à tortura como medida de defesa do Estado enquanto podem se confundir com ele. Valem-se dela, em determinados momentos, contra determinadas ameaças, para atingir objetivos específicos.

Com o fim do mandato do general Médici, chega à Presidência da República Ernesto Geisel, cujo governo tinha quatro metas principais: manter o total apoio dos militares, reduzindo ao mesmo tempo o poder da chamada "linha dura"; controlar os "subversivos", especialmente aqueles que tinham alguma ligação com o movimento de guerrilha; redemocratizar o Brasil; manter as altas taxas de crescimento econômico.

Os primeiros seis meses do general Geisel foram de contínuas manobras, em parceria com autoridades ligadas ao governo e entidades civis, em torno da redemocratização do país. Ocorre que a redemocratização não era meta nem dos torturadores, nem do SNI (Serviço Nacional de Inteligência). Prova disso foi que os "linha-dura" mostraram ao governo provas de que ainda tinham a repressão sob controle e a usavam para desestabilizar e enfraquecer os esforços para uma possível abertura democrática.

Nesse período, o país passou também por um forte processo de industrialização, o que trouxe subsídios para impulsionar o grande fenômeno sociocultural que ocorreu nos últimos trinta ou quarenta anos do século XX. Concomitantemente ao advento da moderna indústria cultural brasileira, o Brasil enfrentou questões que influenciaram consideravelmente os discursos e ações de artistas e intelectuais que marcaram o ápice da cultura engajada, buscando transmitir ao público uma representação aproximada de um país com seus conflitos e contradições.

No que diz respeito à cultura popular, produziu-se um cruzamento de elementos de raízes folclóricas e rurais com elementos relacionados ao espaço urbano das novas massas de trabalho. Por conseguinte, a "cultura de elite", envolta no tradicionalismo do século XX,



também buscou mecanismos artístico-culturais modernos e cosmopolitas para o pleno desenvolvimento de seus interesses.

Em meio a esse estado de coisas, a censura federal reprimia violentamente os órgãos de imprensa, especialmente contra as críticas mais agressivas de oposição. Nesse período, ocorreram vários "desaparecimentos" de presos políticos. Em 1975, os adversários do governo foram surpreendidos com o assassinato de Vladimir Herzog, um judeu iugoslavo de 38 anos que emigrara para o Brasil com sua família. Profissional dedicado, alcançou os mais altos postos na carreira de jornalista, trabalhou durante três anos no Serviço Brasileiro da BBC e era conhecido por muitos contatos que tinha no exterior. Em outubro daquele ano, Herzog soube, por meio de amigos, que forças de segurança do Segundo Exército estavam a sua procura e, num gesto de cooperação, compareceu ao quartel daquela unidade, sem saber que o serviço de inteligência daquele órgão militar o considerava um conspirador comunista e que o governo mantinha a postura inicial de 1964: quem não estava nos moldes do governo estava na prática "subversiva".

Nesse momento antidemocrático da história nacional, nasceriam outras formas de resistência contra a conduta policial vigente:

> O controle dos principais órgãos de comunicação fez florescer uma imprensa alternativa, denominada "nanica". Os dois semanários impressos em papel de jornal que mais se destacavam, *O Pasquim* e *Opinião* (lançado no final de 1972), vendiam em torno de 100 mil exemplares, quase todos nas bancas. Era uma circulação superior às das revistas *Veja* e *Manchete* somadas. Podiam ser frugais, não nanicos. Deram ao debate cultural uma inédita característica renovadora (GASPARI, 2002, p. 219).

As artes, por seu turno, se manifestavam criticamente em relação ao regime: nas letras de músicas de compositores como Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, havia sempre um tom de denúncia e insatisfação, mesmo sendo feitas de forma metafórica. No âmbito da dramaturgia, muitas peças não passaram pelo crivo dos censores e vários autores foram acusados de "subversão". Muitos deles foram encaminhados a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sessões de tortura para que confessassem envolvimento com a "ala" comunista. Nesse período, surgiu a chamada dramaturgia política, um trabalho forte e instigador, feito por artistas que tinham como princípio a inquietude da contestação:

> Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitava ficar à margem dos acontecimentos. A idéia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim a todas as vezes em que se esquivava a dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento (PRADO, 1988, p.97).

No universo teatral, o mecanismo de censura passou como um rolo compressor sobre grandes talentos do palco brasileiro, deixando um lapso cultural sem precedentes na história da dramaturgia nacional:

> No início dos anos setenta, a violenta repressão à produção cultural atingiu em cheio o teatro. Qualquer referência a um ou outro aspecto da realidade brasileira, a mínima alusão ao clima de sufoco e insegurança em que estávamos mergulhados bastava para que uma peça teatral fosse proibida. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Antonio Bivar, Carlos Queiroz Telles, Chico Boarque, Ruy Guerra, Paulo Pontes, para citar alguns nomes mais conhecidos, não puderam trabalhar em paz. Suas obras ou sofreram cortes drásticos ou foram sumariamente banidas dos palcos, por determinação da censura. (FARIA, 1998, p. 165)

Magaldi (1997, p. 315) comenta que "o florescimento da literatura brasileira tornou-se signo da nossa maturidade artística", embora o desastroso Golpe Militar de 1964 tenha trazido para o palco a hegemonia da censura, dificultando a sobrevivência do teatro.

Foi nesse contexto que o dramaturgo Plínio Marcos fez ecoar sua voz nos ouvidos das autoridades de um país mergulhado num obscuro regime de exceção. Com peças que buscavam transmitir ao público uma mensagem de contestação, Plínio mantinha um projeto estético ligado àqueles que efetivamente estão à margem da sociedade, trazendo para o centro

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

das discussões questões múltiplas como gênero, linguagem, etnia, relações de poder e, especialmente, a política.

Embora correndo riscos, o artista publicou várias crônicas nas quais denunciava a intolerância e as violências praticadas pelo militarismo. Esses textos mostram um painel geral da época, um perfeito registro histórico que enfoca os terríveis anos de um país sob a tutela de um regime calcado na truculência antidemocrática. No ano de 1973, o dramaturgo escreveu uma crônica no jornal *Última Hora* em que enfocava o episódio que culminou com a censura de sua primeira peça (*Barrela*) e fazia uma reflexão sobre as razões que o levaram a ser um dos artistas mais perseguidos da história recente do país:

> Eu, há dezessete anos, sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico de sociedade, de um repórter incômodo e até provocador. Não será a ferrada do *Abajur lilás* que vai me abalar. Porém (e sempre tem um porém), neste momento no Brasil é urgente que se dê o direito à fala livre de todas as forças vivas da nação, para que possamos, unidos (apesar das discussões), vencer as crises econômicas que se avizinham, encontrar um modelo brasileiro e sanar as muitas injustiças sociais que sofre nosso povo, sem precisar radicalizar as posições, sem cair na estupidez das extremas. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela Pátria do meu povo (*apud* MAIA, CONTRERAS e PINHEIRO, 2002, p. 69)

Embora soubesse que o teatro, isoladamente, é impotente para provocar modificações ou despertar resultados sócio-políticos marcantes – já que é incapaz de agir diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social – o dramaturgo contestador também estava certo de que, no palco, ou em qualquer outro espaço de representação, a arte dramática estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a "platéia", ou seja qual for o espaço dos espectadores. (PEIXOTO, 1984, p. 12-3)

Segundo assevera Alain Badiou (apud RYNGAERT, 1998, p. 42-3), "a politização do teatro é um fenômeno inevitável", pois o texto teatral está "*necessariamente* exposto à política" (destaque do autor), articulando proposições "que só são completamente

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

claras do ponto de vista da política", instaurando conflitos, inscrevendo a discórdia". A representação do político ocorre, nos textos, na "cena" das forças políticas construída pelo discurso: é "a cena onde os elementos que perpassam a sociedade são vistos como 'forças' e vistos como 'forças políticas'", as quais se destacam em processos de circulação discursiva (CORTEN, 1999, p. 37).

Segundo Magaldi (1997, p. 308), "*Abajur Lilás* é o texto mais politicamente engajado de Plínio Marcos, sem ferir sua dura autenticidade. Escrito nos anos do obscurantismo ferrenho em que mergulhou o país, ele só poderia apelar para a metáfora, com o objetivo de dar seu recado. Ainda assim, a Censura o interditou, durante vários anos".

O sentimento de angústia, o tema da morte, o reflexo do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade "atual", saturada de objetos mercáveis (como se constata nas próprias prostitutas), a luta interior e a "guerrilha ideológica", todos esses significados nascem do texto, produzindo uma imagem amalgamada de dois mundos.

Com a obra, Plínio Marcos se mantém fiel aos seus princípios criadores e, pondo na boca de suas personagens marginais diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões. Mesmo com a perseguição da censura, o dramaturgo permaneceu no país para retratar, por meio da sua arte, temas envolvendo os injustiçados, os que estão à margem da sociedade, especialmente os subjugados e violentados pelo regime ditatorial que assombrou o Brasil. Ao produzir a obra, considerou os interlocutores e as imagens pressupostas, bem como o(os) lugar(es) que esses interlocutores ocupavam na sociedade enquanto espaço de representação social, trazendo para a cena as imagens que permeavam a memória discursiva dos intelectuais e do povo para/sobre o qual escrevia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3.2 Em cena, a peça

Clara metáfora da história do Brasil do "regime", *O Abajur lilás* nasce num momento em que se estabeleciam pactos para silenciar os crimes da ditadura e parece equiparar o país a um prostíbulo. Simulacros, as três prostitutas que vivem o drama corresponderiam aos cidadãos; o cafetão e seu "ajudante", aos militares e torturadores sádicos e insensíveis, numa época em que ao governo cabia divulgar uma imagem de crescimento econômico e de um país que lutava contra as injustiças sociais. Era preciso, também, manter a governabilidade dos militares, a que correspondia sufocar, nos porões da tortura, qualquer ato de insubordinação contra sua filosofia. A peça traz à baila instrumentos de tortura usados naquele momento da história do Brasil, inscrevendo-se, pois, num espaço dotado de concreta historicidade. Tendo a sociedade como pano de fundo, a obra é constituída por conflitos interindividuais, com contornos altamente psicológicos.

Importa considerar que se encontram dois registros distintos sobre a data em que a obra *O Abajur lilás* teria sido produzida – 1969, logo após a publicação do AI 5, e 1975, quando da já mencionada "morte" do jornalista Vladimir Herzog –, das quais a primeira parece ser a real[26]. A explicação para essa divergência encontra-se diretamente vinculada ao papel da censura: a obra só se tornou pública em 1975.

Na mesma esteira de *Navalha na carne,* o ambiente em que se passa a ação é um espaço fechado – um prostíbulo –, mais especificamente um quarto para encontros sexuais, ou, como na linguagem do autor, um "mocó", espaço que pode ser metaforicamente identificado com os porões da tortura do regime de exceção: "Quando tortura e ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias" (GASPARI, 2002, p. 27). Nada está exposto ao acaso na

[26] Informação concedida por Walderez de Barros - a primeira esposa de Plínio Marcos - e Vera Artaxo - a segunda.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

obra. A simples escolha de um "mocó" para representar o espaço em que ocorre a história, metaforiza o país, que subjuga os desvalidos e promove cada vez mais a diferença de classes.

No que concerne ao tempo, Plínio Marcos faz uso, em *O abajur lilás*, de múltiplos marcadores temporais, os quais são indispensáveis a um imaginário que avança em direção a uma sucessão de facetas da realidade retratada. Organizando o microcosmo da ficção, o autor traz para o texto marcas do tempo cronológico que remetem ao aspecto cotidiano das personagens: "E os três da tarde não conta?" (p. 10) ; "Esqueceu que hoje é sexta-feira?" (p.11) "E também já é fim de noite."(p. 12) ; "Já parou por hoje."(p.12); "Amanhã ela fica de cabeça fresca, e fim." (p. 21). Ressalte-se que é na prática da ideologia do cotidiano que residem os primeiros sinais de "desvio" em relação ao sistema estabelecido, porque é no cotidiano que o sujeito manifesta suas elaborações, suas inovações, e produz (novos) sentidos.

Essas marcações percorrem o texto, organizando o enredo e o mundo que o autor retrata, direcionando o leitor-espectador para o universo ficcional, determinando, assim, diferentes modos de percepção de mundo, em que a ação se acelera e se condensa:

> DILMA – Acorda, Célia. Já é tarde. Acorda, Célia. Tá na hora, acorda.
> CÉLIA (*acordando*) – Que horas são?
> DILMA – Quase três. (p. 24)

As indicações são precisas quanto ao espaço interno em que circulam as figuras do drama e o dramaturgo obedece ao princípio aristotélico da unidade de espaço. O ambiente retratado é o local de trabalho de três prostitutas, um "mocó": "Acho que tu e a Célia pensam que esse mocó caiu do céu pra mim". (p. 13). O local remete à discussão de questões mais abrangentes e metafóricas como, por exemplo, a recente história brasileira e as relações de gênero e poder. "E todos aqui nesse prédio dependem de mim". (p. 19). Quanto ao espaço exterior, o "lá" constitui-se por meio de nuances não muito precisas. "[...] os homens lá de baixo [...]" (p. 19). "[...] o garçom do botequim fedorento [...]" (p. 19).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O espaço em que se desenrolam as cenas mescla a decadência profissional das prostitutas ao sentido de mundo em decomposição, enfatizado pela tosse constante da personagem tuberculosa ou pela própria matéria escolhida, marcada, muitas vezes, pelo repugnante ou escabroso estado em que se encontram: um só quarto, uma cama suja, um mísero abajur lilás. A prostituição funciona como pano de fundo das questões de ordem política e social: as prostitutas são objetos consumidos por uma sociedade que não se atém a resolver o problema e, sim, usa-as como válvula de escape, manutenção e perpetuação do poder instituído. O espaço fora da cena é apenas insinuado nas raras referências aos policiais, ao filho de uma das personagens e à rua onde transitam os fregueses, particularmente "os cavalos do salário mínimo" (p.11). Para estabelecer correlações entre as personagens e o regime ditatorial em que vivia o país naquele momento histórico, o autor procurou construir cada uma com um discurso notadamente marcado por determinada ideologia.

A peça constrói-se sobre uma dialética entre a intenção política e um pendor realista voltado para a crítica social, que nem sempre se compatibilizam no texto, mas é no campo da construção das personagens que se poderia questionar a qualidade da obra. Pode-se alegar que as figuras que povoam o cenário são elaboradas em rápidas pinceladas, sem maior configuração psicológica, sem grandes dramas interiores. Ocorre, todavia, que, como ocorreu no expressionismo alemão e no teatro engajado de Brecht, por exemplo, o adensamento psicológico cede lugar, em *O abajur lilás*, à representação das relações vividas e suas determinações históricas e econômicas. Seu efeito, na peça, é, pois, alegórico. Cada uma das três prostitutas, sem nenhum tipo de abstração, encarna um tipo de comportamento, chegando a atingir o nível de arquétipo: as três simbolizam, em verdade, o comportamento dos oprimidos em face do poder, porém uma acomoda-se, outra tem espírito conciliador (embora chegue a delatar), e a terceira encarna a contestação radical, embora não chegue a atingir o político.

A cada diálogo, o espectador é apresentado a uma série de desvendamentos das intimidades das personagens, retratados com nuances de crueldade. Algozes e vítimas são lados que se intercambiam ao longo da peça. A troca de papéis só chega ao término quando um dos componentes é isolado pelo véu negro da solidão e desamparo ou quando a sua condição de ser vivente é ameaçada pela lei do mais forte. "A dramaticidade de Plínio não admite soluções de compromisso ou acomodamento de situações, apenas o rompimento dos vínculos, a morte ou a supressão de uma das partes geradoras da tensão" (MOSTAÇO, 2001, p. 13).

O enredo mostra os anti-heróis envolvidos num clima de ameaça à segurança, à dignidade, à saúde e à vida, que culmina num destino hostil de anti-herói-vítima, que pode conduzir o público a participar das emoções trágicas da piedade, solidariedade, medo, horror, reações que as grandes tragédias encerravam em si.

Não é, todavia, apenas a ditadura militar que está em questão na peça. Também questões de gênero, destacando-se a homossexualidade, a prostituição e a histórica posição dominante do homem em relação à mulher, são objeto de reflexão. Conforme afirma Magaldi (1998, p. 213), "Não há temas privilegiados ou condenados para a literatura. Tudo depende do tratamento artístico. Como artista, Plínio Marcos imprime dignidade a todos os problemas que examina. *Abajur Lilás* deve ser encarada no plano da arte".

A peça inicia-se com uma discussão entre a prostituta Dilma e o gigolô homossexual decadente, Giro, envolvendo "questões de trabalho" e de saúde: o "patrão" quer que ela atenda a um número maior de clientes e a acusa de estar tuberculosa. Em seguida, entra em cena Célia, bêbada, que também discute com o rufião, que busca uma culpada por um escarro com sangue. Agridem-se fisicamente, e Célia se retira prometendo vingança. No dia seguinte, as duas prostitutas voltam a conversar sobre os acontecimentos do dia anterior e Célia propõe a Dilma um plano para eliminar Giro, porém esta não concorda, fazendo aumentar a tensão. O

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cafetão as surpreende, ordenando que comecem a trabalhar imediatamente. Após a saída de Giro, Célia quebra um abajur, a fim de provocá-lo e conseguir a adesão da companheira para concretizar seu plano.

Em outro quadro, Giro aparece com uma nova prostituta (Leninha), a quem incumbe de comprar outro abajur e de quem busca, por meio de elogios, cumplicidade. Em outra cena, o gigolô aparece com seu truculento ajudante de ordens (Osvaldo) e provoca uma nova discussão, cujo objeto de discórdia é, ainda, o abajur lilás quebrado. Após uma série de mútuas acusações entre as mulheres, Célia quebra um outro objeto a fim de que as companheiras entrem em consonância com seu plano para eliminar Giro, porém Leninha permanece com seu ponto de vista e se retira.

Após uma cena de agressões verbais e físicas, a cena se esvazia e, no último ato, as três mulheres aparecem sentadas e amarradas em cadeiras, enquanto Giro e Osvaldo dialogam. O truculento ajudante (que destruíra vários outros objetos para "plantar" provas) afirma que as três foram responsáveis pela destruição, e Giro, após tentar, em vão, extrair de Dilma o nome da responsável pelo ato, ordena, autoritária e sadicamente, a Osvaldo que a torture. Ela não resiste à pressão do alicate em seu seio e desmaia. Na seqüência, Leninha, ameaçada de ser colocada num "pau-de-arara", acaba delatando Célia, que é assassinada por Osvaldo, e Giro, cinicamente, pede que as duas prostitutas esqueçam o ocorrido, sob a alegação de que "A putaria é assim mesmo" (p. 59). A Osvaldo, ele ordena que limpe tudo; às prostitutas, que saiam para fazer programas. A peça termina com uma oração de Leninha, enquanto a luz vai se apagando lentamente.

unesp

3.3 À sombra de um abajur lilás, as personagens

Cinco personagens povoam *O abajur lilás*: Giro – um gigolô homossexual –, Dilma – a mãe que se prostitui "só pra dar o que tem de melhor pro nenê [seu filho]" (p. 23), Célia – a contestadora que, em disputa pelo poder, desafia o patrão –, Leninha – a prostituta que "entrou nessa porque quis" – e Osvaldo – o sádico ajudante de Giro.

As figuras femininas que circulam pelo cenário da peça constituem representantes de uma população duplamente marginalizada pela sociedade: pela profissão e pela condição sócio-econômica. São humanas, mas, ao mesmo tempo, apresentam uma singular pobreza de humanidade, que as despersonaliza, conduzindo-as para o *status* de coisa. As prostitutas representam, de forma quase documental, a realidade de um povo que muitas vezes nem faz parte dos últimos degraus da hierarquia capitalista. São personagens – talvez instigadas pelo fator econômico – cercadas de rancor e ressentimento, que, de uma forma ou de outra, direcionam todo esse amargor umas contra as outras. A agressão física e verbal faz parte de sua rotina.

Os princípios mais primitivos ganham relevo na peça, enquanto suas personagens estão imersas em um processo de condição mercadológica. Com base na lei da oferta e da procura, estão fadadas à solidão e ao esquecimento. "Onde vamos?" perguntam Leninha e Dilma ao término da peça. É justamente o questionamento que se faz em qualquer tempo, em qualquer espaço, quando o assunto é a camada marginal. As três personagens não se constituem como sujeitos livres: sempre estão submetidas ao jugo do explorador, refletindo a verdadeira face do submundo e desnudando as relações erótico-comerciais (e políticas), cujo objetivo maior está calcado nos princípios da propriedade privada.

unesp

A degradação física das personagens não é maior que a degradação moral da qual são vítimas. Nas relações "humanas" que se estabelecem na peça, não há espaço para a piedade; as prostitutas são julgadas e sentenciadas pela condição em que se encontram. A agressão física e verbal das personagens apenas abre espaço para um possível redimensionamento das estruturas que regem o sistema explorador. Ali, elas se dizem tudo o que têm a dizer, sem meios-termos. Conseqüentemente, são esculpidas de forma sintética, fazendo prevalecerem os seus traços mais essenciais e funcionando como peças de uma grande engrenagem de manipulação e dominação, o que remete, no sentido metafórico da palavra, ao momento de turbulência por que o país passava, sob a égide de um regime totalitário.

Com 251 falas, a primeira a ser retratada é Giro, dono de um "mocó" usado na prática do lenocínio, que explora as prostitutas sem nenhuma benevolência, com as garantias de seu truculento ajudante: "Ele gosta de bater. Ele é mau. Se uma puta cai nas mãos dele, sofre paca. Ele não tem dó. É forte e mau. Um tesão".(p. 38).

