

DIMAS EVANGELISTA BARBOSA JUNIOR

DESINTEGRADOS E DESUNIDOS:
A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2014

DIMAS EVANGELISTA BARBOSA JUNIOR

DESINTEGRADOS E DESUNIDOS:
A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *strictu sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2014

Dissertação intitulada *Desintegrados e desunidos: a representação da marginalidade em Plínio Marcos*, de autoria do mestrando Dimas Evangelista Barbosa Junior, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes Professores:

Prof. Dr. Agnaldo RODRIGUES DA SILVA – UNEMAT
(Presidente)

Prof.^a Dra. Vera Lúcia da Rocha MAQUÊA – UNEMAT
(Membro interno)

Prof. Dr. Wagner Corsino ENEDINO – UFMS
(Membro externo)

Prof.^a Dra. Elizabeth BATTISTA – UNEMAT
(Suplente)

A minha família,
que sempre me apoiou nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dimas Evangelista Barbosa e Domitila O. de Arruda Barbosa pelo amor, carinho, compreensão e apoio.

A minha irmã, Bruna de Arruda Barbosa, pelo carinho e amor.

Ao meu amigo Samuel Lima da Silva pela preciosa amizade, cumplicidade, companheirismo em todos os momentos.

A minha amiga Karla Cristina do Nascimento que, mesmo distante, manteve contato comigo.

A minha amiga Jeciane de Paula pelo companheirismo e sabedoria.

A Lucas Franco Braganhol por estar ao meu lado nesse processo.

Ao meu professor orientador Agnaldo Rodrigues da Silva pela paciência, gentileza, valiosas orientações e por ter me apresentado a obra de Plínio Marcos.

À professora Vera Lúcia da Rocha Maquêa, com grande admiração, pelo brilhantismo das suas aulas e pelas conversas inspiradoras sobre a literatura.

Ao professor Wagner Corsino Enedino, com apreço, por aceitar fazer parte desse processo, em que pude presenciar sua paixão pelo teatro de Plínio Marcos e pelos importantíssimos apontamentos feitos na qualificação.

Aos amigos do mestrado, Kátia, Cristiane, Léia, Marluce e Elizangela por deixarem nossas aulas mais divertidas.

Às queridas professoras Elizabeth Batista e Elza Miné pela sensibilidade e sabedoria de momentos memoráveis.

À professora Walnice Vilalva pela amizade desde a graduação.

À Madalena Machado pelo exemplo de dedicação à pesquisa.

Ao professor Dante Gatto, meu orientador na graduação, exemplo de paixão pela arte da palavra.

À CAPES por ter me concedido a bolsa de estudos.

À UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra, divisor de águas na minha vida.

A Deus, por me acompanhar sempre.

Elegia de Seo Antônio Ninguém

Sou um sujeito desacontecido
rolando borra abaixo como bosta de cobra
Fui relatado no capítulo da borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)
Estou sem eternidades.
Não tenho mais cupidez.
Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios
naufragados.
Não sirvo mais pra pessoa.
Sou uma ruína concupiscente.
Crescem ortigas sobre meus ombros.
Nascem goteiras por todo canto.
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.
Falo sem alarmes.
Meu olhar tem odor de extinção.
Tenho abandonos por dentro e por fora.
Meu desnome é Antônio Ninguém.
Eu pareço com nada parecido.

(Manoel de Barros, *Livro Sobre Nada*).

RESUMO

A presente dissertação é uma pesquisa sobre os textos cênicos *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *O abajur lilás* (1969) e *Navalha na carne* (1967), do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. Nosso objetivo foi investigar o modo como essas peças representam a marginalidade no meio social, em um determinado período histórico do país. As peças teatrais escolhidas como *corpus* apresentam ricos elementos dramáticos que permitem uma discussão sociocultural e existencial sobre a marginalidade, como procedimento contestatório do autor. Assim, almejamos estabelecer um confronto entre história e ficção. Dessa maneira, utilizamos como embasamento teórico as perspectivas sobre microfísica do poder (FOUCAULT, 1979), hegemonia masculina (BOURDIEU, 2012), marginalidade social e literária (BOSI, 2002; QIJANO, 1966; CASTRO ROCHA, 2007), questões sobre identidade na sociedade pós-moderna (HALL, 2006) e categoria espacial na plataforma literária (BACHELARD, 2000; LINS, 1976), para, finalmente, a partir da apreciação do nosso objeto e das teorias e críticas reunidas, analisar o posicionamento cultural e político do dramaturgo, diante das mazelas contemporâneas a essa produção, no contexto da ditadura militar brasileira.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Plínio Marcos; Marginalidade; Engajamento literário.

RESUMEN

Este trabajo es una investigación de los textos escénicos *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *O abajur lilás* (1969) y *Navalha na carne* (1967), que fueron escritas por el dramaturgo brasileño Plinio Marcos. Nuestro propósito es investigar cómo éstas piezas representan la marginalidad en el entorno social en un determinado período histórico del país. Las obras elegidas cuentan con elementos dramáticos ricos, lo que permite argumentos socio-culturales y existenciales sobre la marginalidad, como procedimiento de contestación del autor. Nosotros haremos una confrontación entre la historia y la ficción. Por lo tanto, vamos a utilizar como base teórica, las perspectivas sobre la microfísica del poder (FOUCAULT, 1979), la hegemonía masculina (BOURDIEU, 2012), la marginalidad social y literaria (BOSI, 2002; QIJANO, 1966; ROCHA CASTRO, 2007), la identidad de sociedad postmoderna (HALL, 2006) y la categoría espacial en plataforma literaria (BACHELARD, 2000; LINS, 1976), y, por último, nosotros haremos la interpretación de nuestro objeto y teorías y las críticas. También, vamos a ver el posicionamiento cultural y político del dramaturgo brasileño, dados los males contemporáneos de esta producción en el contexto de la dictadura militar brasileña.

Palabras clave: Teatro brasileño; Plinio Marcos; Marginalidad; Compromiso literario.

SUMÁRIO

Introdução	08
1. <i>Dois perdidos numa noite suja: círculo vicioso da marginalidade</i>	16
1.1. Do malandro ao marginal.....	16
1.2. Um ladrão de duas faces: adentrando o texto.....	34
1.3. Assaltando o poder da notoriedade.....	48
2. <i>O abajur lilás: reduto de desejos e dejetos</i>	55
2.1. Uma leitura da obra.....	55
2.2. Literatura, teatro e ditadura.....	66
2.3. O estereótipo do homossexual.....	82
3. <i>Navalha na carne: reflexo retorcido</i>	85
4. <i>Aproximações e afastamentos</i>	103
4.1. No cenário opressor.....	103
4.2. Desconstruindo a masculinidade.....	106
Considerações finais	112
Referências	114

INTRODUÇÃO

Nesta jornada de pesquisa constante em que atualmente venho a me dedicar, tive o prazer de trabalhar com três obras singulares de um dramaturgo brasileiro que, aliás, conhecia muito pouco antes de ingressar no mestrado. Esse autor, Plínio Marcos, despertou-me interesse não só pela intensidade dramática dos seus textos, mas também pela temática que os vincula: a configuração dos espaços e seres humanos marginais, como: prostitutas, homossexuais, ladrões, catadores de papel, loucos etc. Para mim, a qualidade da sua obra repousa na maneira simples como ela discute questões profundas sobre a condição humana, dessas que a filosofia vem, há muito tempo, a se indagar. Isso é visível nesta fala da personagem Neusa Sueli, de *Navalha na carne* (1967):

Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2003, p. 164).

Além de escamotear indagações filosóficas sob a falsa simplicidade da vida prosaica, trivial, Plínio Marcos constrói as falas das suas personagens de maneira profundamente ambígua. Ainda que esses seres vivam numa situação-limite para os quais não faz sentido dissimular, circunstância que os dota de uma cortante franqueza, é possível perceber, por meio dos seus diálogos, alusões psicológicas que não se esclarecem completamente, dando margem a diferentes interpretações. Mas o que conta mesmo em sua poética é que, apesar de não serem claramente articuladas pelo diálogo, essas insinuações (de ressentimento, medo, amor etc.) ficam latentes nas réplicas das personagens. A respeito dessa particularidade artística, Décio de Almeida Prado assevera que:

Plínio Marcos é mestre nessas sugestões psicológicas que não se aclaram totalmente – talvez nem mesmo para o autor. O seu diálogo comporta sempre dois planos: o das palavras, simples, elementar, de acordo com o nível mental das personagens; e o dos sentimentos, das relações inexpressas, que, ao contrário, é bastante sutil e complexo. O interesse teatral está na correlação entre esses dois planos, naquilo que poderíamos chamar de transparência dramática: a capacidade de revelar o pensamento que não chega a ser articulado pelo diálogo (PRADO, 1967, p. 218).

Tratando-se de um gênero literário que não possui narrador (drama), acreditamos que a transparência dramática da escrita de Plínio Marcos é um atributo a ser destacado pelo seu talento em traduzir, por meio do não dito, as sutilezas e as nuances das reações humanas. Esse

efeito faz com que o leitor se compadeça nas cenas em que as personagens cruéis mostram alguma fragilidade emocional, tornando-as complexas, esféricas¹.

Como Plínio Marcos possui um conjunto de obras de extrema riqueza estética, senti a necessidade de procurar pela fortuna crítica direcionada à sua criação. Assim, tive a oportunidade de ler ensaios de estudiosos renomados da dramaturgia brasileira, como Alberto D'Aversa, Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Paulo Vieira de Melo, entre outros. Além de crítica teatral, necessitei de embasamento teórico a respeito dos conceitos que permearam nossa interpretação do *corpus*, bem como o contexto sociopolítico contemporâneo a sua publicação. Dessa forma, encontrei em Alfredo Bosi (2002), Aníbal Quijano (1966) e João César de Castro Rocha (2007) excelentes contribuições para o conceito de marginalidade e subalternidade, tanto no âmbito social quanto no que diz respeito à produção literária.

Sobre o conceito de polifonia e dialogismo, apoiamo-nos em estudos de Bakhtin (2003) e Paulo Bezerra (2013). Os textos de Antonio Candido (1970), Mário M. González (1994) e Roberto DaMatta (1997) ajudaram-nos a compreender as características que aproximam e afastam as personagens picarescas das malandragens. Para dar verticalização histórica a nossas indagações, escolhemos Simone de Beauvoir (1967) para embasar o tema da prostituição feminina; Heloisa Buarque de Hollanda (2004) e Flora Sussekind (1985) para nos ajudar a delinear o painel social e artístico do Brasil no autoritário e repressivo regime de exceção que ocorreu entre os anos de 1964 a 1985. Além desses recortes teóricos, tornou-se necessário aplicar os conceitos que nos foram apontados na qualificação: microfísica do poder (FOUCAULT, 1979); hegemonia masculina (BOURDIEU, 2002); questões sobre identidade cultural na pós-modernidade (HALL, 2006); categoria espacial na plataforma literária (BACHELARD, 2000 e LINS, 1976).

Em nossa proposta de dissertação, pretendemos investigar como a literatura pode assimilar características de tipos humanos. Em especial, do tipo marginal, periférico, pessoas à margem dos padrões convencionais de boa moral estabelecida especificamente na década de 1960 no Brasil. Desse modo, escolhemos, como proposta de pesquisa da presente dissertação de mestrado, examinar a representação da marginalidade nas peças teatrais *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1969), de Plínio Marcos, pela perspectiva dos estudos literários e do moderno teatro brasileiro. Compararemos essas

¹ Foster *apud* Antonio Candido, 1976.

obras com outras, em sua maioria do autor paulista, que gravitem na órbita dos tipos marginais figurados nos textos cênicos de nossa pesquisa.

A partir das três obras escolhidas, iremos problematizar os tipos de marginais que o autor representa, notando que o ato de configurar seres humanos periféricos é uma constante no corpo literário dele, tanto no drama quanto na prosa. Para sistematizar o modo como Plínio Marcos conforma esses personagens, levaremos em conta alguns aspectos estéticos fundamentais, como a coloquialidade nos discursos diretos das personagens, a maneira como elas resolvem os impasses que emperram suas vidas, o ambiente onde elas (sobre) vivem e o *locus* social que polemizam as suas condições humanas.

Nessa direção, refletiremos sobre o papel sociopolítico da literatura que representa aspectos existenciais dos excluídos, ao incorporar a marginalidade em seu repertório. Buscamos resolver as seguintes questões: examinar a construção textual do *corpus* de nossa pesquisa, levando em conta as condições de produção e a situação política do país na década de 1960, momento em que o país vivia intensa ditadura, bem como a história do teatro e sua relação com as práticas políticas.

Dessa maneira, pude constatar que um dos princípios condutores da obra do dramaturgo paulista é o inconformismo com que o autor critica o sistema que produz os mesmos marginais que, posteriormente, irá repudiar. Perpetuando a injustiça social e transparecendo, da parte do escritor, uma postura politicamente engajada. Até mesmo o autor já declarou publicamente que escrevia para dar voz a quem foi silenciado (os excluídos e subalternos), para recriminar a invasão cultural que sofria o Brasil (*Sob o signo da discoteque*, 1979), pois sentia a necessidade de que nossa cultura popular fosse mais valorizada. Além disso, é visível nas suas obras, especialmente em *Verde que te quero verde* (1968) e *O abajur lilás* (1969), um nítido confronto com o regime de exceção instaurado em 31 de março de 1964. Enquanto na primeira obra há uma sátira aos militares da ditadura, na segunda, há uma “microfísica do poder” que critica, sobretudo, como o poder sem restrições pode corromper o homem. Por causa da sua coragem em afrontar a ditadura militar, muitas de suas obras foram censuradas e ele foi preso 38 vezes².

Segundo Paulo Roberto Vieira de Melo (1993), Plínio Marcos estreou no teatro brasileiro, especificamente em 1959, quando a primeira versão da sua peça *Barrela* foi montada, sem publicidade, no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, promovido por Paschoal Carlos Magno em Santos. Naquela época (década de 1950) havia um surto

² Segundo registros documentados no antigo Departamento de Ordem Política e Social - DOPS, órgão de repressão do regime (MELO, 1993).

desenvolvimentista no Brasil causado pelos projetos do então presidente Juscelino Kubitschek. O TBC, constituído em 1948, tornou-se um dos ícones do anseio desenvolvimentista que tomou conta da nação, quando diretores italianos nos ajudaram a dar um salto qualitativo ao nosso teatro, não só por providenciar a encenação de inúmeros textos estrangeiros, mas também por dar a ele dimensão de universalidade. Nesse contexto político e artístico, havia disposições a ideologias nacionalistas tanto da esquerda política quanto da direita, enquanto o mundo se dividia em zonas de influência: de um lado, a “águia imperialista” do capitalismo; do outro, o “urso soviético” do comunismo. Os EUA, que acreditavam possuir o controle das diretrizes políticas dos países latino-americanos, viram-se impossibilitados de impedir a revolução cubana em 1959. De certa forma, havia um equilíbrio forçado entre os dois lados (URSS e capitalismo). Mas a guerra fria vinha ao Brasil de maneira dissimulada sob o falso aspecto de solidariedade do programa de assistência ao desenvolvimento, promovido pelo presidente americano J. F. Kennedy. Nessa conjuntura, o teatro haveria de assumir um papel importante na busca pela identidade de um homem perdido no que restara de paradigmas passados:

Se a crise política do pós-guerra apontava para uma nova ordem mundial, o teatro, e o teatro brasileiro em particular, a despeito das grandes forças que se digladiavam pelo destino do planeta, abria, a duras penas, uma fenda no muro onde se erguia o dilema do homem atual (MELO, 1993, p. 13 - 14).

Um dos grandes fundadores do teatro brasileiro moderno foi Nelson Rodrigues. Sua obra influenciou a escrita teatral das gerações posteriores, incluindo a de Plínio Marcos, como ele mesmo veio a declarar em entrevistas. O dramaturgo pernambucano trabalhou com temas polêmicos, como a traição, o incesto, o homossexualismo, com personagens que transitavam entre mundo psicológico e real, transgredindo o meio conservador em que viviam em nome da realização dos seus desejos eróticos recalcados. Mas não só pela temática o escritor renovou nossa composição teatral. A ele é dado o mérito de integrar à cena dramática a linguagem do povo, a gíria, com diálogos acelerados de ritmo irresistível, representando a malandragem muito característica no modo de ser brasileiro. Tudo isso veio corroborar para uma mudança no fazer teatral, pois muitos escritores, anteriores e contemporâneos a Nelson, aderiam a um diálogo afetado, cuja sofisticação contradizia ao que havia nas ruas. A escrita de Nelson contém a vivacidade de que o palco tanto necessita.

De acordo com Paulo Roberto Vieira de Melo (1993), antes que Plínio Marcos se efetivasse como dramaturgo, havia duas tendências em comum em que a escrita dos nossos

dramaturgos se convergia em algum aspecto: o filão principiado pela linguagem de Nelson Rodrigues e o nacionalismo engajado. Com o interesse de suscitar compromisso político e expor os mecanismos de exploração, essa última verve deslocava-se da selva romântica (século XIX) e dos mitos modernistas para o lugar onde realmente habitasse conflito merecedor de ser configurado: o subúrbio. Se por um lado o teatro na Europa havia rejeitado todas as convenções de unidade de tempo, de ação e lugar, movimento gestado pelo Romantismo e Simbolismo no século XIX, encontrando no Surrealismo, Expressionismo e Dadaísmo, juntamente com correntes filosóficas como o Existencialismo de Jean-Paul Sartre e Nihilismo de Nietzsche (para citar algumas), disposições espirituais para o surgimento do Teatro do Absurdo; no Brasil, a preocupação dos dramaturgos era construir uma identidade para a nação e diminuir o abismo entre povo e teatro. Por isso, ainda que tivéssemos encenado peças do Absurdo, até aquele momento os dilemas existenciais europeus não estavam entre as nossas principais inquietações artísticas. Além disso, o pessimismo europeu não encontrou muito espaço para se desenvolver na nossa dramaturgia, uma vez que nossos dramaturgos possuíam a esperança de construir uma nova realidade. Queria-se que o povo fosse alçado à condição de herói, construindo personagens que fizessem parte da engrenagem explorada, ao mesmo tempo em que desenvolvessem consciência crítica acerca da sua situação social. Nas palavras de Anatol Rosenfeld:

De certo modo se pede que o protagonista seja ao mesmo tempo vítima das engrenagens e o homem singular, capaz de sobrepor-se ao conformismo e ao peso morto da rotina; que seja parafuso e alavanca, rodinha e motor. Exige-se, enfim, que seja objeto e sujeito; que represente a massa e o líder (ROSENFELD *apud* MELO, 1993, p. 19).

Diante dessa premissa, Décio de Almeida Prado (1988) nos explica que escritores como Dias Gomes dividirão suas personagens em positivas e negativas, situando seus heróis no grupo de homens bons, sem preocupar-se com as sutilezas psicológicas, para fazê-los condutores do povo. Juntamente com o autor de *O pagador de promessas* (1960), Melo (1993) afirma que Ariano Suassuna, Jorge Andrade e Guarnieri também farão parte dessa linha de engajamento político no teatro, com suas personagens que utilizaram, sobretudo, o proletário e o camponês para trazer um novo tipo de herói.

Segundo o crítico teatral Sábato Magaldi (2001), essa tendência que ganhava força no início dos anos sessenta teve seus alicerces sacudidos por um novo dramaturgo que subvertia todas as coordenadas estabelecidas pelos escritores daquele período. Plínio Marcos foi o dramaturgo que mais brilhou como revelação na década de sessenta, distinguindo-se dos seus

antecessores por trazer ao palco os marginais, a periferia e todos os seres expulsos do convívio social por representarem um perigo à harmonia estabelecida por uma ordem injusta. Para Magaldi, a peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966) foi encarada como uma obra de caráter subitamente conflitante, de tonalidade sádica e violenta, cujos protagonistas são dois seres que digladiam entre si com suas mentes, revelando conotações duvidosas. Já em *Navalha na carne* (1967), o estudioso ressalta a intrépida posição do autor em sentir-se à vontade no uso de palavrões e de uma linguagem integralmente crua. O que não é diferente da linguagem de *Barrela* (escrita originalmente em 1958 e reescrita em 1980), que o ensaísta de teatro denominou como uma pintura do “mundo-cão”, baseada em fatos reais, a peça representa o submundo das prisões, enfatizando o abuso sexual que um jovem sofre por detentos, ao ser posto em cela por policiais negligentes. Apresentando o tema do desemprego e a pobreza, *Quando as máquinas param* (1967) demarca a atitude desesperada de um operário que, no intento de cessar a gravidez de sua mulher pelo fato de estar desempregado, dá-lhe um soco na barriga. *Em homens de papel* (1968) se tem um olhar para o pesar da vida dos catadores de lixo. Em *Oração para um pé-de-chinelo* (1969) há um marginal que tem a sua vida interrompida e silenciada pela polícia.

Segundo Melo (1993), as personagens que Plínio Marcos criava, na década de 1960, não apresentavam menor interesse em revolucionar a sociedade, eram desprovidas de consciência política e da inocência dos malandros de então. O pessimismo que seus textos comportavam contradizia o otimismo do nacionalismo esquerdizante. De acordo com Prado (1988), essas criaturas continham um ódio e um ressentimento nunca antes presenciados no teatro brasileiro. Longe de se afigurarem como líderes, como condutores da massa; os anti-heróis do autor santista eram movidos por um desejo íntimo de transgressão, de dar vazão a impulsos violentos, colocando seus valores (ou a falta deles) sobre o sentido de civilidade. Havia, sim, personagens que possuíam aspirações mais nobres, como resgatar a dignidade perdida (Dilma, de *O abajur lilás*), ou encontrar um amor que compensasse uma vida decadente (Neusa Sueli, de *Navalha na carne*). Contudo, a violência e a desconfiança mútua é um traço de caráter dominante em todas as personagens que assinalam a primeira fase do escritor.

A obra de Plínio Marcos apresenta três momentos de diferentes estímulos criativos, segundo Melo (1993). Na primeira fase, denominada “Constatação”, o dramaturgo se debruça na construção de personagens marginais (bandidos, loucos, prostitutas etc.) que vivem sob o signo da violência, em um mundo que não oferece horizonte de redenção. Os textos cênicos que compõem essa fase são: *Barrela* (escrita originalmente em 1959 e reescrita em 1980), *Os*

fantoches (1959), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Quando as máquinas param* (1967), *Homens de papel* (1968), *O abajur lilás* (1969), *Oração para um pé-de-chinelo* (1969) e *Sob o signo da discoteque* (1979). O enredo das peças que compõem esse primeiro quadro tem, geralmente, estrutura circular, terminando exatamente como começaram, ou intensificando o conflito até uma situação-limite em que a morte, longe de dar finitude ao conflito, somente aumenta a falta de solução. Não há transformação da situação inicial ou mudança do *status quo* que mantém a injustiça social. Na segunda fase de criatividade de Plínio Marcos estão os musicais, alguns deles sobre pessoas ilustres. Os textos dessa fase são *Balbina de Iansã* (1970); *Feira-livre* (1976); *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* (1977) e *Chico Viola, o rei da voz* (1977). Já nas peças da terceira fase, denominada “Proposição”, o autor vai se inserir no enredo delas como personagem, refletindo sobre seu papel como escritor e intelectual engajado. Nessas obras, o dramaturgo se dedicará aos temas místicos e religiosos. As obras que compreendem a fase de Proposição são *Dia virá ou Jesus-homem* (1978); *Madame Blavatsky* (1985); *Balada de um palhaço* (1986) e *A mancha roxa* (1988). Além dos textos inseridos nesses momentos díspares de inventividade, Plínio Marcos escreveu teatro infantil e outras obras cuja qualidade não se inscreve em nenhuma dessas fases ou se inscreve em mais de uma.

O projeto estético de Plínio Marcos revela uma preocupação com a resolução dos conflitos dos marginalizados (MELO, 1993), como se o escritor sugerisse que a única solução para a situação degradante e violenta dos seres humanos (fase de “Constatação”) fosse a espiritual, metafísica ou mística (fase de “Proposição”). Melo ressalta que a passagem de uma fase a outra não ocorreu bruscamente, pois em algumas peças de “Constatação” há epifanias que anunciam a fase de “Proposição”. Além disso, Melo defende a tese de que na medida em que as peças do dramaturgo enveredavam para a religiosidade e o misticismo elas acabavam perdendo, paulatinamente, a qualidade dramática, no que tange à construção do conflito, da ação e das personagens. Ele define esse processo como “Entropia”. O conflito se dissolve, as falas perdem a força apelativa, as personagens, apuradamente construídas em suas particularidades, tornam-se abstratas, arquétipos. Perde-se, pouco a pouco, a dinamicidade e intensidade que o consagrou como escritor maldito.

Os textos cênicos *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *O abajur lilás* (1969) e *Navalha na carne* (1967) apresentam semelhanças estéticas as quais utilizamos como critério nessa reunião interpretativa. Dentre as principais similaridades, temos a violência como signo condutor das ações dos personagens, o quarto como espaço do universo diegético que caracteriza a impossibilidade de sair do circuito fechado e claustrofóbico de agressões

recíprocas; e o traço de homossexualidade na construção dos antagonistas como um processo de desconstrução da masculinidade, associada à virilidade num contexto de hegemonia masculina e ética heteronormativa, fazendo uma piada sobre os opressores. Assim, no primeiro capítulo, fazemos uma retrospectiva histórica acerca do romance picaresco espanhol do século XVI e XVII, como possível raiz estético-cultural das *Memórias de um sargento de milícias*, passando pela abordagem da “Dialética da malandragem”, postulada por Antonio Candido e manifestada por diferentes obras brasileiras. Em detrimento da comicidade e conciliação da ordem e da desordem que fazem parte da visão de mundo das literaturas e produções culturais que habitam a “Dialética da malandragem”, traremos a “Dialética da marginalidade” para contrapor o malandro ao marginal na literatura brasileira e sustentar essa visão marginal da realidade que privilegia a violência, o juízo crítico do sistema social, a seriedade e transgressão. Tal visão está profundamente arraigada à poética que Plínio Marcos engendra nas três obras de nossa análise. Posteriormente, apresentaremos, também, outros pressupostos teóricos acerca do conceito de marginalidade social e uma leitura da obra *Dois perdidos numa noite suja* (1966).

No segundo capítulo, faremos uma leitura da obra *O abajur lilás* (1969), dando ênfase aos temas da prostituição feminina, da microfísica do poder, do estereótipo do homossexual e da relação que o texto estabelece como o regime de exceção instituído em 31 de março de 1964, caracterizando-se como uma microestrutura política do Brasil em tempos de autoritarismo e violência velada.

No terceiro capítulo, iremos interpretar a obra *Navalha na carne* (1967), enfatizando como a estrutura textual discute o tema do inferno, o juízo final e a tortura. Para tanto, faremos uma breve comparação dessa obra com *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. No quarto, e último capítulo, aproximaremos as obras a fim de extrairmos a configuração espacial presente nelas, com o intento de flagrar a mobilidade impetuosa e constante das personagens num quarto opressor.

Capítulo – I

Dois perdidos numa noite suja: círculo vicioso da marginalidade

“Quem nasce cagado de arara não tem que chiar”.

(MARCOS, 2003, p. 41).

1.1 Do malando ao marginal

Num ensaio intitulado “Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”, Antonio Candido tece considerações acerca da possível filiação do romance de Manoel Antonio de Almeida aos romances picarescos espanhóis. Fazendo um breve panorama da crítica direcionada a essa obra, o professor e crítico (1970, p. 67) demonstra como ela levou muitos estudiosos em literatura a se indagarem sobre as possíveis raízes estético-culturais que haviam influenciado Manoel Antonio de Almeida na escrita daquele texto que se afastava dos demais romances daquela época, predominantemente pautados pela estética romântica difundida no Brasil no começo do século XIX. Dentre as principais considerações, a obra foi chamada de romance de costumes, romance histórico, precursor da estética do realismo e como uma resposta ao tipo picaresco que se expandia na literatura latino-americana. Dessa forma, contestando a essa última atribuição conceitual, Antonio Candido sustentou seu ensaio.

Partindo dos estudos sobre o personagem picaresco, desenvolvidos por Frank Wadleigh Chandler, o estudioso fez aquilo que julgou mais prudente: comparar as características do personagem pícaro com as de Leonardo, protagonista do referido romance brasileiro (CANDIDO, 1970, p. 67). Então, sublinhou algumas singularidades que afastam este daquele. De acordo com o crítico, o pícaro é quem narra sua trajetória, fechando, assim, o ângulo da visão narrativa sob um olhar que transmite uma falsa candura. De origem humilde e inocente, torna-se ardisoso e desonesto devido ao choque áspero com o qual é lançado à realidade adversa, pois sendo, comumente, abandonado pelos pais, enfrenta os problemas da subsistência. Ele costuma transitar por entre espaços e camadas sociais diferentes, mudando

sempre de situação. Um exemplo é a condição servil do protagonista de *Lazarillo de Tormes*, que, deslocando-se por entre diferentes esferas na sociedade para desempenhar o ofício de criado, faz do romance uma pesquisa sobre esses setores e seus costumes.

Segundo Antonio Candido (1970, p. 67-68), embora Leonardo apresente alguns traços picarescos, como a espontaneidade, amabilidade, astúcia e caráter facilmente manipulável, deixando-se levar pelas causalidades externas, as diferenças entre eles predominam. Além disso, González (1994, p. 293) afirma que, enquanto esses traços são sinceros em Leonardo, nos pícaros são amostras de mera aparência que escondem a carga fatídica de determinismos social, religioso e existencial. Leonardo, apesar de ser abandonado, é logo acolhido pelo Compadre que lhe retira a necessidade de ser um criado e viver em condições precárias, situação que transmite aos pícaros um aprendizado amargo sobre a vida e as relações sociais. O tom que paira nas *Memórias de um sargento de milícias*, ainda que sutilmente cínico, é otimista, o que não ocorre na picaresca cujo sarcasmo ácido e pessimismo se constrói numa linguagem cheia de palavrões que leva o pícaro a um final medíocre ou mais miserável do que estava. Este não tem sentimentos sinceros, apenas reflexos porque a vida lhe maltratou o bastante para desiludir-se dela, assim como das pessoas. Já no romance brasileiro, o protagonista esboça, ao menos, sinceridade em seus sentimentos. Tanto, que boa parte da história é sobre os obstáculos que ele tem de ultrapassar para se casar com Luisinha. A sátira que culmina na obra abrange restringida parcela da sociedade, escamoteando, especialmente, as mazelas do sistema escravocrata. Quando aparece algo irregular, a comicidade como o é descrito supera o sentido de ilicitude, retirando-lhe a carga moral para sustentar um humor por meio do ridículo. A personagem Leonardo configura-se como um anti-herói.

Desse confronto, Antonio Candido (1970, p. 67-68) concluiu que Leonardo não é propriamente um pícaro, mas o primeiro malandro mais significativo que adentrou na novelística brasileira, decorrência de uma atmosfera cômica cuja popularidade habitava o Brasil naquela época. O malandro das *Memórias de um sargento de milícias*, assim como os pícaros, é astucioso, mas diferente deles, não se preocupa demasiadamente com a aquisição material, caracterizando-se mais propriamente como um arquétipo de *trickster*, com traços de heróis populares como Pedro Malasartes. Não há realismo no sentido moderno, mas a dinâmica dos trapaceiros das histórias folclóricas, o que, segundo González (1994, p. 287), também ocorre na picaresca, que é montada sobre historietas do folclore medieval. Os personagens desse romance brasileiro têm as suas individualidades resumidas às “categorias sociais típicas”. Essa obra é permeada pela presença constante de personagens tipo, sem densidade, ou profundidade psicológica. Tratam-se, inevitavelmente, de personagens planos.

Tais personagens tiveram grande espaço nas farsas do Humanismo, especialmente nos textos de Gil Vicente.

Ao mesmo tempo em que as *Memórias de um sargento de milícias* representavam a sociedade brasileira do começo do século XIX, também traz rastros de folclore, numa via de mão dupla que valoriza um elemento pelo outro. Na época em que essa obra foi publicada, as manifestações intelectuais e artísticas seguiam uma tendência cômica e satírica, sobretudo os jornais (o folhetim era o veículo da época) que se incumbiam da análise política e ética por meio do escárnio dos caracteres e retratos de sujeitos típicos, dando espaço à caricatura. Naquele período, os romances eram publicados, capítulo por capítulo, em folhetins. Esse veículo foi preponderante para dar notabilidade a muitas obras do Romantismo e do Realismo.

O espaço descrito nas *Memórias de um sargento de milícias* (CANDIDO, 1970, p. 69) é restrito, limitando-se à narração da vida pequeno-burguesa carioca, ao escamotear a condição dos escravos. No livro, o negro não passa de insignificante ornamento, às vezes uma pitoresca caricatura representativa das pessoas à margem da sociedade do Rio de Janeiro. A importância do livro não reside apenas nas descrições de alguns costumes da época, mas, especialmente, no cunho arquetipo de seus personagens de perfis facilmente encontráveis na sociedade; na figuração do *trickster* (indivíduo que assume diferentes formas dependendo da cultura, acarretando um processo de transculturação³); e, notadamente, na maneira como o autor traduz esteticamente os modos de existência oscilantes entre o plano da ordem e da desordem, dos quais o protagonista costuma transitar até ser abrigado pelo pólo convencional, ao término da história, sem, com isso, pregar uma lição moralizante, antes a condolência cínica com os defeitos do ser humano. Desse modo, o autor abdica dos juízos de penalizar em nome da neutralidade moral com que compensa as ilicitudes pelas boas ações, estabelecendo uma ponte que dissolve as denominações maniqueístas de bom e mal. Estes aparecem como equivalentes, e o exemplo mais clarificador é a simétrica delimitação de Luisinha e Vidinha, representando as esferas da ordem e da desordem, respectivamente.

³ De acordo com o antropólogo cubano Fernando Ortiz Fernández (1983), a transculturação é um fenômeno que ocorre quando um grupo assimila elementos culturais exteriores a sua cultura local, ocasionando a uma hibridização desses elementos e as práticas neles envolvida. Esse conceito substituiu a noção aculturação, segundo o qual uma cultura poderia substituir completamente a outra. Apesar de não estar ileso a processos conflitantes, a transculturação conduz a um enriquecimento cultural: “Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial e, além do mais, significa a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação” (ORTIZ, 1983).

Ultrapassando o texto ficcional e indo em direção à cultura patriarcal daquela época, Antonio Candido (1970) constata que Leonardo pode ainda manter relações com Vidinha ou com outra parecida, mesmo vindo a se casar com sua amada Luisinha. Assim, não se identificará com nenhum polo, mantendo-se no campo intermediário. Mas não só Leonardo vai revelar falta de inteireza no caráter, pois todos os personagens, até o severo Vidigal, que é a personificação das regras, num certo ponto da narrativa cometem um delito ou deixa escapar algum vício. Uma das imagens síntese dessa temática é a do Vidigal quando abordado repentinamente em sua casa de roupas íntimas e, numa tentativa de se aprumar, troca, apenas, a vestimenta da cintura para cima, de maneira a parecer que seus trajes são a própria representação da ambiguidade daquela sociedade, que concilia os polos positivos e negativos da conduta moral. É interessante notar que a supressão da temática escravista (classes marginalizadas) e das classes dirigentes, leva consigo grande parte do trabalho e dos domínios da autoridade, restando a descrição de uma sociedade pequeno-burguesa marcada por regras duramente impostas, mas nem sempre seguidas, onde alguns livres trabalhavam, enquanto outros, esperavam o momento oportuno para ascender-se economicamente por meio da trapaça e do descuido alheio. Todos esses jogos sociais rememoram no plano ficcional a conformação das famílias urbanas no Brasil do século XIX, as aquisições de bens materiais, as regalias e os prestígios. Isto dá a obra um tom fortemente documental, porque capta, a partir de uma parcela social, o ritmo geral que conduz as relações sociais. Nesse sentido, a obra literária se assemelha à realidade, não pela descrição de alguns costumes, mas porque ambos se organizam numa dialética que tende a articular e conciliar a ordem e a desordem, esquema responsável por fazer a obra transcender no tempo, uma vez que está ligado à identidade nacional do brasileiro.

Manoel Antonio de Almeida cria, na sua obra prima (CANDIDO, 1970, p. 73-74) uma atmosfera isenta de culpa, onde os sentimentos não passam de curiosidades superficiais que dinamizam as relações sociais, transparecendo uma ótica despreocupada com o erro do Outro. Um exemplo é Leonardo, pai que se “arranja” na vida fazendo um falso juramento, mas isso só é contado depois que o narrador já lhe deu qualidades o suficiente para compensar-lhe o erro. Nessa sociedade, o pecado não toma forma tão consistente como em outras, cujas instituições são desenvolvidas sob um rígido padrão moral que policie seus indivíduos exteriormente (regras e punições) e interiormente (remorso ao pecado), e, embora lhe dê identidade e integridade, desumaniza-lhe na relação com aqueles que não pertençam ao seu código cultural, justificando atos violentos contra o Outro. Esse não é o caso do Brasil, cujo código cultural é flexível o suficiente para acolher toda uma heterogeneidade de culturas,

religiões e filosofias de vida. Por isso, essa obra se afastou tanto das demais contemporâneas suas, que, numa tentativa vã de sanar o sentimento de inferioridade em relação ao europeu, idealizavam um código moral de cultura semelhante ao do velho mundo.

É, realmente, as *Memórias de um sargento de milícias* traduzem o ritmo da sociedade brasileira daquela época, mas Leonardo não poderia ser seco e desiludido como os pícaros, (GONZALEZ, 1994), uma vez que ele já nasceu num contexto econômico que não o fez enfrentar o problema da subsistência e nem querer se integrar na esfera social que dirigia a distribuição monetária, porque ele é um pequeno burguês cuja única ambição é se estabilizar na sua classe, trocando, portanto, a astúcia com fins pragmáticos, pela astúcia sem finalidade, como se já nascesse malandro feito e desse perfil fizesse gosto, visto que o seu caráter ocioso lhe retira a ambição e o faz planar descansadamente na síntese dialética duma sociedade que concilia a regularidade e o desvio. Leonardo não tem o conflito sócio existencial que leva os pícaros a fraudes e a falsidades, já que, ao contrário destes, aquele nasce malandro numa sociedade munida de malandragem.

Essa referência descontraída da imagem do brasileiro é representada de forma romântica em *Pastores da noite* (1964), de Jorge Amado. E em *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, ela atinge o grau de mito ao apresentar um personagem cujo comportamento oportunista e avesso a compromissos e responsabilidades faz que o brasileiro se reconheça em alguns momentos, especialmente quando Macunaíma, ao assumir diferentes identidades, acaba por não assumir identidade alguma. No teatro brasileiro, a malandragem é representada, sobretudo, pelas obras: *Ópera do Malandro* (1979), de Chico Buarque; *Boca de Ouro* (1959), de Nelson Rodrigues; pelas peças teatrais do século XIX de Arthur de Azevedo e de Martins Pena, que satirizavam a comicidade dos hábitos rudes camponeses e corrompidos das cidades; além de tantas outras criações literárias que mostram a face avessa aos conflitos e adepta da cordialidade dos nossos conterrâneos. Conforme Roberto Da Matta (1997, p. 272), vemos o malandro ser representado na literatura brasileira por uma “legião de ‘heróis sem nenhum caráter’, inspiradores de teatrólogos urbanos, como Armando Gonzaga, e dramaturgos ligados à realidade sertaneja e nordestina, como Ariano Suassuna” em sua peça mais famosa *Auto da Compadecia* (1955).

Na referida obra de Ariano Suassuna, por exemplo, a malandragem se manifesta basicamente por duas maneiras: na figura típica do pobre e astuto João Grilo e através dos modos de existência de todos os personagens, exceto Manuel, a Compadecida e o Encourado, porque estes, apesar de serem humanizados na peça, referem-se aos extremos de valores abstratos. De um lado está a bondade e a compaixão; de outro, a maldade e a impiedade.

Contudo, pode-se notar que o papel que a Compadecida exerce na peça condiz com os juízos condescendentes com os erros humanos. Ela é essencial para que haja suspensão dos juízos morais. Ainda que essa piedade seja de fato um perfil que ela realmente possui na estrutura do catolicismo; enquanto personagem, a Compadecida é responsável por aliviar a carga dos pecadores. Ela situa-se no meio entre o divino e o humano, por isso conhece as misérias que a carne faz sucumbir o homem. É a ela que João Grilo pede socorro no momento do seu julgamento. Súplica que é prontamente atendida, pois a personagem divina concilia os vícios e as virtudes dos pecadores, retirando o peso das suas culpas ante aos seus bons atos. Assim, mesmo que todos sejam corruptos, acabam por se livrarem da danação eterna, indo ao purgatório. Destino melhor tem João Grilo, que, com a interferência da advogada celestial, reverte a lógica da morte, voltando à vida. Esse personagem traz o típico trapaceiro das histórias de cordel nordestinas, que, por sua vez, apresentam raízes da cultura ibero-americana. Sendo muito pobre, sua única aliada é a inteligência, que se revela na sua astúcia e maneira de tirar proveito econômico nas mais diversas situações. Ludibriando os outros, conhece bem as fraquezas morais dos personagens, pois se utiliza delas para persuadi-los a entrar inocentemente no seu jogo. Ele é cômico, assim como toda a obra. E essa comicidade suaviza o peso da corrupção. Todos os personagens possuem vícios: a mulher é adúltera; seu marido, avarento; os sacerdotes da igreja são ambiciosos e volúveis a ponto de trocarem suas convicções religiosas por causa de dinheiro. Apesar de toda essa aparente crítica à sociedade, o ambiente que a obra engendra é leve e satírico, tendendo mais ao riso do que ao julgamento. Quando João Grilo replica a uma fala do Palhaço: “Ele diz ‘à misericórdia’, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada” (SUASSUNA, s/d., p. 23), está se referindo à sociedade brasileira, provida de malandragem. O texto possui a estrutura de uma apresentação circense, tendo a personagem Palhaço como espécie de eu - épico que narra, emitindo juízos um tanto cínicos:

Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco (SUASSUNA, s/d., p. 136).

Tanto nas obras literárias supracitadas quanto em letras de músicas, como “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, dentre outras, o malandro é representado como alguém que possui uma conduta que contradiz o trabalho e a integridade moral, mas não deixa esse

aspecto visível a todos que fazem parte do seu círculo de relações. Ele aparenta ser honesto para lograr os outros. Está numa posição intermediária, pois não é criminoso, nem trabalhador honesto. Por isso não se considera estigmatizado, uma vez que não assume nenhuma condição, nenhum caráter. O malandro não possui uma identidade propriamente dita, pois, apesar de transitar por entre as esferas positivas e negativas da conduta moral, não se posiciona definitivamente em nenhuma das duas, caracterizando-se por uma ambiguidade, uma neutralidade moral que lhe retira a culpa, pois encara a vida com descontração. O princípio da malandragem é a trapaça sem condenação.

Assim como o malandro, o marginal, concebido por Castro Rocha (2007), possui uma conduta que contraria o trabalho e a integridade moral, sendo que esse aspecto é claramente visível. Por algum acontecimento ou situação grave, não optou pelo trabalho. Caracteriza-se pela violência que contrasta com o carisma do malandro. Ele assume sua condição e, sentindo-se logrado pelo mundo, quer vingar-se dele por meio de suas atitudes de transgressão (que apresentam, muitas vezes, caráter sádico, e que revelam uma alma deturpada e mal encaminhada pela vida). Estando inserido num círculo vicioso que o impede de progredir, o marginal, quase sempre, não é cooptado pelo polo convencional, fazendo que ele adquira uma condição pejorativa, agindo de maneira a malograr-se da sociedade. Ele encara a vida com lucidez pessimista e sabe que a cidade não lhe oferece horizonte de redenção. Por isso, concebe a criminalidade como única saída da miséria. As obras marcadas pela “Dialética da marginalidade” criticam a estrutura social. Contudo, por detrás da violência e agressividade, está o anseio por um mundo melhor. Em Plínio Marcos, isso é nitidamente visível, uma vez que a criminalidade e a marginalidade das suas personagens nos conduzem ao sentimento de piedade e de compreensão dos motivos que levaram esses seres à degradação. Podemos apreender o pensamento ético que o autor santista emprega nas suas obras, uma vez que a maioria das personagens plinianas sofre por estar desprovida de dignidade ou de qualquer valor moral. Esse projeto estético reflete uma busca pela dignidade e por melhores condições de vida para os marginais:

Não há de comum entre esse universo primário e o satanismo e o decadentismo – para empregarmos expressões de século dezenove – de peças como as de Genêt, com a sua atração metafísica pelo mal. Plínio Marcos não intervém nos acontecimentos, mantém-se na neutralidade do naturalismo, mas deixando entrever claramente que a sua posição moral não se confunde com as das suas personagens. Ele sente por suas criaturas suficiente afinidade para compreendê-las, talvez suficiente piedade para justificá-las, porém nunca as propõe como modelos. No seu teatro, somos repelidos e não atraídos pela crueldade e pela perversidade. A peça é violenta, mas sadia – como um palavrão na boca de um homem do povo (PRADO, 1967, p. 218).