O gigolô funciona, na peça, como mola propulsora de todos os conflitos existentes. É um antagonista que impõe às demais personagens os obstáculos – nem sempre transponíveis – para que a obra seja marcada pelo crivo da ação[27]. Ser incompleto (porque depende da força de Osvaldo e do trabalho das prostitutas), o cafetão ganha dimensão de arquétipo e figurativiza o pólo de exploração capitalista, mas, ao mesmo tempo em que explora, também é explorado pela grande máquina social que se nutre da miséria daqueles que estão marginalizados:

> Por isso que esse mocó não rende a metade do que devia render. Qualquer filho da puta com um apartamento desses faz uma bruta nota. O desgraçado aqui só pega as sobras. Que merda! Fico aqui no pinga-pinga de dar nojo. Só de conta de luz, pago uma grana sentida. Acho que as duas só trepam de luz acesa. E de água, nem se fala. Essa mania de se lavar toda hora, dá no meu bolso. Mas, que nada! Uma é mais folgada que a outra. Não sei o que as duas pensam. Acho que tu e a Célia pensam que esse mocó caiu do céu pra mim. Mas aqui oi! Dei duro. Trabalhei, trabalhei, trabalhei,

[27] Segundo Prado (1972, p.92), alguns teóricos definiram o teatro como "[...] a arte do conflito porque somente entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> pra conseguir essa droga. Agora ele tem que render. Que é que tu e a Célia pensam? Me diz. O que tu e ela pensam? (p.13)
>
> Essa que tem que ser a tua jogada. Faturar, faturar, faturar. (p.16)
> Preciso ver se tu vai me dar lucro. De repente tu não faz nem pra pagar a lavadeira. Vai pra rua e mostra quem tu é (p.47).
>
> [...]O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento[...] (p. 19)

O discurso do gigolô traz marcas do discurso do poder estabelecido, que pode comprar, espancar e corromper pessoas. Pode-se destacar, nesse sentido, um forte diálogo com o regime de exceção pós-1964:

> GIRO – Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui. E tu que abra o olho. [...](p.19)

Fazem sentido, aqui, as palavras de Gaspari (2002, p. 23): "O porão ganha o privilégio de uma legitimidade excepcional. A mentira oficial é o reverso da covardia da tortura. Através dela as hierarquias sinalizam um medo de assumir a responsabilidade por atos que apóiam e recompensam."

Deve-se levar em consideração que a personagem emprega também, como recurso argumentativo, o discurso do senso comum, que, segundo Lagazzi (1988, p. 30), situa "as grandes verdades acima de todos os sistemas", possibilitando "que a reflexão não entre em choque com o poder vigente":

> [...]Vai por mim, que tu vai ver como chove na tua horta. (p. 10)
>
> [...]Beleza acaba. [...]tem que faturar enquanto pode. O que é bom dura pouco. (p. 10)
>
> Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trambicar meio mundo. [...]Mando te darem uma biaba e se tu ciscar, vai em cana, boboca.Vai dizer que tu não sabe que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco? (p.14)

Giro encarna a insatisfação e a acidez de alguém que passou boa parte da vida à margem da sociedade, seja pelo fator financeiro, seja pela sexualidade. Todo esse amargor é visto com clareza pelo bordão "Que merda! Que merda! Que merda!", que repete sucessivas vezes ao longo do texto e que parece explicar (mas não justificar) seus comportamentos cruéis



e seu discurso arrogante. Seguindo o princípio de "na lei ou na marra", o cafetão usa sua autoridade de dono do "mocó" para realizar seus desmandos a todos que não cumprirem o que for estabelecido por ele, o que reflete o conturbado período em que a obra foi concebida.

Fruto de um Estado intolerante e indiferente às questões sociais, ele se ancora no discurso capitalista, cuja matriz está no poder do dinheiro, advindo, segundo esse discurso, do trabalho: "Trabalhei, trabalhei, trabalhei, pra conseguir essa droga" (p. 13); "Eu juntei dinheiro. Tenho coisas. [...]Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui." (p. 19). Em face desse poder, comanda as prostitutas em tom ameaçador, para que elas não tentem mudar as regras estabelecidas. "[...] Só sei que antes de alguém daqui querer fazer o salseiro é melhor pensar bem. É só lembrar que eu tenho dinheiro pra compara muita coisa" (p. 14). A personagem traz no seu discurso um forte apelo provocativo: em nenhum momento da peça manifesta compaixão, piedade, amor ou outro sentimento humano positivo. O pensamento que comanda suas falas é o que produz o discurso autoritário e de ameaça: "E todos aqui nesse prédio dependem de mim" [...] "E tu que abra o olho", lembrando palavras de Freud (1987):

> Nossa civilização repousa [...]sobre a supressão dos instintos. Cada indivíduo renuncia a uma parte dos seus atributos: a uma parcela do seu sentimento de onipotência ou ainda das inclinações vingativas ou agressivas de sua personalidade. Dessas contribuições resulta o acervo cultural comum de bens materiais e ideais.

A configuração de Giro também remete à chamada cultura do narcisismo, típica das sociedades capitalistas, cujo sistema de produção é um "modelo de sucesso" que transforma o sujeito em objeto: a descrença nos valores tradicionais conduz o indivíduo a uma intensa busca do prazer pessoal, do individualismo, em detrimento de ideais coletivos.

Revestido de poder, o cafetão consolida os traços que caracterizam a chamada "linha dura" do regime militar, fazendo da violência o carro-chefe de seu comando. "Cadela sem-vergonha! O que é teu tá guardado. Vou mandar te dar umas porradas [...] Ela me paga. Tu vai

ver amanhã. Vou mandar descer o cacete nela". (p.21). Nos fragmentos analisados, constata-se que "A ilusão do sujeito, que se coloca como centro de decisão, camufla a força coercitiva do senso comum e sustenta as relações de poder entre as pessoas, fazendo o sujeito acreditar na autonomia da sua vontade" (op. cit. p. 46).

Com 222 falas na peça, a prostituta Dilma, que luta para sobreviver e fornecer ao seu filho um destino diferente do seu, representa o ponto de intersecção entre o mundo modelizado e o universo em que está inserida. Imersa nos constantes conflitos da obra, é por sua boca que o patrão quer saber quem está tuberculosa; é dela que o cafetão Giro quer ouvir a delação das companheiras, talvez por encontrar nela uma reserva de pruridos morais incompatíveis com a atmosfera do ambiente ou pelo fato de recalcar o poder da maternidade, provocando nele uma manifestação tardia da situação edípica de rivalidade com alguém que divide a atenção do Outro.

Por outro lado, Dilma representa o estereótipo do ser humano que se vê acuado diante da necessidade de sobrevivência, ratificando as palavras de Pinto (2002):

> Dilma nos passa a dor, a descrença, o desânimo, a falta de perspectivas e a incerteza do dia de amanhã, que a levam a se submeter aos caprichos do gigolô. É a velha temática da relação capital e trabalho, que hoje observamos com muita nitidez neste capitalismo selvagem travestido de globalização da economia.

Nas falas de Dilma, o enunciador, ao construir sua argumentação, produz um jogo (ilusório): o sujeito-locutor acredita criar um sentido capaz de produzir persuasão, ao mesmo tempo em que, no entanto, ele é interpelado-assujeitado pelo outro que o constitui como sujeito, pelo efeito da heterogeneidade constitutiva. Isso significa dizer que, embora tenha sido a prostituta quem inicia o "debate", não se pode desconsiderar a existência de um discurso anterior, proferido por sociólogos, antropólogos e historiadores: a exclusão da mulher e da prostituta, a perda da voz e da identidade.

Essa argumentação busca, no imaginário social, os valores socialmente compartilhados por locutor e interlocutor. Tanto que a "comunhão" – uma verdadeira



negociação das distâncias entre sujeitos a propósito de uma questão – parece estabelecer-se, uma vez que o enunciador, solicitando ajuda, oferece ao enunciatário a sensação de participar ativamente de sua exposição:

> Eu tenho meu filho pra criar, entendeu? [...] Eu sou meu filho. Tu já pensou se eu entro numa gelada como é que ele fica? Pensa. O coitadinho não sabe de nada. Eu é que tenho que dar as dicas da vida pra ele. Sem mim, ele se dana." (p.27)
>
> Vai tirar o pão do meu filho. (p. 46)

Quando ela enuncia, somos impelidos à memória do discurso bíblico. Contudo, ela se posiciona contra esse discurso, contrapondo um novo discurso, qual seja: o daquele que não quer mais admitir ser enganado e/ou oprimido:

> Chega num tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço pra gente se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. [...] Só agüentei a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim. (p.49)

Na fala do sujeito-enunciador, constata-se a busca da adesão do destinatário aos valores do ideário da mulher-mãe-ser humano, ao mesmo tempo em que se "espera" o pronunciamento de "uma sentença", baseada nos valores de justiça x injustiça. Para a personagem (que não recebe as compensações substitutivas da sociedade, que oferece modelos ideais, mas limita o acesso a eles), resta a freudiana renúncia narcísica, que gera frustração e angústia.O texto garante, assim, seu significado político, já que delibera sobre algo que interessa, a princípio, ao mundo como coletividade, direcionando-se para dentro da realidade nacional, remetendo os excluídos a uma reflexão sobre a sua real condição. Essa reflexão percorre os caminhos do psicológico e vem dialogar com Neusa Suely, prostituta, personagem da peça *Navalha na carne*, que também questiona a posição dos excluídos diante de uma sociedade cada vez mais estigmatizante:

unesp

> Às vezes chego a pensar: poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? (*Triste*) - Chego até a duvidar! Duvido que gente de verdade viva assim, aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (PLÍNIO MARCOS, 1984, p.39)

Estabelecendo um elo entre os dois textos, percebe-se uma certa moralidade que permeia as falas de ambas as personagens. Uma moralidade muito representativa na obra do dramaturgo, que "Pelos padrões de uma certa ética absoluta, [...] se definiria como um verdadeiro moralista" (MAGALDI, 1998, p. 213). Plínio Marcos quer resgatar do limbo personagens de contundente apelo social e, conforme afirma o autor:

> As prostitutas, na singeleza com que exemplificam posturas em face da realidade, ganham um significado de arquétipos. Pode-se vê-las como simples criaturas humanas, levadas por circunstâncias adversas a trilhar um caminho infeliz, e ao mesmo tempo como encarnações de comportamentos fundamentais. (MAGALDI, 1998, p. 214).

Outro dado que merece relevo nas falas de Dilma é a fixação no filho, que está no espaço "lá fora", o que chama para o diálogo o discurso psicanalítico, particularmente a voz de Freud: evoca-se o mito de Édipo. Ela renuncia ao prazer, mas não recebe nada em troca, porque a sociedade não lhe garante o pacto edipiano.

Com 129 falas, a terceira personagem enfocada é Célia, cujo discurso é permeado de radicalismos e contestação. Inconformada com os desmandos do cafetão, a prostituta revela um caráter explosivo, que beira à irracionalidade. É a personagem que procura reagir contra o conformismo estabelecido naquele ambiente de exploração, porém seu discurso trai suas verdadeiras intenções. Embora se insinue como revolucionária, o que almeja é assassinar Giro e assumir o poder, tomando-lhe o "mocó" e os lucros, mantendo-se, portanto, no mesmo segmento de exploração, embora como a patroa. Seu discurso assume, então, a fórmula da prevaricação:

> Cupincha é cupincha. Eles estão com quem está no mando. Se a gente fica em cima, eles bandeiam pro nosso lado."(p.28).



> A bufunfa que ele pega da gente é demais. Não ta direito. Então, o negócio é a gente deixar certo. Cada vez que a bichona der uma folga, eu mando carteira dela. Só ali na furqueta. Mas, se ela desconfiar e quiser espernear, eu encaro ela de berro na mão. Aí o papo é outro. A bicha tem que segurar as pontas. (p.27)

Célia, como as demais prostitutas, configura o arquétipo do explorado, do oprimido, que, muitas vezes, movido pela frustração e angústia, procura a solução que julga mais rápida e eficiente: a violência. Ocorre que "Giro é apenas um instrumento do sistema e sua eliminação em nada mudará esse sistema" (PINTO, 2002). Vítima do poder opressor, a personagem metaforiza, ao ser brutalmente assassinada ao final da peça, o desaparecimento dos "subversivos" durante o regime de exceção. Num período em que os delatores estavam por toda parte, Plínio Marcos soube, de modo peculiar, expor as atrocidades de um verdadeiro "tempo mau" e coloca a personagem Célia como um mecanismo que busca dissipar todas as mazelas provenientes de um país repleto de injustiças. Numa espécie de sacrifício, Célia é exposta e descartada por Giro, uma vez que foi delatada, mediante tortura, pela companheira de quarto, contra quem ela se manifesta:

> Cagüeta nojenta! Tu tá contente? Cagüeta! Puxa-saco sem vergonha! Entregadora! Que tu pensa que vai ganhar com isso? Pensa que livrou tua cara? Tu vai continuar na merda. Vai continuar esparro. Vai se danar. Filha da puta! Nojenta!" (p.58).

Apesar dessa faceta contestadora (predominante na peça) e de sua configuração de vítima, envolta num clima de constante tensão, a personagem funciona, no entanto, às vezes e ironicamente, como ponto de comédia, conforme observou Rosenfeld (1993, p. 145): "Por vezes ela [a obra] suscita o nosso riso, pelo sabor que lhe é inerente, mas ao mesmo tempo nos faz envergonhar-nos do nosso próprio riso", uma vez que o riso irônico, por sua ambigüidade, seria uma arma "para sobreviver com risco" (LUCAS, 1985, p. 101):

> GIRO – Qual é a graça?
> CÉLIA – A tua cara de bicha velha é um sarro.
> GIRO – Nojenta!
> CÉLIA – Veadão, veadão, veadão!
> GIRO – Vamos acertar as contas.
> CÉLIA – Já ou agora?
> GIRO – Quanto tu fez?

unesp

> CÉLIA – Seis michês.
> GIRO – Tu não quer nada mesmo.
> CÉLIA – Deu pras pingas, tá bom.
> GIRO – Pra mim, não.
> CÉLIA – Tu acha pouco?
> GIRO – Acho.
> CÉLIA – Então vá a merda antes que eu me esqueça. Só tenho uma chochota. (p.19-20)

Acrescente-se que o riso liberta os instintos reprimidos – das personagens e do leitor-espectador –, tornando possível a satisfação destes, ainda que de maneira simbólica. O chiste, na concepção de Freud, é a busca do prazer que se afirma em oposição à realidade exterior desfavorável.

A quarta personagem é Leninha, com 93 falas, que, assim como as demais companheiras de quarto, está imersa em um universo capitalista, baseado na propriedade privada. Personagem determinada por apelido no diminutivo, detém uma visão alienada; não se importa com sua condição, porque lhe "rende". "Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal". (p.49). Procurando sempre obter vantagem em tudo, a personagem parece estabelecer o fio que une as pontas da esperteza e malandragem.

Confiante em sua capacidade de ludibriar, Leninha representa a frieza das relações e, conforme observou Pinto (2002):

> Leninha é a própria ingenuidade. Entende que através de uma boa conversa, pode mudar as formas do opressor e transformá-lo num ser dócil. Me lembra muito a esquerda festiva que quer reformar o país nas mesas de botequins, saboreando um bom e velho uísque escocês.

Outro fator relevante no discurso de Leninha é que este se identifica com um discurso de independência em relação ao gênero masculino, dialogando com o feminismo que surgia, na época, como prática e como discurso: "Tenho nojo de homem. São uns bostas. Eu quero é nada. Não ter satisfação a dar a ninguém.Tá? É isso que quero."

unesp

Ainda no plano discursivo, Leninha também faz uso do discurso do senso comum para dar maior ênfase a sua ideologia, criticando de maneira contundente a companheira Dilma:

> LENINHA – Bela merda! Tudo é grupo. As coisas que tu devia fazer tu não faz. E engana que é por causa do teu filho. Eu não entro. Tu não faz porque não é de fazer. Quem tem cu tem medo. E tu dá a desculpa do filho. Mas vai botar ele na merda.(p.49)

Por outro lado, mantém um discurso de alienação diante das situações com que depara no "mocó", fazendo que ela não tome nenhum partido e permaneça indiferente aos planos de Célia para liminar o gigolô: "[...] Só quero que cada um trate de si. A vida de ninguém me interessa." A personagem acredita que, por meio de uma boa conversa, conseguirá ludibriar o cafetão, representando assim o discurso da perfídia:

> LENINHA – No papo se banha a bicha. Não viu como eu fiz ela comprar abajur novo, trocar lençol e tudo? E só na leve. Se ela aperta a gente, diz que tá de paquete. As três. A bicha vê que não vai ter grana e se arregla. Aposto.(p.50)

É por meio da boca de Leninha que o cafetão Giro consegue ouvir a delação. Ao que parece, a opção do autor pela voz delatora não ocorreu de forma gratuita. Escolheu justamente aquela que não possui nenhum tipo de comprometimento com pessoas, nem por qualquer Instituição. Para a personagem Leninha, o que realmente importa é viver à sombra do esforço alheio ou dos "frutos" da profissão que escolheu.

Mantendo a sua postura dissimulada, Giro declara para a nova prostituta, Leninha, que ela terá tratamento diferenciado das demais e, portanto, poderá usufruir um ambiente com mais luz para que possa trazer maior rentabilidade (lucro) para o cafetão. Leninha quer, no entanto, um novo abajur, não para poder enxergar a totalidade das coisas, mas para ler revistas, mostrando-se, assim, um ser que se mantém alheio aos acontecimentos que o rodeiam:

> GIRO – Tu vai no claro. Tu pode. Tu é nova. Tu, eu não ligo que vá de luz acesa. Só quero te ver malhando.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> LENINHA – Papo furado, esse teu. Eu não ou dispensar o abajur. Não é por nada. É que eu gosto de ler.
> GIRO – Mas, ler?
> LENINHA – É. *Grande Hotel*, *Capricho*, essas porras. Manja? Sou vidrada. (p.34)

Com isso, o autor deixa transparecer a sua crítica e, de forma metafórica, traz à baila a idéia segundo a qual muitos problemas sociais podem ter sua gênese na própria sociedade. Assim, parece eleger a personagem Leninha como ícone de uma sociedade alienada que depara com as vicissitudes negativas de um regime, mas que se acomoda diante dos problemas de natureza político-social.

Com 14 falas, a quinta personagem enfocada é Osvaldo, o ajudante de ordens de Giro, que pratica as mais terríveis barbáries contra as prostitutas, funcionando como uma peça da engrenagem de exploração: "Osvaldo é o típico leão de chácara. Sempre pronto para cumprir as ordens do 'patrão', seja ele quem for. Desprovido de qualquer sensibilidade, este personagem é o executor das desgraças que o opressor, que jamais gosta de sujar as mãos, determina que ele cumpra". (PINTO, 2002), simbolizando a implantação de relacionamentos verticais e autoritários pós 64.

> Nas raras falas da personagem, concentra-se a expressão da brutalidade dos torturadores, indivíduos incumbidos de fazer o serviço sujo para membros vinculados ao governo e de, por meio da coerção e da violência, manter a "lei" e a "ordem" estabelecida pelo cafetão:
> GIRO – As duas que estão aqui vão saber quem é o Osvaldo. Quebraram o abajur e até agora não me apareceram com freguês. A gente está aqui esse tempo todo e neca das duas. Tudo isso é grana que eu estou perdendo. O Osvaldo vai ter serviço. (p.38)
>
> OSVALDO – Ela desabou. Não agüentou o repuxo. (*Ri*) (p.56)
> GIRO – Mete ela no cambau. Ela não agüenta. (p.57)

Capaz de criar situações desfavoráveis às prostitutas, como quebrar objetos do "mocó" para castigá-las – "Era muita coisa quebrada. Uma só não ia quebrar tanta coisa" (p.53) –, Osvaldo possui certo rancor em relação às prostitutas e funciona como um eunuco num harém. Numa forte crítica à chamada "linha dura" do regime de exceção, Osvaldo encarna os militares sádicos, de quem o dramaturgo parece extrair a virilidade, enquanto Giro, o dono do

"mocó", representante do alto escalão militar, é suprimido da masculinidade. Segundo Magaldi (1998, p. 14),

> Numa leitura ao nível do simbólico, os fatos aparentemente corriqueiros ganham nova dimensão. Plínio desmonta uma estrutura de arbítrio, em que certos indivíduos, de que Oswaldo é um símbolo, praticam ações condenáveis, para imputá-las a outros. O apoio de Giro na força irracional de Oswaldo gera injustiças irremediáveis. Compromete-se a legitimidade do poder.

Novamente, a linguagem da peça evoca princípios freudianos para o diálogo, como a explicar a violência: a frustração oriunda de tendências pulsionais recalcadas, decorrentes do assujeitamento do ser humano à civilização, faz que o psiquismo procure outras formas de relacionar-se com o social, revoltando-se contra o Outro.

Na peça, tão forte quanto a crítica ao "regime" – e a ela intrincada – é a abordagem do binômio sexo/poder. Por meio dos tipos que povoam a peça e dos motivos que os movem, do espaço em que transcorrem as ações, agressões, os conflitos, unidos pelas leis da "variação qualitativa" e da "interdependência", conforme as descreve Boal (*apud* PALLOTTINI, 1983), observa-se, ao lado da metaforização dos porões da tortura, um trabalho com as referências simbólicas de masculino e feminino: Plínio Marcos traz à luz aspectos ou manifestações da sexualidade reprimidos, ou interditados (a prostituição) e marginais em relação à sociedade oficial. O confronto que se estabelece entre as personagens Giro e Dilma, desde o início da peça, evidencia a crise em relação a referências sociais de gênero.

As constantes agressões verbais de Giro parecem estar ligadas a uma possível projeção freudiana do rufião na figura feminina, o que se torna frustrante para ele, pois não consegue ser como as prostitutas, o que gera raiva e ressentimento:

> GIRO – Queria eu poder fazer michê, Não ia dar moleza. Fazia uns vinte michês por dia. E de cara alegre.
> DILMA – Com a tua cara, tu ia morrer de fome.
> GIRO – Claro, estou velho. Mas já tive meu tempo. Fui de fechar. Naquele tempo não tinha essas ondas de travesti. Era um nojo. Qualquer coisa era um escândalo. Mas, no

> Carnaval, só dava eu. Me badalava. E o que me salvou é que sempre tive juízo. Juntei um dinheirinho e montei esse mocó. Beleza acaba. Se eu não cuidasse de mim, hoje estava na rua da amargura. Por isso é que eu digo que tem que faturar enquanto pode. O que é bom dura pouco. (p.10)
> GIRO – [...] Queria eu ter uma cona. Era um michê atrás do outro. Mas é sempre assim. Deus dá pão pra quem não tem dente. Eu, com uma chota, ficava rico. Que merda! Que merda! Que merda! [...] (p.42)
> DILMA – [...]Tu fica nessa bronca de veado velho e pra se vingar pega no pé da gente. Vai ver que não tinha escarro nenhum nessa pia. E muito menos sangue. Tu é que inventa. Sei bem como tu é tinhoso." (p. 18)

Carente de referências, Giro deseja identificar-se às referências simbólicas que a sociedade atribuiu às mulheres; como não pode – porque a sociedade também criou a ilusão de que ele pertence a outro grupo – manifesta a situação edípica da rivalidade, o que o conduz a confrontar-se com o sexo oposto: sentindo-se perseguido, assume o papel de perseguidor ou agressor, que condena e deprecia a prostituição feminina. Isso fica patente nas palavras do gigolô, que coloca em cena o discurso do Outro: "Toda puta sabe que na primeira sexta-feira depois do dia dez é que os cavalos do salário mínimo vêm pras bocas a fim de tirar o atraso." (p.11)

Nesse constante jogo de ser/parecer, a voz do autor também faz ressoar, com um fino timbre de ironia, o período de exceção. Essa fala representa um discurso já cristalizado, segundo o qual a necessidade de reconhecimento social "dificulta o surgimento do novo, do revolucionário, e assim a ordem vigente se vê assegurada" (LAGAZZI, 1988, p.24).