Jean-Paul Sartre (*apud* VITORIANO, 2012, p. 35) afirma que o pensador intelectual se afirma como tal quando passa a refletir sobre questões que ultrapassam as aspirações inerentes ao seu campo de atuação profissional, tal como o físico nuclear que, movido pela ética da valorização à vida humana, recusa-se a aprovar o uso da bomba atômica que ele mesmo ajudou a projetar. Assim sendo, podemos considerar Plínio Marcos como um artista engajado e um pensador intelectual que se posicionava de maneira crítica dentro do seu campo de atuação, o teatro. Ao invés de fazer uma arte que reforçasse o *status quo* do sistema que gera a injustiça social e o individualismo exacerbado, o autor santista construiu sua arte em prol do povo, mais do que para ser popular.

Em manuscritos originais⁴ publicados pela família do dramaturgo no site oficial de sua obra, vemos considerações do artista sobre a função política do fazer o teatral. Para o autor paulista, o “teatro só faz sentido quando é tribuna livre onde se pode discutir até as últimas consequências os problemas dos homens”. Outro ponto levantado pelo dramaturgo é a questão de como o autoritarismo define o trabalho de criação e “favorece o copiador, o bobo da corte e os senhores da estética decorativa”. Consciente dos limites que a Censura ditatorial impôs à sua obra, depois de 1969 ele começa a escrever contos, crônicas e um romance, porque suas obras principais não puderam ser levadas ao palco. Lugar onde a obra literária repercute com mais vivacidade, pois atinge simultaneamente um número expressivo de pessoas, gerando uma reação em cadeia. Melo (1993) acredita que o processo de “Entropia” que sofreu a criação dramática do autor se deva em parte a atuação dos censores. Contudo, apesar da mudança dos temas e formas da primeira à terceira fase criativa do autor; ele ainda continuou a produzir um teatro que despertasse a solidariedade nas pessoas:

Em depoimento do mesmo ano, à revista Visão (26.10.67), disse que escrevia rapidamente “com raiva, com muita raiva do estado em que se encontrava o povo brasileiro, da omissão dos políticos diante dos problemas gerais”. Não se prendia a caprichos técnicos, não tinha “preocupações de ordem formal”. Interessava-lhe “causar impacto na plateia, obrigando-a a raciocinar” (CONTIERO, 2007, p. 236).

Antônio Mercado, numa entrevista a Yan Michalski (MICHALSKI, 2004) afirmou que os textos de Plínio Marcos apresentam o procedimento estético do distanciamento primado por Brecht de uma forma sutil. De acordo com Melo (1993), o Teatro Épico brechtiano institui uma distância entre o expectador e a situação representada no palco. É um recurso técnico para romper com a emoção, o envolvimento da plateia com o episódio vivido

⁴ Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/manus.htm>>. Acessado em 10/09/2014.

pela figura dramática, “de maneira que o autor conduza o olhar do espectador sobre a cena, informando-o para que ele tenha consciência de que está diante de um conflito humano sim, porém de dimensão histórica, de relações sociais, de base política” (MELO, 1993, p. 31). Mercado afirma que em Plínio Marcos esse distanciamento crítico ocorre em função do choque causado pela diferença entre o público burguês que assiste às peças do dramaturgo e os seres humanos marginais e violentos representados por suas personagens párias:

As obras de Plínio seriam sempre, acima e por trás da sua aparência de mera fotografia da realidade, representações alegóricas dos mecanismos característicos das manobras do Poder opressor no Brasil contemporâneo, favorecidas na sua exposição didática pelo distanciamento social entre as classes a que pertencem, respectivamente, os seus personagens e os seus espectadores. [...] Esta distância que existe entre a classe representada pela plateia e aquela mostrada pelas personagens, acaba dando ao público uma dimensão crítica do que ocorre: o público percebe que são os seus próprios mecanismos que estão sendo demonstrados, de uma maneira em certo sentido radical e exacerbada, mas sobretudo distante, ou seja, de uma maneira que favorece a crítica (MICHALSKI, 2004, p. 357).

Apesar da temática das obras favorecerem o exercício crítico, acreditamos que seja um tanto forçoso assegurar que a técnica do distanciamento, primada por Brecht, faça parte integrante da obra do dramaturgo santista, uma vez que o autor constrói enredos e personagens tão bem delineados em suas sutilizas psicológicas que fazem que o leitor/espectador se identifique com os dramas dos personagens. A relação emotiva entre plateia e personagem permanece intacta. Dessa maneira, afirmamos que grande parte do teatro de Plínio Marcos não visa ao distanciamento épico, mas sim à exaltação do gênero dramático, da construção, quase sempre, de cenas inteiramente dialogadas, sem deixar de demonstrar que tais conflitos interpessoais representados, também, estão ligados aos sistemas de valores enraizados na sociedade. Ele consegue esse feito por meio do efeito de choque das cenas de violência. Assim, sua obra exige que pensemos acerca de assuntos que não podem ser negligenciados pelo fato de existirem pessoas sentindo na pele as consequências desses apegos deturpados, como a busca incessante pelo poder, a hegemonia masculina, a coisificação do ser humano, o individualismo exacerbado etc.

As obras *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1969) demonstram bem a questão de como a hegemonia masculina atropela os direitos das mulheres num contexto de capitalismo selvagem que as coisifica. Na segunda obra, as mulheres são vistas como objetos meramente mercáveis, de fácil substituição. Tanto em *Barrela* (1980), como em *O abajur lilás* (1969), temos uma forma em comum de olhar os sistemas institucionais marginais. Nas duas obras, vê-se a prática sexual como forma de dominação. Em *Barrela*, o poder se

concentra na figura de Bereco, um assassino que tem o respeito de outros detentos da obra. Quando um garoto é posto injustamente junto aos detentos e estes anseiam lhe violentar, só com a permissão de Bereco eles o fazem. E isso só ocorre porque o personagem vê seu poder ser questionado pelos outros presidiários.

Essas obras apresentam pontos em comum: falam sobre o ser marginal, ignorado pela sociedade, sobre as relações de poder que fazer predominar a vontade arbitrária de um perante os outros, como o poder pode desumanizar o ser, independente do seu lugar social, e como as práticas sexuais podem servir de instrumento opressor. Plínio Marcos fala sobre povo pobre que sobrevive em condições precárias tanto no nível material quanto no espiritual.

Segundo Rosenfeld (1976, p. 46-47) a universalidade dos personagens, alcançadas pela concreção particular, é o resultado do seu papel na totalidade da obra, confeccionados e organizados pelo autor, que exhibe uma rede de valores por meio de esquemas que constitui a estética. Vemos, nas três obras eleitas para a nossa interpretação, semelhanças no que tange à forma de abordagem dos problemas sociais. Nas obras que fazem parte da fase Constatação, há um estilo peculiar na escrita de Plínio Marcos, com o qual podemos relacionar suas obras a sistemas ideológicos em comuns: a constatação da maldade num submundo da marginalidade.

Cientificamente, o conceito de marginalidade é de difícil definição, uma vez que as perspectivas teóricas que abordam essa temática quase nunca entram num consenso que delimite esse termo, pois abrangem situações variadas e problemas desvinculados. A partir da segunda metade do século XX, os estudos voltados a essa problemática ganharam popularidade, sobretudo na América Latina e na Índia. Contudo, esses estudos careceram de univocidade que propiciasse a aplicação analítica do termo. Em face desse problema, o sociólogo Aníbal Quijano (1966) escreveu um ensaio, *Notas sobre o conceito de marginalidade social*, com o intuito de precisar melhor o conceito, sua natureza e suas implicações na sociedade.

Quijano assevera que a ideia de marginalidade repousa, basicamente, sobre duas perspectivas teóricas que quase nada possuem de afinidade. A primeira é a que diz respeito à “teoria da personalidade marginal”, que vem de estudos norte-americanos; a segunda é o que se poderia chamar de “teoria da situação marginal”, advinda, especialmente, dos estudos latino-americanos.

Segundo Quijano (1966), a perspectiva teórica da “teoria da personalidade marginal” seguiu os passos do conceito de marginalidade, intuída por Robert Park, em 1928, fortalecendo-se nos estudos de Everett Stonequist. Essa teoria consiste, basicamente, em compreender o marginal como aquele que vive num estado de choque entre culturas

antagônicas. Para essa perspectiva, o marginal é alguém que se desvinculou de sua cultura de origem para viver em outro lugar, cuja cultura não é apenas diferente, mas oposta a sua. Submetido ao enfrentamento das duas culturas, superpostas numa relação de dominação, o indivíduo sente constantemente os movimentos de atração e repulsão, uma vez que participa da cultura dominada. Nesse contexto, a marginalidade é um fenômeno individual de alguém que não consegue se orientar em meio aos conflitos culturais, desenvolvendo, por isso, um comportamento provido de incertezas psicológicas que marcariam a sua personalidade: “a ambivalência, a tensão, a irritabilidade, a excessiva consciência de si próprios, a falta de confiança em si próprios” (QUIJANO, 1966, p. 15). Essa perspectiva teórica foi desenvolvida num contexto de intensas ondas migratórias de grupos culturais díspares para sociedade tradicional estadunidense, tais como judeus e italianos. Essa ótica teórica é utilizada, também, para explicar processos de mudanças que diz respeito a inovações culturais, pois se acredita que os indivíduos que vivem sob o choque cultural sejam impelidos a introduzirem mudanças na sociedade para reduzir, ou eliminar, as barreiras que impedem suas plenas integrações na nela. Segundo Quijano, a teoria da personalidade marginal não conseguiu grandes êxitos, devido, sobretudo, ao fato de que essas minorias nacionais tinham boa adaptabilidade e integração na sociedade norte-americana. Para David Golovensky (*apud* Quijano, 1966), essa teoria objetiva fundamentar o estereótipo, a imagem caricata do Outro. Além disso, esse ponto de vista ignora o caráter holístico das culturas, desconsiderando a possibilidade de um indivíduo não desejar se identificar com nenhuma cultura em particular, orientando-se de maneira pluralista, buscando superar as contradições por meio de uma renovação e assimilação permanente de novos elementos culturais, sem que isso desintegre a sua personalidade.

Conforme Quijano (1966), enquanto a teoria da “personalidade marginal” focaliza seus estudos no âmbito da personalidade individual, a teoria da “situação marginal” disserta sobre circunstâncias que abrangem grupos sociais. Na segunda perspectiva teórica, o conceito de marginalidade advém de problemas no processo de urbanização pós Segunda Guerra Mundial, em referência às comunidades periféricas recentemente organizadas, especialmente na maior parte das grandes cidades latino-americanas.

Apesar do fenômeno das periferias não ser novo, é a partir da segunda metade do século XX que ele se agravou, devido a intensas migrações para as cidades e invasões em propriedades privadas. Porque, geralmente, esses povoamentos se localizavam nas margens do corpo urbano se convencionou a denominá-los populações marginais, que se referem às favelas, *callampas*, *barriadas*, *cantegriles*, *rancheiros* etc. Diante daquele surto de migrações,

não era tanto a pobreza que chamava a atenção dos políticos, proprietários e especialistas, mas a sensação de temor frente às atitudes imprevisíveis dos grupos que habitavam essas localidades, pois elas enfrentavam problemas nos serviços comunais, como água encanada, esgoto, luz elétrica etc.

Quijano (1966) afirma que apesar da mudança de enfoque, a perspectiva teórica da situação marginal ainda continuou sem delimitação, por isso surgiram outras diretrizes derivadas dessa teoria com a finalidade de especificar melhor os casos, as naturezas e as implicações. São elas: “A marginalidade como situação ecológica”, “A marginalidade como cidadania limitada”, “A marginalidade como participação na ‘cultura da pobreza’”, “A marginalidade como atraso no desenvolvimento econômico”, “A marginalidade como falta de participação no processo de integração da sociedade”, “A marginalidade como situação inconsistentemente estruturada na sociedade”, “A marginalidade como não pertencimento ao sistema dominante numa sociedade”.

Diante dessas abordagens, constatamos que o processo de representação da marginalidade em Plínio Marcos vá ao encontro da perspectiva teórica da “marginalidade como participação na cultura da pobreza”. Trata-se de um problema psicológico-social que reflete a sensação de não pertencimento a nada e, simultaneamente, uma dependência. A falta de consciência de classe está aliada aos sentimentos de desamparo e impotência originados pela situação economicamente desfavorável. Os indivíduos não percebem seus problemas financeiros como parte de um problema estrutural que atinge todo um grupo de pessoas. Quijano (1966) ainda afirma que no momento em que esses indivíduos atingirem a consciência de que a situação precária em que vivem pertence a uma coletividade, no momento em que eles se politizarem acerca das estruturas sociais que os abarcam, eles deixarão de ser marginais, embora continuem pobres.

Essa reflexão nos dá interessante subsídio para compreender as personagens que habitam o universo das três obras de Plínio Marcos que constituem o *corpus* de nossa análise. Nesses textos cênicos, todas as personagens se encontram em situação de extrema pobreza e exploração. Apesar desses elementos que as iguala entre si e as diferencia daqueles que pertencem às classes dominantes, financeiramente integradas e participantes das decisões que guiam os destinos da sociedade, as personagens plinianas não se identificam umas com as outras, pelo contrário, agridem-se mutuamente, encontrando no Outro uma “válvula de escape” para suas frustrações. As criaturas de Plínio Marcos se atacam justamente pelo que têm de iguais. E esse aspecto estético é que mais nos chama atenção e nos motiva estudar a obra do autor santista, já que compreendemos esses seres como meras “marionetes” do

sistema que se refugiam numa ilusória liberdade apolítica. Os efeitos das incongruências sociais são sentidos fortemente por esses seres. Por isso, consideramos que essa alienação não lhes permita distanciar-se criticamente dos contextos que os englobam. E, intensamente perdidos nessa circunstância, acreditam que o Outro, seu semelhante, seja sempre um inimigo a ser combatido.

Nos textos do dramaturgo paulista, há claramente um problema de falta, ou dificuldade de identidade. Acerca disso, Quijano (1966) assevera que a perspectiva teórica da “marginalidade como participação na cultura da pobreza” se vincula ao problema da alienação, no que tange a falta de identidade, resultada de “conflitos valorativos e ideológicos nos marcos de uma determinada estrutura de dominação social e da **atomização** dos indivíduos na sociedade” (grifo nosso, 1966, p. 22).

Podemos utilizar o exemplo do personagem Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, que anseia comprar um sapato para poder integrar-se no mercado de trabalho. A busca pela renovação material que faz parte do sistema de pensamento capitalista atravessa a obra, que traduz, pelo sentimento de inferioridade do personagem, as contradições desse princípio. De acordo com Quijano:

O marginal, deste ponto de vista, é, em última análise, um desclassificado. Quer dizer: alguém que não tem, porque perdeu ou porque nunca teve, uma identidade social ou que, por alguma razão (a pobreza, o conflito cultural, o conflito de valores etc.) não é capaz de percebê-la. A marginalidade equivale, aqui, a uma carência de identidade sociocultural (1966, p. 22).

Segundo Kathryn Woodward (2000), o conceito de identidade, de complexa definição, começou a ser estudado a partir das descobertas do austríaco Sigmund Freud. O pai da psicanálise, como é comumente denominado, foi um dos responsáveis por derrubar o mito da individualidade unificada. Pois segundo Freud, a personalidade do ser humano é dividida em três categorias: *infraego*, *ego* e *superego*. A primeira categoria se denomina pelos nossos impulsos e desejos; a segunda é quem concilia as outras duas; a terceira é nossas apropriações das regras sociais. Além de definir as três categorias da nossa personalidade, Freud também estudou e classificou três camadas da nossa consciência, sendo elas: o inconsciente, o subconsciente e o consciente.

Outra figura importante no mundo da psicanálise foi Lacan (*apud* WOODWARD, 2000). Este afirmou que a primeira fase da criança é a imaginária, nesta fase a criança não tem noção de que é um ser separado da mãe, ele só o terá quando desta fase partir para a do espelho. A professora Kathryn Woodward, retoma aos estudos de Lacan e argumenta que:

[...] a identidade surge a partir de uma falta, isto é, de um desejo pelo retorno da unidade com a mãe que era parte da primeira infância, mas que só pode ser ilusória, uma fantasia, dado que a separação real já ocorreu. O sujeito ainda anseia pelo eu unitário e pela unidade com a mãe da fase imaginária, e esse anseio, esse desejo, produz a tendência para se identificar com figuras poderosas e significativas fora de si próprio (2000, p. 64).

Lacan (*apud* WOODWARD, 2000) ainda diz que a identificação do gênero (masculino e feminino) se dá pela entrada do pai na relação mãe e filho. A fase do espelho é, sobretudo, a entrada da criança no mundo da linguagem. Neste mundo, ela irá encontrar bases linguísticas para amparar sua identidade em eterna formação. Tanto Freud quanto Lacan (WOODWARD) sustentam a concepção de que a identidade é algo que está em constante formação. E esse fenômeno está sendo fortemente visível por causa da globalização, que, por sua vez, acelerou demasiadamente a migração das pessoas pelo mundo. Essas pessoas são motivadas por diversos fatores, entre eles o econômico. Essa “transnacionalização” leva as culturas a se encontrarem e formarem novos padrões de consumo, conseqüentemente a isso, novas identidades são formadas. Acerca disso, Lacan (*apud* Woodward) argumenta que

as sociedades modernas não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros. [...] isso tem implicações positivas porque esse deslocamento indica que há muitos e diferentes lugares a partir dos quais novas identidades podem emergir e a partir dos quais novos sujeitos podem se expressar (*apud* WOODWARD, 2000, p. 29).

Assim como assevera Kathryn Woodward, “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (2000, p. 30). Ela ainda explica que os significados vindos dos sistemas representativos da sociedade dão oportunidade de nos identificar como sujeito pertencente a essa ou àquela representação:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2000, p. 17).

De acordo com Stuart Hall (2006), os estudos sociais possuem, basicamente, três diretrizes diferentes na abordagem a respeito da identidade: “o sujeito do Iluminismo”, “o sujeito sociológico” e “o sujeito pós-moderno”. A primeira noção de identidade baseava-se na concepção de sujeito unificado, centrado, que já nascia com uma personalidade particular que,

apesar de se desenvolver ao longo da vida, mantinha a “essência”. O sujeito sociológico veio como uma resposta à complexidade do mundo moderno. Essa diretriz afirma que a identidade de alguém é formada pela relação com outras pessoas importantes na sua vida, as quais seriam responsáveis por mediar os valores, sentidos e símbolos que lhes rodeassem. A autonomia plena do sujeito deu lugar à lógica interacional, que liga o pessoal ao público. Para essa concepção, o sujeito projeta a si mesmo em identidade culturais, ao mesmo tempo em que internaliza seus significados e valores, contribuindo para alinhar seus sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupam no mundo social e cultural, fazendo dele parte da estrutura. É nesse ponto que entra a ideia de sujeito pós-moderno, para contestar a identificação segura do indivíduo com a cultura, tendo em vista que o indivíduo pós-moderno não possui apenas uma, mas várias identidades, fragmentadas, provisórias e contraditórias entre si. Os indivíduos plinianos refletem a contradição identitária, pois eles se reconhecem em representações culturais de uma classe que não pertencem. Identificando-se com o Outro diferente, repelem o Outro semelhante. Recusando a si mesmos, os marginais plinianos alimentam o sistema que tende a excluir o pobre, porque estão suficientemente desunidos.

A noção de indivíduo unificado (HALL, 2006), estabilizado no corpo social está sendo substituída pela noção de indivíduo fragmentado. E o advento da modernidade faz surgir uma crise de identidade cultural, que descentraliza os centros de referências dos quais os indivíduos se ancoravam. Assim, as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão se fragmentando por um processo que se inicia no final do século XX. A crise de identidade cultural implica, conseqüentemente, a uma perda da noção de identidade pessoal, afetando a noção que temos de nós mesmos como sujeitos integrados. Fenômeno chamado de “deslocamento ou ‘descentração’ do sujeito”. Assim, há uma dupla perda de identidade tanto cultural quanto pessoal, ou individual.

Trazendo essas reflexões para o corpo literário de Plínio Marcos, vemos como os sujeitos representados pelo dramaturgo traduzem essa descentralização identitária tão presente no século XX, tanto no que condiz à classe, à cidade, ou Estado a qual supostamente pertencem, quanto na concepção que possuem de si mesmos. As personagens plinianas representam o indivíduo isolado e alienado, justamente por estar expatriado do corpo político, cultural e social.

Em literatura, uma das grandes diferenças identitárias entre personagens malandros e marginais se traduz na complexidade psicológica, de modo que grande parte dos personagens malandros é plana, enquanto os personagens marginais são complexos, redondos. O professor João César de Castro Rocha (2007) afirma que uma parcela da produção cultural

contemporânea, no Brasil, assimilaria esteticamente elementos socioculturais que a “Dialética da malandragem” não seria capaz de explicar plenamente. Por isso, essas opções artísticas precisariam de novos paradigmas de análise, porque a “dialética da malandragem”, que consistiria numa maneira negligente de lidar com a injustiça social e o cotidiano, estaria cedendo espaço para uma nova forma de se representar cultural e simbolicamente as injustiças num conjunto de obras em que a violência se tornou o elemento central, explicitando a brutalidade ao invés de escamoteá-la. Dentre os autores dessa nova tendência, destacamos *Capão pecado* (2005), de Ferréz, e *Cidade de Deus* (2007), de Paulo Lins.

A denominação dada ao ponto convergente em que essas produções culturais confluem é a “Dialética da marginalidade”, “a qual está especialmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (CASTRO ROCHA, 2007, p. 36).

No entanto, a tendência de obras literárias que abordam explicitamente as injustiças sociais e a violência urbana brasileira não é evento exclusivo da atualidade, visto que temos em nossa literatura autores como João Antonio, Carolina de Jesus, Rubem Fonseca e Plínio Marcos que, desde o final da década de 1950, vem traçando um perfil das injustiças sociais e da ferocidade com que os excluídos impõem a sua existência. Nas obras literárias que habitam essa produção, o marginal é representado, geralmente, como alguém que nunca é cooptado pelo polo convencional da sociedade. Adota uma postura transgressora em detrimento da conciliadora, visto que o caráter “típico do malandro desfavorece uma crítica da própria sociedade” (CASTRO ROCHA, 2007, p. 36).

Bosi (2002, p. 257-259) disserta que existem duas correntes literárias na abordagem da relação da escrita com os excluídos sociais: a primeira é a de tratar o marginal como elemento da composição artística, como “objeto da escrita”, as maneiras como os escritores descrevem sua imagem e seus atos; a segunda é a de usar a ótica do marginal sobre os fatos à sua volta e sobre si mesmo, sendo chamada por Bosi de “o excluído como sujeito do processo simbólico”. A primeira corrente seria a de sondar em vários escritos literários como o ser periférico se configura, sendo que essa maneira de investigar levaria a resultados diversos; a segunda maneira, apesar de aparentar ser recente (anos 1960), tem raízes no Romantismo. Trata-se de, além de revigorar as reminiscências culturais da linguagem e literatura oral, revitalizar “todas as manifestações simbólicas capazes de traduzir uma identidade étnica ou nacional: um caráter que fosse diverso da forma culta veiculada pelos estratos oficiais, ‘altos’, do poder colonizador” (BOSI, 2002, p. 259).

Bosi (2002, p. 260) ainda salienta que muitos escritores brasileiros colheram a riqueza da expressão popular para a confecção de suas obras, levando-se em conta que a cultura da oralidade esteve por muito tempo abaixo da cultura escrita. Sob a perspectiva de Bosi, iremos traçar a maneira como Plínio Marcos aborda a oralidade dos marginais, suas expressões idiomáticas, figurando no texto a voz revoltada de um sujeito cujo leitor modelo⁵ é chamado à responsabilidade de enxergar sua condição e lutar por seus direitos.

Na “Dialética da marginalidade” (diálogo com Cândido), João César de Castro Rocha assinala que as produções culturais brasileiras atuais fazem uma espécie de batalha simbólica entre a visão malandra e a marginal de enxergar a realidade. O crítico compara, diacronicamente, dois personagens da nossa literatura brasileira que representam a figura do pobre, do excluído: Zé do Burro, da obra *O pagador de promessas* (2002), de Dias Gomes, e Zé Pequeno, de *Cidade de Deus* (2007), de Paulo Lins. O único vínculo de igualdade que essas personagens possuem se resume à situação financeira, porque, enquanto o primeiro personagem é supersticioso, resignado ao seu destino, possui valores, paciente ante a miséria que vive; o segundo personagem perdeu todos os valores que o poderiam ligá-lo a qualquer tipo de amabilidade, uma vez que assume a conduta de criminoso impiedoso e revoltado.

Para Castro Rocha (2007), a diferença entre esses protagonistas reflete a trágica mudança que ocorreu com o povo brasileiro, sensível na crescente violência que assola os grandes e pequenos centros urbanos. O crítico literário ressalta que a obra de Paulo Lins descortina a violência, para proporcionar aos leitores, não uma imagem apaziguadora e mantenedora da injustiça social, mas uma imagem crítica desse panorama em que muitos indivíduos se veem incluídos. Outro ponto explorado pelo ensaio de Castro Rocha é a adaptação cinematográfica de *Cidade de Deus*. O professor afirma que houve uma mudança drástica na adaptação da obra. Em vez de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, o filme traz a perspectiva narrativa do adolescente Buscapé, que busca, como problemas principais, perder a virgindade e abandonar a favela graças à possibilidade de emprego como fotógrafo de um jornal. Dessa maneira, vemos uma simplificação da estrutura narrativa que possui o seguinte propósito: acrescentar uma dose de comédia para amenizar os horrores da história, e trazer, como protagonista e foco narrativo, um personagem com o qual o espectador se identifique, pois tanto um quanto o outro desejam se distanciar, imediatamente, da cruel realidade da favela. Castro Rocha (2007) afirma que o filme auxilia e legitima nosso papel de *voyeurs* da miséria alheia.

⁵ Conceito de Umberto Eco que denomina o leitor que subjaz da estrutura/estratégia textual; o leitor pressuposto pelo texto.

O projeto estético de Paulo Lins nos oferece um relato tanto no âmbito da criação literária quanto do plano social e histórico, trazendo uma forte crítica sobre as mudanças que ocorreram no bairro Cidade de Deus por meio de sua relação com o descaso das autoridades oficiais e com o desenvolvimento do crime em muitos períodos da história na comunidade (CASTRO ROCHA, 2007). Por isso, uma questão contundente a ser reafirmada no que se refere ao romance é a maneira ambígua e complexa com a qual o narrador se manifesta, sem transmitir uma visão particular, mas incorporando muitas camadas que confeccionam o tecido social da própria favela. Na sua obra prima, Paulo Lins não dá prioridade e predominância absoluta a sua voz pessoal, mas sim articula um estrado social que inclui a sociedade brasileira como um todo:

Paulo Lins propõe uma inquietante equivalência entre malandros, bandidos, bichos-soltos e vagabundos, em suma, entre malandros e criminosos. Todos eles sabem como tirar vantagem de tudo e de todos, sobretudo se forem pessoas comuns, incapazes de se defender. Esse é um gesto fundamental que não foi ainda totalmente compreendido pelos leitores do romance. Em vez da habitual idealização do malandro, como vimos em Jorge Amado, Paulo Lins revela o lado oculto do modo de vida do malandro, deixando claro que o malandro só pode sobreviver tirando vantagem do “otário”. Mais ainda, o “otário” geralmente é alguém da própria comunidade do malandro, um dos inumeráveis excluídos. Enfim, de acordo com o ditado popular, “malandro que é malandro não cospe para cima”. Em outras palavras, ele não se mete com os membros poderosos das classes privilegiadas, que poderiam facilmente puni-lo com rigor. Recordemos o samba de Zeca Compositor, um dos personagens do romance de Paulo Lins: “Enquanto existir otário no mundo,/ malandro acorda ao meio-dia”. O malandro apenas pensa em si mesmo; daí, a desconstrução da malandragem feita por Lins é um momento chave rumo ao desenvolvimento da “dialética da marginalidade” (CASTRO ROCHA, 2007, p. 42).

Na “Dialética da marginalidade”, o relacionamento estrutural entre os malandros e aqueles que são ludibriados por eles é trazida para a superfície textual. Isso significa um movimento crítico crucial. Exaltar a malandragem é, pois, ignorar que todo malandro necessita de alguém para explorar, como o personagem Vadinho, de *Dona flor e seus dois maridos*, precisa de uma Dona Flor para lhe roubar o dinheiro, agredi-la quando suas vontades não são atendidas de antemão. Além disso, Castro Rocha (2007) assevera que o malandro ignora o problema alheio, como ocorre com o personagem Bonitão, que, em *O pagador de promessas*, se aproveita para seduzir a esposa de Zé do Burro, enquanto este arrisca a vida para cumprir sua promessa.

A ausência de uma perspectiva clara de superação da desigualdade social inviabiliza a promessa utópica do morador da *Cidade de Deus* ser “finalmente absorvido pelo polo convencionalmente positivo”, como Candido definiu com precisão o destino do malandro. À revelia de seu desejo, o morador da Cidade de Deus é o “otário”, simples escada para a duvidosa ascensão do malandro. Por exemplo, como vimos no

diário de Carolina de Jesus, os políticos engravatados em busca de voto; os grupos dominantes em busca da paz perdida em meio à violência cotidiana (CASTRO ROCHA, 2007, p. 43).

Para Castro Rocha (2007, p. 37), o termo marginal pode significar tanto aquele que está apartado, excluído, estigmatizado por uma sociedade que limita os seus direitos, quanto ao próprio delinquente, o ladrão, aquele de comportamento delituoso; além de se constituir como uma combinação das duas acepções. Em *Dois perdidos numa noite suja*, os personagens caminham da exclusão à marginalidade, e uma vez que submergem no universo da criminalidade dele jamais conseguem sair, a não ser por meio da morte (Paco). Nessa obra, vemos a degradação por que passa o personagem Tonho no tortuoso labirinto da cidade. Plínio Marcos, seu autor, é conhecido pelo seu teatro alternativo, de linguagem coloquial carregada de palavrões, personagens violentos, enredo cujo processo catártico é infalível e pelo seu engajamento social. Surgindo no período ditatorial brasileiro, seus primeiros textos cênicos enfrentaram a censura quando levados ao palco. Porém, nem mesmo a repressão política que sofrera o fez desistir de representar os seres cujo sofrimento não pode ser mais camuflado “sob o disfarce do acordo carnalizante” (CASTRO ROCHA, 2007, p. 37).

1.2 Um ladrão de duas faces: adentrando o texto

No texto dramático *Dois perdidos numa noite suja* (1966), percebemos logo de início, pela indicação explícita no título, que o elemento basilar na conformação estética dos personagens é o anonimato. Apesar disso, cada personagem recebe um nome e uma linha de conduta basicamente regular cujas réplicas⁶ conferem, na totalidade da obra, um aspecto singular para cada um. Dessa forma, temos uma construção artística que humaniza o marginal. Contudo, ainda que os discursos que atravessam as falas dos personagens contribuam para dar certa coerência unificadora para as suas identidades fictícias, as *vozes* que os veiculam não se isentam de carregar o estigma convencionalmente confeccionado de uma das categorias sociais típicas que, no bojo desse tecido artístico, referem-se a um tipo indesejado no seio do jogo social: o delinquente.

⁶ De acordo com Patrice Pavis (1999, p. 338), réplica corresponde, na arte teatral, ao “texto dito por uma personagem durante o diálogo em resposta a uma pergunta ou discurso de outra personagem, o que instaura logo no início uma relação de forças”.

Segundo Foucault (1979, p. 75), o criminoso real recebeu tal estatuto no ocidente, carregado de sentidos pejorativos e portador de vícios inimagináveis, devido à preocupação em defender o bem material (capital) das pessoas, afastando-o do convívio social e retorcendo a sua imagem. Esta figura estereotipada adquire papel central na trama da obra que, por sua vez, assimila esteticamente duas das inúmeras motivações que levam o ser humano à criminalidade: a necessidade de suprir a carência material, encarnada por Tonho; e a de atender aos impulsos do anseio, Paco. Assim, para cada personagem o autor atrelará, na sua configuração, um discurso que ficará evidente no conflito entre eles. Uma das bases do teatro de Plínio Marcos é justamente o conflito entre um número reduzido de personagens. Não há preparação para um clímax, pelo contrário, todas as cenas estão em alta tensão dramática. As personagens vivem numa espécie de afunilamento abissal. Os espaços, geralmente fechados, corroboram para o tom claustrofóbico dos diálogos torpes. É nessa vertente que a poética de Plínio Marcos apresenta uma verve Naturalista, como afirma Magaldi e Vargas:

Houve quem, por causa do realismo de suas histórias, o devolvesse aos procedimentos superados da escola naturalista. Mas o realismo de Plínio é apenas o ponto de partida para uma indagação em profundidade da miséria humana, equacionada pelos sistemas sociais injustos. Sem meias palavras mas usando quando convém o palavrão, com uma violência que traz para o primeiro plano as reservas mais inconfessáveis do indivíduo, Plínio quebra as possíveis últimas convenções do nosso palco e instaura uma dramaturgia poderosa, que marcará toda a geração surgida depois dele (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 385).

A respeito do aspecto realista de sua obra, Sábato Magaldi (1967), analisando a peça *Navalha na carne*, defende que a obra de Plínio Marcos tem como princípio documentar a realidade, mantendo o texto dentro das fronteiras do realismo, ou neorrealismo, que dota a ficção como forma de conhecimento, quebrando tabus e preparando terreno para voos mais altos na dramaturgia brasileira.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, o tema da marginalidade se ramifica em seu duplo sentido: a exclusão e a delinquência; sob a forma dramática, esse texto configura o homem periférico marcado pela transitoriedade, submerso no caos urbano, por meio de duas vozes que mais lutam do que se dialogam. Paco e de Tonho são dois colegas que dividem as despesas num quarto de hospedaria de última categoria, já que vivem da remuneração dum serviço temporário num mercado. Em relação à categoria temporal, assim como em *Navalha na carne* e em *O abajur lilás*, as cenas representam momentos de folga, de pausa das atividades cotidianas, ocasião em que as personagens refletem sobre o tempo transcorrido e sobre a possibilidade de mudança.

É interessante notar o tratamento que é dado ao objeto sapato, porque seu significado transcende, nessa construção artística, o da simples indumentária para qual foi feito. Semelhante tratamento ao mesmo objeto, vemos no conto *Terror de Roma*, de Alberto Moravia, obra que influenciou Plínio Marcos (MAGALDI, 1987); e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, na qual o sapato apertado da personagem Estragon é o símbolo das situações adversas em que o homem não consegue se adaptar. Em *Dois perdidos numa noite suja*, Tonho tem, no seu sapato furado, o estigma de sua pobreza material que limita a sua força de vontade em encontrar um emprego, visto temer ser rejeitado se os empregadores o virem através do seu calçado estragado. Como se não bastasse tal problema, seu sapato é motivo de piada para Paco:

Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima.*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Anda com pose.*) Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. (*Paco pega seu pé e finge que assopra.*) Ai! Ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando*) (MARCOS, 2003, p. 71).

O problema do sapato danificado de Tonho perpassa toda a obra, o que insere, no objeto, conotações ambivalentes. Esses sentidos atribuídos ao calçado são transmitidos pela dinâmica da relação entre os personagens. No primeiro quadro do primeiro ato, sabemos, pelas didascálias⁷, que Paco possui um par de sapatos em perfeitas condições, praticamente novos, o que contrasta com o estado esgarçado de suas vestes. Apesar disso, ele reluta em emprestá-los a Tonho, pois teme que este os roube, já que não confia em ninguém.

É interessante a maneira como o autor relaciona os objetos com os temas na obra. Na passagem em que Paco nega de emprestar o seu par de sapatos a Tonho, podemos apreender, superficialmente, que ele teme ser roubado. Contudo, por meio das didascálias e de insinuações em sua fala, poderemos inferir que Paco teme que se seu colega, ao empregar-se, abandone-o. O contraste, com o qual a vestimenta dos dois é descrita na obra, só confirma essa constatação: Paco (roupa velha, sapatos novos) teme que Tonho (roupa nova, sapatos velhos) roube o elemento que ele possui de mais precioso, abandonando-o da mesma maneira que o faria com um traje e um par de calçados inutilizados.

⁷ Segundo Pavis (1999, p. 96), didascálias se refere às “instruções dadas pelo autor a seus atores [...], para interpretar o texto dramático”. “O termo *indicação cênica* ou *rubrica*, mais frequente atualmente, parece mais adequado para descrever o papel metalinguístico deste *texto secundário*” (INGARDEN *apud* PAVIS, 1999, p. 96).

A desconfiança (da honestidade, masculinidade, lealdade e inteligência do outro) guiará grande parte do impulso dialético entre os personagens cuja amizade é inspirada mais pela oposição do que pela cumplicidade:

TONHO – Onde você roubou?
 PACO – Roubou o que?
 TONHO – O sapato.
 PACO – Não roubei.
 [...]
 TONHO – Ladrão sujo!
 PACO – Eu não roubei.
 TONHO – Ladrão mentiroso!
 PACO – Não roubei! Não roubei!
 TONHO – Confessa logo, canalha! (MARCOS, 2003, p. 67-69).

A suspeição da conduta alheia é um traço de caráter dominante nos personagens, instaurando, nessa tessitura artística, um reflexo dum ponto de vista externo ao universo diegético da obra, que concorda com o paradigma de que a corrupção tomou conta das relações sociais. Corrupção que aponta a realidade brasileira, marcada pela dicotomia do cidadão em *indivíduos* e *peessoas* (DAMATTA, 1997), em que a dinâmica da vida privada (parcialidade) subverte a lógica das instituições que, a princípio, exigiria imparcialidade. Assim, o *indivíduo* deve submeter-se às leis, enquanto a *pessoa* poria sua vontade acima delas, pois está amparada por uma rede maior composta da troca de favores. O malandro, sem dúvida, aspira a ser uma pessoa, a despeito do fato de que a sua própria comunidade deva permanecer no papel incerto e opaco de indivíduo (CASTRO ROCHA, 2007, p. 43). Em *Dois perdidos numa noite suja*, para que Negrão se consagre como malandro, é necessário que alguém assuma a condição de “otário”, de enganado, que, na peça, é o personagem Tonho. Por meio da perspectiva de DaMatta (1997), consideramos que as personagens plinianas são consideradas indivíduos inseridos numa sociedade munida de malandragem ministrada por pessoas, como Negrão. As personagens que povoam a poética de Plínio Marcos trazem nomes entrecortados, apelidos e não um nome em que podemos decodificar a sua filiação. Nesse aspecto, constituem-se como personagens fragmentadas. Paco não evidencia claramente a consciência dessa realidade, mas seu discurso desesperançado revela descrença na eficácia dos mecanismos honestos de ascensão do homem desprovido de poder aquisitivo, considerando tola a obediência às regras: “TONHO – [...] Eu quero ser como todo o mundo, ter um emprego de gente, trabalhar. PACO – Poxa, se você quer ser otário como todo o mundo, vai” (MARCOS, 2003, p. 126).

Ao contrário de Paco, Tonho tem esperança de um dia ascender economicamente pela via digna. Porém, a falta de um par de sapatos decentes afeta gravemente sua autoestima. Tanto que não é necessariamente a falta dos sapatos que o impede de elevar-se, mas a vergonha que sente ao saber que eles representam a marca de identificação da sua condição, que é exposta aos outros:

TONHO – [...] Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder àqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem (MARCOS, 2003, p. 74).

Nesse excerto, vemos como a ótica alheia influencia demasiadamente o estado de espírito de Tonho. Por meio do ponto de vista que a personagem imprime na narração do episódio, percebemos um sentimento de exclusão em sua fala, ao relatar que se sentiu apartado dos outros no instante em que foi o único, numa sala com muitos interessados ao cargo, que chamou a atenção do homem que parecia ser o chefe. Este, por sua vez, ofendeu a Tonho pelo riso, desprezando-o pelo olhar de desdém: “de cima a baixo”. O complexo de inferioridade causado pela vergonha que sente do sapato é tão grande que insufla, esporadicamente, em sua mente a ideia de suicídio. Esta inclinação revela a seriedade com que Tonho encara a sua própria condição. Paco, por sua vez, enxerga sua própria marginalidade de maneira risonha, contudo, por detrás dessa faceta malandra e despreocupada, há um ser profundamente marcado pela desilusão que, às vezes, desvela um discurso extremamente decepcionado com relação à vida. Paco revela profundo conhecimento sobre a cidade, sabendo que ela não oferece horizonte de redenção para os marginais: “Vou te dar um alô. Volta pra tua casa. Aqui você só vai entrar bem” (MARCOS, 2003, p. 81).

Essa contextura artística solicita apenas a encenação de dois personagens. Apesar disso, há outros personagens cujas existências são mediadas pelas vozes dos protagonistas. Essa estrutura faz a voz do marginal sobressair sobre todas as outras vozes, incluindo a do malandro Negrão. Então, todas as reflexões sobre a sociedade vêm do ponto de vista do excluído, o que confere a elas um tom pessimista e crítico, pois acompanha o ritmo da vida dos personagens. A despreocupação do malandro perde espaço para o desespero do marginal.

Negrão é um malandro que, pela astúcia e ameaça, explora Tonho, tomando-lhe o escasso dinheiro que consegue ao descarregar caixas no mercado. Tonho, que tem o espírito conciliador, prefere ceder parte dos seus lucros obtidos no trabalho a afrontar o Negrão, já que não vê nem princípios, nem consciência que poderiam refrear a atitude violenta dessa personagem: “O negrão é um cara sem eira nem beira, não tem onde cair morto. Para ele tanto faz, como tanto fez. Não conta com o azar, entendeu?” (MARCOS, 2003, p. 80). Paco, ao contrário, tem espírito transgressor. Para ele, o homem deve honrar o seu gênero infelicitando qualquer um pelo motivo mais banal: “Homem macho por muito menos desgraça um” (MARCOS, 2003, p. 98). Uma das características mais marcantes de *Dois perdidos numa noite suja* é a gratuidade com que a violência é traçada por intermédio da personagem Paco:

PACO – Filho-da-puta!
 TONHO – Avisei, não escutou, se deu mal.
 PACO – Dá essa gaita pra cá.
 TONHO – Vem pegar.
 PACO – Poxa! Deixa de onda e dá essa merda.
 TONHO – Se tem coragem, vem pegar.
 PACO – Pra que fazer força? Você vai ter que dormir mesmo.
 TONHO – Antes de dormir, joga essa merda na privada e puxo a bomba.
 PACO – Se você fizer isso, eu te apago. (MARCOS, 2003, p. 66).

A violência é um traço marcante em boa parte das produções de Plínio Marcos, uma vez que a violência é uma consequência do estado subalterno a que são acometidas as personagens. Nessa passagem, a violência gratuita se manifesta no momento em que Paco estabelece grau de igualdade entre o preço de um objeto, a gaita, e o preço de uma vida, a de Tonho. É interessante como ele quer se apossar da glória por meio do crime, de modo a conquistar singularidade face ao seu anonimato: “Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim” (MARCOS, 2003, p. 116). Distinto da personagem Tonho, que lembra a todo o momento da sua família e do apreço que nutre por ela sempre quando está prestes a tomar uma atitude que arrisque a sua vida. A rememoração ajuda a afirmar a sua identidade e o propósito de ter saído de casa, como maneira de não desviar do caminho antes traçado:

PACO – Você está é com o rabo na mão.
 TONHO – Não é medo. É que posso evitar encrenca. Falo com o negrão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço uma besteira qualquer, minha mãe é que sofre. Ela já chorou paca no dia que saí de casa.
 PACO – Vai me enganar que você tem casa?
 TONHO – Claro, como todo o mundo.
 PACO – Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

TONHO – Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar...

PACO – Quem tem papai é bicha.

TONHO – Você não tem pai, por acaso?

PACO – Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe é que a gente sabe quem é.

TONHO – Eu sei quem é meu pai. (MARCOS, 2003, p. 80).

É importante notar a surpresa de Paco ao saber que Tonho tem uma casa. Nesse caso, a palavra casa está mais relacionada aos semas proteção e lar, e aos sememas amor, carinho, amparo etc. A casa de Tonho é o espaço tópico, (BACHELARD, 2000), lugar da fixidez, da estabilidade emocional, a morada do ser, o canto do recolhimento, ainda mais quando ele atrela à casa a imagem da sua mãe, de modo que a casa funcione como extensão subjetiva da figura materna. O espaço tópico do passado contrasta com o espaço do presente atópico (BACHELARD, 2000), fazendo a personagem sentir saudade. Paco, que já estava acostumado a sua condição, chateia-se quando toma conhecimento da família de Tonho, pois essa descoberta contrasta com a sua realidade, amargando-a ainda mais.

É importante salientar que, apesar dos protagonistas estarem ligados pelo fio da marginalidade, Paco é exatamente o oposto de Tonho, fazendo dos personagens dois actantes. Se Tonho possui um passado e um futuro (ainda que hipotético), Paco não tem nem um e nem outro: não lembra, ou não quer lembrar-se do passado, e não planeja nada para o futuro, a não ser perpetuar sua condição marginal. Essa personagem se mostra um ser arredio a qualquer manifestação afetiva. Ainda que demonstre sutilmente medo de ser deixado por Tonho, o verdadeiro sentimento de Paco em relação a este nunca é articulado claramente pelas suas palavras, que apenas produzem o efeito de humilhação.