Um dos aspectos mais significativos da peça está relacionado ao papel que o homossexual desempenha na peça: gigolô. Ao que parece, não era muito comum, à época, no universo da prostituição, encontrar um homossexual desempenhando essa função. Talvez essa fosse uma idéia estética de Plínio Marcos para desqualificar os indivíduos ligados à ordem política estabelecida, uma vez que o militarismo representaria o lado másculo do poder e estava estreitamente vinculado a uma cultura machista, que necessitava (e ainda necessita) manter a imagem do rigor. Esse antagonismo representado pela figura gigolô/homossexual denota uma contundente crítica à hipocrisia que permeia a sociedade e especialmente a uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

instituição que procuraria preservar severamente preceitos éticos e morais. É interessante frisar que, segundo o discurso machista, associar Giro com a homossexualidade é revesti-lo de uma certa fragilidade; é depreciar a figura do cafetão e, por extensão – de forma metafórica –, a figura do poder opressor representado pelos militares.

Conforme afirma Melo (1993, p. 30), "xingar" alguém de homossexual "é um insulto imenso, a ponto de alijá-lo, diferenciá-lo, menosprezá-lo, espezinhá-lo, humilhá-lo, fazê-lo descer alguns degraus numa escada de valores negativos", de modo que o outro ("homossexual de fato ou de xingamento"), "se assemelhe com qualquer coisa, menos conosco, ou, melhor dizendo, com eles, habitantes de um mundo sórdido".

Ao que parece, na história nunca houve, de forma efetiva, uma perseguição contra as prostitutas, ao passo que contra os homossexuais a perseguição parece sempre ter sido mais forte. E é justamente nessa esteira que o autor procurou trabalhar sua obra, colocando, como personagens centrais da trama, representantes de uma camada social tipicamente excluída: as prostitutas, que figurativizam a população, e o rufião/homossexual, que figurativiza o poder opressor vigente naquele momento histórico do país.

Um dos trunfos que Giro usa para manter o seu poder está relacionado com a figura de seu truculento ajudante de ordens Osvaldo. Segundo Magaldi (1997, p. 308), "O preposto do dono homossexual do prostíbulo, para vencer as resistências da revoltada, destrói os móveis do aposento, e atribui a ela o estrago – costumeira prática nazista, introduzida entre nós pelo regime de exceção". Esta personagem traz o respaldo da violência para que o rufião possa realizar todos os seus desmandos. Osvaldo não precisa falar muito para mandar o seu recado. Geralmente com falas curtas e diretas, ele mostra a face do autoritarismo que integra aquele ambiente de exploração.

unesp

Com um viés crítico, Plínio Marcos desmitifica a personagem, retirando-lhe a condição de virilidade, desqualificando-a e ridicularizando-a, como se pode observar nesse diálogo entre o gigolô e a prostituta Leninha:

> LENINHA – Que Osvaldo é esse?
> GIRO – Um homem. Ele me ajuda. Faz a parte pesada. Arrasta móvel e... às vezes...
> LENINHA – Te dá umas garibadas?
> GIRO – Que nada!
> LENINHA – Diz pra mim. Ele é teu gorgota?
> GIRO – Não. É uma pena. Ele é tão bonito. Mas não quer saber. Nem de homem, nem de mulher.
> LENINHA – Mas é brocha.
> GIRO – Uma pena, uma pena. Mas me ajuda bem. Às vezes, o mulherio fica muito assanhado e eu mando ele botar elas na linha. Ele gosta de bater, Ele é mau. Se uma puta cai nas mãos dele, sofre paca. Ele não tem dó. É forte e mau. Um tesão. (p.38)

Para manter a sua força opressiva, Giro deseja se vingar de Dilma e Célia por terem desafiado sua autoridade, simbolicamente representada pelo abajur quebrado:

> GIRO – As duas que estão aqui vão saber quem é o Osvaldo. Quebraram o abajur e até agora não me apareceram com freguês. A gente está aqui esse tempo todo e neca das duas. Tudo isso é grana que eu estou perdendo. O Osvaldo vai ter serviço. (p.38)

Quanto à prostituição, é necessário salientar que também está vinculada a um processo de dominação do gênero masculino no decorrer da história da humanidade, aliada quase sempre à aquiescência ou à submissão do gênero feminino. Tal dominação está ratificada por meio de instituições políticas e econômicas que, de uma forma ou de outra, mantêm a prostituição como um dos símbolos da relação dominador/dominado entre os gêneros feminino/masculino (COSTA & BRUSCHINI, 1992). Esse é um fato que tem sido constatado como dado antropológico, no predomínio das sociedades patriarcais, e como dado cultural, na dimensão da sexualidade e na desvalorização da atitude produtiva considerada como "vocação" feminina: o trabalho doméstico, que se realiza fora do processo capitalista de produção e circulação de riquezas.

Do preconceito à realidade, do imaginário às atitudes e comportamentos, é constituída esta suposta inferioridade da mulher para justificar sua dominação, um discurso que já se

unesp

encontrava em Aristóteles, em seu *Política* (Livro I, 1254): "O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]". Este fato é representado no imaginário social e, com base nessa representação, atribui-se o predicado "forte" ao papel masculino (encarnado por Osvaldo) e "fraco" ao feminino (representado pelas prostitutas e pela ilusão produzida na homossexualidade de Giro).

Ocorre, todavia, que, se a força física é o suporte para a dominação masculina, a astúcia e a equivocidade são as armas do feminino. Giro encarna essa ambigüidade e, mais que isso, finge não ser ambíguo, usando esta dualidade como arma de combate: amparado pelo poder da força masculina que lhe serve e pela posse do prostíbulo, Giro explora de forma quase escrava as prostitutas, desencadeando, assim, um verdadeiro combate ideológico entre masculino e feminino; poder e não-poder.

Ancorado no discurso popular de cunho autoritário "Quem pode mais chora menos", o autor faz da sexualidade uma arma de combate, por meio da qual o homem inferioriza a mulher, representada na constante presença do binômio cafetão-prostituta, "e tenta inferiorizar os outros homens, negando-lhes a sua condição de machos" (PRADO, 1988, p.103), configurada na homossexualidade de Giro e na impotência sugerida de Osvaldo.

Também entra em cena a questão da homossexualidade feminina, que aflora pela voz da personagem Dilma, marcada por um discurso preconceituoso:

> - Que amiga? Quem tem amiga é greluda. E eu não sou dessas coisas. (p.14)
> - Amiga uma ova! Quem tem amiga é roçadeira. E eu já te disse que meu negócio é homem. (p.15)

Mesclando lirismo com dramaticidade, o autor trata o preconceito contra o homossexualismo masculino como algo que envolve a engrenagem que impulsiona o universo

escondido pela maquiagem social, como pode ser visto pela ótica do homossexual e da prostituta, ancorados no senso comum:

> GIRO – [...] Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. Eu sei. Tu me engole porque depende do meu mocó. Só por isso. Se tu pudesse, tu me expulsava daqui agora mesmo. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá de baixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo mais. Mas não preciso de ninguém. Nem dou bola. [...] (p. 18-9)
>
> DILMA – Se conselho fosse bom, tu não dava, vendia. Muquinha como tu é, vai dar alguma coisa que preste? Logo tu! Um veado velho e escroto, que só pensa em dinheiro pra dar pra teus machos sem-vergonha. (p.18)
> GIRO – Tu tem medo que teu filho sai bicha?
> DILMA – Prefiro ver ele morto.
> GIRO – Não sei por quê. Tem bicha nas melhores famílias. E que é que tem? Cada um faz o que quer, dá o que é seu. A terra vai comer mesmo. (p.18)
>
> GIRO – [...] Ele é tão bonitinho. Só que filho de puta nunca está bem. Ninguém cria e cuida como a mãe. E putana não pode ficar de olho em cima. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança.
> DILMA – Nojento! Meu filho ainda é nenê.
> GIRO – Então, é de pequeno que se torce o pepino.
> DILMA – Pára com essa arenga, Giro! Pára pelo amor de Deus!
> GIRO – Só estou falando. Disso, eu entendo. Se eu não entender de veadagem, vou entender do quê? E filho de puta sempre ira veado. (p. 22)

Ao que parece, Dilma assume o discurso da própria culpa e do medo. Ela deseja que nenhuma associação entre o seu trabalho e as pessoas que a rodeiam desestabilize a proteção de seu filho. Em meio a vários conflitos, Giro usa, como arma de dominação contra a prostituta, o "perigo" da homossexualidade: "Xinga, xinga! Só queria que Deus te castigasse e teu filho saísse um veadinho" (p.18), evidenciando sua concepção e trazendo para o diálogo o discurso bíblico: a homossexualidade é pecado e, pois, merece o castigo divino, como ocorreu em Sodoma e Gomorra.

Nesses fragmentos, também parece haver uma espécie de inversão carnavalesca: quem está "embaixo" vai para o alto e assume o poder de falar. A autoridade é assumida pelo grotesco, denunciando as mazelas brasileiras, a falta de princípios da ética capitalista e a

unesp

indigência material e ideológica dos oprimidos, dos escravos da determinação econômica e das representações de gênero.

No insistente jogo de tortura psicológica, Dilma deixa a emoção aflorar e manifesta seu descontentamento para com sua exploração pelo gigolô e, por extensão, a vida que leva naquele "mocó":

> DILMA – (*emocionada*) – Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Será que tu só sabe atucanar meio mundo? Já não chega a porra de vida que eu levo? Por que tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Na gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem." (p.23)

O confronto entre as personagens Célia e Giro é também bastante significativo.Assim como Dilma, Célia deixa transparecer, em suas falas, preconceito e rancor contra o gigolô:

> CÉLIA – É bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado.
> GIRO – E tu é uma bêbada, tuberculosa e cheia de chato.
> CÉLIA – Só se peguei a carga de chato da tua mãe. Ela é que tinha muquirana, aquela roçadeira greluda. (p.21)

Com base nas categorias de sujeito descritas por Stuart Hall (2003), pode-se afirmar que o sujeito que se apresenta em *O abajur lilás* não é unificado e predizível, mas se confronta com outras múltiplas identidades possíveis, deslocando-se e produzindo diferentes posições, diferentes identidades. E essa mudança de identidade decorre do modo como o sujeito é interpelado ou representado: ora é o dominador quem fala sobre o dominado; ora é o dominado que se confronta com o dominador, produzindo-se formas alegóricas e modos indiretos de protesto, à medida que a nova ordem autoritária avançava suas práticas restritivas da liberdade:

> A grande força de mobilização catártica no teatro só acontece verdadeiramente quando no palco desfilam arquétipos do inconsciente coletivo e/ou social, e nas peças de Plínio sempre estão nervos expostos de todas as mazelas do nosso relacionamento. A correlação entre temáticas como loucura e poder, feminismo e repressão, homossexualismo e violência, está estranhamente presente na peça. Sua estrutura coloca de um lado os homens opressores, e de outro as mulheres, exploradas. O

> homossexualismo de Giro, por um lado, e a impotência de Oswaldo, por outro, acentuam a vinculação sexo e poder. (Fauzi Arap, apud MELO, 1993, p. 167)

O confronto ideológico entre as personagens entra também na instância da moral e da ética. Dilma não aceita outras formas de relação sexual com os fregueses que freqüentam o mocó. Para ela, qualquer mudança em relação aos padrões convencionais que envolvam a sexualidade atingirá sua moral e implicará auto-desagrado, especialmente em se tratando da figura de seu filho:

> DILMA – Eu é que sei. Tenho filho pra criar. E com que boca ia beijar ele, se entrar na tua onda? (p.17)
>
> DILMA – [...]Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha.
>
> GIRO – Manda mesmo. Mas teu mal é esse. Se é puta, se dane. Seja puta até o fim. Que merda de moral é essa tua? Encara tudo com chiquê. Pra fazer mamãe-e-papai, os homens fazem na cama deles. Pra isso eles têm esposa. (16-7)

Em um ambiente tomado pelo rancor e constante tensão, ela apresenta uma linha de conduta que prima pela observância de certos preceitos éticos para com o grupo embora, como Nhanha, da peça analisada no capítulo anterior, também busque interesses individuais: "Não me meto em fuxico. Tenho meu filho pra criar. Só estou aqui porque preciso". Por mais adversa que seja a situação, Dilma sempre se mantém alheia aos acontecimentos que ocorrem no "mocó" e, com um discurso permeado de conformismo, procura sempre se refugiar na figura do filho para não tomar nenhum partido: "Eu só tou com meu filho. O resto não conta. Eu quero que tudo se dane".

Para alcançar efeito de maior densidade discursiva, o autor coloca, na boca de Célia, a sua insatisfação com os chamados "informantes", ou seja, pessoas incumbidas de coletar informações sobre casos de "subversão" para levar aos órgãos ligados ao governo: " [...] Se tem uma coisa que me dá nojo, é cagüeta. Tenho mais nojo de cagüeta do que de veado."

unesp

É importante salientar que as três prostitutas têm a preocupação de manter sempre o mesmo discurso de não "cagüetar" ninguém, o que revela um código de honra que elas mantêm entre si. Conforme afirma Lagazzi (1988, p. 46), "A moralidade se coloca como mais uma forma de conter o desejo do sujeito. A comunidade necessita zelar pelos bons costumes, mantendo os indivíduos enquadrados nos padrões morais escolhidos como seguros".

A função que a linguagem alcança na peça é fator determinante para estabelecer as relações de poder entre o rufião e as prostitutas. A ideologia subjacente ao discurso das personagens ganha dimensão por meio da linguagem porque, como afirma Lagazzi (1988, p. 26), "A linguagem é lugar de poder e de tensão, mas ela também nos oferece recursos para jogar com esse poder e essa tensão. O poder procura, no entanto, eliminar as possibilidades que a linguagem nos dá para fugir ao controle que ele quer absoluto".

Embora não se encontrem, explícitos no texto, enunciados de cunho eminentemente político, em decorrência da forte censura, pode-se entrever o Estado como formação discursiva institucional, ou seja, como lugar da subserviência, da submissão do indivíduo ao poder, como organização coercitiva (representada por Giro/Osvaldo), caracterizada pela liberdade decretada (e não pela liberdade compartilhada, como a que desejava Plínio Marcos), em que a obediência é vista como alienação (Leninha) e em que não existe liberdade individual (as três prostitutas dependem do cafetão) e sim a presença do sistema moralista (representado por Dilma). Na passagem abaixo, Plínio Marcos retrata, pela voz de Dilma, o mundo do agenciamento de prostitutas, que alegoriza "o sistema":

> [...] O que tu pensa? Essa raça maldita é toda combinada. Uma cafetina dá cobertura pra outra. E com essas e outras, a gente é que se entruta. (p.25)

Ocorre que, embora critique o "pacto", ela já o assimilou como saída para a situação miserável:

> DILMA – A gente tem que ser junta. Uma batota só.
> CÉLIA – Mas pra apagar a bicha.

unesp

> DILMA – Não. Pra juntar grana e comprar um mocó.Sem cafetina, sem dono, sem dono, sem mumunha. A gente trabalhando pra gente. (p.50)

Sempre alegando a necessidade de cuidar do filho, o que de certa forma é uma tentativa de amenizar sua culpa (pela profissão "vergonhosa"), ela acaba por usá-lo como arma. Ainda assim, deixa entrever a imagem segundo a qual as crianças seriam o "futuro da nação", que ela parece (astuciosa ou ingenuamente) interpretar ponto de apoio para a transformação e construção de uma nova sociedade:

> DILMA – [...] Os nenéns não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E por isso, eu vou virar o jogo. E disso, tu não duvida, tá? (p.23)

Do ponto de vista discursivo, é Célia quem representa, no entanto, o discurso da contestação. Fazendo uso do poder verbal para tentar mudar a sua situação naquele ambiente de exploração, a prostituta busca, com o apoio da companheira de desventura, investir contra Giro e, conseqüentemente, contra toda a ordem estabelecida:

> CÉLIA – Que jogada, porra nenhuma! Sei o que ele quer. Que eu vá pra rua, me vire, me vire, até ficar arrombada. Aí eu fico no bagaço e a bicha, contente. Aqui, oi! Cansei de chala e de milonga. Vou endoidar a bichona.
> DILMA – Aí o cupincha dele te arrebenta.
> CÉLIA – Pago pra ver. (p.26)

Para Célia, o uso da força é essencial para que ocorra uma mudança radical em suas vidas. E essa força ganha uma maior dimensão na figura de uma arma de fogo que ela pensa adquirir, o que remete à ilusão do poder, já que ligada a um grupo supostamente mais frágil. A posse do revólver como símbolo de poder representa uma crítica ao militarismo e ao capitalismo, cuja força e pretensa superioridade concentrar-se-iam nas armas e no dinheiro:

> CÉLIA – Tu me empresta a grana. Eu compro uma draga. Sei quem vende a preço bom. Daí, a gente vira a mesa. Fica tudo no taco.
> DILMA – Tu tá batusquela!
> CÉLIA – Tu tem medo? Se é isso, deixa pra mim. Faço a bicha com alegria. Antes do veado ciscar, dou-lhe um teco na lata. Mando o puto pro beleléu. É só tu entrar com a grana, o resto é meu. (p.27)

unesp

Para as prostitutas, a força, a corrupção, a chantagem, que lhes surgem pela voz de Giro (o oponente que figurativiza o poder e alegoriza o Estado), tornam-se a primeira arma de combate. Protagonizando os mesmos discursos, a que se acrescenta o discurso da união, as personagens buscam um certo grau de comprometimento "ideológico" que garanta o alcance do objeto: a união (ou o ajuntamento) poderá constituir um movimento consistente, capaz de exercer influência sobre a situação de exclusão e marginalização social. Ocorre, no entanto, que, ao não escamotearem seus sentimentos, não se movimentando "por fingimentos ou amoralismos", essas personagens não demonstram aquela consciência política que marcava "o malandro idealizado pela esquerda engajada". Elas são conduzidas unicamente pelo ódio e pela violência, compondo "uma certa poética da crueldade, que se volta intensamente contra a outra, uma evidente vontade implícita de destruir a outra" (MELO, 1993, p. 22-3).

Célia procura manter firmes os seus "princípios" para mudar a ordem das coisas e não se conforma em apenas tentar resolver as situações adversas por meio do diálogo. Dilma, ao contrário, teme uma possível retaliação, representando o indivíduo que obedece às ordens estabelecidas para não ser punido, ou seja, o povo submisso. Assim, na voz da personagem Dilma, prevalece um discurso de acomodação/não-reação ao *status quo:*

> CÉLIA – Mas se tu ficar se arreglando, não vai dar outra coisa. No papo, não vai mudar é nada. Tem que ser na congesta. De arma na frente. Se a gente ferra o puto, isso fica nosso.Tu vai poder dar o bem-bom pra tua cria. Vai. Vai mesmo. E aí é que é bacana.
>
> DILMA – Tu pensa que é no "toma lá, dá cá". E o resto? E a cana? E os cupinchas da bicha? Tu acha que todo mundo vai se fechar em copas? Que eles vão largar um pesqueiro desses assim no mole? Que nada! Vai ter um puta escarcéu. E a gente fica no toco. (p.28)

Também ecoa, ali, o discurso psicanalítico de Sigmund Freud, seja quanto à abordagem das funções do ego (agressão, atividade corporal/morte, defesa/reação à privação, consciência pela verbalização), seja em seus estudos sobre os conflitos entre civilização, religião e renúncia ao prazer instintivo:

UNESP - Unidade de Assis - Biblioteca - Letras e Ciências Exatas - S. J. Rio Preto
T. 1451/05

> Se uma cultura não ultrapassou um ponto em que a satisfação de uma parcela de seus participantes depende da supressão de uma outra e, talvez, mais vasta parcela – e este é o caso em todas as culturas atuais – é compreensível que as pessoas suprimidas desenvolvam uma intensa hostilidade para com uma cultura cuja existência elas tornam possível pelo seu trabalho mas de cuja riqueza têm um quinhão excessivamente exíguo... A hostilidade dessas classes contra a civilização é tão óbvia que causou a hostilidade mais latente das camadas sociais que estão melhor [sic] dotadas para que possam ser menosprezadas. [...] (WOLLHEIM, 1977, p. 233)

Merece destaque, na peça, o abajur que a personagem Célia quebra para pressionar Dilma a compactuar com a idéia de eliminar o rufião. O título da obra provoca no leitor a expectativa das situações dramáticas que se sucederão, tanto no plano da fábula, quanto no do espetáculo, permitindo-lhe relacionar-se de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo autor. Conforme afirma Ryngaert (1996, p. 37-8):

> Na prática, o título nos interessa como 'primeiro sinal' de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas.

O abajur, símbolo que remete, numa primeira instância, ao medo do escuro, aponta para a representação da "luz no fim do túnel" num período de obscurantismo na história recente do país, significação que vem aliar-se à simbologia da cor lilás: a cor da espiritualidade, que alçaria o espírito a patamares mais elevados e projetaria o homem a um tempo de mudanças e transmutações. Se, por outro lado, observar-se que o objeto abajur retém a luz para focá-la em determinada direção, quer dizer, delimita o espaço e só deixa à mostra aquilo que é pré-determinado, pode-se considerar que ele alegoriza o comportamento de quem detinha o poder no período da ditadura militar: focada, a luz restringe a capacidade de visão/observação das pessoas. E, para o regime de exceção, interessava exatamente que a população enxergasse apenas parte das coisas e nunca sua totalidade.

Uma vez quebrado o abajur por uma personagem insatisfeita com a sua situação, pode-se reproduzir, por um lado, o desejo das pessoas de enxergar tudo o que ocorre por trás de um regime que usa a repressão para manter a sua força: Célia não quer apenas enxergar o que lhe

unesp

permitem ver; ela deseja enxergar as coisas com muito maior transparência e justiça. Ocorre, no entanto, que a quebra do abajur traz de volta o escuro e o medo do escuro daí decorrente, provocando a morte daquele que transgrediu a ordem e abortando a possibilidade de mudança insinuada pela cor do objeto: é a destruição da ilusão. É longe do alcance da visão de quem está "lá fora" que o autor também põe a nu as injustiças que ocorrem em nome da "lei" e da "ordem"; é com a luz apagando-se que termina a peça.

Uma terceira leitura poderia apontar para a insignificância do objeto e evidenciar a banalidade dos motivos que podiam levar um "suspeito" para os porões da ditadura.

Independentemente da leitura escolhida, pode-se reiterar que o autor traz para a dramaturgia as relações de poder que os exploradores exercem sobre os explorados. Em um claro acerto de contas, o rufião quer saber qual das mulheres foi a responsável pela destruição do abajur lilás. O desejo do algoz é conseguir uma delatora: ele quer, com a conivência de Osvaldo, ouvir da boca de Dilma (a mais "pura") o nome da responsável pelo ato, sob a ameaça de descontar o valor de um abajur de cada uma delas, num evidente caso de chantagem, característico do processo de extração de confissões:

> GIRO – Diz quem foi.
>
> DILMA – Mas eu não sei. Vou dizer o quê?
>
> GIRO – Então desconto.
>
> DILMA – Não pode! Não pode! Não pode, Giro!
>
> GIRO – Posso. Posso, sim. Não posso, Osvaldo?
>
> OSVALDO – Pode e deve descontar. (p.45)

Diferentemente de Dilma e Leninha, Célia representa o discurso da contestação radical, que deseja, por meio da força, atingir os seus objetivos: "Nessa a gente vai levar a vida toda. É mais fácil não conseguir nada. Agora, a gente pode apagar a bicha e tomar isso pra nós".



A voz contestadora de Célia tenta impor sua ideologia para conquistar a adesão das demais companheiras de quarto. Por meio de um pensamento calcado no radicalismo, Célia é o retrato do inconformismo que encontra forças para poder lutar contra a opressão de Giro e de seu truculento ajudante:

> CÉLIA – Chegou a hora de dar uma decisão com a bicha. Ou entram na minha e a gente encara o veado e o brocha, ou as duas se arreglam com a bichona. Não tem mais deschavo. Não quero ninguém fazendo média.(p.51)

Na seqüência, é a voz de Leninha que se faz ouvir, numa recorrente manifestação de sua inocência, numa tentativa dissimulada de safar-se sem que tenha de delatar a companheira de profissão : embora saiba que Giro não quer a sua confissão, mas a delação da autora do "delito", ela incorpora o discurso da inocência: " Eu não sou cagüeta. Também sou limpa. Mesmo que soubesse, eu não dava o serviço." Para obter a resposta para o seu questionamento, o cafetão manda seu ajudante colocá-la num pau-de-arara, porém, na iminência da tortura, Leninha não suporta a pressão psicológica e delata a companheira Célia.

Nesse instante, a voz de Célia aparece na cena, permeada de ressentimento em relação à companheira e de incerteza em relação ao destino. E Giro deixa à mostra suas verdadeiras intenções: desfazer o pacto da união: "Só quis que ela te dedasse pra todas ficarem sabendo que não podem se fiar umas nas outras."

O objetivo da tortura não seria, pois, de extrair informações, mas de obter o consentimento forçado da vítima por meio de sua traição aos seus valores ou às relações humanas e afetivas: o objetivo do torturador é disseminar um clima de terror, onde a busca de informações tem importância secundária. A destruição moral é a grande seqüela do processo. Na obra, a destruição moral da personagem dialoga com a descrição apresentada por G. Orwell, no último capítulo de seu livro *1984*, da destruição moral de suas principais personagens, que não resistem à tortura e atendem ao objetivo do sistema: a destruição moral do torturado, a destruição de qualquer resquício de moral coletiva.

unesp

Numa tentativa desesperada de firmar um pacto de sobrevivência com Giro, Célia busca um contrato: "Pago tudo. Não quero mais saber desses negócios.[...] Tu livra a minha cara e eu te pago. Pago em dobro." Nesse momento da peça, pode-se constatar que o cumprimento da ordem seria mais "gratificante", porque o preço da desobediência é maior que o da obediência. Assomam ao texto os discursos da coerção (Giro assegura a obediência de Célia pela ameaça de privação), do pacto (Célia se dispõe a compactuar porque "reconhece" a necessidade de garantir a vida), da força (Giro alcança seu objetivo ao despojar Célia da opção entre obedecer e não obedecer), da manipulação (Giro induz Célia a alterar seus comportamentos discursivos) e do poder, no sentido de Weber (1944, p. 43) - "Poder significa a probabilidade de impor a própria vontade, dentro de uma relação social, mesmo contra toda resistência e qualquer que seja o fundamento desta probabilidade [...]"- ou de Foucault (1979, p. 29): "A microfísica do poder supõe que o poder nela exercido" seja concebido como uma estratégia e que "seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma 'apropriação', mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos [...]". Conforme afirma Gaspari (2002, p.39):

> A teoria da funcionalidade da tortura baseia-se numa confusão entre interrogatório e suplício. Num interrogatório há perguntas e respostas. No suplício, o que se busca é a submissão. O "supremo opróbrio" é cometido pelo torturador, não pelo preso. Quando a vítima fala, suas respostas são o produto de sua dolorosa submissão à vontade do torturador, e não das perguntas que ele lhe fez.

Fazendo uso de um discurso dissimulado, Giro diz ao seu ajudante: "Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo gente. [...] Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga."

Ainda sobre os contundentes laços entre a obra e o momento histórico do militarismo no país, a fala do rufião representa o acobertamento que ocorria após as sessões de tortura e as ameaças contra aqueles que sobreviviam, ou seja: o silenciamento das atrocidades do período militar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

As prostitutas são vistas como objetos e, portanto, como produtos que ultrapassam o prazo de validade e, conseqüentemente, perfeitamente substituíveis ou descartáveis:

> Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga. [...] Leninha, Dilma, reage, gente! Esqueçam tudo. Vamos se virar. A Célia mereceu. Só aprontava. Vão pra rua. Vão se virar. Na volta, ninguém mais se lembrará dela. Juro. Quando chegarem aqui com fregueses, o Osvaldo já limpou tudo. Vão meninas. A putaria é assim mesmo. (p.59)

No fragmento, esboça-se um diálogo com o discurso popular segundo o qual "lavou tá novo", que retoma "A água lava tudo" (p.17). Mantendo uma forte relação da peça com o regime de exceção, o autor colocou na voz do personagem Giro uma relevante síntese que pudesse retratar esse momento de obscurantismo do país. Aliada à repetição, a passagem ganha uma grande força dramática: "Vão meninas. A putaria é assim mesmo. É assim mesmo. É assim mesmo. Que merda! Que merda! Que merda!"

Tanto a personagem Dilma como a personagem Leninha representam, ao final da peça, o discurso da incerteza diante do futuro: "Onde vamos? Onde vamos?", remetendo, diretamente, à condição de miséria social imposta pela situação do país. Talvez a resposta esteja nas próprias palavras do autor, que sempre dizia de forma poética: "Não sei para onde vamos, só sei que é preciso ir". De acordo com Magaldi (1997, p.307),

> A postura do autor, que se intitula maldito, é a da revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta transmite a seu teatro um vigor de sinceridade inaudita. As peças destinam-se a incomodar o pacato repouso burguês. Plínio não propõe soluções, subentendendo-se que o anima a idealidade apta a subverter a ordem instituída, como um todo.

Em *O abajur lilás*, pode-se dizer que o enunciador atualiza seus pontos de vista no discurso do autor e no objeto da encenação: atrás das palavras e das histórias das personagens, há a palavra, as intenções e a história do autor. Um autor que concebeu o prostíbulo como um espaço que lhe permitiu tomar parte no debate político, sinal seguro da história. Isso não significa que Plínio Marcos tenha construído a peça em torno de sua ideologia; ele a dissemina em meio às demais, discutindo com suas personagens, dando maior

força de convicção a uma ou outra e produzindo um texto em que as personagens, sem perderem a identidade, encarnam princípios e concepções de mundo.

Em outras palavras, sem se tornarem simplesmente porta-vozes do autor, representam algo de suas próprias lutas interiores, suas dúvidas e angústias e, pois, figurativizam a humanidade heterogênea, multiforme. Assim como Brecht, Plínio Marcos "não decidiu reabilitar a prostituta no interior de uma sociedade aristocrática, como Hugo o tentara, nem mesmo no mundo burguês, mas no interior de um mundo [...]onde é necessário não deixar que as injustiças do passado tenham força" (TOUCHARD, 1970, p. 169)[28].

Parece que, para Plínio Marcos, o sofrimento e a dor causados pela marginalização social vêm revelar-se como um novo padrão de tragédia, porque a obra aborda possibilidades morais do comportamento dos seres humanos. O enredo da peça mostra seres envolvidos num clima de ameaça à segurança e à vida que se estende à comunidade onde se desenrola a "tragédia" e culmina no destino hostil do (anti-)herói-vítima, que pode conduzir o público a participar das sensações de piedade, solidariedade, medo, horror, reações que as grandes tragédias encerravam em si.

Num texto que parece dialogar com o jornalismo, como é o caso de *O abajur lilás*, encontra-se o retrato de um Brasil nem sempre visível a olho nu e inenarrável pela grande imprensa, criando para o escritor uma imagem que oscila entre a marginalidade semelhante à das personagens que representa e o heroísmo de alguém que se posta ao lado dos fracos e oprimidos, produzindo uma obra que aproveita a matéria histórica (o real empírico) para produzir ficção e procurando cumprir um compromisso radical com os seres humanos que a sociedade deixa à margem.

Concebendo a "literatura como missão" (para empregar a expressão de Sevcenko, 1985), utilizou os recursos de seu poder criador, fazendo suas peças transformar-se em

---

[28] O comentário de Touchard é referente à obra de Berthold Brecht, mas aplica-se perfeitamente à peça analisada.

unesp

evocação de vidas humanas, ricas de ação física e verbal, dialógica, polifônica, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem não especificamente literária, carnavalizada e polifonicamente tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos.

O autor fez da peça um instrumento eficaz de defesa social, condenando (pelo avesso) e exigindo de forma implícita uma reformulação dos mecanismos que regem o sistema econômico-social brasileiro. A obra torna-se, assim, um importante meio de ação política, criando no leitor-espectador uma tomada de consciência contra o que é difícil suportar. Em outras palavras, *O abajur lilás* teve a virtude de mostrar que a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.

A peça desmascara as relações de poder que se manifestam em todos os campos sociais, independente da condição em que se esteja, reduzindo ao mais ínfimo padrão os condenáveis comportamentos de uma sociedade hipócrita e grotescamente deformada. Por outro lado, "Plínio Marcos, acreditamos que sem o querer, orientado unicamente por seu instinto de escritor, abria assim caminho para os protestos de grupos que se julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais" (PRADO, 1988, p.103-4), aos quais se podem acrescentar os presidiários e os aidéticos, que vão constituir o universo fragmentário de *A mancha roxa*.

CAPÍTULO IV: IDENTIDADES, GÊNERO E PODER EM *A MANCHA ROXA*

A sociedade é a fonte produtora das ideologias, e a ideologia corresponde ao conjunto de representações coletivas – imagens, signos, crenças, em suma, valores mediante os quais um grupo social mantém a coesão entre os diferentes membros, por um lado, e, por outro, opõe-se aos demais grupos sociais, afirmando perante eles a sua unicidade.

Segundo Eagleton (1997) todos os movimentos sociais (religiosos, estudantis, culturais, operários, políticos) encontravam-se, na década de 80, agrupados – nem sempre coesos –, unidos em um e único movimento, sob a mesma bandeira de reivindicação social, indiferentes às condições particularizantes (etnia, sexo, religião, categoria profissional, classe social), em cujo seio as discussões políticas foram acirradas. Já no final de século XX [e início do XXI] – no momento predominantemente do avanço da globalização, do neoliberalismo, do "fim das ideologias" e do "fim da história" –, não haveria, para ele, um centro catalisador de idéias e atitudes que seja capaz de aglomerar as diversas classes socialmente marginalizadas (negros, mulheres, favelados, homossexuais, sem-teto, sem-emprego, sem-escola, sem-terra). Nas palavras do autor (EAGLETON, 1997, p.12), a esquerda política teria abandonado as discussões ideológicas e, em conseqüência, a luta de classe, como se não houvesse mais disputas sociais.

A peça *A mancha roxa* parece, no entanto, apresentar-se como um lugar em que se centralizam discussões ideológico-políticas a partir de determinados discursos e práticas sociais, convidando o leitor a investigá-los.



4.1 Sujeito, discurso e ideologia

O discurso é concebido como efeitos de sentidos entre os interlocutores, de modo que supõe um sistema significante e a relação desse sistema com sua exterioridade, já que "é a inscrição da história na língua que faz com que ela signifique" (ORLANDI, 1994, p. 53). Assim, o discurso "se apresenta como o lugar específico em que se pode observar a relação entre linguagem e ideologia", sem separar linguagem e sociedade na história e apontando para a determinação histórica do sentido. O discurso como uma construção social é, pois, percebido como uma forma de agir no mundo. Analisá-lo dessa perspectiva é investigar como os sujeitos envolvidos na construção do significado agem no mundo por meio da linguagem e constroem, desse modo, sua realidade social e a si mesmos. Assim, tanto o sujeito quanto o sentido mantêm uma relação de dependência com a história, a ideologia e com o inconsciente desse sujeito, e ambos são constituídos no discurso:

> [...] as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem [...]. (PÊCHEUX, 1988, p. 160)

Acrescente-se que as personagens emitem um discurso elaborado pelo autor e, por conseguinte, esse autor exerce o papel de sujeito. Segundo Foucault (1986), sujeito é uma função fundadora do discurso; é o espaço em que há possibilidade de realização discursiva ou a "posição" que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito de um determinado discurso. É um lugar determinado e vazio que pode efetivamente ser ocupado por indivíduos diferentes. O sujeito do enunciado é também sujeito da operação enunciativa, que só pode existir, então, a partir de certos lugares demarcados. Ocorre que esse sujeito pode ser submetido a outro pelo controle e pela dependência, ou ser assujeitado à sua própria

unesp

identidade, seja pela consciência, seja pelo conhecimento de si (FOUCAULT, 1996). Nos dois casos, a palavra "sujeito" sugere uma forma de poder que subjuga e submete.

Na ficção, o investimento ideológico leva a ver o herói como representante da ideologia no poder, ou seja, do grupo social dominante, e o anti-herói como parte de um grupo que faz oposição à ideologia da sociedade em questão. Essa classificação depende, pois, da obediência ou desobediência às regras ditadas pelo código ideológico dominante. Opor anti-herói a herói é já investir ideologicamente os actantes sujeitos, definidos na estrutura da superfície (anterior à manifestação e à realização discursiva) por suas relações com o actante objeto; relações que devem ser entendidas como o simulacro das relações do homem com o mundo[29].

Para Pêcheux (1988), a ideologia não constitui apenas o sujeito, mas também os sentidos e ambos se relacionam mutuamente: não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. O sujeito interpelado é o sujeito do discurso que o interpelou, dos sentidos que se produzem no interior desse discurso. O sujeito da linguagem não é o indivíduo em si, mas aquele que existe socialmente, interpelado pela ideologia, de modo que ele não é a origem, a fonte absoluta do sentido, porque na sua fala outras falas se dizem. Esse processo de atualização axiológica do comportamento do indivíduo só pode ser analisado na extensão de seu discurso – o seu dizer – e o sujeito é o que é não porque queira ser o que é, mas porque é determinado a ser o que é; ele fala o que fala não porque queira falar o que fala, mas porque é determinado a falar o que fala.

Cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem individuais nem universais, mas se relacionam mais ou menos diretamente a conflitos. A ideologia só pode ser reconhecida no discurso e as

[29] Segundo Melo (1993, p. 16), "[...] o engajamento político de grande parte dos dramaturgos ativos dos anos sessenta exigia como premissa que o povo fosse alçado ao estado de herói". Como em teatro essa condição pertence exclusivamente ao mito, este foi, entre nós, "estilizado em proletário" e, portanto, anti-herói.

unesp

formações ideológicas comportam necessariamente, como um dos seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas, que determinam o que se pode e o que deve ser dito a partir de uma posição dada numa conjuntura. Formação discursiva é aquilo que, numa formação ideológica dada, "determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito" (op. cit.). Isso significa que o sujeito não tem liberdade de escolher o que quiser no instante em que, em sua ilusão constitutiva, produziria um discurso: todos os sentidos já estão previamente estabelecidos na formação discursiva a que ele pertence.

Sujeito, discurso, ideologia e contexto sócio-histórico são, pois, elementos primordiais para se definir e compreender a dimensão social do quadro das instituições seculares de opressão e dominação. Não se pode negar que o discurso marxista tornou-se a gênese discursiva dos grupos sociais marginalizados, explorados, excluídos, que se encontravam organizados no século XX. Isso significa que o advento do marxismo mudou e determinou a disputa pela hegemonia do poder nos campos discursivo e prático, de modo que é fundamental compreender e saber como as ideologias se relacionam no interior da obra, além de explicitar quais ideologias foram sendo incorporadas, ao longo da trajetória de criação do autor, como valores e propostas.

Com *A mancha roxa*, Plínio Marcos traz para o palco brasileiro, pela primeira vez, de um lado, o polêmico tema da Aids (doença que surgiu em 1981), entremeado pelo jogo do poder que fragiliza o ser humano ante a força opressora da sociedade, do sistema carcerário e, pois, do Estado; de outro, a ascensão do gênero feminino na cena social e política.

Escrita em 1988, a peça foi encenada pela primeira vez em 1989, sob a direção de Leo Lama, filho primogênito de Plínio Marcos, e, ao menos aparentemente, estava "longe" da censura, embora muito próxima da memória das agruras do "regime". A idéia de fazê-la nasceu de um episódio fortuito: profissionais de uma agência de publicidade (Adag) iriam gravar um vídeo sobre a Aids, que seria exibido na Casa de Detenção de São Paulo, para levar

unesp

aos detentos uma mensagem capaz de inibir a disseminação da doença nas celas. Durante duas semanas de observação, Plínio constatou, por um lado, na ala masculina, o alto grau de violência que envolvia as relações entre contaminados e aqueles que queriam evitar o contágio; por outro, na feminina, a solidariedade entre as detentas, representadas por uma lésbica que, mesmo consciente da contaminação da companheira, não quis separar-se dela; antes, ameaçou a carceragem com o sangue contaminado. (MAGALDI, 1998).

Assim, para escrever esta obra precisou confinar-se, vivenciar "a redução de todo universo humano a um retângulo de concreto", um espaço capaz de traduzir "sua metafísica, sua ética, seu senso de história" e de levá-lo a "ruminar em busca de sua sanidade" (BRODSKI, 1997, p. 5).

Advindos do universo extratextual, os dados aqui apresentados não estão presentes no corpo da peça, revelando-se, pois, como reflexões de caráter metatextual, que se justificam pelo fato de a relação entre ficção e realidade constituir-se como um dos pilares do projeto criador de Plínio Marcos. É necessário lembrar que a Aids representa um divisor de águas na história da humanidade. Assim, fazendo uso de material extratextual e assegurando, em sua dramaturgia, o efeito de real, o autor situa leitor e espectador diante de uma dimensão realista, não simplesmente para que tenham consciência do mal, mas especialmente para expô-los ao drama da contingência humana. As aflições que assolam a sociedade marginalizada aparecem, em sua arte, como uma forma de manifestação contrária a esse estado de coisas.

4.2 *A* mancha *roxa*: em cena, a trama

Fonte inesgotável dos grandes artistas, a percepção sempre esteve presente em Plínio Marcos. Soube até mesmo antecipar acontecimentos, o que o colocou definitivamente como um dos colaboradores do processo de desmitificação da recente história brasileira. O

seguinte fragmento da crônica de Plínio Marcos "Como se faz na aldeia do desconsolo", publicada na *Folha*, no caderno Ilustrada, confirma essa afirmação:

> Os atos de exceção, a censura, a importação da cultura de consumo ocupam quase que totalmente nossos veículos de comunicação social e são, sem dúvida alguma, responsáveis pelo obscurantismo que envolve nosso país. E é, naturalmente, em face a esse obscurantismo que o homem comum se desacorçoa, desacredita dos órgãos de reivindicação coletiva, perde as perspectivas de participar da vida política, social e econômica da nação, e tenta resolver sozinho os problemas do dia-a-dia. (Plínio Marcos. In: MAIA, CONTRERAS e PINHEIRO, 2002, p.29)

Produzindo um universo imaginário em que cria um efeito de real – um universo marcado pela hipocrisia e pela injustiça social – Plínio Marcos focaliza, em *A mancha roxa*, *flashes* do cotidiano de um presídio feminino, cercado pela corrupção, pela violência e pelo descaso das autoridades diante das questões que permeiam o sistema carcerário, denunciando um quadro caótico e desintegrado de figuras humanas. Assim, o dramaturgo demonstra sua capacidade de analisar em profundidade um fenômeno social e, pelo discurso de suas personagens, denuncia uma realidade que deverá ser alterada.

As personagens que compõem a peça apresentam-se num constante jogo de tensão dramática, num clima ameaçador que procura extravasar o rancor, por meio das únicas armas de que elas dispõem contra a indiferença social: a união e a própria doença. É interessante destacar que as personagens estão imersas num complexo jogo de poder instaurado pelo Estado, o que favorece, ainda mais, o surgimento de idéias revolucionárias, atirando contra a sociedade a força dos que estão fadados ao esquecimento:

> E a situação-limite exposta pela peça se transforma na metáfora de um quadro social assustador. O poder abusou de tal forma dos oprimidos, nas últimas décadas, que não surpreenderá ninguém se as multidões se rebelarem, num movimento semelhante ao da Revolução Francesa, com dois séculos de atraso. A violência instaurada nos grandes centros sugere o prenúncio de um grande estouro, de que todos seremos vítimas. Ouça-se o claro aviso de *A mancha Roxa*. (MAGALDI, 1997, p. 227)

unesp

As situações dramáticas desenvolvem-se à noite, numa cela especial, o espaço mimético/diegético onde seis detentas, de diferentes profissões ou origens sociais – Santa (advogada), Isa (psicóloga), Doutor (enfermeira), Tita (batedora de carteira), Professora (ex-militante política e professora de História) e Linda (sem *status* profissional) –, compartilham uma mesma história: cumprem pena. Das seis detentas, quatro possuem diploma de curso superior, o que lhes daria direito, segundo a lei, a uma cela especial. Ocorre, todavia, que as outras duas também desfrutam do benefício, porque a subversão da ordem legal é prática comum na engrenagem penitenciária ali representada. Toda hierarquia é, pois, abolida, produzindo-se um mundo carnavalizado.