A respeito disso, Esslin (1986, p.16-18), assevera que o drama é a ação de representar comportamentos humanos, de modo que o texto dessa categoria só se concretiza plenamente na encenação para um público, pois a fala de uma personagem pode não corresponder com suas ações. “No palco, o modo de os olhares se encontrarem ou não, o modo pelo qual o funcionário pode indicar uma cadeira ao convidar o candidato a sentar-se, seriam igualmente significativos e importantes”. Portanto, na comunicação das sutilezas das relações humanas por detrás da fala, o drama não revela intenções ocultas de seus personagens, visto que elas “se mostram” no comportamento deles.

Tonho é uma personagem que saiu do interior para a cidade grande na esperança de conseguir um emprego que lhe proporcionasse melhores condições para ascender economicamente e ajudar financeiramente a sua família. Esta é lembrada a todo o momento

por ele sempre quando enfrenta situações adversas que pedem decisões conflituosas, pois sente a necessidade de relembrar as motivações que o fizeram migrar da sua cidade, e uma delas é retribuir tudo o que seus pais lhe proporcionaram. Entretanto, a dificuldade de se viver na vida multifacetada dum grande centro urbano fez com que Tonho desfizesse em desilusão o horizonte luminoso que possuía da metrópole. A cidade se afigura, agora, como um grande labirinto que causa desespero em meio à sensação claustrofóbica de busca pela saída. “Basicamente, está em jogo o problema da migração: os conflitos se aguçam, quando alguém se desvincula de sua cultura” (MAGALDI, 1987, p. 216). Por causa disso, as memórias da sua terra afirmam as raízes de sua criação como num gesto de resistência à camuflagem no caos da metrópole, mantendo os vestígios que restaram da sua integridade.

O texto, como boa parte das produções de Plínio Marcos, não apresenta nenhuma solução para o conflito. As personagens estão condenadas umas às outras, numa espécie de *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre. O verdadeiro inferno é a convivência com as diferenças ideológicas. Apesar do esforço empreendido por Tonho, seu contexto não lhe ajuda nem um pouco, uma vez que não possui nem emprego nem moradia fixa. Está em condição de devir, entregue ao transitório, dividindo as suas despesas com seu colega Paco, com quem compartilha das mesmas condições materiais, mas divergem na ideologia.

Essa trama teatral adere a sua temática as agruras existenciais sentidas pelo ser humano quando toma consciência da sua pequenez ante as imensas estruturas sociais. Assim, a personagem se liga à realidade, porque traduz a dinâmica que leva os marginais perdidos no caos da vida urbana a ruírem: “Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra” (MARCOS, 2003, p. 74). A linguagem empregada nos diálogos é cortante e provocativa. Possui uma dialética de vontades que nunca se cessam, além de se valer da primitiva experiência do autor no circo, pois “Paco e Tonho revivem a dupla do *clown* e Toni, na técnica de puxar as falas, impedindo que a tensão caia” (MAGALDI, 1987).

Conforme Rosenfeld (2011, p. 34), o que confere ao texto característica dramática é a sua condição dialógica que, além de dotá-lo com características próprias de serem encenadas, constrói-se no embate dos anseios dos personagens. O diálogo dramático é mais que a conversa trivial, é o elemento responsável por mediar o conhecimento da personalidade, das vontades e das ações dos personagens que se chocam e provocam movimentos por oposições agressivas e que avançam por rompimentos. O diálogo entre os personagens Paco e Tonho configura o que Rosenfeld (2011, p. 92) denomina como *leitmotiv*⁸ que é o decurso

⁸ De acordo com Pavis (1999, p. 227), esse termo se refere à técnica empregada com frequência no teatro, que condiz ao motivo guia da peça. Trata-se de um termo emprestado da música, uma espécie de refrão melódico

progressivo das conversas que instauram no tempo um dinamismo incessante. Segundo Rosenfeld:

O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, da discordância (1996, p. 41).

Plínio Marcos faz uma seleção lexical que incorpora a linguagem de certo grupo de marginais urbanos, recriando o comportamento deles por meio de um ritmo extraído da fala coloquial. O autor conviveu com os mais variados tipos humanos, especialmente os marginalizados, da zona portuária do cais de Santos aos espaços “boca do lixo” da cidade de São Paulo. A riqueza dos textos de Plínio Marcos está amplamente relacionada ao seu olhar de “repórter de um tempo mau”, que não doura a pílula, que não apresenta eufemismos linguísticos; traz para a cena literária a fatia ainda quente retirado do cenário original. Ele faz aquilo que Prado considera trazer riqueza ao texto, pois se utiliza das sugestões que a oralidade oferece, já que as gírias, os provérbios, as expressões idiomáticas, trazem não apenas “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” (1976, p. 100). A oralidade transmite ao texto dramático uma eficácia, pois insere *carne nas palavras* a partir do trabalho sobre a respiração e o ritmo. “Se existem afetos na linguagem, é porque esta não se contenta em dizer: ela *faz* ou *realiza* alguma coisa” (HERSANT; JOLLY, 2012, p. 129).

A oralidade pertence ao âmbito do escrito quanto ao do falado; e é no texto literário que ela se realiza plenamente, inscrevendo a singularidade de uma subjetividade que “sincretiza” o corpo na linguagem – ou aquilo que o discurso pode veicular do corpo: um gestual, um ritmo e uma prosódia (HERSANT; JOLLY, 2012, p. 130).

Jolly (2012, p. 162), citando Meschonnic, afirma que “o ritmo ‘age mais que as palavras’, porque se dirige ao corpo de um espectador que, entrando numa fala, acha-se fisicamente confrontado com a subjetividade de uma escrita”.

Se por um lado temos *Dois perdidos numa noite suja* com linguagem da qual o ritmo objetivo e o diálogo provocativo assimilam verbalmente a violência, na obra *Esperando*

que pontua a obra, familiarizando-lhe frente ao ouvinte. “Em literatura, o *leitmotiv* é um grupo de palavras, uma imagem ou uma forma que retoma periodicamente para anunciar um tema, assinalar uma repetição formal”.

Godot temos o que Rosenfeld (2011, p. 92) chama de tempo como tema central, uma vez que as transformações cedem lugar ao tédio, que retira quase toda a função dialética dos discursos dos personagens. As conversas nesse texto dramático se assemelham a monólogos e possuem função expressiva e ilógica. Nessa ficção de Samuel Beckett, a linguagem é metafórica, sendo ela o elemento chave na paralisia do tempo. Os protagonistas não têm força transformadora do presente, visto que se encontram presos à espera por Godot.

Esslin (1986, p. 101) nos orienta que o valor de *Esperando Godot* não está na sua capacidade de simular a realidade, mas em trazê-la por intermédio de um “simulacro lúdico”, que, a nosso ver, seria um aglomerado de símbolos que se relacionariam a fim de mostrar liricamente as estruturas profundas da circunstância em que o homem moderno e contemporâneo se encontra. O Teatro de Absurdo, do qual a peça de Beckett faz parte, é uma espécie de poesia que emana das imagens concretas e, se tem enredo, é porque a imagem que o poeta intui não poderia se desenvolver como na pintura. Segundo Sarrazac:

[...] o homem do século XX [...] é sem dúvida um homem “massificado”, mas é, sobretudo, um homem “separado”. Separado dos outros [...], separado do corpo social, que [...] agarra-o como uma tenaz, separado do si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado (2012, p. 23).

O teatro assimilará essa *separação*, (SZONDI *apud* SARRAZAC, 2012, p. 23) quando o universo objetivo e o subjetivo, da obra, não coincidirem mais, a ponto de causarem um confronto problemático. Para firmar nossa concepção sobre o tom lírico de *Esperando Godot*, reportamo-nos à afirmação de Esslin para quem:

[...] o teatro do absurdo tende para o modo lírico. Do mesmo modo que um poema é por vezes uma organização de imagens, metáforas e símiles que se vão gradativamente desdobrando, assim, também um teatro absurdo usa imagens poéticas tornadas concretas que gradativamente, desdobram e revelam suas significações mais profundas (1986, p. 70-71).

Quando o drama retrata o tédio humano, (ROSENFELD, 2011, p. 92), os personagens ficam amarrados ao passado saudoso ou ao futuro utópico, por isso não conseguem dar continuidade às suas vidas no presente. Esslin (1986, p. 40) nos explica que a linguagem de uma peça guia as expectativas do público, considerando o fato de que, quando este sabe de início que a peça será engraçada ou triste, ficarão mais pré-dispostos a rir ou a encará-la com mais seriedade. O suspense se inicia com a apresentação de um tema que já desperte o interesse da plateia (ESSLIN, 1986, p. 48). Então, a partir desse artifício, o autor mostra a sua habilidade em variar e despertar conflitos e situações.

Rosenfeld (2011, p. 93) traça outra característica do teatro moderno: o diálogo vazio, ineficaz na comunicação pelo truncamento de assuntos que se sobrepõem, fazendo com que uma ideia anunciada quase nunca seja concluída pelos personagens. Ocorre, todavia, que na poética de Plínio Marcos não há qualquer preparação de uma cena para outra. O texto já inicia tenso e a tensão vai até a última cena, provocando náusea na plateia. Um sentimento de sufoco.

Embora em *Dois perdidos numa noite suja* tenhamos um diálogo provocativo que se constitui como mola da ação, numa leitura mais apurada se pode perceber que a aparência de movimento escamoteia a inércia em que vivem os personagens. Isso ocorre porque Tonho e Paco discutem, na maioria do tempo, por questões tão impertinentes que dão falsa impressão de mobilidade, de ação, quando na verdade os seus diálogos escondem a fixidez com que suas condições marginais são representadas. Tal solidez resulta, paradoxalmente, da efemeridade existencial de suas vidas, confirmada no aspecto passageiro dos seus empregos, de suas moradias e da sua amizade: “PACO – Se eu tivesse a minha flauta, me mandava agora mesmo. Não ia te aturar nem mais um pouco. Você é chato paca. TONHO – Você pensa que eu te adoro? Se tivesse sapato, já tinha me mandado” (MARCOS, 2003, p. 94).

Os duelos verbais levam a ação adiante, mas não as vidas das personagens. Os diálogos em *Dois perdidos numa noite suja* caracterizam a complexa situação na qual os personagens se encontram mergulhados. Há um recomeço sucessivo de discussões entre os protagonistas, criando, assim, um movimento circulatório que só os mantém onde estão. O círculo vicioso é o traço estético que dá unidade à obra, absorvendo o movimento da marginalidade que impede os protagonistas de progredirem em sua vida, pois, quando eles estão prestes a sair do círculo um impasse novo surge e os lançam novamente no caminho labiríntico. Movimento antecipado por Tonho:

TONHO – Assalto não é saída. A gente faz um agora, sai bem. Amanhã faz outro, acaba se estrepando. Quando sai da cadeia, está ruim de vida novamente, tem que apelar novamente, mais uma vez. Assalto não resolve. Assalto é uma **roda-viva** que não para nunca (grifo nosso, MARCOS, 2003, p. 127).

O círculo vicioso em que vive os personagens também pode ser visto como um reflexo do estado de espírito em que viviam as pessoas diante do autoritarismo ditatorial contemporâneo ao autor, regime que fazia as pessoas sentirem impotência frente às instituições totalitárias, levando-as a crer na eternidade daquela situação, tapando seus olhos à luz que poderia sobrevir da escuridão.

Explorado e humilhado, Tonho, paulatinamente, vai perdendo de vista o horizonte expectativas que o trabalho poderia lhe proporcionar. A esperança cede espaço à frustração que gera, na sua mente, alternativas perigosas de ascender-se economicamente. Assim sendo, pensa em usar o revólver que o chofer lhe confiara a vender, para assaltar namorados, quando estivessem num momento de intimidade no parque:

TONHO – Nós vamos assaltar um casal de namorados.
 PACO – Até aí é legal.
 TONHO – É o que o tem de mais fácil. A gente fica em lugar escuro, os namorados vão ali pra bolinar, a gente ataca.
 PACO – Poxa, como você é biduzão. Juro que nunca ia pensar que um troço tão legal desse ia sair de sua cachola. Juro por Deus, poxa! Esse negócio que você bolou é bárbaro!
 TONHO – Entendeu a jogada?
 PACO – Estou inteirinho por dentro. A gente limpa o sujeito, espanta ele e passa a mulher na cara.
 TONHO – Ei! Nada disso!
 PACO – Não morei nessa.
 TONHO – Nada de fazer maldade com a moça.
 PACO – Mas que maldade, seu?
 TONHO – Essa de espantar o sujeito e judiar da moça.
 PACO – Essa que é a tua?
 TONHO – Natural! Só estou a fim de arrumar dinheiro.
 PACO – E daí? Se podemos tirar um sarro, não vamos dispensar. (MARCOS, 2003, p. 102).

Quando sugeriu a ideia a Paco, este aceitou prontamente, revelando, também, o desejo de judiar das vítimas. No assalto, Paco vê a possibilidade de concretizar seus desejos íntimos de transgressão. Contudo, a sua transgressão não se volta para alguém em particular, mas aos seres humanos em geral. Como se desse as costas ao mundo e virasse a sua frente à Tonho. Este, em última instância, daria concretude humana ao universo paralelo habitado pelos dois. Assim, a violência, aos que não pertencessem a esse universo, seria justificada. A violência que Paco projeta mentalmente ao casal no parque não tem fim aparente, pois o objetivo dela é o processo no qual a agressão lhe proporcionará grande prazer. Dessa forma, Paco desvela identidade sádica. Essa revelação de Paco fez que Tonho desistisse do assalto naquele momento, visto que possuía valores morais: “Eu nunca vou agarrar mulher à força” (MARCOS, 2003, p. 103).

Com o passar dos dias, os princípios de Tonho começam a se fragmentar, pois pouco a pouco vai perdendo a referência da luz que guiava seus passos na cidade grande; pouco a pouco essa personagem sente a fratura com o seu passado, com o fato de ter estudado, ter família, ter valores morais. A assimilação desse processo torna-se bem visível em sua fala por meio das reticências: “PACO – Compre uma bala e apaga o negrão. TONHO – Você é louco.

Não sou assassino. Eu estudei...” (MARCOS, 2003, p. 95). O significado evanescente das reticências ao final da citação é a marca do momento em que os princípios de Tonho começam a perder a importância por causa do estado densamente adverso o qual ele enfrenta. Tonho reflete sobre a situação difícil dos marginais numa sociedade individualista e exploradora. “Está implícito que, na sociedade injusta em que se digladiam, Tonho e Paco não têm perspectiva normal. Quando se recusa ao indivíduo o mínimo de dignidade para a sobrevivência, está-se obviamente impelindo-o para o crime” (MAGALDI, 1987, p. 218). A obra configura um sistema social responsável por criar os mesmos delinquentes que mais tarde irá repudiar:

TONHO – Vida desgraçada! Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada pra lhe dar uma colher de chá. E ainda aparecem uns miseráveis pra pisar na cabeça da gente. Depois, quando um cara desses se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida! (MARCOS, 2003, p. 99).

Depois de pensar bastante sobre o assunto, Tonho acaba por aceitar a ideia do assalto, com a condição de que Paco não faça mal às vítimas. O motivo do crime para a primeira personagem era conseguir um par de sapatos em boas condições, metonímia da aparência de dignidade, que facilitasse o seu caminho na conquista por um emprego. Ele apenas adentrou na criminalidade para dela poder sair. Tal atitude constitui-se de um contrassenso que faz vítima o ladrão. Já Paco almeja externar seu perfil violento, assassinando e violentando as vítimas.

Northrop Frye (*apud* ESSLIN, 1986, p. 42-43) explica que há quatro tipos de discursos que pairam tanto na narrativa quando no drama, usando a perspectiva da plateia/leitor com os personagens da obra: quando a personagem é imensamente superior ao leitor, temos o mito; quando são seres virtuosos entre os homens, temos o heroico; quando ambos se assemelham, temos o realismo; e quando os personagens se apresentam desprezíveis em relação ao ponto de vista do leitor, estamos no discurso irônico. Nesta nomenclatura, *Dois perdidos numa noite suja* pode se revelar como discurso irônico, com linguagem circular e palavras de baixo calão, retratando personagens imorais e violentos. Porém, também podemos considerar essa obra realista/naturalista, porque, no fundo, fala de uma situação em que os seres humanos estão propensos a viver.

O combinado para o assalto não se efetiva, pois Paco violenta a mulher e assassina o homem: “TONHO – Deus queira que você não tenha machucado muito o cara. PACO – Não fica secando. Aquele morreu e fim. TONHO – Você quer que o cara morra? PACO – Claro,

poxa! A porrada que dei foi pra matar. TONHO – Você é um animal” (MARCOS, 2003, p.115). Paco demonstra altivez do seu ato. Tonho, por sua vez, sente asco do seu colega, almejando se afastar dele o mais rápido possível. Contudo, ocorre uma ironia na trama da obra: o par de sapatos que Tonho roubou é menor que os seus pés. O que lhe imprime grande frustração. E, para saturar ainda mais esse sentimento de desengano, Paco lhe humilha novamente, importunando-o pelo apelido que lhe deram no mercado: “Boneca do Negrão”.

Quando Tonho resolve assassinar Paco, aparentemente por não suportar os rebaixamentos deste, irrompe em sua voz outro perfil, desta vez díspar do que até aquele momento havia sido apresentado pela obra. Se antes Tonho possuía princípios, certa consideração à Paco, sensibilidade, amabilidade e comportamento hesitante, desta vez surgiu uma nova personagem dentro dele, rompendo a identidade psicológica e tornando a sua voz polifônica, (JOLLY; MOREIRA DA SILVA, 2012, p. 187).

O texto de Plínio Marcos funciona como espaço de manifestação de múltiplas vozes. Tonho e Paco representam duas consciências, duas ideologias, dois polos. Em suma, é a própria visão metafórica do fazer teatral, as duas faces opostas e complementares. Como em uma metamorfose, Tonho se transforma em um ser frio, sádico, convicto, incorporando, inclusive, traços de algumas falas de Paco, principalmente quando termina de fuzilar o outro: “Por que não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (*Toca a gaita e dança.*) Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau Pacas!” (MARCOS, 2003, p. 134). A cena é construída a demonstrar como Tonho se constituiu um ladrão de duas faces, em que, coabitado por dois discursos antagônicos, a maldade e a bondade, aquele supera este e nos mostra como a marginalidade se constitui como um rio que corre para a cascata, onde os personagens, apesar de nadarem contra a correnteza, são jogados no precipício e dele não conseguem sair. A obra impressiona

[...] pela autenticidade, pela ausência de concessão de qualquer tipo. Os protagonistas se engalfinham numa luta sem trégua, deixando de lado considerações de conveniência. São dois indivíduos numa situação-limite, para os quais não tem sentido blefar. Por isso eles vão às últimas consequências, até a perda total. No desfecho, Paco está morto e Tonho fechou em definitivo todas as portas (MAGALDI, 1987, p. 220).

O ponto de vista⁹ que o autor engendra na totalidade da obra é o de que mesmo que o homem tenha boas intenções, o círculo vicioso que o sistema lança os marginais faz que ele se corrompa. Assim, o texto cênico de Plínio Marcos vai caracterizar aquilo que Boal (1991)

⁹ “A ação correspondente à colisão entre as perspectivas contrastadas dos personagens, é a constelação final dessas perspectivas que deve compor o ponto de vista do autor” (HAUSBEI; JOLLY; 2012, p. 143).

defende de que a grande função do teatro é mostrar a transformação do homem, e não o homem como ele é. A fatalidade dos protagonistas se apoia perfeitamente na lógica semântica do título, pois a frase *Dois perdidos numa noite suja* faz menção a seres inominados cujas identidades opacas funcionam como alusão a mesma opacidade do período noturno do dia e seus semas relativos à obscuridade e falta de visibilidade que, combinados com o adjetivo referente à imundície, dá-nos o único horizonte possível de ser visto através da espessa cortina de cor densamente negra que é, duplamente, a própria noite e o destino daqueles seres: final do dia, final da vida.

1.3 Assaltando o poder da notoriedade

“Você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém”
(MARCOS, 2003, p. 99).

Em *Dois perdidos numa noite suja* temos a presença de um personagem de perfil demasiadamente intrigante. O seu nome é Paco, um ser fictício que esbanja realismo na sua configuração, sobretudo pelo caráter ambivalente com que a sua identidade psicológica é esboçada no texto. Mesmo que ele se apresente como uma personagem maciçamente cruel, por detrás dessa maldade inabalável se esconde um ser vulnerável que teme imensamente a solidão. As fissuras contidas na sua fala insinuam uma complexidade que vai além do pessimismo ocultado pelo riso. Esses interstícios afugentam da mente do leitor a ideia de que ele é feito pura e unicamente de crueldade. Portanto, a sua representação artística foi feita de maneira a trazer humanidade a sua figura. O caráter de reflexão artística de Plínio Marcos reside no fato de ter sido um dos precursores da marginalidade/subalternidade nos palcos brasileiros. Sua sensibilidade artística recai no fato de observar como “gente” o que a sociedade define como “marginal”. Essa humanização não é alcançada por meio de autoquestionamentos individuais que a personagem lança no seio da sua existência, porque é justamente pela via contrária, a do autoconhecimento, que ele deixa, sem pretensão, suas incongruências emocionais transbordarem a aparência.

Podemos apreender a identidade psicológica de Paco como um duplo que oscila entre o discurso desiludido e a zombaria divertida e marota com traços picarescos:

TONHO – Com você a gente não pode falar sério.
 PACO – Você só sabe chorar.
 TONHO – Estava me abrindo com você, como um amigo.
 PACO – Quem tem amigo é puta de zona.
 TONHO – É...
(Pausa longa. Paco tira a gaita do bolso e fica brincando com ela.)
 TONHO – Quer tocar, toque.
 PACO – Posso tocar?
 TONHO – Faça o que lhe der na telha.
 PACO – Não vou perturbar o seu sono?
 TONHO – Não. Pode tocar.
 PACO – Tocarei em sua honra. (MARCOS, 2003, p. 75).