A cela especial é, em *A mancha roxa*, uma metáfora que representa o nefasto ambiente de propina, corrupção e violência das prisões brasileiras. Pela figura da cela especial, o autor põe a nu as injustiças que ocorrem em nome da "lei" e da "ordem", além de denunciar uma política carcerária falida, despreparada, um ambiente completamente desfavorável, incapaz de recuperar um detento e de devolvê-lo à sociedade em condições de desenvolver e de exercer sua cidadania. Além disso, focalizar a questão a doença numa cela comum seria alimentar o preconceito de que crime e Aids são problemas que só afetam as classes social ou economicamente menos favorecidas.

O centro vital da obra é o processo de descoberta da contaminação pelo vírus da Aids pelas detentas, submetidas, segundo suas vozes – em que se entrecruzam várias vozes sociais – a uma sociedade injusta, que as tornou marginais. Disso decorrem os movimentos temáticos em torno dos quais se organiza a peça. Os eventos afiguram-se menos importantes que a ênfase à dialética vida/morte, que se encontra nas teias do texto. O leitor só chegará, porém, a uma compreensão mais lúcida dos elementos significativos que formam a trama dessa matéria vertente, se conseguir obter uma visão clara da tela onde se desenham as falas,

unesp

elementos inerentes à história e que constituem o cerne da obra. Focalizar o enredo torna-se um meio auxiliar para se atingir a compreensão global da função do discurso.

A peça inicia-se com uma cena em que Santa, "isolada num canto", indiferente, está sob o olhar do outro, figurativizado, inicialmente, pelo autor. Raramente se faz ouvir a voz pura de Santa, porque ela se limita a recitar ou parafrasear trechos da Bíblia. Cada uma das personagens é, de um modo geral, vista através dos olhos e das falas das outras, das quais emergem motivos sócio-culturais, ideológicos e psicanalíticos.

A fabulação é simples. Na primeira cena, enquanto Santa lê trechos da Bíblia, Doutor aplica uma dose de droga em Isa, constatando a presença de uma mancha roxa, uma das formas de manifestação da Aids. Considerando que a agulha é compartilhada, aumenta o temor e, à medida que se vão recompondo, por meio de falas em seqüência, os outros sintomas (febre, tosse contínua acompanhada de traços de sangue no cuspe, diarréia), cresce a tensão e instala-se o pânico. Tita ameaça matar Isa, caso tenha contraído a enfermidade. Numa tentativa alucinada de provar que Isa não está infectada, Linda compartilha a agulha da parceira, para depois relacionar-se sexualmente com ela, de forma provocante, diante das outras. Santa excita-se com a cena de lesbianismo. Tocada, porém, pela interdição – o tabu religioso –, grita por socorro, transformando o ambiente em balbúrdia, até aparecer Grelão. Novos confrontos iniciam-se, e Santa tenta subornar a carcereira. Quando o suborno está para concretizar-se, Tita exige a permanência de Santa, desbancando a autoridade de Grelão, que sai de cena. Instaura-se a reflexão entre elas, até que Professora observa uma mancha roxa na canela de Tita. Todas se examinam e concluem que estão contaminadas. Professora relata sua história e, num ato verbalizado de conscientização coletiva, atribui a responsabilidade de sua condição "atual" ao Estado, instigando as companheiras a uma rebelião, a um protesto contra a indiferença da sociedade, aconselhando-as a infectarem o maior número possível de pessoas. A peça termina com gritos e gestos de sedução para a platéia.

unesp

O desfecho do texto passa a focalizar as personagens, nuas, convidando os espectadores a participarem de seu jogo de contaminação ("pra cada uma mil"), revelando a projeção do público no plano do enunciado (a expectativa de que o público participe do discurso da união e da destruição apocalíptica), numa relação dialógica com as outras vozes que subjazem ou que assomam ao texto. Seu estatuto é o de uma reflexão metadiscursiva (sobre o discurso produzido, sobre fábula x espetáculo), revelando o que o eu pensa de seu discurso, de sua finalidade e organização/constituição. Assim, a participação do público vai além do texto, da fábula; antes, estende-se e infiltra-se no espetáculo; ademais, o texto parece caracterizar-se por um projeto ideológico, que tem como fonte a escrita, conforme ocorria nos grandes períodos da história do teatro.

Parece produzir-se, ali, a desconstrução da sociedade dividida em classes, o que se figurativiza, numa primeira instância, por personagens que, embora de diferentes estratos sociais, acadêmicos e culturais, dramatizam a opressão política e social de que o país e o autor da peça foram alvo. Num segundo momento, a aproximação entre a classe representada pela platéia e aquela mostrada pelas personagens acaba oferecendo uma dimensão crítica do que ocorre: o público pode perceber sua vulnerabilidade e o fato de que são seus próprios mecanismos que estão sendo demonstrados.

Como nas obras anteriores, o enredo da peça mostra os anti-heróis (ou heróis, dependendo da perspectiva de que se os veja) envolvidos num clima de ameaça à segurança e à vida, que se estende à comunidade onde se desenrola a tragédia e culmina na destruição anunciada desses heróis: um destino hostil de herói-vítima, que pode conduzir o público a participar das emoções trágicas da piedade, solidariedade, medo, horror, reações que as grandes tragédias encerravam em si.

Vale destacar que o teatro foi (e ainda pode ser) alvo das classes dominantes que tentam apropriar-se dele e utilizá-lo como veículo de dominação. Dessa forma, modificam

unesp

radicalmente o conceito dessa expressão de arte. Ocorre que o teatro pode ser igualmente uma arma de libertação, especialmente quando se colocam em foco questões relativas à injustiça social e, por conseguinte, quando dá voz às populações consideradas marginais pela sociedade. Nesse contexto, "pode o teatro ser posto ao serviço dos oprimidos", para que o povo se liberte da categoria de mero "espectador" e se configure "em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática." (BOAL, 1983, p. 138), como parece ocorrer em *A mancha roxa*.

Na vertente da Poética do Oprimido, o espectador tem papel fundamental na composição e transformação da ação dramática proposta, ensaiando soluções possíveis e debatendo projetos modificadores para a ação real. Para o teórico, fundamentalmente, "[...] todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, *à sua maneira e para seus fins*. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!" (BOAL, 1983, p. 139)

Para se atingir um *status* de teatro pleno, o espectador precisa deixar de ser necessariamente um ser passivo para se tornar também o sujeito, e estar em "igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores." (BOAL, 1983, p. 180). O espectador se liberta e, dessa forma, pensa e age por si próprio. É a idéia fundamental dessa expressão artística: Teatro é ação!

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4.3 O espetáculo textual: em cena, a cela

Em *A mancha roxa*, o título abriga relações metonímicas e metafóricas. Analisando-se os semas que compõem o semema de "mancha", constata-se que ele pode representar, ao mesmo tempo, o sintoma visível da doença, o resultado, metonímico (relação real de contigüidade), e a mácula social, metafórica (relação mental de similaridade), impingida àqueles que transgridem as leis numa época de repressão política. Quanto ao roxo, pode simbolizar a morte (pela doença), ou as verdades intencionalmente ocultadas pelo sistema ou pelo regime ditatorial; já o determinante – artigo definido – denuncia o objeto: seja ele físico ou político-social, já é conhecido. Acrescente-se que, das constantes associações entre a doença e seu sintoma visível, entre o substantivo "mancha" e o adjetivo "roxa", resulta que "roxa" acaba por substantivar-se em vários enunciados, significando a própria doença: "A roxa entre nós." ; "Anda todo mundo apavorado com a roxa" (p. 7-8).

O signo lingüístico "mancha" – do latim *macula*, de que resultaram as formas divergentes 'mancha' e 'mácula' (CUNHA, 1999, p. 493) ambíguo, metafórico-metonímico, em torno do qual se organiza a história –, é o centro dos conflitos vivenciados/representados. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 585), citando o psicólogo suíço Roscharch, "a própria mancha é um símbolo, o de uma degradação, de uma anomalia, de uma desordem; é, no seu gênero, algo antinatural e monstruoso. Seja o efeito do envelhecimento das coisas que se desgastam, ou o resultado de um acidente, a mancha revela a contingência do ser, cuja perfeição, quando atingida, tem pouca duração" e "passa como uma nuvem. É a marca da fraqueza e da morte".

Ao ativarem-se esses modelos, algumas associações entre os semas tradutores do signo "mancha" e o texto da peça podem ser produzidas e confirmadas no decorrer da leitura: por detrás de todo o texto vão permanecer, latentes ou manifestas, as idéias suscitadas pelo substantivo que se empresta como título da obra. A mancha não estará apenas no título da

unesp

obra: estará no corpo, na alma e no discurso das personagens, registrando-se simbolicamente no enunciado e na enunciação.

Traçando o contorno do texto e produzindo uma espécie de isotopia da representação, o dramaturgo traz, para o mundo textual, vários outros signos teatrais: a iluminação, a cor, a música, que, associados à ação e aos signos verbais, produzem vínculos que se implicam mutuamente. Procurando colorir o espaço (o presídio), mas extrapolando os limites do local (o espaço não só como lugar físico, mas também com um conjunto de atributos de ordem social, conjunto de conflitos), dá pinceladas significativas no cenário – ponto-chave na configuração do drama –, pondo em destaque o meio (histórico e social), que exerce forte influência sobre as ações/reações das personagens, fazendo sua obra aproximar-se do "romance de espaço" a que se refere Aguiar e Silva (1996, p. 685).

Ali, o roxo – cor impura, ambígua, resultante da mistura de azul (símbolo da verdade) e vermelho (que representa o fogo e a purificação) (CIRLOT, 1984, p. 172-180) – não se encontra apenas no corpo e na palavra das detentas, ou nos versos cantados por Professora, povoados de carnes, almas e mulheres roxas; também é roxa a lanterna que focaliza a "cara do público" e a luz da platéia que se acende e que "fica roxa até o público sair" (p. 40). Assim, a cor roxa pode metaforizar, por um lado, a impureza das detentas, que, metonimicamente, contamina o público, igualando, carnavalizando; por outro, as verdades ocultadas intencionalmente, ou o desejo de purificação. Além disso, remete, metafórica e metonimicamente à cor que representa o movimento feminista – e, por extensão, o luto –: as mulheres aidéticas e presidiárias seriam a própria mancha, trazendo para o palco a questão do gênero[30], ligada às de diferença e de desconstrução.

[30] O conceito de gênero está diretamente ligado às questões do movimento feminista contemporâneo, nas bases da luta política que ocorreu na história da humanidade em fins da década de 60, cujos objetivos mais imediatos eram reivindicações relacionadas à organização familiar, maior acesso aos campos de conhecimento e maior abertura a determinadas profissões (geralmente destinadas ao sexo masculino).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Importa destacar, ainda, o papel semiológico que o signo iluminação desempenha em *A mancha roxa*, porque passa por um processo de mudança: da claridade, que focaliza o não-ser, ao aumento gradual do tom roxo. É pertinente o caráter simbólico do roxo, que, em consonância com o signo "mancha" (mácula), concorre para a configuração da atmosfera lúgubre e para a construção da idéia da morte, que se encrava em todo o texto. Destaque-se que a luz começa a ficar roxa a partir da indicação cênica presente na página 30, quando as detentas examinam-se e concluem estarem infectadas: a luz projetada sobre as personagens delimita seu estado de ser. Ao final da peça, a cor roxa espraiando-se pelo público simboliza o mal que atingirá a todos, a contaminação universal. É a mensagem da obra, dialogando, por paráfrase, com as sete pragas do texto bíblico (o Apocalipse de João).

Conforme informações contidas nas didascálias, a iluminação de coloração roxa está presente em quase todo o palco, com exceção do canto em que permanece Santa, onde a luz está clara. Essa estratégia conduz o espectador a inferir que a personagem não está contaminada. Quando as outras forçam Santa a relacionar-se sexualmente com uma das contaminadas, a luz que era de coloração clara também se torna roxa, simbolizando o fácil processo de contaminação "pelo sangue, pela merda, pela porra", insistentemente enfatizado no texto. Ao preparar-se o desfecho, as personagens rompem a chamada quarta parede e, munidas de lanternas de luz roxa, dirigem-se até o público, focalizando o rosto dos espectadores e buscando seduzi-los. Ilumina-se a platéia – também de coloração roxa –, produzindo-se a alegoria da contaminação total e da diminuição da distância entre o plano real e o ficcional.

Como a cor roxa, a canção entoada por Professora também sofre alterações significativas no transcorrer da peça. Ocorre uma intensificação dramática, que produz isotopia: é um fio que integra fábula e ação, pelo agrupamento do conjunto de sistemas cênicos, unificando atores, cenário, música, cor e palavra, construindo-se a coerência

unesp

semântica intratextual. Assim, ao contrário do que afirma Magaldi (1998, p. 227), para quem a canção é "perfeitamente dispensável", as quatro ocorrências desse texto cantado são estreitamente vinculadas à progressão temática. Com efeito, as unidades dramáticas vinculadas à canção ordenam e compõem todo o texto, evidenciando o temor das personagens diante da ameaça de um futuro desesperador, resultante de um passado-presente angustiante:

OCORRÊNCIA 1	OCORRÊNCIA 2	OCORRÊNCIA 3	OCORRÊNCIA 4
Muitas mulheres	Muitas mulheres	Muitas mulheres	Muitas mulheres roxas
Roxas	Roxas	Roxas	No fígado, nos rins, no martírio
Sem olhos	Marcadas	Com tetas caídas	Roxas dilaceradas
Sem dentes	Roxas	Chupadas, sugadas, Geladas	Obscuras roxas
Sem bocas	Nuas, no relento	Roxas	Carnes podres
Descaradas	Buscam alento	Com as bundas caídas	Almas debilitadas
As sem-cara	Na esquina	Chupadas, sugadas, Geladas	Podres roxas
Ficam pasmadas	Gelada	Roxas	Suplicam piedade
Diante do espelho	Na quina do braço	Podres, roxas	Mas nenhuma consolação
Sem o reflexo	Na veia	Debochadas, roxas	Nenhuma responderá.
Onde o tempo	Gelada	Flores roxas	Não é tempo de misericórdia.
Frio	O branco	Chagas, as chagas	Tempo, tempo
Escoa	Brilho, sonho, asa	De Jesus Cristo, roxas	Da florada roxa.
No relógio sem ponteiro.	Essa é a história	As que mais amaram	Nada do que amaram Era belo
Muitas mulheres Roxas	A sina	Jamais serão perdoadas	Ninguém mais deseja
Seus amores	A condenação	Muitas mulheres	As carnes podres
Seus pecados	De muitas mulheres	Roxas	Podres, roxas
Seus desenganos	Roxas	Essa é a história	Mancha roxa
O resultado		A sina	Melhor
- a mancha roxa.		A condenação	Pra muitas mulheres Roxas
Essa é a história		Das muitas	É mais fácil morrer
Sina		Mulheres roxas	Quando não há o que esquecer
Condenação			
De muitas mulheres			
Roxas			

A opção por essa disposição gráfica dos signos verbais da canção (sob a forma de tabela) procurou pôr em evidência a corporalidade do discurso, que a materialidade do texto poderia ocultar nos desenhos figurativos construídos pelo autor à moda de Picasso. [31]

Além de cumprir uma função específica na construção e na continuidade da história, a canção, de teor descritivo-narrativo, revela a associação de elementos e o percurso das mulheres do status de não-ser ao de ser degradado e sem memória. Da perspectiva do intradiscurso, é por meio dos recursos da reiteração e da substituição lexical que, gradualmente, são constituídas as possibilidades de (des)identificação. A incidência da reiteração lexical, que se mostra no plano sintagmático, parece funcionar como efeito de homogeneização, que constitui, simbolicamente, o lugar comum entre elas: o lugar da exclusão, como seres e como seres sociais. Destaque-se que, para fazer passar sua ideologia, a obra tem que ser redundante, seja no excesso de indícios e sinais, seja na repetição da informação. No plano paradigmático, há o desenvolvimento exaustivo de motes, alinhavados no plano sintagmático, destacando-se a posição tática que ocupam os signos "mulheres", "mulheres roxas", "mancha", "mancha roxa" e a relação de contigüidade que se pode estabelecer entre os signos "resultado", "a mancha roxa" e "condenação", da primeira ocorrência, e "morte" ("é mais fácil morrer"), da última.

Na primeira ocorrência, a caracterização atinge o status de um processo de despersonalização (o não-ser, ou um ser qualquer), marcado por um lirismo lúgubre, que enfatiza a falta – sem olhos, sem dentes, sem bocas, sem cara (des-caradas), sem reflexo no espelho, (relógio) sem ponteiro – e as relações de causa–efeito que constroem o destino e a história das mulheres marcadas pela mancha roxa. A segunda, reduzida, seja quanto ao número de versos, seja pela elipse de informações, permite uma leitura paradigmática: insinua

[31] A noção de figuratividade corresponde à propriedade que os textos têm de produzir um efeito de realidade, de criar uma imagem do mundo. Assim, encontra-se muito próxima do conceito de figuralidade empregado por Lyotard, em seu *Discours, Figure*: propriedade relativa à vinculação de um objeto com o que ele representa; formas e figuras que engendram os escritemas (PEREIRA, 1976, p. 29ss).

unesp

a prostituição e o uso de drogas (na esquina/na quina/ na veia) como fuga (sonho, asa=liberdade) à realidade roxa, povoada por mulheres "marcadas" (excluídas, mas visíveis).

Na terceira manifestação do texto cantado por Professora, o "de", genérico, indefinido, cede espaço ao "das", em que o determinante (artigo definido) aponta, como no título da peça, para um objeto conhecido e, agora, marcado pelo sema "presença" ("tetas", "bundas", "chagas"): agora são vistas (fisicamente), mas como figuras podres, degradadas, condenadas, para quem os únicos processos transitivos são "buscar alento" (segunda ocorrência) e "suplicar piedade".

É na quarta ocorrência, que se manifesta proximamente ao desfecho da peça, que os fios temáticos se entrelaçam com mais força dramática: o roxo impregna os órgãos e a alma das mulheres, mas **ninguém** ouve suas súplicas e não é mais tempo de misericórdia: o tempo é de contaminação, de "florada roxa"; a morte é iminente, mas é a sina das "mulheres roxas", injustiçadas e esquecidas pela sociedade, conforme denuncia Professora: "Estamos todas roxas. Irremediavelmente roxas. Estamos a caminho da podridão definitiva. "Ninguém ouve nosso grito de dor. A indiferença total da sociedade é degradante. É justo isso, Tita? É justo, Doutor? É justo, Isa?" (p. 35-6)

Acrescente-se o papel das frases nominais e das construções com verbos de ligação ("ficam" e "é"), especialmente nas duas primeiras ocorrências da canção: elas retratam uma visão essencialmente estática, num presente durativo, existencial, cujo resultado se configura no recorrente predicativo "sina", nunca atribuído ao sujeito humano (porque este não é o sujeito do próprio destino), mas ao demonstrativo de 3ª pessoa (a não-pessoa). Também merece relevo o aspecto resultativo que se inscreve nas freqüentes nominalizações e nos adjetivos propriamente ditos: anuncia-se explicitamente na primeira ocorrência – "O resultado/- a mancha roxa" – e percorre as demais, acentuando-se, quantitativa ou qualitativamente, a partir da terceira: "marcadas" (segunda ocorrência); "[tetas] caídas",

unesp

"chupadas", "sugadas", "geladas", "debochadas" (terceira ocorrência); "dilaceradas", "podres", "roxas" (quarta ocorrência). Destaque-se, ainda, o aspecto permansivo das construções de modalidade negativa "jamais serão perdoadas" (3ª ocorrência) e "quando não há o que esquecer" (4ª ocorrência): a negação do futuro, do perdão, e a negação do presente existencial (numa oração sem sujeito), que culminarão no judicativo "é mais fácil morrer" (4ª ocorrência). Destaque-se, finalmente, na 4ª ocorrência, o apagamento do determinante "a" diante do sintagma nominal "mancha roxa", que produz um efeito de intensificação e de generalização, insistindo na essência, na qualidade do ser nomeado, antecipando a figura da contaminação total que será proposta no desfecho da peça, representando-se pela luz roxa que iluminará atores, palco e público.

Em torno do plano do conteúdo giram fragmentos ideológicos das tendências mais definidoras da(s) escola(s) de que Plínio Marcos extraiu parcelas de contribuição, assomando ao texto a perplexidade do enunciador diante do ser e do não-ser, misturados, um só, nas mulheres roxas e no espaço-tempo que as envolve. No conjunto, observa-se a imanência do passado no presente – resultado de um processo acabado – e a amorfa fluidez da experiência interior, num tempo que não pára. Sob a camada do quotidiano das "mulheres roxas", esconde-se o lado avesso, que revela a existência de um mundo subterrâneo que floresce, roxo, sobre a paisagem física, que impõe sua presença, e sobre a paisagem interior, que remete à ausência, ao não-ser, à morte. Completa-se, ali, o processo de des-humanização, representado pela deformação das mulheres: roxas, podres, sem passado e sem memória. A sua trágica concisão, a sua descarnada e dura eficiência produzem o impacto exigido na visita às misérias do corpo e da alma.

Ali, o grupo marginalizado surge estimulado (ou forçado), por sua condição, a introduzir mudanças na sociedade, com o intuito de eliminar as barreiras que inviabilizam a sua integração, já que não pode adquirir o status social que lhe garanta legitimar a sua

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

condição de indivíduo. Aqui se confirmam as palavras de Mostaço (2001, p. 13): "A dramaticidade de Plínio não admite soluções de compromisso ou acomodação de situações, apenas o rompimento dos vínculos, a morte ou supressão de uma das partes geradoras da tensão".

Acrescente-se que, por 18 vezes, conforme indicações cênicas, especialmente na preparação do desfecho, é a voz do grupo ("todas") que se faz ouvir: entre choros, lamentos, pragas e auto-exame, vê-se e ouve-se a mancha, no corpo e na voz; a voz roxa que vaia, grita, xinga e desafia, até encontrar-se com o riso, com as risadas, com a exaustão e, finalmente, culminar nos berros de alegria e no refrão de vingança "– Pra cada uma, mil! Pra cada uma, mil! Pra cada uma, mil!" (p. 39)

4.4 Em cena, as personagens

No teatro, a personagem absorve as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Assim, essa entidade funda onticamente o próprio espetáculo, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição. (ROSENFELD, 1972, p. 21-31)

Acompanhando a tradição dos manuais, Prado (1972) estabelece três critérios de caracterização da personagem teatral: o que ela revela sobre si mesma; o que faz; o que os outros dizem a seu respeito.