Nesse fragmento, as reticências na fala de Tonho sinalizam que ele desistiu de discutir com Paco, que, por sua vez, desdenha do problema alheio. Tonho desiste de fazer de Paco um amigo que jamais poderá ser. A dureza (disfarçada de escárnio) com que Paco rebate os desabaços de Tonho é a mesma com que volta seus olhos para dentro si. Essa personagem é complexa, pois seu perfil brincalhão, aparentemente negligente e despreocupado, rapidamente se altera para um discurso pessimista e desenganado. Quando volta seu olhar para os outros, Paco tende à zombaria, mas quando os volta para si, numa breve consulta a sua experiência de vida para aconselhar Tonho, ele revela uma disposição para encarar quase tudo pelo lado negativo. Nessa situação, Tonho sente a solidão mesmo com alguém ao seu lado, pois apenas no silêncio pode refletir sobre os dissabores da sua existência. Paco, o avesso de Tonho, não dá, na obra, amostras da sua intimidade emocional, sendo, aparentemente, arremido às manifestações afetivas:

PACO – Não dou arrego. Mesmo que possa, não dou bandeja pra sacana nenhum. Nunca ninguém me deu nada.
 [...]
 TONHO – Você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém.
 PACO – Poxa, que onda é essa? Vida desgraçada é a sua. A minha sempre foi legal. Nunca ninguém folgou com minha cara. Vida azarada é a sua. Não tem pisante, não tem coragem de botar os peitos com o negrão, é bicha e tudo. Agora não enche o saco com a minha vida. Ela até que está legal. E ainda pode melhorar. É só eu aprender a tocar gaita.
(Pausa.) (MARCOS, 2003, p. 99-100).

Nesse trecho, a maneira abrupta com a qual Paco desvia o foco da conversa para Tonho dá ao ritmo da sua fala aceleração suficiente para traduzir o ardor do gesto de defensiva o qual utiliza para encobrir o seu passado. Ele age de maneira contraposta a de Tonho, pois enquanto este solicita a compaixão; aquele a repudia. Apesar disso, quando Paco

vê a possibilidade de ser abandonado por Tonho, seu medo à solidão faz que o leitor/espectador se compadeça dele:

TONHO – Eu vou dar o fora. Agora que eu tenho meu sapato, posso me aprumar. Posso, não. Vou. Arrumo um emprego de gente e ajeito a vida.
 PACO – E eu?
 TONHO – Quero que você se dane!
 PACO – Você se arranja e eu fico jogado fora?
 TONHO – Problema seu.
 PACO – Poxa, você não vai se arrumar às minhas custas.
 TONHO – Deixa de onda. Eu nunca mais vou querer escutar falar de você. Não te aturo mais.
 PACO – Mas vai ter que engolir. Vai escutar muito falatório de mim. (MARCOS, 2003, p. 115).

O questionamento levantado por Paco transparece uma contradição na sua identidade psicológica que sua linha de conduta havia até esse ponto tracejado por meio do conteúdo das suas falas. Ele não aceita que Tonho lhe repudie. Dessa forma, o conteúdo implícito nas suas réplicas desconstrói o perfil que ele próprio sustentou: individualista, egocêntrico, indiferente aos outros, e revelam o seu medo da solidão, à rejeição e à indiferença alheia. Dessa passagem, interpretamos que ele sente um conflito entre expor seus sentimentos e escondê-los/ignorá-los, por conta de um possível ressentimento, uma vez que fora abandonado num asilo. Justamente pelo fato de não querer demonstrar sua afetividade, ela se torna latente.

Depois que os protagonistas decidem como os objetos roubados serão divididos, ficando Tonho com o par de sapatos e Paco com o restante das coisas, este dá os brincos àquele e diz querer vê-lo vestido como uma mulher. O silêncio que surge na cena exprime a indiferença de Tonho. Emudecimento que é quebrado pela indagação de Paco: “Está juntando suas drogas? (*Tonho não responde.*)” (MARCOS, 2003, p. 122). Então, ao invés de pedir que Tonho permaneça, Paco age como se mandasse no outro, obrigando-o a demorar-se naquele lugar: “Você não pode ir”. Tonho não leva em conta a exigência: “Quem falou?”. Paco responde: “Eu”. Tonho responde com grande desprezo: “Bela merda!”. Paco tenta sustentar sua frágil convicção: “Pois é, mas você não vai se mandar”. Tonho questiona: “E por que não?” Paco, sem querer, deixa transbordar seu lado afetivo: “Porque nós temos que ficar juntos.” (MARCOS, 2003, p. 122). Na realidade, Paco e Tonho são faces da mesma moeda. São representações sociais de seres invisíveis aos olhos do poder hegemônico. São duas margens silenciadas pelo centro. Suas histórias se completam, relativizam-se, homologam-se umas às outras. O tom lírico que perpassa a obra é exatamente esse: eles não se digladiam, a rigor, pela diferença, mas pela semelhança.

É interessante essa maneira como Plínio Marcos representa a Paco, porque é como se este quisesse ter o controle da situação a todo o momento, ignorando o fato de estar imerso em uma circunstância da qual não tem domínio nenhum. Essa falsa noção de pertencimento da personagem é a ilusão necessária para que ele continue a viver. É a microfísica do poder na margem. Apesar de toda a maldade vinculada ao seu contorno estético, a partir desse momento na obra, a personagem começa a provocar no leitor um sentimento de compaixão, por causa da maneira velada (que dá maior impressão de autenticidade) com que suplica a companhia de Tonho, deixando transparecer nas entrelinhas do seu discurso um ser fragilizado pela possibilidade de ficar só. Possibilidade concretizada na rejeição que sofre do colega:

TONHO – Melhor assim. Cada um vai pro seu lado.
 PACO – E se você me caguetar?
 TONHO – Você faz o mesmo comigo.
 PACO – E faço mesmo.
 TONHO – Então pronto.
 PACO – Pronto. (*Pausa.*) Você vai se mandar já?
 TONHO – Agora mesmo.
 PACO – Dorme aí hoje. Já pagou o quarto mesmo.
 TONHO – Não quero nem saber. Vou já.
 PACO – Poxa, mas você não tem lugar pra ficar.
 TONHO – Me viro.
 PACO – Pra onde você está querendo ir?
 TONHO – Não é da sua conta.
 PACO – Eu sei que não é, mas você podia dizer.
 TONHO – Pra que?
 PACO – Pra mim ir lá de vez em quando bater um papinho com você.
 TONHO – Pra você me encher o saco? Nunca. (MARCOS, 2003, p. 122-124).

É importante salientar como Plínio Marcos representa a relação do jornal com o marginal. Nesse texto dramático, o jornal é mais que um veículo de denúncia dos crimes do bandido, ele é o lugar em que o bandido ganha notoriedade, ainda que à dura força. No jornal, Paco lança sua existência no seio da indiferença geral, por isso o nome é tão importante para ele: o artigo definido atribui singularidade face ao seu anonimato:

PACO – [...] Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai sair em tudo que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí. [...] Paco Maluco, o Perigoso. Assim eu quero que os jornais escrevam de mim. (MARCOS, 2003, p. 16).

O personagem deseja transmitir para o Outro uma falsa imagem. Nesse sentido, o personagem se aproxima de João Gostoso, personagem do famoso poema de Manoel Bandeira, “Poema retirada de uma notícia de Jornal”:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia
num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.¹⁰

Semelhante projeto estético, vemos no protagonista do famoso conto de João Antônio, *Paulinho perna torta*. Assim como Paco, Paulinho possui preocupação de como os jornais veiculariam a sua imagem:

Sei que deram para gostar ultimamente de encurtar o nome de Paulinho duma Perna Torta. Paulinho duma Perna Torta. Paulinho da Perna Torta. Apenas.
Nos jornais, nas revistas. Também na televisão já vi essas liberdades. Leio e ouço aí.
E assim São Paulo inteiro acabará me chamando de Perna Torta.
Não gosto. (ANTÔNIO, 1993, p.7).

No conto, Paulinho é quem narra sua trajetória ao crime. Morador de rua, abandonado na Boca do Lixo, engraxate explorado, passa a ser um malandro, cáften de prostituta, explorando-as, retribuindo com favores sexuais. É interessante a maneira como a linguagem do conto se assemelha a da obra de Plínio Marcos, a objetividade dos períodos, a linguagem coloquial, como se registrasse uma fala, uma confissão. O submundo por ele descrito traz o nervo dos ânimos dos malandros, criminosos e vingadores, policiais corruptos e a carnificina com a qual a existência “inconveniente” daqueles que afetam a boa moral é “combatida”.

Apesar de Paco ansiar por uma singularidade, cuja violência indestrutível o isentasse da necessidade de ajuda, ele ainda quer Tonho ao seu lado. Gesto que demonstra afeição ao seu amigo. A afetividade de Paco por Tonho se torna dissimulada nos gestos e enunciados ambíguos. O personagem, acostumado com a rejeição, entristece-se quando ela vem de Tonho, um estranho qualquer. Interpretamos que o apreço que Tonho tem por Paco, embora frágil, é a única declaração de afeto dada a este e, conseqüentemente, o único valor humano que possui, porque é a única vez que alguém o assumiu como amigo. Um valor aos olhos do Outro, o que demonstra que Paco se importa, no subterrâneo da sua personalidade, com a opinião alheia. Valor que ele não quer perder (novamente). Essa humanização do marginal, a

¹⁰ Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2009/04/manuel-bandeira-poema-tirado-de-uma.html>. Acessado a 06/11/2014.

princípio tomado por antagonista, é o caminho que leva o leitor/espectador ao processo catártico de piedade. Principalmente quando Tonho, tomado pelo poder do revólver, obriga Paco a rebolar com brincos na orelha, rir e tocar gaita, sob a pena de ser assassinado. Um efeito surpreendente que Plínio Marcos empregou numa obra cujo microuniverso íntimo das relações sociais nos faz refletir sobre questões universais:

Longe de significar a fuga do personagem para fora do mundo, seu retraimento num casulo intimista, o teatro íntimo abrirá o campo para o desnudamento, na fala e nos silêncios que a esburacam, do mais recôndito, do não dito, do irrepresentável, quer se trate do eu psíquico, de seu discurso interior e de sua rememoração [...], ou dos alicerces implícitos das relações íntimas, familiares ou conjugais [...], territórios igualmente investidos pela psicanálise. A invenção do íntimo coloca em questão a ideia de um acesso fácil, por introspecção, confissão ou confidência, ao nível mais profundo do sujeito (TREILHOU-BALAUDE, 2012, p. 97).

Escamoteando os sentimentos, Paco os tornou visíveis de maneira a causar um efeito irônico: o mesmo motivo que lhe causou alegria entristeceu a Tonho; como um desencontro de intenções. Paco ficou feliz em saber que seu amigo permaneceria ao seu lado por mais tempo, visto que os sapatos roubados não serviram no pé dele, e, por isso, não sairia em busca de emprego. Contudo, as piadas (impulsionadas pelo fluxo de alegria) que Paco dirige a Tonho, ofendem intensamente a este, que, por sua vez, vinga-se daquele, fuzilando-o. De acordo com Magaldi:

Tonho e Paco têm, respectivamente, os rudimentos da erudita e da popular. Como as palavras deixaram de ser veículo da emoção para ser um código de comunicação, só funcionam se os interlocutores estiverem no mesmo nível cultural. Para Plínio, a tentativa no sistema capitalista, baseado na propriedade privada dos bens sociais, é sempre no sentido de massificar e não de respeitar a individualidade, tornando-se cada vez mais difícil a comunicação com o próximo. **As pessoas usam as mesmas palavras e não se entendem.** Por isso *Dois Perdidos Numa Noite Suja* se mantém atualíssima (grifo nosso, 1987, p. 216).

Essa obra expõe a questão de como a deficiência na comunicação humana, fruto de uma ignorância recíproca da cultura do Outro, leva o homem à ruína, pois traz um diálogo que, sobretudo, não se responsabiliza pelo intercâmbio subjetivo entre os personagens. O diálogo, nesse texto cênico, encobre o pensamento ao invés de comunicá-lo. Mas o êxito de Plínio Marcos é justamente esse efeito de deixar transparecer um sentido além do articulado pelo diálogo, transparecer as idiosincrasias dos seres e suas contradições. A obra representa o mal-entendido que assola as relações humanas. Ele, muitas vezes, é o causador da discórdia e da guerra. Os personagens são, simultaneamente, causadores e vítimas de um sistema que

perpetua mal-entendidos. Um sistema que se preocupa demasiadamente com a produção em detrimento de buscar pontes para o entendimento do Outro. A comunicação nesse texto cênico mostra a autoalienação do ser humano que, não conhecendo a si mesmo e evitando em conhecer o Outro, uma palavra que ele profira inocentemente pode eclodir a ira de quem ela atinja as feridas invisíveis à cegueira de olhos abertos.

Capítulo – II

O abajur lilás: reduto dos desejos e dejetos

2.1 Uma leitura da obra

O texto cênico *O Abajur Lilás* (1969) possui, como tema central, o submundo da prostituição. Mas essa obra não se detém apenas à configuração da maneira como ocorre tal atividade, nem à descrição do ambiente precário do prostíbulo, porque, além disso, ela traz à cena os dramas existenciais das prostitutas e a dificuldade, se não a impossibilidade, de conciliar vida pessoal com o exercício do meretrício. Para atingir tal fim, Plínio Marcos utiliza três personagens que irão representar um tipo diferente de mulher: Dilma, a mãe solteira que põe seu filho sempre em primeiro lugar; Célia, que a qualquer custo planeja tomar o prostíbulo pra si; e Leninha, que quis fazer jus à nomeação degradante que a sociedade lhe atribuiu:

Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. E aqui não tem deschavo. Aguentar essa bicha é sopa. Duro é ser babá de filho dos outros pra ganhar uma merda. E o que é pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo (MARCOS, 2003, p. 216-217).

Nesse fragmento, Leninha confessa os dois motivos principais que a levaram a optar pelo caminho da prostituição: a remuneração e a independência tanto financeira quanto moral. A personagem sentiu-se atraída pela situação econômica que essa ocupação lhe proporcionaria, pois seria mais lucrativa do que no seu serviço anterior. De acordo com Simone de Beauvoir (1967, p. 325), no século XIX, muitas mulheres europeias não viam oportunidade de crescerem na vida profissional, vendo-se, então, obrigadas a se submeterem ao homem no casamento. Um dos caminhos que tomavam como saída era a prostituição. Naquela época, muitos patrões abusavam do trabalho de suas empregadas e retiravam delas a esperança de ascensão. Havendo até casos em que era “necessário suportar os caprichos do dono da casa: da escravidão doméstica, dos amores ancilares, ela desliza para uma escravidão que não pode ser mais degradante” (BEAUVOIR, 1967, p. 325). Como se vê, do trabalho

doméstico à prostituição era uma passagem curta, por causa da falta de estima com que as domésticas eram tratadas. Conduta patriarcal presente até os dias atuais. Mulheres vistas como objetos, reprodutoras. A mulher está inserida no meio social, como parte intrínseca da história, como ser em evolução, sempre em movimento com as relações da sociedade. Destaca Louro (1997, p. 17): “A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito [...]”.

Utilizar a falsa noção de que a mulher é inferior para justificar sua dominação não é um discurso novo; já se encontrava em Aristóteles, em *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 [...]”. Isso está nas formações discursivas de cunho religioso (Bíblia) e na Filosofia grega.

Em *O abajur lilás*, percebemos que Leninha encara a prostituição com olhos despidos de moralismo, já que esse fora estilizado pelo discurso preconceituoso que vincularam ao seu nome (puta), fazendo-a internalizar o estigma de mulher libertina e indigna de respeito. Assim, pode-se ver implicitamente no texto o reflexo de uma cultura em que a hegemonia masculina configura valores morais que agridem a mulher solteira sexualmente ativa, chamando-a lasciva, enquanto enlevam o homem nessa condição. Caso a mulher quisesse desfrutar de uma liberdade sexual teria de carregar a marca da concupiscência.

O abajur lilás aborda a travessia das três personagens pela esfera social inferior da prostituição, onde são exploradas pelo cáften Giro. A obra também narra as dificuldades das mulheres que escolhem esse ofício, as inseguranças, as humilhações e os caprichos dos clientes. Beauvoir (1967, p. 334) assevera que a prostituição nos meios marginais remete as mulheres a condições penosas, em que elas são oprimidas tanto no sentido sexual quanto no econômico, sujeitas à arbitrariedade do sistema de policiamento, expostas a doenças venéreas e aos caprichos dos clientes. Para Beauvoir, a moralidade pouco importa quando estamos diante de mulheres reduzidas a objetos. Dilma, num momento de indignação ante as cobranças de Giro, desabafa seu descontentamento à própria condição: “Tu pensa que eu gosto desta merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem” (MARCOS, 2003, p. 189-190). A personagem aponta as mazelas de quem vive dessa atividade, revoltando-se por ter de submeter-se a homens viciados. Acerca disso, Beauvoir conta, por meio do relato que ouviu de uma prostituta, que muitos clientes dos prostíbulos eram perversos, sádicos e homossexuais reprimidos. Logo, as prostitutas repudiavam a fantasia erótica, porque quando não “eram mais protegidas pela rotina da profissão, a partir do momento em que o homem

deixava de ser um freguês em geral e se individualizava, elas eram a presa de uma consciência, de uma liberdade caprichosa; não se tratava mais de um simples negócio” (1967, p. 332-333).

A prostituição sempre possuiu uma dupla imagem na sociedade. Se por um lado é considerada como imundície, morada dos vícios e da luxúria, que faz da mulher impura e indigna, por outro lado ela se fez, por muito tempo, “necessária” para a estabilidade matrimonial. Segundo Beauvoir (1967, p. 323) essa concepção de que ao homem é necessário descarregar as devassidões da alma numa casta de pessoas para salvar outra casta, aparece como argumento da existência de diversas instituições como, por exemplo, a escravidão nos sul dos Estados Unidos da América: privados dos serviços braçais, os brancos se relacionariam entre si de forma democrática e elegante. Encaradas como sujeira da sociedade, a prostituta pertenceria à casta de mulheres sacrificadas em nome do respeito às mulheres casadas:

Por prudência, o homem obriga a esposa à castidade, mas não se satisfaz com o regime que lhe impõe. [...] É preciso que haja esgotos para assegurar a salubridade dos palácios, diziam os Padres da Igreja. [...] **A prostituta é o bode expiatório**; o homem liberta-se nela de sua turpitude e a renega (grifo nosso, BEAUVOIR, 1967, p. 323).

É neste embate antagônico entre desejo e repulsa que a prostituta encontrou e encontra, muitas vezes, o seu lugar. Embate configurado na relação do cáften Giro com as prostitutas: ele as deseja enquanto objeto gerador de lucro, mas as renega enquanto seres humanos. Assim, recriando o espaço da baixa prostituição, Plínio Marcos desenvolve uma trama dramática que apresenta a meretriz que sofre tanto pelo estigma de sua condição quanto pelo abuso de um cáften ambicioso que, por meio de insultos, degrada as personagens ao remetê-las, a todo o momento, ao lugar o qual lhes foi socialmente pré-estabelecido. Um lugar que se mostra na obra desprovido de qualquer espaço para reivindicações. De acordo com Beauvoir (1967, p. 324), a mulher casada, ainda que oprimida, era respeitada enquanto indivíduo humano, o que legitimava suas reclamações por direitos. O mesmo não acontecia com a prostituta.

Giro representa, no espaço diegético, o centro da margem. Revestido de poder pelo *status quo*, o homossexual preocupa-se demasiadamente com o lucro do prostíbulo. Por isso, exige que se gaste o mínimo de água, luz e lençóis. Mas suas exigências não repousam apenas sobre os materiais de trabalho, pois interferem até nos cuidados que as prostitutas têm com seus corpos. A personagem considera desperdício de tempo o fato de Dilma se preocupar com

a própria higiene, lavando-se no intervalo de um programa a outro: “Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane. É só fazer ai, ai, ai, e deixar andar. Eles saem certos que agradaram” (MARCOS, 2003, p. 175). O desprezo do cáften por elas torna-se transparente quando, ao contar sobre a secreção com sangue que havia encontrado na pia do banheiro das prostitutas, assemelha a prostituta doente com alguém de caráter corrompido.

Plínio Marcos utiliza uma linguagem cortante na obra, visível especialmente nas falas de Célia, que, por conta do seu espírito transgressor, é a personagem que mais encarna a agressividade verbal. Essa escolha por um léxico que exprima a violência, segundo Rosenfeld (1996, p. 45), é uma das marcas do teatro contemporâneo. A agressividade é direcionada, ora diretamente para o público, com a intenção de ofendê-lo e suscitar uma reação imediata dele, ora indiretamente, por um diálogo repleto de palavrões e ações obscenas em que os personagens se ofendam reciprocamente.

Dessa maneira, pode-se afirmar que em *O abajur lilás*, assim como em *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967) predomina a agressão indireta. Rosenfeld (1996, p. 47) vê no teatro agressivo o potencial de desafiar a tradição e o eufemismo. Constituindo-se como um movimento de vanguarda, ele rompe com a dita “boa conduta artística”. Além disso, a agressão indireta funciona como projeto estético imprescindível na representação artística de certos ambientes e numa tática de denúncia:

O impulso criativo e o potencial de forças devem ser investidos “no sentido de deixar vir nossa ira recalcada à tona”. Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o *pathos* da sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas. Em alguns casos parece rebelar-se um desejo quase religioso de catarse, de uma grande purgação coletiva; desejo que não hesita em transformar o palco, eventualmente, em verdadeiro purgante, em lugar escatológico, tanto no sentido fecal como religioso. O impulso de arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico e hipócrita é legítimo. A máscara – símbolo do teatro e de Dionísio, deus do teatro – sempre serviu para desmascarar as aparências e convenções e revelar a verdade. Não há dúvida que o morno conformismo de amplas camadas saturadas, mantido em face de um mundo violento e ameaçador, repleto de miséria terrível, exige recursos fortes para ser abalado (ROSENFELD, 1996, p. 51).

O dramaturgo Augusto Boal (1991, p. 93), por sua vez, crê que o atributo mais “importante do teatro que se dirige ao povo deve ser a sua clareza permanente, a sua capacidade de, sem rodeios ou mistificações, atingir diretamente o espectador, quer na sua inteligência, quer na sua sensibilidade”. A respeito disso, Sábato Magaldi, argumenta que o palavrão em Plínio Marcos não é elemento gratuito, porque “é absolutamente necessário para

que as cenas não pareçam falsas. As personagens por ele fixadas expressam-se dessa forma, no cotidiano. Como alterar essa característica?” (1975. p. 2130).

Ainda sobre o teatro agressivo, Rosenfeld (1996, p. 47) disserta que ele está inserido em correntes literárias do séc. XX, que possuem a transgressão da norma como ponto convergente em comum:

O teatro agressivo tem, de fato, a grande tradição do antitradicionalismo e antiacademismo, típica da arte moderna, cujos movimentos vanguardeiros muitas vezes se distinguem pela revolta violenta. A ruptura com os padrões do “bom comportamento”, do “bom gosto” e da “ordem consagrada” é um traço essencial da maioria dos movimentos artísticos do nosso século, desde o futurismo, expressionismo e dadaísmo (ROSENFELD, 1996, p. 47).