O primeiro envolve o diálogo (com o "confidente", desdobramento do herói, ou com o público) ou o solilóquio (em que a personagem conversa consigo mesma, embora se saiba que o verdadeiro interlocutor do teatro é o público). O segundo envolve a esfera do

comportamento extrospectivo e, pois, não se limita aos movimentos ou atividades físicas: "o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto [...] também funcionam dramaticamente" (PRADO, 1972, p. 92).[32] O terceiro modo de conhecimento da personagem envolve o autor[33] – que lhe atribui um grau de consciência crítica e simpatiza ou antipatiza com ela, que a preenche com características e cores que lhe dêem verossimilhança no interior do mundo constituído de signos e portadores de signos (PALLOTTINI, 1989, p. 12) em que ela vai atuar – e a relação ator-personagem: o ator não pode encarnar a personagem; ele precisa configurá-la e criticá-la, produzindo, num "quadro teatral não realista", personagens autônomas ou realistas, entre as quais se insinua o pensamento do autor. Prado (op. cit., p. 101) destaca que o mesmo impulso que conduz um autor a escrever uma peça leva-o "a expor e a defender os seus pontos de vista".

À formulação de Prado, torna-se necessário acrescentar o primeiro meio de apreensão da personagem, o visual (proposto por PALLOTTINI, 1989), que, embora contemplado no terceiro critério, merece um lugar à parte, especialmente porque, em *A mancha roxa*, esses dados assumem papel determinante. A aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato. (PALLOTTINI, op. cit., p. 64-67; 77-83)

---

[32] O tempo também influencia a conformação psicológica das personagens, pois o ciclo de existência de uma peça é de cerca de duas a três horas, exigindo que a configuração dos comportamentos e fatos seja bastante veloz, porém, considerando os limites desta pesquisa, esse fator será apenas tocado.

[33] No realismo moderno, o autor foi "expulso" de cena: ele devia ficar nos bastidores, invisível e em silêncio. Mais tarde, nas peças de tese, o autor foi reintroduzido sob a figura do *raisonneur*. Foi Brecht quem, buscando instituir um teatro político, pôs o autor em comunicação imediata com o público, reformulando a relação autor-personagem, hoje questão capital na dramaturgia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Considerando que, em *A mancha roxa*, texto teatral, as ações propriamente ditas das personagens são microações e, pois, os índices de sua existência concentram-se no dizer (a fala é instrumento da ação), abordar as vozes presentes no texto (e as ausentes dele) pela associação dos critérios acima poderia parecer suficiente para traçar-lhes o perfil. Ocorre, todavia, que o dizer implica o agir num determinado tempo-espaço, processando-se no texto um jogo de **atuação** comunicativa, de que vai resultar a representatividade temática, ideológica e sócio-cultural do texto: corporifica uma temática, patenteia valores identitários ou ideológicos e situa o universo diegético no conjunto das relações histórico-sociais (GREIMAS e COURTÈS, 1979).

A identidade é definida pela relação do indivíduo com outros (a identidade do eu é constituída na relação eu + o outro) em uma estrutura ou contexto econômico, que também interage com/influencia a efetivação da identidade. Seu conceito envolve desde um simples "meu nome é tal' até procedimentos policiais, burocráticos, documentais: é o social que determina a subjetividade.

Assim, não existem identidades fixas ou permanentes; elas vão se construindo a partir de uma gama de relações que se estabelecem entre gêneros, gerações, etnias, classes: as pessoas têm determinado gênero, podem pertencer a uma mesma geração ou etnia e circular em diferentes classes sociais. Todas essas categorias, reunidas em uma pessoa, colocam-na em diferentes relações com seus pares, o que torna difícil definir uma identidade, conduzindo-nos a buscar uma espécie de lógica de produção de subjetividade.

Falar de identidade implica lembrar os estigmas, sinais corporais feitos com fogo, por meio dos quais se evidenciava algo de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os apresentava. Seu portador era ritualmente poluído e devia ser evitado, especialmente em lugares públicos.

unesp

Deslocado desse sentido primeiro, concreto, o conceito de "estigma", hoje, atinge diferenças de classe, geração, etnia, gênero, entre outras, produzindo conflitos culturais, sociais ou individuais, como ocorre abundantemente em *A mancha roxa*.

No conjunto das práticas discursivas e sociais que se apresentam na peça, o estigma ora funciona como um elemento subjetivo que protegeria e justificaria fracassos pessoais, não necessariamente determinados pela condição pela qual o sujeito foi estigmatizado: ele seria uma defesa assumida pelo estigmatizado, que adota uma postura de vítima e até pode tirar vantagens dessa situação. Diferentemente, pode ocorrer que o sujeito adote o estigma e assuma-se como "normal": os outros é que não o seriam. Há ainda os que se conformam, os que se agrupam, adotando, às vezes, uma postura sectária (pertencimento a uma comunidade de iguais) e se apóiam uns nos outros e que buscam apoio nos "informados" – sujeitos "normais" que simpatizam com os estigmatizados e que são aceitos por eles; sujeitos diante dos quais o indivíduo que "tem defeito" não precisa se envergonhar ou se autocontrolar (enfermeiros, psicólogos, funcionários treinados para agir diante de determinados públicos) –, nos amigos e na família.

A primeira personagem a ser caracterizada é Santa, advogada que, por ciúmes, matara o marido, enquanto ele dormia. A participação de Santa na história (17 falas e 17 indicações nas didascálias) concentra-se predominantemente em ler e recitar trechos bíblicos. A escolha recai sobre os evangelhos (Novo Testamento) e o recorte temático, sobre a incongruência entre palavras e obras (dizer x não praticar), retratando a hipocrisia do homem – que vai encontrar ressonância no agir/falar da própria personagem –; sobre a natureza impura do homem (o mal interno, inerente ao ser humano, que, saindo do interior de seu coração, contamina) – que parece funcionar, para ela, como uma justificativa, mas que, ao contrário, antecipa seus comportamentos –; o arrependimento como forma de expiação dos pecados e caminho para a salvação – obsessão da personagem no decorrer da história –; a

unesp

punição (a sanção negativa) dos pecadores – que se associa ao medo que a acompanha no desenrolar dos acontecimentos, mas que não a impede de excitar-se com a cena de lesbianismo, proibida pela religião: aquilo que sua (do outro, do discurso religioso) palavra nega, seu "coração" aceita.

Diferentemente das demais personagens, ela não pronuncia o discurso da exclusão nem menciona as omissões do Estado. Importa esclarecer que, durante muito tempo, o discurso da Igreja esteve em consonância com o do Estado, conforme observou Freud (*apud* WOLLHEIM, 1977, p. 225 *et passim*), em seus ensaios acerca da sociedade, nos quais focalizou as relações entre moralidade, religião, instituições sociais em geral e autoridade política.

No desenrolar da peça, constata-se que a religião é, para Santa, apenas um disfarce, uma máscara, assim como o é o nome que, ironicamente, lhe é atribuído pelo autor, falando pela voz do Outro: "Santa" seria um apelido que lhe aplicaram, também ironicamente, as outras detentas. Aproximando-se o desfecho da peça, num dos mais altos pontos de tensão, a máscara cai: a religiosa advogada oferece suborno à carcereira, em troca de uma cela individual, em que possa ficar invulnerável à mancha roxa: "Me coloca sozinha numa cela. Eu pago." (p. 23) "Cinqüenta por mês. Mas me tira daqui já." (p. 24) "[...]Eu vou pagar. Eu..." (p. 38) Tentativa frustrada, ela se rende à proposta coletiva de contaminação total: " - Pra cada uma mil..." (p. 39)

Ao enunciar "Essa doença é coisa do diabo. Dá em gente depravada" (p. 22), Santa revela um discurso que há muito tempo perdura no inconsciente coletivo: a Aids seria uma doença exclusiva de pessoas que apresentam um alto grau de rotatividade de parceiros. A visão de artista de vanguarda do dramaturgo Plínio Marcos soube, porém, ainda na década de oitenta do século XX, desmitificar essa visão superficial, apresentando ao leitor-espectador outros modos de contaminação: "Pelo sangue. Pela porra. Pela merda" (p. 7 e 9). Além disso,

unesp

o autor coloca na boca das personagens os principais sintomas da doença, sem nenhum contorno metafórico: "A tosse, a febre, a caganeira, o sangue na latrina". Esses elementos favorecem, assim, um exercício coletivo de absorção do problema; um problema que está bem próximo e que não faz distinção de raça, gênero ou classe social. Uma das principais virtudes do dramaturgo foi justamente fazer valer uma das funções primordiais do teatro: a reflexão.

A segunda a surgir em cena é Professora, mulher marcada pelo drama da juventude que perdeu força contra o regime da ditadura. Professora de História e participante nas lutas da categoria e em movimentos de periferia, casou-se com um companheiro de militância, que não conseguiu manter o emprego porque "não podia dar aula pressionado pelo sistema" (p. 33), enquanto ela "Dava aula em colégio, em faculdade, de manhã, de tarde, de noite" (p. 33). Roubada, ameaçada de morte e agredida, física e verbalmente, pelo marido explorador, passa a viver uma intensa crise conjugal e perde o ânimo: "não podia lutar contra a tirania, instigar a massa pra luta de libertação coletiva, se no plano particular..." (p. 33) Em conseqüência disso, torna-se mais uma peça do grande sistema, lecionando compulsivamente, sem ideal, até que, impulsionada pelos problemas cotidianos, aliados a sua jovialidade, aos constantes assédios e à carência afetiva e sexual, envolve-se com um amante, que a instiga a colaborar na trama do assassínio do marido. Preso, ele a denuncia como mentora do crime e ela é presa.

Com 54 falas, em geral longas, sua primeira aparição traz para a cena uma canção (já analisada) cujo tema é o destino das "mulheres roxas" (e que será entoada outras três vezes durante o texto-espetáculo). Sua atuação na peça – configurada no "nome" que lhe empresta o autor e que representa as funções que ali vai desempenhar – é essencialmente verbal: traz para o texto ora o "discurso do mestre" (visto por Linda como argumento de autoridade), ora a palavra da ponderação, ora a voz que denuncia e contesta o *status quo*, operando como o líder dos movimentos de classe e, pois, recuperando o ânimo para a luta: é dela que parte a idéia da punição, da contaminação total, da vingança contra o sistema: "Vamos mandar a roxa pegar

um por um." (p. 36-7); é de sua boca que sai a ordem (cumprida pelas companheiras) para contaminar Santa: "Peguem ela." (p. 38). Também é dela a voz que cobra seus direitos em relação ao Estado, critica e denuncia contundentemente os mecanismos da Justiça no país, bem como a negligência e o descaso das autoridades para com a população carcerária.

Doutor, que detém a palavra em 54 falas, é a terceira personagem a compor o cenário. Enfermeira, presa por roubar droga no hospital em que trabalhava para sustentar o vício de sua companheira, sua incumbência na cela é (embora tenha conhecimento dos riscos) aplicar doses de droga nas companheiras, revelando um comportamento anti-ético, que, na peça, parece insinuar a influência do meio sobre o homem. Por outro lado, o conflito entre suas palavras e atos dialoga, internamente, com os textos bíblicos lidos por Santa. Sua atuação na peça representa, todavia, ainda que com limitações técnicas e lingüísticas, o discurso da ciência médica e seu dever para com a prevenção ("É meu dever [...] de enfermeira [...]"), que lhe rende o apelido: é por meio dela que se faz o "diagnóstico" da doença de Isa ("Roxa. Roxa. Roxa mesmo."); é por sua boca que as outras detentas e o leitor-público tomam conhecimento, pela primeira vez, dos sintomas manifestos (a mancha roxa, febre, tosse com escarros de sangue, diarréia), da transmissibilidade ("O que sei é que isso pega.") e dos agentes de transmissão da doença "Pelo sangue. Pela porra. Pela merda." (p. 7 e 9). Além disso, sua voz junta-se à de Professora na denúncia da indiferença da sociedade: "Não adianta gritar. Ninguém vai escutar" (p. 35).

Apenas 24 falas configuram a participação (ativa) da quarta personagem da cela especial: Isa, psicóloga que está presa porque, em troca de uma dose de droga, "era mula de traficante". Ela é, todavia, objeto das falas de todas as outras personagens e presença significativa nas didascálias, uma vez que é nela que se constata, pela primeira vez, a mancha roxa. Figura desenhada como frágil e indefesa, dependente das drogas e de sua amante, é a única a quem o autor atribui, efetivamente, um nome próprio. Esse nome é, todavia, abreviado

(AZEVEDO, 1993, p. 311), curto, como a representar sua fragilidade, sua dependência, metaforizando o tema psicanalítico do corpo dividido. Preocupada com o julgamento da sociedade, com o preconceito social em relação aos portadores da Aids ("Morrer de roxa é feio."), Isa é, pois, o avesso dos princípios que regeriam a profissão que escolheu. Ela também sabe, no entanto, que está no rol dos excluídos: "A família não quer saber da gente..." (p. 28) O preconceito, o tabu, a mancha roxa, o sistema carcerário e o Estado são, ali, os oponentes, as forças que atuam para produzir os estigmas.

Para Linda, personagem que se caracteriza por comportamento masculinizado, expresso no domínio que exerce sobre Isa e em sua homossexualidade confessa, vinculada ao passado, é concedida a palavra por 46 turnos. São falas mescladas de acusações, ameaças e defesas, de palavrões e de formas carinhosas, além do reconhecimento de que ninguém vai ouvi-las: "Perdemos a voz" (p. 35), configurando-se, aqui, o percurso enunciativo do silêncio. Seu passado não é detalhado; antes, é elíptico, como seu nome, também abreviado: ao dirigir-se a Doutor, ela afirma: "Já te contei meu caso. Mas conto de novo." (p. 12). Ao leitor-espectador, esse passado não foi (e não será) contado; ele vai saber apenas (e pela voz da personagem) que está presa porque matou: "uma filha da puta se engraçou com uma cadelinha que era minha. [...]matei ela. Matei. Matei." (p. 12-3) e que está em cela especial porque tem relações de amizade com a carcereira.

Impulsionada pelo instinto de preservação, Linda aparece como sujeito que deseja proteger a companheira Isa e que encontra, como adjuvantes, Grelão e a força. Na casa do oponente, surgem o Estado e o sistema carcerário, dificultando ao sujeito a conquista do bem desejado: o objeto Isa. Instigada pelo desejo de vingança, Linda elege, como objeto de desejo, a contaminação de todos. Colaborando com o sujeito, surgem os adjuvantes solidariedade, companheiras de cela e a mancha roxa. Assim como nos esquemas representativos da atuação

unesp

das demais personagens, a casa do oponente fica vazia: nada impede que se atinja o destinatário humanidade.

Pelas vozes de Isa e Linda, Plínio Marcos também trouxe à cena, aliado ao drama da contaminação, o problema da dependência química, um dos fatores que desencadeiam a proliferação da doença:

> ISA – Li, eu preciso. Juro, Li. Preciso mesmo. Me arruma o pico, Li. Me arruma. Eu te dou gostoso. Juro. Dou. Juro que dou. Só pra ti. Tu sabe que te dou... mas me arruma o pico. Preciso, bem...Preciso...
>
> LINDA (Encara as outras meio encabuladas) – Tão vendo? Ela precisa. Olha, gente, ela ta caída. Precisa. Ela é dependente, sabem? Sabem? É como o ar... alimento... É tudo [...]" (p. 17).

Tita, que se autodefine como "mulher de homem" (o que remete ao fato de que a Aids não atinge apenas os homossexuais), é uma batedora de carteira criada no universo da FEBEM, não possui curso superior, porém está em cela especial por "favores sexuais" que prestava à carcereira, por quem foi usada e explorada durante algum tempo ("Te rocei quanto quis. Ainda te botei na roda. Lembra? Trezentos a chupada de pau e quinhentos a enfiada no teu cu. Cinco, seis guanacos por dia. [...] E como não sou má, te deixei aí na especial. [...] – p. 25). Violenta e ameaçadora, cansada de ver e viver atrocidades, reage e, falando a palavra dos dominados e excluídos, assume o comando de um movimento das companheiras de cela contra a violência e a exploração sofridas por aquela que representa o Estado: Grelão.

Assumindo 54 falas, povoadas de palavrões e carregadas dos semas "violência" e "autoritarismo", é a Tita que cabe o maior número de ações propriamente ditas, seja no plano da enunciação, seja no do fazer: dá "tapa na cara" e pontapé, puxa e abre a navalha, torce o braço de Isa, puxa Isa, grita, rola pelo chão, tira a roupa. Como as demais, ela também profere o discurso da exclusão, enfatizando o silêncio da voz dos excluídos: "Ninguém ouve a voz roxa" (p. 35) e a inexistência de uma saída para a situação de caos: "O nó é esse. O que se

pode fazer?" (p. 33) Além disso, é ela quem enfrenta a carcereira, contestando o poder da força bruta e, auxiliada pelo grupo, obrigando-a a "bater em retirada" quando tenta ceder ao suborno proposto por Santa.

Grelão é o apelido sugestivo e depreciativo da carcereira corrupta, masculinizada, que comanda e explora (prostitui) as presidiárias de forma autoritária, arbitrária e insensível e que detém 25 falas na peça, quase sempre acompanhadas de um gargalhar sádico: "Estou começando a gostar. Essa roxa vai fazer chover na minha horta. (GARGALHA.). [...]Agora escuta, piranha Santa. Ninguém se faz de esperta comigo. Se tu faltar ao acerto...[...] Vou te alugar dia e noite pra chupar pau de guarda e pra dar cu. Tá feito o trato? Cinqüenta por mês." (p. 23-4)

Movida pelo Estado, a quem busca proteger, a carcereira opressora deseja impedir a divulgação da existência da doença no interior do presídio, mas, sem adjuvantes e encontrando a casa do oponente preenchida pela mancha roxa e pela solidariedade entre as companheiras de cela, vê seu poder diminuir e sai de cena, deixando espaço para as mulheres presidiárias.

Importa acrescentar as explícitas críticas à conduta dos órgãos responsáveis pelo sistema penitenciário: "Eles odeiam escândalo. Vão inventar uma história pra livrar a cara deles". (p. 28)

4.5 O coro polifônico da exclusão: as vozes em *A mancha roxa*

Plínio Marcos parece pesquisar suas personagens, à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e das idéias políticas que defendem, comportando-se como um cidadão que se revolta contra as injustiças sociais, que o obrigam, coerentemente, a uma interpretação mais imediatamente social, mais rudimentar da vida e em sociedade. Assim, em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A mancha roxa parecem afrontar-se duas tendências narrativas: a da linha sociológica e a da linha psicológica.

Ali, o dramaturgo faz soar, especialmente na voz da personagem Professora – que, fora do sistema penitenciário, trabalhava em dois empregos para sustentar a si e ao marido alcoólatra –, um grito de protesto e ressentimento contra as relações humanas no mundo "lá fora" e contra a indiferença da sociedade e do Estado em relação ao sistema carcerário: "O Estado, o Estado, o Estado é responsável por mim." A fórmula "Estado", associada, no contexto em que se enuncia, à idéia de responsabilidade, conduz o leitor, imediatamente, à "arena da luta de classes" e ao centro de duas "figuras ideológicas": de um lado, a das forças do poder opressor, do regime totalitário vigente; de outro, o discurso da Lei (o artigo 6º da Constituição Federal de 1988, recém promulgada, cujo discurso fundador encontra-se na Declaração Universal dos Direitos do Homem: "São direitos sociais a educação, a saúde [...], a segurança [...] na forma desta Constituição.") na voz do cidadão, projetando, na cena, o confronto entre centro e periferia, entre alto e baixo, entre elite e massa, entre soberania e lei. É a denúncia, a reivindicação; é a voz do teatro popular, a quem cabe insistir nas "promessas e idéias reconhecidas (liberdade, igualdade, fraternidade etc.)", que se abrigam no sistema de valores das sociedades, apontando "as contradições que dificultem o seu cumprimento, manter vivo o espírito de reivindicação e insatisfação que é a mola do progresso". (ROSENFELD, 1996, p. 43)

Desse modo, poder-se-ia questionar: por que a escolha do ambiente carcerário? A disseminação do vírus da Aids não poderia ser retratada em um outro espaço, menos estigmatizado, mais amplo, aberto? Ocorre, todavia, que o cárcere pode figurativizar melhor a repressão que circunda o "outro mundo" e a restrição da abrangência das vozes que se manifestam na prisão, mas que não se fazem ouvir: o espaço restrito, a noite, o escuro, em que "todos os gatos são iguais", são mais propícios para ocultar verdades, para o silenciar da voz

unesp

dos excluídos, da voz dos presos políticos ou dos encarcerados pela ditadura, da voz e da atuação do pensamento de esquerda no Brasil (MARX e ENGELS, 1990, p. 75-77; 98-9), representado, na peça, pela personagem Professora, a cuja voz se unem as de Tita e Doutor:

> PROFESSORA:
> "[...]Os próprios filhos da puta que tomam conta disso aqui, diretor, juiz, promotor, todos que socaram a gente aqui dentro, todos vão inventar uma história pra esconder que estamos morrendo de roxa aqui dentro." (p. 28)
>
> "Eu, aqui dentro, estou sob a tutela do Estado. O Estado é responsável por mim. Pela Isa. Pela Linda. Pela Tita. Por você, doutor. Pela Santa. Se eu fiquei com a roxa, eles têm que me tratar. Têm que me deixar limpa. Têm que me limpar e me devolver limpa para o convívio social. É isso. É obrigação do Estado. Têm que me livrar da roxa." (p. 28)
>
> "Ninguém ouviu. O Estado é surdo. Os promotores, os juízes, os políticos são todos surdos. O Governador é surdo. Todos são surdos." (p. 34)
>
> "[...]Estamos tão amesquinhadas, que não temos mais voz pra protestar contra as injustiças." (p. 35)
>
> DOUTOR: "Não adianta gritar. Ninguém vai escutar." (p. 35)
>
> TITA: "Perdemos a voz. [...] Ninguém ouve a voz roxa." (p. 35)

Para conquistar a adesão do enunciatário, o sujeito enunciador aproxima-se e utiliza recursos argumentativos como a citação do discurso do Outro, por meio do pré-construído. A construção do percurso de reivindicação e conquista de direitos, por exemplo, ocorre pela produção de falas panfletárias, que expõem, no restrito espaço de circulação (o cárcere), o interdiscurso do silêncio da voz dos excluídos. Já o processo de conscientização passa necessariamente pela indignação com o Estado e com a ordem burguesa, e a "definição" do sistema democrático, no segundo enunciado ("O Estado é responsável por mim"), é uma paráfrase, uma citação que se vincula a um texto anterior. Ao reivindicar o discurso do Estado, o enunciador desenvolve um processo interdiscursivo parafrásico: o mesmo discurso já sendo outro.