Brecht (*apud* BOAL, 1991, p. 206) assim sintetiza seu pensamento sobre as expectativas de uma plateia: “cada plateia exige peças que assumam sua visão de mundo”. Ele endossa essa afirmação com exemplos de plateias de sistemas culturais diversos. Mas o relevante em sua fala é a de que muitos dramaturgos, dos países subdesenvolvidos, inspiraram-se em um público fora de sua realidade social, criando peças destinadas à elite polida em detrimento do público que realmente constitui seu meio. O artista que age dessa forma acaba por silenciar sua própria voz ao fazer ressoar a voz de um ser que não pertence ao seu contexto. Dessa maneira, Boal (1991, p. 208) propõe uma nova poética: um sistema teatral que dê voz ao oprimido e assemelhe-se à gente da periferia. Contudo, na história do teatro, os dramaturgos nem sempre trabalharam em função de auxiliar a autonomia do povo.

Boal (1991, p. 14) nos mostra que o teatro era espécie de comemoração ou festa com a finalidade do canto, no qual as pessoas que criavam eram as mesmas para quem se endereçavam o espetáculo. Mas esta comemoração livre e popular passou a ser limitada pela aristocracia que ditou os modos como iria proceder: alguém representa (geralmente aristocrata) e alguém assiste passivamente (massa). Aristóteles, citado por Boal, chama esse sistema teatral de Sistema Trágico Coercitivo. Este sistema ainda dividiu, no corpo do espetáculo teatral, as funções dos protagonistas (ideologia dominante aristocrática) e outros personagens que simbolizariam o povo unificado a uma só voz: o coro. As tragédias se pautam sobre esse modelo.

Arnold Hauser (*apud* Boal, 1991, p. 16) nos explica que apesar da tragédia ser endereçada às massas populares, o seu conteúdo era de elite, pois, geralmente esses espetáculos eram custeados pela elite, a qual não admitia que se fosse veiculado um tema que não concordasse com o sistema vigente. As tragédias gregas eram peças que exaltavam os

aristocratas. Para Boal (1991, p. 62) a tragédia tinha como finalidade “purgação de todos os elementos antissociais”, pois ele argumenta que o seu *ethos* social não tinha caráter definido. Podemos inferir que essa tentativa de correção, por parte da arte dramática, tornou-se parcial ao pender para os interesses aristocráticos. Então, o que era uma premissa bem intencionada tomou corpo pelas mãos dos poderosos e materializou-se no discurso de dominação/manutenção do povo.

Na Idade Média, o drama ainda servia para fins de manutenção do povo. Boal (1991, p. 73) diz que o teatro medieval ainda continua perpetuando ideologias de dominação no sentido de influenciar as pessoas a não transgredirem o sistema vigente pelo Clero e Nobreza. Um dos principais aspectos do teatro medieval era a despersonalização, a falta de importância que era dada às manifestações humanas. Este aspecto é bem visível principalmente nas artes que representavam a Jesus, este, mesmo crucificado e chicoteado (tanto na pintura e teatro), não demonstrava no semblante a dor. Isto é uma prova de que as manifestações humanas deveriam ser eliminadas da arte medieval. Os personagens medievais mais comuns não eram essencialmente humanos, mas apenas “porta-vozes dos valores que simbolizavam” (BOAL, 1991, p. 75).

Na Idade Moderna (BOAL, 1991, p. 81), houve uma preocupação em mostrar o homem “de carne e osso”, exaltando o burguês em detrimento dos demais. De acordo com Boal (1991, p. 80), o teatro burguês, intimamente ligado à lógica capitalista, dotava a classe pobre da sociedade como os que não foram escolhidos por Deus para usufruir o prazer material. E ainda assevera que, se por um lado o personagem medievo era puramente um ser abstrato referente aos valores os quais representava; o personagem burguês, também chamado de virtuoso, é o agente real “de carne e osso”, que expressava a complexidade da alma humana, a “concreção burguesa” (BOAL, 1991, p. 83). Ressaltando-se que esse homem da *virtú* é o burguês contrário à nobreza e ao povo marginal, que era facilmente manipulável.

Boal (1991, p. 109), aproxima o pensamento de dois filósofos de épocas diferentes: Aristóteles e Hegel. Segundo o crítico, os dois pensadores afirmavam que a poesia dramática é o choque entre as forças subjetivas que são externadas pelas ações objetivas dos personagens. Na contrapartida desse pensamento, Brecht (*apud* Boal, 1991, p. 113) vê o personagem como sujeito determinado pelas forças sociais, sobretudo as econômicas, portanto, não totalmente livre. Um ponto importante que difere o pensamento do teatro de Brecht e do teatro idealista (de Hegel e Aristóteles, por exemplo) é o de que este considerava que o personagem tinha traços bons ou ruins na sua essência desde o nascimento, enquanto que aquele via o personagem como voz do lugar social onde estivesse.

De acordo com Augusto Boal (1991), dentre as artes que exercem influência sobre os homens, o teatro é uma das privilegiadas, pois, além de abordar o jogo das relações humanas na sua forma mais explícita, que é o diálogo, essa arte ainda estabelece relação direta com seu público, revivendo o texto por meio de atuações/situações em que o pacto feito pelo espectador é mais firme devido ao elemento humano (ator) que dá mais verossimilhança à peça.

Plínio Marcos usa o teatro para dar voz à classe dominada, falando das prostitutas e dos homossexuais (*O abajur lilás* e *Navalha na carne*), dos presidiários (*Barrela*), dos delinquentes órfãos e injustiçados (*Querô: uma reportagem maldita*), dos vagabundos e ladrões (*Dois perdidos numa noite suja*), entre outros seres desprovidos de qualquer dignidade.

Em *O abajur lilás*, a personagem Dilma vê no seu filho a possibilidade de melhorar de condição. Acerca disso, Beauvoir (1967, p. 258) assevera que a mãe solteira pode se afligir diante do filho inesperado, mas pode também realizar fantasias ocultamente afagadas. A personagem representa o zelo materno: “Não gasto um puta de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. Casa, comida, cuidados e tudo que só os bacanas têm. Os nenês não têm culpa dessa putaria que é o mundo” (MARCOS, 2003, p. 189-190).

Apesar de considerar seu ofício penoso, ela o exerce com a convicção de que está contribuindo para o futuro do seu filho. A personagem deposita nele toda a esperança de sair do prostíbulo, pois acredita que ele irá salvá-la tanto materialmente quanto espiritualmente. Na condição de mãe, a personagem se vê de outra forma. O amor puro pelo filho lhe retira o erotismo obsceno, transformando-se de objeto sexual em ser espiritual: “O seio, antes objeto erótico, ela o pode exibir, é uma fonte de vida: a tal ponto que quadros piedosos nos mostram a Virgem Mãe descobrindo o peito para suplicar ao Filho que poupe a humanidade” (BEAUVOIR, 1967, p. 263):

Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. [...] Acho que até já tinha me matado. Só aguento 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 (grifo nosso, MARCOS, 2003, p. 217).

Nessa fala, observa-se aproximação com outra peça e, por extensão, outra prostituta: a Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, que em tom melancólico emite um solilóquio de cunho filosófico e existencial “Será que somos gente?” Discurso já existente na célebre frase do

príncipe da Dinamarca (*Hamlet*) “Ser ou não ser? Eis a questão”. No momento em que Dilma diz “**Eu sou meu filho**” (grifo nosso, MARCOS, 2003, p. 194), temos a figura materna renunciando a si mesma em nome do filho que representa. Além disso, é importante perceber a maneira como ela salienta demasiadamente o gênero ao qual ele pertence, pois sendo seu filho um homem e não uma mulher já é elemento que esconde, sob uma falsa gratuidade, o discurso da desigualdade entre os sexos. Por meio do filho homem, Dilma experimentaria a dignidade sonhada, que dificilmente alcançaria sozinha numa sociedade patriarcal. Acerca das vantagens sobre possuir um filho homem, Beauvoir afirma que:

Por causa do prestígio de que a mulher reveste os homens, e também dos privilégios que estes detêm concretamente, muitas mulheres desejam filhos de preferência a filhas. “É maravilhoso pôr no mundo um homem!”, dizem; vimos que sonham com engendrar um “herói” e o herói é evidentemente do sexo masculino. O filho será um chefe, um condutor de homens, um soldado, um criador; imporá sua vontade sobre a terra e a mãe participará de sua imortalidade. As casas que ela não construiu, os países que não explorou, os livros que não leu, ele lhos dará. (1967, p.284).

Dilma representa a mãe que carrega seu filho nos braços, erguendo-o ao mundo para que o mundo a veja através dele. Ela elegeu o caminho da prostituição, pois acreditou que a remuneração desse ofício lhe traria melhor situação financeira para cuidar do seu filho, já que está implícito o fato de ela ser mãe solteira. Enquanto ela tende a agir com precaução, conciliando os conflitos, Célia age de maneira inconsequente, promovendo a subversão da ordem, pois deseja a mudança. Essa personagem planeja assassinar Giro para tomar-lhe o prostíbulo: “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 bem bacana” (MARCOS, 2003, p. 195). Para efetivar o seu plano, solicita dinheiro a Dilma e Leninha, que acabam negando. Revoltada, Célia quebra o abajur lilás para forçar uma mudança na situação, impelindo as duas prostitutas a escolherem: denunciá-la ou compactuarem com ela: “Se a bicha te apertar, tu tem que escolher: ou me entrega ou me empresta a grana” (MARCOS, 2003, p. 199). Entretanto, Dilma se recusa a contribuir com a ideia de Célia por receio das implicações que esse plano poderia causar ao seu filho. Então, esta se embravece com a maneira com que aquela se sujeita ao cáften: “Tu entra nas chaves dele. Tu é mesmo uma bosta. Também, tem que ter desconto. Não tem embalo. Nem pode ter. Com o cupim roendo a caixa de catarro, fica frouxa” (MARCOS, 2003, p. 198).

Salvatore D’Onofrio (2007, p. 79), ao dissertar a respeito da construção da personagem por meio da história da literatura, retoma a um postulado há muito tempo constituído para explicar-lhe as bases antagônicas que os escritores escolhem para si no ato da

escrita: o herói apolíneo e o herói dionisíaco. Contudo, apesar dessa diferenciação parecer simplista quando temos em mãos personagens com complexidade que, muitas vezes, abriga conflitos e fragmentam-se em várias vozes, acreditamos que o conhecimento da dicotomia Apolo/Dionísio seja importante, pois ela se manifesta na literatura, assim como em outras artes, constantemente. Assim, segundo D’Onofrio (2007, p. 79), o comportamento apolíneo demonstra o triunfo dos valores sociais sobre o indivíduo, a relação harmônica entre pessoa, sociedade e divindade, nobreza, beleza de proporções agradáveis e equilibradas; já o comportamento dionisíaco se caracteriza como seu extremo oposto, pois corresponde àqueles seres que relutam em obedecer às regras de sua comunidade, seguem seus instintos e valores pessoais, possuem paixões desenfreadas e vícios inconsequentes.

Contudo, ainda que eles representassem, comumente, personagens viciosos, nem sempre isso significou que eles estivessem em função da maldade. Prova disso, são os protagonistas dos romances picarescos que expressavam a luta dos valores individuais avessos aos de uma sociedade opressora e hipócrita (D’ONOFRIO, 2007, p. 79). Logo, nesse caso, o comportamento dionisíaco torna-se importante para romper com paradigmas injustos e, a nosso ver, como provocador de reflexão acerca da integridade humana daqueles que detêm o poder.

Célia enseja derrubar tanto por questões pessoais, e uma delas é o sentimento de repulsa em relação à orientação sexual dele, quanto para fazer desmoronar o trono onde o arrivista expede às suas subordinadas a opressão e a degradação em função do giro monetário. Então, sob essas aspirações, a força dionisíaca de Célia reveste-se de um caráter positivo, pelo menos enquanto não atinge à concretização, pois, quando o ser humano percebe-se investido de poder, torna-se imprevisível a maneira como ele o conduzirá. No entanto, embora Célia demonstre solidariedade por querer retirar suas colegas do antro de sujeição imposta pela autoridade de Giro, ela o quer pelo caminho do crime: assassiná-lo. Segundo Enedino (2009), embora Célia apresente um discurso transgressor, ela assemelha-se a Giro no que se refere ao poder da margem. Sua ideia é “tomar” o mocó do cáften para lucrar coma subserviência das prostitutas. Seria uma mera troca de nomes, pois a exploração seria a mesma.

No segundo ato, os abusos de Giro se intensificam, pois à humilhação verbal acrescenta-se a tortura física. Quando ele menciona a prostitutas, usa termos como “vaca prena”, “pata choca”, “panaca”, “nojenta” etc. Sua ganância desrespeita a subjetividade e o orgulho delas. Todavia, Célia não se resigna ante seus insultos, ofendendo-o da mesma maneira que ele a ofende. Porém, as afrontas não se limitam entre esses dois personagens, porque no quarto, espaço da trama, configura-se uma atmosfera de completa tensão e

desmoralização. A diferença é que Dilma, Célia e Leninha suportam Giro por conveniência material, pois elas cultivam entre si uma cumplicidade, visível nesta fala de Dilma: “A gente tem que ser junta. Uma batota só. [...] Pra juntar a grana e comprar um mocó. Sem cafetina, sem dono, sem mumunha. A gente trabalhando pra gente” (MARCOS, 2003, p. 218). Beauvoir afirma que grande parte das prostitutas possui entre si uma dependência recíproca, “podem ser rivais, ter ciúmes, insultar-se, brigar, mas têm profunda necessidade umas das outras para construírem um ‘contra-universo’ em que reencontram sua dignidade humana” (1967, p. 331).

De qualquer maneira, na peça todos os personagens fazem parte de uma engrenagem de exploração. Todos são explorados. Há, em Giro, uma falsa noção de pertencimento pelo “poder” revestido por meio de seu ajudante de ordens, Osvaldo. Quando o cáften se depara com o abajur em pedaços, pede às prostitutas denunciarem o culpado. Porém, Dilma acoberta o ato de Célia, mostrando-se, dessa maneira, solidária. Por conta disso, o cáften desconta o preço do objeto no pagamento das duas. Contudo, ainda diante do gesto de solidariedade de Dilma, Célia revolta-se com a postura conciliadora da personagem. Então, vendo que ela não lhe auxiliaria, pede a colaboração de Leninha que, por sua vez, mostra-se individualista: “Não quero nada com nada. Não quero ser dona de mocó nenhum. E nem me fale nesses lances. [...] Só quero que cada um trate de si. A vida de ninguém me interessa” (MARCOS, 2003, p. 217). Chegando ao prostíbulo no segundo ato, essa personagem exige uma cama só para ela, lençóis limpos e um abajur novo.

Porque as visões de mundo das três prostitutas divergem, elas nunca entram num consenso, ou muito menos se identificam umas com as outras: Dilma é conciliadora; Leninha, egoísta; e Célia, transgressora. Esta, vendo que o seu plano não teria apoio das personagens, quebra outro objeto de Giro, causando raiva em Dilma, que lhe agride fisicamente. Nessa cena, as didascálias gestuais indicam que Célia reagiu apenas verbalmente às agressões de Dilma. Dessa maneira, Célia tenta provocar uma reação mais profunda em Dilma. Ela tenta fazer que Dilma assuma uma posição diante dos fatos, uma posição que não seja neutra e conciliadora: “Tu tá com a bicha! Tu é podre! Teu filho vai ser podre que nem tu. Bicha que nem Giro. Tu tá com a bicha!” (MARCOS, 2003, p. 220).

Além de Giro e das três prostitutas, a obra apresenta uma personagem chamado Osvaldo. Possuindo poucas falas, mas papel decisivo no enredo, ele representa o lado obscuro e corrupto das instituições autoritárias. Esse personagem é empregado de Giro: enquanto aquele faz o serviço braçal, este faz o intelectual. Dessa forma, Osvaldo surra as prostitutas quando o cáften assim o determina. Na cena em que Osvaldo se depara com o objeto

quebrado por Célia, ele vê uma oportunidade de, inculcando as prostitutas e causando a ira do seu patrão, dar vazão ao seu sadismo, castigando as três personagens. Por isso, ele quebra uma porção de móveis a fim de incriminá-las.

Quando Giro vê os objetos quebrados, ele pede que Osvaldo amarre cada prostituta numa cadeira para que, por meio da tortura física, forcá-las a confessar o culpado. Nesse momento, torna-se transparente a tirania da instituição.

O “contra-universo” habitado pelas três personagens é posto à prova. E é Leninha quem revela a sua fragilidade. Dilma, tendo os seus seios apertados com alicate, desmaia. Então, Giro ameaça colocar Leninha no “pau-de-arara”. Ela enfrenta o conflito entre a lealdade de preservar um segredo que custará a vida alheia, mas lhe provocará dor física; e a deslealdade que trará a culpa. Rosenfeld (1976, p. 45) explica que os seres humanos estão agregados numa rede de valores de diversas ordens e suas atitudes concordam ou se confrontam com estes valores. O conflito de ideologias é inevitável em muitas ocasiões na vida cotidiana. A obra literária mostra estes conflitos de maneira que a vida cotidiana não seria capaz. A literatura trabalha com as motivações, as crises e os processos como o ser humano resolve seus dilemas através de representações de tipos humanos em personagens. Assim, Leninha escolhe a deslealdade e mente:

(Chorando, desesperada.) Não fui eu, Giro! Pelo amor de Deus. Não fui eu! Não fui. Ai, ai, ai, eu não sei de nada! *(já quase no cambau, Leninha berra.)* Eu entrego! Eu entrego! *(Giro segura o braço de Osvaldo. Os dois ficam esperando.)* Não sou cagueta, não sou. Tu sabe quem foi, Giro. Pra que tu quer me sujar? Pra que? [...] Foi a Célia! (MARCOS, 2003, p. 226-227).

Apesar de Célia implorar e prometer ressarcimento, Giro insinua para que Osvaldo a assassine. Ele atira nela até a carga do revólver acabar, mostrando uma imensa vontade de matar, já que somente uma bala faria o serviço. E assim termina a cena, como Brecht (*apud* BOAL, 1991, p. 123) apregoava dizendo que a obra dramática não deve findar em repouso, em harmonia, mas sim no ápice de um conflito, para que os leitores/expectadores sejam impelidos a refletir sobre os problemas nas relações sociais. Diferentemente dos textos de Nelson Rodrigues, a morte em Plínio Marcos não funciona como elemento necessário para a finalização do conflito. Nas peças plinianas, não há resolução do conflito. Ele permanece, uma vez que a exploração permanece, o *status quo* é cíclico. Dilma e Leninha são aconselhadas a agir com neutralidade diante do fato e não manifestar indignação. O câften expressa frieza ante o ocorrido:

GIRO – Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo, solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga. (*Osvaldo vai sair.*) Espera, Osvaldo. Não esquece de tirar a cama da Leninha. Ela vai ficar no lugar da Célia. Agora não precisa mais da caminha. Uma dá. Vamos, Osvaldo. Se mexe. (*Osvaldo sai.*) 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 os fregueses, o Osvaldo já limpou tudo. Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. É assim mesmo. É assim mesmo! Que merda! Que merda! Que merda! (MARCOS, 2003, p. 228).

As personagens (prostitutas) representam objetos meramente mercáveis, de fácil reposição. O conteúdo da fala de Giro revela ausência de culpa pelo assassinato de Célia. Ele expõe sua visão sobre o incidente, de maneira a demonstrar que o que aconteceu é recorrente e natural nos meios de prostituição. A ausência de culpabilidade é intercalada com exclamações de raiva. Contudo, ainda prevalece o conformismo com relação às atrocidades no submundo do meretrício. Lugar que é configurado na obra como território, beco, reduto oculto à sociedade. Porão onde o marginal é humilhado, torturado e assassinado. Além disso, o submundo representado mostra que a função que o sujeito exerce supera o próprio sujeito enquanto singularidade. O ser humano é anulado perante a sua incumbência, sendo que o excluído é facilmente substituído, como o espaço de Célia o é por Leninha. Esta, ao final do texto, faz uma oração cujo tom revela o drama do indivíduo que, engolido pelas estruturas dominantes da sociedade, não consegue enxergar um caminho onde possa percorrer sem tornar-se mero elemento na perpetuação da injustiça.

2.1. Literatura, teatro e ditadura

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 19), os anos que constituíram a década de 1960 foram marcados por um forte senso político no Brasil. Esse desejo de engajamento acabou refletindo na palavra poética, pois os escritores tomaram noção de como ela poderia se tornar revolucionária e desempenhar um papel essencial como instrumento na reivindicação pelo poder. Tanto, que os jovens mudaram os alicerces da arte como maneira de se engajarem culturalmente ao transgredirem a tradição em nome de uma nova postura, que lhes solicitasse militância política. Esse projeto, surgido numa época de mobilizações na estrutura das organizações sociais, tinha como princípio suscitar a participação do povo no direcionamento dos rumos que tomava a nação. Assim, é importante salientar que boa parte

da obra de Plínio Marcos atravessou esse período. Por meio da sua obra, esse escritor assumiu uma postura bem clara de inconformismo perante o sistema opressor ditatorial.

No que concerne à situação econômica do Brasil no início dos anos 1960, Hollanda (2004, p. 20) assevera que o país enfrentava problemas em se adaptar ao sistema do capitalismo monopolista internacional, porque, ainda estando acostumado ao sistema econômico predominantemente agrário-exportador, sentia-se inseguro ao pisar em solo incerto. Ademais, os setores emergentes das classes dominantes não conseguiam se articular para constituir uma política autônoma, ficando apenas a cargo do Estado o controle das diretrizes para as resoluções dos problemas da nação. Ele, por sua vez, encontrará nas massas a legitimidade para efetivar suas decisões. Contudo, às massas não seria dado usufruir totalmente das vantagens da relação com o governo, pois, como afirma de forma interessante Buarque de Hollanda, elas teriam, de fato, o papel de “massa de manobra”, porque o Estado, impedindo a manifestação de uma forma política independente, fará das massas sua subordinada.

Para agravar ainda mais essa situação, Hollanda (2004, p. 20-21) assevera que houve uma crescente fragmentação das alianças que mantinham os esquemas tradicionais de manipulação populista, fragilizando o governo perante as reclamações por uma coerência, vindas principalmente do PCB. Diante dessa situação, a ideologia nacionalista escamoteou as ineficácias práticas do contraditório governo do “povo” e, a arte, conduzida essencialmente pela esquerda, assumiu, no centro dessa arena a temática que pairou no debate político, sendo marcada pelas vanguardas, pela modernização, democratização, o nacionalismo e a confiança no povo.