A escolha desse mecanismo de argumentação também atinge o intertexto proverbial, que permite ao enunciatário identificar-se com o enunciador que, como ele,

reconhece textos do senso comum. É o artifício empregado por Professora, logo no início da peça: "Noite, todos os gatos são iguais. Esse papo de gatos pardos. Voz do povo. Voz de Deus. Tá escuro...Vê direito." (p. 8)

Acrescente-se ao pré-construído, o efeito da ironia (uma voz que afirma e outra que nega), revelando a busca de cumplicidade com o enunciatário por meio da discordância entre enunciado e enunciação. A rigor, esse enunciado, por ser irônico, surge ambíguo, polissêmico, mantendo-se na fronteira entre o que é assumido e o que é rejeitado: por um lado, parece negar a verdade do texto legal "Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza [...]" (Constituição Federal): nem todos seriam, efetivamente, iguais ("Vê direito"); por outro, encerra em si a demolição do mito da existência de grupos de risco: não há grupo de risco; todos são vulneráveis à Aids: viciados, homossexuais, heterossexuais, mulheres, psicólogas, advogadas, religiosas, professoras, batedores de carteira, entre outros.

Não se pode ignorar, ainda, o deslocamento de vozes que ocorre nos fragmentos, evidenciando a polifonia discursiva: de "eu"/"mim" para "nós", aproximando as visões e democratizando o discurso, e para "tu", trazendo o interlocutor (e, por extensão, o espectador) para a cena, estabelecendo um contrato de cumplicidade: o "tu" deverá validar a enunciação e reconhecer o intertexto. Parecem dialogar, então, três vozes: a voz anônima representada pelo "nós" da sabedoria popular; a voz da personagem que diz o provérbio; a voz do enunciador que encena, em sua própria fala, a voz precedente, da qual se distancia. Conforme afirma Maingueneau (2001, p. 169), "a enunciação proverbial é essencialmente polifônica; o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inumeráveis enunciações anteriores, as de todos os locutores que já proferiram aquele provérbio."

Também povoada por gírias e palavrões, como a obra analisada no capítulo precedente, a peça constitui-se como um extraordinário exercício de linguagem e faz

irromperem vozes silenciadas: abre-se espaço ao feminino oprimido, que ganha lugar de significação num jogo de resistência e defesa.

É na tentativa de encontrar respostas para a angústia diante da contaminação pelo vírus da Aids e da iminência da morte ou da miséria humana e social que se incorpora, à voz das detentas, a voz do outro: a do discurso ideológico do socialismo e do manifesto comunista – que pretende fazer ouvir-se a voz do oprimido –, e do sistema opressor, orquestrando um coro polifônico. Tita faz silenciar a palavra de Grelão, que representa o Estado, e passa a falar em nome da coletividade. Ressalte-se: quem silencia a voz opressora é a personagem que, diferentemente das demais companheiras, apresenta-se no texto sem o traço de formação escolar, representando, assim, os excluídos, objeto primeiro do projeto criador de Plínio Marcos.

Quer parecer que Plínio Marcos elegeu as personagens Tita e Professora como representantes de sua concepção de mundo: Tita, como representante da militância e do ponto de vista do anarquismo (que sempre caracterizou as ações e o discurso do autor), e Professora, como a liderança intelectual, o seu "discurso de esquerda". Ele parece reconhecer nelas a relativa clarividência ideológica que as distingue das companheiras.

Santa, ao contrário, parece representar, para ele (avesso aos dogmas, porque escravizantes), o arquétipo do anti-sujeito, embora ela também se una às companheiras de cela para pronunciar a apocalíptica sentença final (DEL RIOS, 1989, p. 3), a "última praga": "Pra cada uma, mil." Ser dividido, duplo (eu/outro), ambíguo ("Observai e praticai tudo o que vos disseram. Mas não procedais em conformidade com suas ações." p. 5), é uma personagem que vive em constante conflito, tanto interno – o arrependimento pelo assassinato, a crise de consciência – quanto externo – sua posição "ideológica" no meio carcerário, suas "diferenças" em relação às companheiras de cela (puro x impuro; discurso religioso x discurso carnavalesco): ela usa a palavra religiosa – não convicta e marcada por um forte sincretismo

unesp

(catolicismo, protestantismo e espiritismo), típico de um país caracterizado pela heterogeneidade (cultural, religiosa, social) – como um argumento capaz de purificá-la, torná-la diferente, não marginal, como um antídoto à contaminação, trazendo à baila o freudiano instinto de autoconservação:

> O senhor pastor me disse que se eu, no fundo do coração, me arrepender do crime que pratiquei, serei perdoada. [...]Me arrependo. Me confesso com o padre. [...]O padre diz que quem se arrepende...não vai pro inferno...[...] O senhor espírita falou que eu vou encarnar de novo com ele.[...]Para ele me perdoar. [...] Me arrependo. Estou limpa. Não vou pegar doença.[...] (p. 22-3)

> E o sexo? É a degeneração total. Uma faz papel de homem da outra. Blasfêmia! Num antro do pecado não pode nascer a virtude. No vício em que elas vivem, nasceu a roxa. [...] Mas não posso ficar aqui com essas mulheres imundas. Elas são depravadas.[...] (idem)

O tema da repressão e dos tabus sexuais, patente na voz de Santa, faz ecoar, no texto, o discurso religioso – "Porque o salário do pecado é a morte" –, dialogando, parodicamente, com a voz de Freud, para quem a repressão sexual seria o instrumento natural por cujo intermédio a civilização manteve o domínio cultural e, paralelamente, usou a repressão política no domínio civil: por meio da repressão, a civilização poderia assegurar a renúncia aos instintos.

Mesclam-se, nas falas de Santa, o pretérito perfeito (que representa o *antes* da enunciação) e o presente, ora iterativo e durativo (o *agora*), ora projetado para o futuro, e um espaço dividido entre o real (o inferno atual) e o onírico (a "salvação" do corpo e da alma), pondo em confronto dois lugares enunciativos: o *aqui* (representado pela primeira pessoa e pelo presente iterativo) e o *lá* (enunciado pela terceira pessoa e representado pelas formas indicadoras de extensão até o futuro).

Grelão, por sua vez, representante do discurso autoritário e "investida do poder funcional, exerce-o sem o menor escrúpulo, numa metáfora candente a respeito da grande maioria dos poderosos deste país" (MAGALDI, 1998, p. 226), trazendo para a cena

unesp

instrumentos de tortura física e moral, que parecem representar o instinto de agressão identificado por Freud :

> "[...]Vou perguntar só mais uma vez. Se não tiver resposta, arranco uma da cela e penduro no pau-de arara. Aí vamos ver se fala ou não fala." (p. 19)
>
> "Essa roxa vai fazer chover na minha horta. [GARGALHA] Vai dar dinheiro. [...]Cinqüentinha faz milagre." (p. 23-4)

O efeito performativo, ameaçador e autoritário, do primeiro fragmento, produzido pela co-ocorrência de diferentes recursos lingüísticos e discursivos (os verbos no presente do Indicativo, na voz ativa e na 1ª pessoa, carregados de valor imperativo, apontam para a segurança daquele que enuncia; a construção condicional favorece o "discurso da ameaça", autoritário), constrói o sentido de superioridade do "patrão", que privilegia os fins e não os meios. Já a segunda fala de Grelão corresponde a um comentário à proposta de Santa, que deveria falar a palavra ética – porque representaria a lei –, mas que, escondida atrás da religião ou de uma profissão e movida pelo instinto de autoconservação, metaforiza a subordinação da sociedade hipócrita, capaz de oferecer suborno: "[...]Eu sou advogada Eu tenho direitos. Me tire daqui.[...] Me coloca sozinha numa cela. Eu pago"; "Dez mil por mês. Trinta. Cinqüenta. Minha família pode. Eles podem. Quero ir pra uma cela sozinha. Cinqüenta. Cinqüenta por mês." (p. 23)

Para as demais detentas, a força, a corrupção, a chantagem, a contravenção, que lhes surgem pelas vozes de Grelão (o oponente que figurativiza o poder e representa o Estado) e de Santa, tornam-se a primeira arma de combate. Protagonizando os mesmos discursos, a que se acrescenta o discurso da união, Tita e Professora buscam um certo grau de comprometimento "ideológico" que garanta o alcance do objeto: a união (ou o ajuntamento) poderá constituir um movimento consistente, capaz de exercer influência sobre a situação de exclusão e marginalização social:

unesp

TITA:
"– Fica mansa, piranha Santa. Tu não vai a lugar nenhum. Grelão, teus cinqüentinhas foram pras picas. A piranha Santa mudou de idéia. Vai ficar com a gente. Vai pagar cinqüentinha pelo cantinho dela. Sabe como é, Grelão, nós precisamos comprar droga. (RI) Não é, gente?" (p. 24)

"– Presta atenção, Grelão.[...] Tua força bruta não decide mais as paradas.[...]Tu não vai torturar mais ninguém.[...]Não vai alugar mais as mulheres pros guardas. [...]acabou teu mando." (p. 25)
"– Vamos passar a roxa pras outras celas." (p. 39)

PROFESSORA:
"É preciso coragem." (MR, p. 31)

"Vamos esperar a morte? Quietas? Como anjos? Conformadas?" (MR, p. 32)

"É berrando que vamos ver se adianta." (MR, p. 34)

"[...]É o troco. Eles nos socaram aqui dentro. Por crimes que nos forçaram a praticar. [...]Vamos empestiar o mundo. Cada roxa faz mil.[...]" (p.36-7)

Os fragmentos transcritos permitem que se estabeleça uma oposição entre a formação discursiva do excluído de antes – cuja voz não se fazia ouvir – e a do excluído de agora – que sabe como fazer para reagir ao estado de coisas e que conhece o texto legal: "é assegurado aos presos o respeito à integridade física e moral" (CONSTITUIÇÃO, artigo 5º, inciso XLIX) –.

O confronto entre as duas formações ideológicas (dominadores x dominados) e entre as duas formações discursivas parece edificar, agora, o discurso (político) do ideal de libertação: os enunciadores instalados na cena enunciativa apóiam-se no discurso da libertação, pregando a conscientização que impulsiona à luta. Agora a força não está apenas na conscientização (típica do discurso anarquista), mas também na organização e na união (semas do discurso comunista).

O *ethos* do enunciador ainda é o do doutrinador anarquista que constata os fatos e incita o enunciatário, todavia a ele é atribuída uma nova tarefa: convocar ao fazer, indicar os caminhos da libertação. (SARGENTINI, 2000) Esboça-se, na verdade, a configuração do sujeito líder, constituído no ponto de atravessamento dos campos de discurso político, pedagógico e subversivo, cujas bordas se alinhavam com o fio de uma crença, enunciada nos

termos da transformação social. A causa do Outro interessa a ela porque coincide com a sua. Ela reconhece, no Outro, seu aliado político: aliado de seu estado social, de sua revolução social, fundamento de suas "teorias".

O discurso da união, subjacente ou explícito nas falas das duas personagens, recupera, no eixo paradigmático da memória dos discursos, o discurso do Manifesto Comunista, embora este tivesse outros interlocutores discursivos e as condições históricas fossem diferentes. Assim, o "proletários de todos os países, uni-vos" ("o proletariado cresce por recrutamento em todas as classes da população") do discurso comunista (Marx e Engels, 1990, p. 99) articula-se ao mesmo sentido histórico de luta contido nas formas de primeira pessoa do plural dos fragmentos transcritos.

Também ecoa, ali, o discurso psicanalítico de Sigmund Freud, seja quanto à abordagem das funções do ego (agressão, atividade corporal/morte, defesa/reação à privação, consciência pela verbalização), seja em seus estudos sobre os conflitos entre civilização, religião e renúncia ao prazer instintivo:

> Se uma cultura não ultrapassou um ponto em que a satisfação de uma parcela de seus participantes depende da supressão de uma outra e, talvez, mais vasta parcela [...] é compreensível que as pessoas suprimidas desenvolvam uma intensa hostilidade para com uma cultura cuja existência elas tornam possível pelo seu trabalho mas de cuja riqueza têm um quinhão excessivamente exíguo... [...]. (WOLLHEIM, 1977, p. 233)

No plano lingüístico, há de se ressaltar a existência de determinados procedimentos discursivos por meio dos quais se constrói o "caráter histórico" dos enunciados, como o caráter performativo dos verbos, construindo as "promessas" e os "pactos", muito próximos àqueles que se extraem do "arquivo" do discurso teológico, encravado nas falas de Santa: "Para ele me perdoar. Eu creio em Deus Pai. Creio em tudo que é sagrado. Me arrependo. Estou limpa. Não vou pegar a doença.[...]" dialoga, contraditória e ironicamente, com: "[...]Eu sou advogada Eu tenho direitos. Me tire daqui.[...] Me coloca sozinha numa cela. Eu pago." A propósito, em "Vamos empestiar o mundo", o texto dialoga

unesp

com o discurso bíblico, particularmente com os sete flagelos descritos no capítulo 15 do livro do Apocalipse (*Bíblia Sagrada*).

Também alguns modalizadores e operadores argumentativos desempenham relevante papel na construção dos enunciados, revelando o que a instância enunciadora "pensa" de seu discurso. Na fala da Doutor, por exemplo, "tou aqui...tou nessa...mas sou enfermeira." (p. 9), o articulador "mas" revela o que o dizer não diz: ser enfermeira seria um dado incompatível com estar na prisão (ser x não parecer = o segredo, no eixo das modalidades veredictórias), ao mesmo tempo em que traz para o texto o discurso de autoridade: se ela é enfermeira, pode diagnosticar a doença, porque tem o saber: o verbo "ser", conjugado no presente do indicativo, constrói a idéia de verdade absoluta.

Acrescente-se que, voltadas para a exploração de assuntos que evocam emoções fortes, como a presença constante da angústia e da indiferença da sociedade, bem como o prenúncio da morte, e caracterizadas pela valorização da expressão mediante distorções vocabulares, as cenas são impregnadas de gírias e palavrões, além do uso constante do baixo corporal, bem típicos do gênero grotesco, que congrega "tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material marcado e exagerado" (BAKHTIN, 1999, p. 31). O tabu lingüístico parece não fazer parte do universo vocabular das personagens criadas por Plínio Marcos, conforme afirma Magaldi (1998, p. 226-7): "Onde Plínio consegue efeito perturbador é na precisão da linguagem, que não se atenua para deixar de ferir os ouvidos delicados".

Importa destacar que o fato de os palavrões virem da boca de mulheres pode insinuar, também, a libertação feminina iniciada na década de 60, marcada pelo início da rebeldia e contestação política contra as bases solidificadas pela sociedade, num coro orquestrado por intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens, ou seja, diferentes grupos que expressavam seu descontentamento para com aquele *status quo* de tradicionalismo social e político. De

unesp

certo modo, é como se a mulher se insurgisse contra sua condição de invisibilidade enquanto sujeito, produzida por múltiplos discursos que constituem o universo privado, segundo os quais o "verdadeiro" ambiente feminino seria o mundo doméstico.

Ressalte-se, ainda, que, se o feminismo clássico se assentava na proposta da igualdade ou na denúncia da desigualdade e da discriminação e se sua proposta e verdade se pretendiam universais, o pós-feminismo se pergunta sobre as diferenças e as relações não só entre homens e mulheres, mas também entre mulheres, baseando-se especialmente nas diferenças entre culturas relativamente aos modelos de gênero e, portanto, na inexistência de um "modelo universal" (COSTA & BRUSCHINI, 1992, p. 9).

No fazer poético do autor, o obsceno subordina-se, também, a intenções e valores elevados e exerce uma função significativa no contexto total: a visão profundamente humana da peça. Mesmo nas didascálias, o palavrão aparece, e o discurso do autor surge para confirmar seu modo de ver o mundo, "sem lentes embelezadoras". Assim como a Aids – metafórica ou denotativa, dúbia –, os palavrões contidos no texto podem sugerir uma relação ambivalente com o leitor-espectador: por um lado, representariam o submundo, denunciando as atrocidades que ocorrem no universo marginal, para que ocorra uma "renovação" do pensamento oficial; por outro, um gênero verbal particular (do autor) ou da linguagem familiar (do leitor/espectador), promovendo uma espécie de aproximação entre enunciador e enunciatário, à medida que parece romper a distância entre os dois níveis: o da produção e o da recepção.

Conforme afirma Bakhtin (1999, p. 14), o palavrão aproxima as instâncias hierárquicas: quando se criam vínculos de amizade, por exemplo, muitas vezes os epítetos injuriosos podem adquirir um tom afetuoso, dissipando-se a necessidade de observar os tabus. É, pois, como a mancha roxa, ambíguo e polissêmico. Mas não é só isso. É a marca de seu

unesp

produtor. Conforme afirma Prado (1972, p.100), ao comentar o estilo, estreitamente vinculado à caracterização/configuração da personagem do teatro:

> [...] os verdadeiros dramaturgos [...] mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética."

Merece destaque o fato de que o único tabu parece ser o nome da doença, que não é mencionado por nenhuma das personagens. Nesse aspecto (embora não só nesse), o texto dialoga com *Os espectros,* de Ibsen, que aborda a sífilis. Mas a supressão da palavra não elimina a realidade; apenas disfarça-a. (ROSENFELD, 1993, p. 144). Como na obra de Ibsen, a mensagem é: a doença precisa ser diagnosticada. Tenso drama humano e abrangente reflexão sobre as convenções sociais, "a tragédia de Mrs. Alving" introduziu, no teatro, os temas da hereditariedade e da doença sexualmente transmissível; lições da tradição que Plínio Marcos, assimilou e adaptou, com propriedade e com "talento individual" (para utilizar a lição de ELIOT, 1989, p. 38-9 e 41), para o diálogo com seu momento histórico.

A herança genética não comparece ao texto de *A mancha roxa*, porque, ali, no mundo carnavalizado que se produz, não é a raça o determinante; pertinentes são o meio (social), em primeiro plano, e o momento, em segundo; traços que põem em cena outra influência visível e audível nos discursos que a obra congrega: a de Émile Zola (1982, p. 51):

> O *circulus* social é idêntico ao *circulus* vital: na sociedade, tanto quanto no corpo humano, existe uma solidariedade que liga os diferentes órgãos, entre si, de tal modo que, se um órgão apodrece, muitos outros são atingidos e uma doença muito complexa se declara. Assim sendo, quando em nossos romances fazemos experiência sobre uma ferida grave que envenena a sociedade, procedemos como o médico experimentador: tentamos encontrar o determinismo simples inicial, para chegar depois ao determinismo complexo cuja ação ocorreu em seguida.

unesp

Não é, todavia, apenas na "ferida grave", na aproximação entre a literatura e a ciência ou nos determinismos (simples e complexo) que o diálogo se processa. A voz de Zola que queria colocar "de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade [...] sem nenhuma mentira" (op. cit., p. 122), que não queria "personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos" também é clara no texto de *A mancha roxa*, espaço em que a situação determina as personagens, as quais vão agir "segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento", libertas "das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos" (op. cit.).

Conforme afirma Labaki (1989, p. 3), Plínio Marcos "toca na ferida mais escondida e menos óbvia, a Aids. Não a doença da classe média e da classe artística, mas a doença disseminada entre os pobres ou, no caso, encarcerados". Para o autor, "Plínio usa a Aids como uma metáfora da segregação social", afirmação discutível. Mais contundente é Guzik (1989, p. 17), para quem "A difusão do mal ganha o estatuto de emblema de um país onde a vida humana e a saúde pública são tratadas com criminoso descaso" e a doença fatal é, na realidade, "o elemento catalisador da explosão de conflitos latentes": desencadeia reações que desvelam a "psicologia" das personagens e as mazelas do sistema que as conduziu ao crime e, pois, ao cárcere.

O jogo de vozes presentes em *A mancha roxa* não se esgota, no entanto, no diálogo com a teoria do romance experimental de Zola ou com o discurso de denúncia de Ibsen. Segundo Garcia (1989, p. 3), o próprio Plínio Marcos admite a presença, em sua obra, de Albert Camus, de *A peste*, drama social e metafísico: "Quando o mal está no porão, ninguém está ligando; só ganha importância quando vem à tona. Morre muito mais gente de doença causada por urina de rato do que pela Aids, mas a outra não chega à casa dos grã-finos..."

No desfecho da peça, insinua-se a presença e o papel do leitor-espectador como entidade co-participante na construção dos sentidos desta obra cujos vazios não se encontram apenas no plano semântico, mas também nas estratégias textuais (pluridiscursividade, dialogismo).

O discurso dialógico estabelece uma relação direta entre texto e leitor (e, indiretamente, entre este e o autor), uma vez que pressupõe a antecipação do discurso do outro, como se na própria fala do narrador (enunciador) estivesse encravada a réplica do leitor, chamado a penetrar no labirinto do mundo discursivo. Parece inverter-se a relação de causalidade entre sociedade e arte, explorada por Sevcenko (1985), para quem a literatura moderna funcionaria como um medidor dos níveis de tensão e das forças componentes da sociedade. A sociedade seria, agora, produto da arte, transformadora, e não apenas o espaço em que se podem detectar dúvidas, perspectivas, lutas e relações capazes de auxiliar a análise do histórico e do social. Para cumprir essa missão, a arte de Plínio Marcos toca o mundo social, os fenômenos da vida humana.

Os efeitos do novo relato conduzem a um jogo de variações na disposição das peças, produzindo um embaralhamento na relação "bem/mal"; "direita/esquerda", enfim: sujeito/anti-sujeito; herói/anti-herói. O processo criador de Plínio Marcos vai, pois, além do simples princípio descritivo da realidade local; denunciam-se porções sujas de universos marginalizados por todas as formas de injustiça social, cuja voz é sufocada pelo discurso do dominador, representado, na peça, por Grelão.

A obra dramática oferece a seu produtor uma dupla possibilidade de escolha: a ideologia da sociedade no poder (encrática: que reconhece um representante do poder) ou a ideologia do não-poder (acrática: que nega a obediência a qualquer autoridade). Em *A mancha roxa*, coloca-se a sociedade como antagonista, com uma trama em que ficam latentes as contradições entre o poder e o não-poder; entre as aspirações e as frustrações individuais, em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

decorrência da situação histórica das personagens: a opressão e as condições sociais aniquilam nelas a tendência natural para a dignidade, conduzindo-as para uma ação radical, determinada pelas circunstâncias em que vivem.

O sentimento de angústia, a literatura com síndrome de prisão, o tema da morte, o reflexo do interior no espaço físico (já configurado no título da peça), a comunicação de aspectos da sociedade atual, saturada de objetos mercáveis (como se constata nos pactos), a luta interior e a guerrilha ideológica, todos esses significados nascem do texto, produzindo uma imagem amalgamada de dois mundos. O autor fez da peça um instrumento eficaz de defesa social, condenando (pelo avesso) e exigindo de forma implícita uma reformulação dos mecanismos que regem o sistema penitenciário brasileiro.

Considerando-se a linguagem mais solta, as personagens populares, a influência do meio, as vozes que se apresentam para o diálogo no texto de *A mancha roxa*, não se pode negar o lado naturalista da peça. Constatando-se, todavia, que o naturalismo como estilo é, ali, "em si superado", pode-se ousar a afirmação de que Plínio Marcos teria inaugurado um estilo de época ainda não incluído na cronologia da literatura brasileira.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro de Plínio Marcos se apresenta como um forte círculo de tensão insuflado pelas constantes batalhas das personagens para garantir seu espaço no campo da sobrevivência. A ação verbal é rica e desencadeia uma verdadeira operação que abre com o fio da navalha o câncer social que a sociedade quer esconder. Uma sociedade que quer suavizar, com doses homeopáticas, o enorme processo de exclusão que se perpetua num país que parece não se comover com a população que trava batalhas diárias para sobreviver.

Imerso no universo político e social e destinado a denunciar ou "corrigir" distorções sociais, o teatro de Plínio Marcos chega a aproximar-se de alguns elementos da dramaturgia de Brecht: transmite valores, mobiliza códigos sociais e significações ideológicas, ou seja, materializa-se em textos de eficácia simbólica.

Plínio Marcos não faz simplesmente uma literatura de vertente panfletária que denuncia a injustiça social ocasionada pela caracterização de suas personagens e do ambiente em que vivem. As críticas do autor ocorrem sem nenhuma gratuidade e culminam na denúncia de uma realidade visível: "Plínio não faz um panfleto contra a injustiça social que acarreta aquela deformação. A crítica e a denúncia estão implícitas na sua narrativa, que vai ao fundo dos acontecimentos". (MAGALDI, 2003, p. 95). O mundo modelizado em seus textos traduz a inquietação, a perplexidade, os limites de seres divididos, enredados nas malhas dos interesses impostos por um mundo de mitos sócio-econômicos e de decadência moral, que sufocam a autenticidade e a dignidade, gerando a angústia de viver. A força dramática ali produzida está vinculada aos conflitos gerados por tensões que alinhavam as três peças aqui analisadas: *Homens de papel*, *O abajur lilás* e *A mancha roxa*, em que a crueza das situações, aliada ao processo de marginalização, não impossibilita o espírito humano que envolve as personagens.

unesp

Por isso, o teatro de Plínio Marcos é desenvolvido, especialmente, por meio da linguagem. No espaço cênico, o verbal garante ao leitor/espectador a certeza de um teatro que causa impacto negativo ou positivo, porém nunca subserviente e passivo, mesmo que as ações não sejam muitas. Nas suas linhas, a subjetividade é ingrediente imprescindível na construção do sentido, pois foi justamente no contato que teve com os mais variados tipos humanos que conseguiu se sobressair como um verdadeiro dramaturgo.

A teatralidade das peças analisadas está associada ao processo que constitui o princípio de verossimilhança. O autor sempre se denominou um "repórter de um tempo mau", e suas obras tiveram a grandeza de funcionar como uma lente de máquina fotográfica, captando sem nenhuma maquiagem ou indumentária mais elaborada o retrato fiel de um país que não mudou. Não há subversão das formas tradicionais ou uma radicalização dos procedimentos de vanguarda; tanto que se reconhece como teatro.

A análise das três obras permite afirmar que há uma progressiva transformação (senão evolução) no teatro de Plínio Marcos, no sentido de uma crítica a cada obra mais radical à sociedade burguesa, além de que parece haver um trajeto estético muito singular de *Homens de papel* a *A mancha roxa*: de um texto aparentemente monofônico a um coro polifônico.

Na primeira obra, o dramaturgo denuncia o processo de alienação do homem no regime capitalista, a sua redução a número, mera quantidade, a valor substituível e intercambiável (que também se encontra na segunda obra). Essa denúncia não ocorre pelo *pathos* da revolta, mas na irônica e única possível escapatória que se apresenta ao homem contemporâneo, figurativizado, ali, em catadores de papel: a alienação e a conseqüente sujeição (caminhos negativos, mas menos arriscados) a uma problemática concreta e historicamente precisa.

Na segunda obra, além dos indivíduos subjugados e miseráveis, estão em cena o ambiente e a sociedade (metaforizados pela prostituição) como partes integrantes e

condicionadoras desses indivíduos, de que deriva a carga grotesca e a tensão dramática das personagens. No tom político-social de confronto com a ditadura militar que parece ser o *leitmotiv* do drama, o princípio capitalista da exploração é focalizado **através** do fenômeno da prostituição. Ocorre que as personagens femininas – as vítimas diretas – que se revoltam contra o *status quo*, idealizando "mudar de vida", acabam por desejar o poder, representado pela posse do "negócio" lucrativo, e transformar-se de exploradas em exploradoras. Ao manter vivas Dilma e Leninha – a que tem sonhos e a que não quer saber de nada –, a "moral da história" parece ser que, em decorrência da organização burguesa da sociedade, o capitalismo precisa do idealismo e da alienação, não exatamente ou apenas como cobertura ideológica, mas como instrumento para aumentar os lucros e levar ao máximo a exploração. Ao "matar" Célia, no entanto, o autor evoca seu tema de base: a cruel frieza dos porões da ditadura.

Na terceira obra, já surge um teatro em que se insinua um certo didatismo, influenciado pela concepção filosófico-política do marxismo, na reconstrução dramática de profundos conflitos sociais. Ali, a dimensão coletiva sobrepuja a iniciativa individual (embora o indivíduo não seja "abandonado"), promovendo uma progressão do individualismo à organização em grupos (embora as personagens não sejam todas de origem proletária e nem tenham exatamente consciência de classe).

Na esteira do pensamento de Stuart Hall (2003), pode-se afirmar que a noção de sujeito que subjaz às três obras oscila entre aquela que caracteriza a identidade do "sujeito sociológico", "formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava", e o sujeito pós-moderno, não unificado, não predizível, que se confronta com outras múltiplas identidades possíveis, deslocando-se e produzindo diferentes posições de sujeito, diferentes identidades.

unesp

Destaque-se que essa multiplicidade nasce dos diferentes discursos e ideologias que se entrecruzam no todo composicional: do autor, dos narradores, das personagens, cada um dos quais admite uma variedade de vozes sociais e diferentes correlações entre enunciações e línguas, revelando-se como um plurilingüismo social, que vai "além dos limites de uma vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1999, p. 21).

Também se pode considerar, nas peças analisadas, a presença do diálogo intertextual e da carnavalização. Os textos dialogam com diferentes outros textos da cultura universal e produz-se "[...]um mundo de ponta-cabeça, em que se suspendem todas as regras, as ordens e as proibições que regem a vida normal" (BAKHTIN, 1999). Paródicos, muitas vezes, e dialógicos, os textos tornam-se auto-reflexivos, dividindo-se entre uma prática do sério e uma prática subversiva, pois o princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes e cria uma outra vida, livre de regras e restrições (STAM, 1992). Na realidade, "é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação" (BAKHTIN, op. cit., p. 6), instaurando-se também a ironia, "como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica[...]" (BRAIT, 1996, p. 58), que se manifesta no humor, na paródia, na intertextualidade, na interdiscursividade.

A despeito da modernidade das obras, o autor priorizou as unidades de tempo, de ação e de lugar estabelecidas por Aristóteles. A ação está organizada em torno de uma história principal e as intrigas estão associadas ao eixo comum da fábula, num tempo curto, basicamente o presente. A ação está, nas três peças, conectada a um esquema narrativo conciso que possibilita ao leitor/espectador compreender a estrutura dramática inteira, com início, meio e fim.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A ação dramática transcorre em um único lugar, num único espaço, embora sempre com referências ao "lá fora". Em *Homens de papel*, não há indicações precisas sobre o cenário, porém o "ajuntamento" das personagens ocorre num único espaço. Em *O abajur lilás*, o espaço em que ocorrem as ações é o "mocó"; em *A mancha roxa*, todas as ações transcorrem numa cela especial de um presídio feminino. A unidade de lugar transporta o espectador para um local definido pelo autor, "[...] correspondente ao que o espectador está em condições de englobar pelo olhar" (PAVIS, 1999, p. 421), pois "O teatro é [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem (p. 372). No que diz respeito à unidade de tempo, "intimamente ligada à ação" (PAVIS, 1999, p. 422), as três peças estão vinculadas ao "aqui-agora" e seguem um tempo cronológico, conforme indicações contidas nos textos.

As três peças parecem configurar um novo padrão de tragédia, porém mantém-se o fio condutor da tragédia clássica, cuja característica fundamental era provocar sentimentos de terror e piedade para fazer valer o estado de purgação (*catarse*) das paixões, produzindo compaixão e, por conseguinte, a identificação do público com as personagens, pois estabelece uma aproximação entre a realidade mostrada e a realidade vivida pelo espectador. "Nesse caso, as personagens, de acordo com o dogma clássico, não deverão ser nem 'inteiramente boas', nem 'inteiramente más'" (PAVIS, 1999, p. 404). Ali, os afetos ultrapassam toda medida; sugerem, ao lado dos afetos análogos na vida real, a impressão de sentimentos patológicos. Narrativas de estrutura polêmica, parece produzir-se, nelas, uma nova oposição, possivelmente não prevista nas tragédias tradicionais: ao papel actancial de sujeito parece contrapor-se sempre o de anti-sujeito (se o sujeito alcança o objeto, o anti-sujeito priva-se dele).

Nas três peças, também parece haver um constante confronto ideológico entre vozes masculinas e femininas que se relativizam mutuamente, o que resulta num jogo

estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva, e também de luta entre as personagens, num espaço em que o saber e o poder se articulam, "pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente" (FOUCAULT, 1996).

Nessa perspectiva, ao pôr em cena a história social da atualidade, o dramaturgo cria uma marca mediadora que articula as histórias fragmentadas. Constata-se que *Homens de papel*, *O abajur lilás* e *A mancha roxa* possuem elementos de proximidade entre si, especialmente no que se refere ao posicionamento do autor diante das situações-limite a que expõe suas personagens, o que resulta, em maior ou menor escala, na manutenção da lei da interdependência da teoria Boal/Hegel.

As personagens das três peças almejam uma condição diferente daquela a que estão submetidas e tentam encontrar formas de impor resistência à desoladora opressão que a ordem econômica mundial instaura nos países esquecidos pela lógica capitalista. É nesse contexto que Plínio garante voz e espaço cênico àqueles que estão subjugados e vilipendiados pela intolerância das instituições governamentais.

Guardadas as devidas proporções, as peças apresentam algumas relações, especialmente no que se refere a doenças. Na primeira, Gá e Coco apresentam-se marcados por problemas de ordem mental; na segunda, a tuberculose como sinônimo de morte anunciada surge logo no primeiro ato. Ocorre que, na peça, a tuberculose não é, necessariamente a "doença" que percorre todo o texto – porque é a exploração, aliada à tortura, a doença metaforizada do regime de exceção –, como em *A mancha roxa*, cujo foco principal é a própria doença, funcionando como armamento apocalíptico contra a sociedade. O panorama das doenças transmissíveis pode ter mudado, no percurso da tuberculose à Aids, mas o retrato do país parece não ter mudado desde a concepção de *O abajur lilás* até *A mancha roxa*. Mudam-se os

rótulos, porém os marginalizados continuam existindo, agora vivendo numa economia travestida de globalização.

Quanto às personagens, pode-se destacar o número significativo de nomes curtos, o que ressalta seu aspecto fragmentado e, às vezes, contraditório, vinculado aos processos de constituição identitária e às relações de poder.

O sentimento de angústia, o tema da morte, o reflexo do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade "atual", saturada de objetos mercáveis (como o são os catadores de papel, as prostitutas e as presidiárias), a luta interior e a "guerrilha ideológica", todos esses significados também nascem dos/nos textos, produzindo uma imagem amalgamada de dois mundos.

Conforme afirma Cevasco (2003), as idéias, as estruturas de sentimentos e as formações na linguagem estão relacionadas com uma determinada ordem social e se reproduzem por meio de investigações histórico-literárias, materializadas pelo estilo da escrita de cada autor, caracterizando uma profunda consciência política.

Assim, "toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser "adequada" como imagem de alguma coisa que está além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo" (WHITE, 1994, p. 138). Por outro lado, não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor: a sua ideologia, a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estrutura e as condições sociais que o envolvem (LIRA, 1979).

Cafetões, prostitutas, presidiários, catadores de papel, toda essa gente esquecida pelas chamadas elites culturais, pela inércia dos poderes públicos, por grande parte dos veículos de comunicação, encontra, em Plínio Marcos, um forte aliado que traz os mais insólitos componentes para suas peças e os eterniza em personagens com traços líricos, às vezes trágicos, porém providas de grande humanidade e em constante luta por um espaço que

unesp

oferte um mínimo de dignidade, uma pátria que ofereça o mínimo de atenção para que suas vozes sejam ouvidas e que não sejam silenciadas pela injustiça social.

Com essas personagens, Plínio Marcos mergulha o leitor/espectador numa atmosfera muitas vezes brutal, mas nunca permeada de gratuidade. Seus textos permanecem atuais, uma vez que representam a sociedade, uma realidade imersa em contornos contraditórios como a pobreza e a riqueza, a alegria e a dor, as mazelas e as riquezas de um país que ainda não aprendeu a respeitar seu povo.

Captando, por meio da observação direta do mundo em que se inseria ou dos homens que via e com quem muitas vezes convivia, os sentidos de liberdade e de degradação humana, decidiu abordá-los em suas obras, utilizando, como ícones e instrumentos, suas personagens marginais. Dialogam, nos três textos analisados, as vozes da história, materializadas no discurso do capital e da lei, do marxismo, nos motivos psicanalíticos freudianos, as representações imaginárias do homem explorado, as distinções de gênero, orquestrando (ou silenciando) o coro polifônico da exclusão, regido pelo signo do poder.

Talvez para alguns os textos do dramaturgo tenham a função única de provocar reações desagradáveis ao leitor/espectador por serem, em maioria, histórias trágicas e desprovidas de linguagem formal, porém "Engana-se quem acha que Plínio quer chocar. A realidade do Brasil é que é trágica." (CONTRERAS, MAIA e PINHEIRO, 2002, p. 18). Ele não se distancia dos processos sociais nem se escraviza ao banal panfletário, uma forma demagógica de populismo literário que setoriza a problemática social. Embora não possamos afirmar que a qualidade se aperfeiçoa numa escala cronológica, podemos garantir que o vanguardismo de Plínio Marcos não padece do pressuposto temporal, segundo o qual só vale a última experiência. Seu texto é filho de outros textos que o precederam e cada obra é uma forma individual de utilização do sistema literário-dramatúrgico.



Enquanto em *Homens de papel* e em *O abajur lilás* o imaginário puxa o ideologizado para aquém das fronteiras do possível, produzindo o conformismo, *A mancha roxa* parece desenhar uma possível vitória da vontade individual/grupal, puxando o ideologizado para além das fronteiras do possível, produzindo a utopia.[34] Na primeira, explica-se a autolimitação do marginalizado/excluído, que o consola de sua impotência, transferindo para a pauta da fatalidade aquilo que é histórico. Na segunda, ainda na esteira do conformismo, mas insinuando ou incitando, no silêncio que se instaura ao final da peça, uma reação, pelo menos do público, contra o lido-visto-vivido, simula-se a superioridade do social, aproximando-se do mito, à medida que reconstitui formas paralelas que apontam para a perenidade do esquema de confrontação do homem com as razões imutáveis de sua impotência. Em *A mancha roxa*, o dramaturgo traz, para o mundo textual, um *flash* da vida real, fazendo soar, na voz das personagens centrais, um grito de protesto e ressentimento contra as relações humanas no mundo "lá fora" e contra a indiferença da sociedade e do Estado, conduzindo o leitor, imediatamente, à "arena da luta de classes" e ao centro de duas "figuras ideológicas": de um lado, a das forças do poder opressor, do regime totalitário vigente; de outro, o discurso da Lei na voz do cidadão, projetando, na cena, o confronto entre centro e periferia, entre alto e baixo, entre elite e massa, entre soberania e lei.

Ocorre, pois, nas três peças, "a politização do teatro" a que se referiu Badiou (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 42-3), pois o texto teatral apresenta-se como "uma resposta a (uma) questão não formulada do grupo social" (Übersfeld, *apud* RYNGAERT, 1998, p. 43), em histórias contadas e em silêncios, que são o efeito de sentido e a legitimação das forças políticas (CORTEN, 1999, p. 37), alcançado na fixação de conflitos humanos em situações históricas e na demonstração de que eles dependem delas.

---

[34] Ver LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história & ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985.

unesp

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Wagner Coriolano de. *Quando o teatro encena a cadeia*: atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos. São Leopoldo: UNISINOS, 2001. 72 p. (Série Acadêmica)

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1996.

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. *Mitologias*.Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOGATYREV, Petr. O signo teatral. In: INGARDEN, Roman et alii. *O signo teatral*: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977 , 15-32.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996

BRODSKI, Josef. O escritor na prisão. Folha de São Paulo, 16-02-1997, p. 4-5. Caderno Mais!

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1975.

CASTORIADIS, Cornelius. *Encruzilhadas do labirinto II*: domínios do homem. Trad. José Oscar de Almeida Marques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CEVASCO, Maria Elisa. Estudos literários x estudos culturais. In: *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 3. ed. São Paulo: Moraes, 1984.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CORTEN, André. Discurso e representação do político. In: INDURSKY, Freda e FERREIRA, Maria C. Leandro (Orgs.). *Os múltiplos territórios da análise do discurso.* Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999, p. 37-52. (Ensaios 12)

COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

DEL RIOS, Jefferson. "A mancha roxa", um efeito devastador. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, 21 de março de 1989, p. 3.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da USP, 1997.

ECO, Umberto. O uso prático da personagem. In: *Apocalípticos e integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.209-238.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini. (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Ed. Arte e Ciência – FCL - UNESP/Assis, 1998.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante:* estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 1998.

FEMINISMO. Disponível em <http://www.puccamp.com.br>; acesso em 27 de julho de 2002.

FONSECA, Raquel de Oliveira. *Sexo e poder em Navalha na carne.* Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2003. (Dissertação de Mestrado)

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____.*A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. *Uniletras*, 11, n.11, Ponta Grossa, 1989, p. 109-118.

FREUD, Sigmund. *Neurose de transferência*: uma síntese. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GARCIA, Lauro Lisboa. Plínio Marcos, atrás das grades. *O Estado de São Paulo.* Caderno 2, 12 de março de 1989, p. 3.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GREIMAS E COURTÈS. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUZIK, Alberto. Com o impacto de um soco. *Jornal da Tarde*. 28 de março de 1989, p.17.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2003.

HOUAISS, Antônio. e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LABAKI, Aimar. O autor, de volta ao tema predileto, a marginália. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, 12 de março de 1989, p. 3.

LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba. Cult – *Revista Brasileira de Literatura*, 27, p. 12-19, out. 1999.

LIMA, Edson P. S. A trilha literária de Plínio Marcos. In: *Plínio Marcos, um grito de liberdade*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura/Memorial, s. d. (Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas e fotos da exposição "Plínio Marcos um grito de liberdade")

LIRA, Pedro. Ideologia e literatura. Petrópolis: Vozes, 1979.

LUCAS, Fábio. Vanguarda, história & ideologia da literatura. São Paulo: Ícone Editora, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Global Editora, 1997.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. Plínio Marcos: *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Análise de textos da comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

MELO, Paulo Roberto Vieira de. *Plínio Marcos*: a flor e o mal. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Discursos de identidade em sala de leitura de L1: a construção da diferença. In: SIGNORINI, Inês (org.). *Língua(gem) e identidade*. 2ª reimp. Campinas: Mercado de Letras, 2001, p. 303- 330)

MOSCOVICI, S. On social representations. In: FORGAS, J. P. (org.). *Social cognitions perspectives on everyday understanding*. New York: Academic Press, 1981, p. 181-209.

MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. (2001). In: MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. Plínio Marcos: *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 12-3.

NANCI, Luciana. Plínio retrata o Brasil que não mudou. *Jornal da Tarde*, 24-01-2002.

ORLANDI, Eni P. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*. Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar.1994, p. 53-59.

PAIVA, Marcelo Rubens. Invasão Plínio Marcos chega com o ano novo. *Folha de S. Paulo,* 12-12-1996, p. 4-3.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio [Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PEIXOTO, Fernando. A dramaturgia como teoria (prefácio). In: PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O que é teatro*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREIRA, Wilcon Jóia. *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PICON, Gaston. *O escritor e sua sombra.* Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

PINTO, Carlos. O silêncio da voz dos excluídos. In: *Plínio Marcos, um grito de liberdade.* São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura/Memorial, s. d. (Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas e fotos da exposição "Plínio Marcos um grito de liberdade")

_____. Reencontro com Plínio. Disponível em <http://www.bethynha.cmg.com.br>; acesso em 16 de fevereiro de 2002.

PLÍNIO MARCOS. *Homens de papel*. São Paulo: [s. n], [1967].

PLÍNIO MARCOS. *O abajur lilás*. São Paulo: [s. n], [1969].

PLÍNIO MARCOS. *Navalha na carne*. 3.ed. São Paulo: Parma, 1984.

PLÍNIO MARCOS. *A mancha roxa*. São Paulo: [s. n], [1988].

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1972, p.81-101.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações "marginais"*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 11- 71.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 9- 49.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARGENTINI, Vanice Maria. Vozes anarquistas: gênese do trabalhismo brasileiro. In:

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise (Org.). *Filigranas do discurso*: as vozes da história. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000, p. 213-229.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criações culturais na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil:* de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STAM, Robert. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

SZOKA, Elzbieta. *A semiotic study of three plays by Plínio Marcos*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et alii.. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

WEBER, Max. Os três tipos puros de dominação legítima. In: *Metodologia das ciências sociais*. Trad. Augustin Wernet. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p. 349-359.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

WOLLHEIM, Richard. *As idéias de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1977.

www.latinoamerica-online.info/cult03/teatro. Acesso em 27 jan. 2005.

www.pliniomarcos.com

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro.* (Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 1982.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18