De acordo com Hollanda (2004, p. 21), o movimento artístico do Centro Popular de Cultura surgiu em 1962, sob as pretensões revolucionárias de um anteprojeto que acreditava, principalmente, que a arte que estivesse a serviço do povo deveria se preocupar com as questões políticas que influíam no cotidiano dessas pessoas. Segundo o anteprojeto, os intelectuais daquela época tendiam basicamente a três posições ideológicas. A primeira posição, de conformismo, era vista como o resultado da alienação por parte do artista que não conhecia a função que a arte exerce como elemento constitutivo da superestrutura social. Opondo a essa atitude, havia os artistas que demonstravam inconformismo pelos padrões dominantes, mas que não utilizavam de um mecanismo eficaz, senão a revolta dispersa, para gerar mudança. Então, para suprir essa lacuna, surgiu um terceiro grupo de artistas que, utilizando a arte de maneira didática, buscava elucidar o povo sobre a estrutura socioeconômica, de modo a facilitar o caminho do povo no resgate dos seus direitos

subtraídos. O CPC aderiu a esse terceiro posicionamento ideológico, auto afirmando-se, como orienta Hollanda (2004, p. 22), “artistas/povo/revolucionários”.

Entre os artistas do CPC, havia um consenso de que o intelectual deveria assumir um posto ao lado do povo, não somente para contemplá-lo, mas para direcioná-lo, por meio da conscientização promovida pela arte, a uma tomada de poder. Sobre esta atitude, Hollanda (2004, p. 23) nos aponta que essa busca incessante por uma arte coletiva acabou por rejeitar qualquer tematização da problemática individual que não fosse resultado de um problema sociopolítico. Dessa forma, o grupo limitou a produção desse tipo de temática por considerá-la inconsequente, pois era imperativo pensar no povo como massa subjugada por um sistema político que privilegiava a burguesia.

Além do CPC, houve nas décadas de 1960 e 1970, outras manifestações artísticas com finalidade política no Brasil, tais como Teatro de Arena, Teatro Oficina, Tropicalismo, Cinema Novo, Teatro do Oprimido etc. Toda essa efervescência cultural correspondia a um movimento intelectual intenso que atravessava o mundo todo. O ano precedente à publicação de *O abajur lilás* (1969), como afirma Helciclever Barros da Silva Vitoriano (2012), foi um período propício ao surgimento da contracultura, de reivindicações estudantis, entre outras manifestações políticas de libertação:

O ano de 1968 [...]foi um marco importante para as discussões sobre a atuação de pensadores, sobretudo os “engajados” nas lutas pela descolonização dos países africanos, movimentos ecológicos, feminismo, movimentos dos homossexuais e demais conflitos como, por exemplo, a guerra do Vietnã (VITORIANO, 2012, p. 35).

Correspondendo a essa atmosfera politicamente engajada, a obra *O abajur lilás*, escrita originalmente em 1969, atravessou um dos períodos mais negros da ditadura militar brasileira, instaurada em 31 de março de 1964. Assim, demonstrando consciência acerca das atrocidades que ocorriam naquele período, Plínio Marcos utilizou a obra para criticar o sistema opressor, que detinha poder irrestrito a ponto de se apossar da vida dos que não concordassem com o sistema vigente. Os personagens que habitam o seu arsenal artístico apresentam um traço em comum: são na sua maioria representação de pessoas subalternas, excluídas e marginalizadas. E, em um período de intensa ditadura militar, o autor se mostrou corajoso ao desafiar o sistema político que se irritava com representações culturais negativas do nosso país. O governo almejava mostrar uma imagem de um Brasil que privilegiasse o desenvolvimento industrial. Então, qualquer afirmação que desmentisse o sucesso do governo seria considerada por ele como ameaça. Por isso, a peça foi censurada, já que se debruça sobre

a marginalidade tanto tematicamente quanto formalmente, e o uso abusivo do palavrão e da linguagem coloquial afirma esse aspecto.

A fala coloquial é elemento fundamental para configurar os espaços pelos quais transitam seus personagens angustiados pelo abismo de um mundo sem saída, bem ao estilo do absurdo. Personagens que dão voz a quem foi silenciado pela construção discursiva que é a história. Personagens infames de um submundo esquecido, com empregos temporários, vidas efêmeras. Seres que não participam do desenvolvimento econômico nacional e representavam uma degradação moral que todos querem ocultar.

Não estando alheio aos acontecimentos que ocorriam no cotidiano do regime, Plínio Marcos deixou marcas de sua ideologia engajada no inconformismo de que nasce o texto. Para além das questões relacionadas ao período de autoritarismo político da segunda metade do século XX no Brasil, essa obra também discute, especialmente, sobre duas temáticas: o comércio do ser humano e anulação do ser humano e as relações de poder. Como o espaço da obra é restrito ao universo marginal, a microfísica do poder se estabelece somente na margem. O espaço integrado à sociedade, o centro, é apenas mencionado nas falas esperançosas e inocentes de Dilma. Integrar-se à sociedade carrega, na obra, aura de utopia. Como o submundo hostil não oferece saída para as personagens, elas acabam por se abrigarem no espaço utópico de seus anseios.

O abajur lilás (1969) estabelece uma conexão visível com aquilo que Bakhtin chama de “vozes sociais”. O texto explora a temática da marginalidade por meio das angústias de suas personagens, sendo que a representação da prostituta, função atribuída às protagonistas, ultrapassa as fronteiras da configuração dos dramas do meretrício, pois acreditamos que a maneira como o autor direcionou o comportamento das personagens em face ao poder duramente instituído, constitui-se de um interstício que nos possibilita uma leitura mais profunda, sobre o contexto paradigmático da cultura, fazendo do texto um reduto de vozes sociais que discute problemas políticos contemporâneos à sua publicação.

Nessa obra, apresenta-se a tese de que o poder não se concentra exclusivamente nas mãos dos que pertencem às classes dominantes, já que perpassa por todas as classes, do pobre e do rico, do centro e da margem, demonstrando, assim, que há centro/poder na margem. Na obra, o poder possui marcas discursivas peculiares, dentre elas as que demonstram o jogo entre ser e parecer, sendo elas atreladas às falas do personagem Giro, um homossexual decadente dono do prostíbulo onde três prostitutas (Dilma, Célia e Leninha) dividem o mesmo quarto para se prostituírem sob a luz limitada de um abajur.

Remontando o plano ficcional, o universo do submundo da prostituição, a referida obra traz personagens que não conseguem se integrar à sociedade, por serem estigmatizadas moralmente, como a prostituta e o homossexual. Assim como em *Navalha na carne* (1967) e *Dois perdidos numa noite suja* (1966), Plínio Marcos trabalha com a recriação ficcional da marginalidade social e da violência, consequente dessa situação conflituosa. Contudo, predomina-se, nessa obra, uma forte crítica ao sistema político ditatorial contemporâneo a sua criação. Naquele momento, em que Costa e Silva assumia o governo do Brasil, intensificava-se a repressão do Estado contra as manifestações de descontentamento contra o governo. Segundo Flora Sussekind (1985), se no período de 1964 a 1968 o governo ainda permitia a circulação da produção cultural que refletisse a insatisfação com o sistema político vigente, sob a condição de que os intelectuais não levassem suas ideias contestatórias à população, às classes operária e camponesa, que eram, naquele momento, manipuladas pela falsa imagem que a linguagem do espetáculo da televisão transmitia de uma nação em pleno desenvolvimento econômico, a partir dos atos institucionais pós-1968, o poder do governo legitimou sua força opressiva:

Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar os professores, os encenadores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ *apud* SUSSEKIND, 1985, p. 16).

Se antes de 1968, falava-se ao vazio, depois dessa data, perdia-se o direito a fala. Por isso, muitos autores de literatura, teatro, música etc. lançaram mão de estratégias discursivas para ludibriar a Censura e, assim, recriminar os atos da ditadura. Esse é o caso de *O abajur lilás*, que monta uma microestrutura que alude implicitamente à nação daquela ocasião: o gigolô, dono do prostíbulo, encarna o poder que o autor faz questão de satirizar para demonstrar toda sua devassidão e corrupção. As prostitutas se enojam dele, tanto pela sua homossexualidade quanto pela sua decadência moral. Apesar de a sátira ao personagem que representa o poder suscitar momentos de comicidade pelo fato de o autor desconstruir a imagem imbatível do personagem, subvertendo, ainda que por algumas passagens do plano simbólico fundado pelo texto, a dinâmica do opressor e do oprimido, a sátira não é capaz de aliviar a carga trágica dada pelo final da peça, porque o poder ordena que se torture e assassine a quem lhe desafiar. Nas palavras de Wagner Corsino Enedino:

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. Ser incompleto (porque depende da força de Osvaldo e do trabalho das prostitutas), o cafetão ganha dimensão de arquétipo e figurativiza o polo 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 (2009, p. 89).

O professor ressalta que a peça aborda a contradição do explorador-explorado, situando-o como mero instrumento de um sistema que faz o marginal se autodestruir e destruir o Outro que carrega semelhante condição, porque não é a ideologia do opressor e do oprimido que está posto à prova, mas sim a ideologia de um capitalismo selvagem que suscita ambição desmedida nas pessoas. Sendo um personagem bastante complexo, cheio de nuances e facetas, Giro se caracteriza como uma combinação de vilão e vítima, por trazer a amargura de quem sofreu homofobia e rejeição, tornando-se frio com o Outro e por se constituir engrenagem num sistema de injustiça social sem ter consciência disso.

Além do homossexual, as prostitutas também funcionarão como personagens-arquétipo, porque cada uma representaria uma postura diferente diante do poder duramente instituído no micro espaço do quarto. Cada fala, comportamento, valores e reação às ordens de Giro, recriaria, no plano literário, um aspecto peculiar que as pessoas adotavam na realidade da ditadura. Dessa maneira, além de criar as personagens com complexidade e realismo, o escritor as utilizou para discutir papéis sociais num nível universal. A personagem Dilma é uma mãe solteira que sonha um dia reencontrar a dignidade e o respeito da sociedade por meio de um futuro utópico que o seu filho lhe proporcionaria. Ela sempre põe a segurança do seu filho em primeiro lugar. Apesar de ser contra os abusos do cáften, ela prefere conciliar a situação. Dilma é a conciliadora, avessa aos conflitos, deseja um prostíbulo sem dono, cada prostituta ajudando a outra, sem que ninguém exija ou explore a outra. Célia, a mais agressiva entre as três, acredita que a única saída dessa situação seria assassinar Giro e tomar-lhe o “mocó”. A respeito dessa ânsia desmedida pelo poder, Enedino (2009) explica que a personagem é tão ambiciosa e cruel quanto o antagonista Giro. E isso se torna visível por meio das marcas discursivas de dominação que ela apresenta na sua fala. Engendrando um embate constate pelo poder com o gigolô, Célia acaba sendo assassinada no final da peça, castigada por um crime que não cometeu. A injustiça predomina na obra e Giro encarna o opressor arbitrário.

Esse texto cênico estabelece uma “microfísica do poder”, a qual Michael Foucault (1979) explica não ser unitária ou global, mas que se organiza de maneiras diferentes, heterogêneas e se transforma a todo o momento. O filósofo compreende que o poder é uma

prática social historicamente situada, afirmando que essa faculdade não se concentra diretamente no Estado, uma vez que ela se manifesta por meio de poderes locais, particulares, ligados a um pequeno espaço de atuação: a instituição. No caso de *O abajur lilás*, a instituição é o prostíbulo, espaço comandado por Giro. Lugar onde se dá continuidade a práticas históricas, sociais e culturais, como a dominação da mulher pelo homem. Outro aspecto que marca as relações de poder é o comércio do ser humano, no caso da prostituta. De maneira que as personagens (prostitutas) representam o último degrau de uma escadaria social marginalizada. Giro as encara como objetos descartáveis. Tanto, que depois de assassinar Célia grita para Dilma e Leninha que não se preocupem, pois “A putaria é assim mesmo!”. Acerca da constituição das relações de poder, Maria do Rosário Gregolin assevera que

Os micropoderes são formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articulados de maneiras variadas e que são indispensáveis à sustentação e atuação eficaz. Foucault situa sua análise no nível em que o poder intervém materialmente e atinge os indivíduos – na concretude de seus corpos – e penetra no seu cotidiano. [...] sua análise concebe o poder não como uma dominação global e centralizada que se pluraliza, difunde e repercute homogeneamente nos diversos setores da vida social, mas como tendo uma existência própria e formas específicas (2014, p. 44).

A violência de que nasce o texto constitui-se como um movimento brusco contra a inércia da passividade frente à exploração. Por isso Célia quebra o abajur lilás, para forçar uma reação, negativa ou positiva, das outras personagens: compactuar com o seu plano (assassinar Giro e apossar-se do prostíbulo) ou denunciá-la para o gigolô. A luz do abajur, que ilumina somente um espaço restrito, pode ser lida como uma metáfora do governo ditatorial que deixa visível somente o que lhe convém: a imagem de um país em pleno desenvolvimento. Numa leitura profunda, o que impera, na peça e no contexto histórico, é a ambição monetária e a cobiça de poder. Outro aspecto que remete à ditadura é o espaço claustrofóbico do quarto que demonstra a impossibilidade de sair do circuito fechado.

Além de problematizar as relações de poder, *O abajur lilás* ainda traz para o teatro diferentes tipos de vozes sociais que atravessam as falas dos personagens carregadas de traços da sua ideologia e do universo particular que cada um habita. Paulo Bezerra (2013), ao estudar o conceito de polifonia, afirma que Bakhtin constatou, nos romances de Dostoievsky, uma poética que representava a polifonia contida na sociedade russa daquele momento histórico. Segundo Bezerra, Bakhtin associa o conceito de romance monológico ao conceito de reificação, postulado por Marx. A reificação se refere à maneira como o sistema capitalista faz que o homem passe de sujeito a objeto desse sistema, causando “uma metamorfose que o reduz a coisa, a objeto do processo, a mero reproduzidor de papéis” (BEZERRA, 2013, p. 192).

Em *O abajur lilás*, Giro tenta submeter as prostitutas ao processo de reificação capitalista, pois ele atropela seus valores e suas vontades em nome do lucro.

Diferente do romance monológico que faz o personagem ser objeto do autor e o torna único centro irradiador de ideologia, marcado por um pensamento acabado e absoluto, uma verdade inabalável em que os personagens nada fazem além de servir para reafirmar sua voz, o romance polifônico se caracteriza por deixar que o personagem fale por si só e pelo inacabamento das suas reflexões sobre a sociedade, a vida, os outros e si próprio. Os personagens nesse tipo de romance estão em constante desenvolvimento. O autor funciona como um regente de coro de vozes distintas, fazendo os personagens transparecerem suas diferentes formas de pensamento e ideologia, dialogando com eles, configurando-os na relação com o Outro e fazendo que eles se reconheçam a partir dessa relação com a alteridade:

Na ótica da polifonia, as personagens que povoam o universo romanesco estão em permanente evolução. O dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada (BEZERRA, 2013, p. 191-192)

A polifonia não é marca exclusiva do romance, pois o texto cênico também pode apresentar essa especificidade, que é o caso das três peças analisadas. Plínio Marcos não sobrepõe sua ideologia sobre todas as personagens, domesticando-as. Ele deixa cada personagem transparecer uma voz e uma ideologia, não só pelo conteúdo das suas falas, mas também pelo comportamento e pela maneira como apresenta essas diferentes consciências de mundo. Nesse aspecto, vemos Célia como porta-voz da ideologia da subversão, da transgressão, da guerrilha armada que anseia tomar o poder pela violência. Dilma como a conciliadora, preocupada com seu filho, carregando, ainda, vestígios de uma moralidade fragmentada. Leninha como a alienada ingênua, porque pensa que pode manipular Giro. Ela, também, é individualista, preocupa-se demasiadamente consigo mesma. Esse traço de indiferença e falta de solidariedade faz que ela incrimine Célia pelos objetos que Osvaldo quebrou. Assim, pode-se notar que Plínio Marcos dirige uma crítica àquela parcela da sociedade marcada pelo individualismo, indiferença aos problemas sociais e falta de comprometimento e solidariedade com os interesses da coletividade.

O inconformismo de Plínio Marcos aparece como maneira de desmascarar a miséria e a injustiça em detrimento do eufemismo que oculta. Até o perfil transgressor dos seus personagens que, enraivecidos, rebelam-se contra diversas maneiras de exploração,

revoltando-se frente à própria miséria. A censura calou a voz do oprimido, mascarando as mazelas sociais preocupando manter, mesmo que à dura força, a “harmonia” do sistema político vigente. Por causa dessa situação, as obras de Plínio Marcos foram censuradas quando levadas ao palco, porque desnudavam aquela realidade inconveniente ao governo. Segundo Alfredo Bosi (2002, p. 261):

[...] o período que vai de 1968 a 1974 assinala a fase negra da ditadura militar que se instalara com o golpe de 31 de março de 1964. A partir dessa data e, mais precisamente, com os Atos Institucionais editados em 68 e 69 e durante todo o governo Médici, cessaram ou caíram na clandestinidade as atividades de esquerda, incluindo partidos, sindicatos, grupos culturais e religiosos de oposição. Foram extintos os partidos que atuavam antes do golpe. Foi extinta a Ação Católica, que abrangia, entre outros movimentos, a Juventude Operária, a Juventude Estudantil e a Juventude Universitária. A censura se estabeleceu sobre jornais e revistas que propagassem ideias socialistas ou de algum modo reformistas. A universidade perdeu alguns dos seus maiores mestres, que foram aposentados compulsoriamente e tiveram de exilar-se.

O período negro da ditadura, demarcado por Bosi, abrange o período de criação da obra *O abajur lilás* (1969), que, por sua vez, possui como tema o inconformismo com os abusos do poder autoritário no submundo da prostituição. Inferimos que as torturas e os abusos, sofridos pelas prostitutas na obra, fazem alusão analogicamente ao sistema opressor ditatorial brasileiro. Mas, não que apenas a tortura que Giro submete às prostitutas seja o único traço que reflete sobre a ditadura militar, pois temos também a postura de cada personagem, discutindo o papel social das pessoas que viveram naquele regime. Então, de uma forma metonímica, cada personagem simboliza um grupo de pessoas maior na sociedade daquela época, por causa do traço em comum na maneira como elas se posicionavam diante do governo.

O personagem Giro traz o poder que, pela falta de limite, faz que ele perca a sensatez e seja capaz de atrocidades. Giro fica cego diante do poder. Essa obra traz um traço da natureza humana que é o de que muitas pessoas, quando têm poder, tornam-se corruptas. Sobre isso Foucault disserta (1979, p. 80):

Admite-se, e isto é uma tradição do humanismo, que a partir do momento em que se atinge o poder, deixa-se de saber: o poder enlouquece, os que governam são cegos. E somente aqueles que estão à distância do poder, que não estão em nada ligados à tirania, fechados em suas estufas, em seus quartos, em suas meditações, podem descobrir a verdade.

Ele submete as prostitutas a condições precárias de trabalho, explorando-as e ignorando suas reivindicações. Outro aspecto que é assimilado na tessitura da obra, que

lembra o regime ditatorial, é o da Censura. Esta é configurada quando o cáften, em muitas passagens, vigia o que as prostitutas conversam na intimidade, sempre invadindo bruscamente a cena para impedir que elas expressem livremente sua opinião sobre ele, uma vez que ele não aceita que elas reclamem dos seus abusos:

DILMA – Se tu fizer graça, te apronto.

GIRO – Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trombicar meio mundo. Se tu duvida, apronta o rolo. Apronta e deixa pra mim. Pego uma grana e arrumo tua cara. 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**? Eu guardo tudo que eu ganho por essas e outras. Se for preciso, nem me afobo. Mando botar pra quebrar. Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga (grifo nosso, MARCOS, 2003, p. 179).

O provérbio que Giro utiliza em sua fala sintetiza a injustiça que abrange toda a obra. Ele argumenta que qualquer manifestação de revolta de Dilma seria frustrada, uma vez que o cáften possui poder aquisitivo o suficiente para mandar surrá-la, sendo inútil qualquer denúncia dele às autoridades, pois ele a incriminaria. O marginal aqui não conta com apoio algum na luta contra a injustiça, pois a própria justiça, representada pelo Estado, é configurada de maneira corrupta, aliciada pelo poder monetário que compra as pessoas. É importante notar a maneira como Giro articula sua fala, intercalando momentos de tensão pela ameaça e descontração pelo conselho. Mas essas recomendações “amigáveis” são a aparência sob a qual ele tenta escamotear o tom cruel da ameaça, pois seus conselhos só visam ao seu próprio lucro. Isso é visto na cena em que ele tenta descontrair a situação logo após intimidar Dilma:

(Pausa. O ambiente fica tenso. Giro, depois de um tempo, se acalma e, pra aliviar a barra, fala em tom macio.)

GIRO – Eu não sou mau. Tu me conhece e sabe que não sou. Claro que eu quero beliscar uma grana. Sou igual a todo mundo. Só tu e a Célia é que não são do batente. Não sei por quê. Então falo mesmo. E é por bem que eu falo. Já passou pela tua moringa, se amanhã tu ou tua amiga ficarem podres?

[...]

GIRO – Tá bem, tá bem. O que quero dizer é que uma das duas aqui é porca, sem-vergonha, nojenta e tudo. Não sei quem é, nem me interessa. Só estou falando, porque o escarro estava cheio de sangue.

(Pausa. Dilma fica preocupada.)

[...]

DILMA – [...] A podre não sou eu.

GIRO – O que eu sei é que tu tem uma tosse meio escamosa.

DILMA – É de cigarro.

GIRO – Tu é médica? Não. Que eu saiba, tu é puta. Se é de cigarro ou de doença, quem sabe é o médico. Mas cada um que se cuide. Eu só estou falando pra tu se tocar que deve faturar. Essa que tem que ser a tua jogada. Faturar, faturar, faturar. (MARCOS, 2003, p. 180-182).

Na didascália acima, há a presença de coloquialismo. Quando Giro afirma não ser mau, há o jogo discursivo entre ser e parecer. No ambiente de marginalização social, ele é o centro da margem, portanto ele tem consciência de que não é “igual a todo mundo”. Sua preocupação é com sua “mercadoria” estragar e não ser mais útil. Essas personagens representam os últimos degraus de uma escadaria social marginalizada. Quando ele diz que Dilma não poderia ser uma médica, temos o antagonismo social presente em uma profissão de prestígio (médico) e um subemprego (puta). No momento em que ele afirma reiteradamente que as prostitutas precisam faturar, ancora-se no discurso capitalista. No fragmento supracitado, Giro tenta justificar sua ganância em explorá-las. Para que não ficasse tão evidente que ele o faz apenas sob o impulso da ambição, a personagem apela, agourando a saúde delas. Ele tenta justificar/esconder sua cobiça sob o falso aspecto de altruísmo. Mas as prostitutas não são ingênuas, elas percebem sua estratégia. Por isso, Giro insufla no ambiente a suspeita de que uma das duas, Dilma ou Célia, estaria com a saúde deteriorada. Nesse caso, a doença ganha conotação que ultrapassa a falta de saúde, porque estar enfermo, na obra, significa ter o instrumento de trabalho arruinado, e o cáften demarca bem o estigma pejorativo de uma prostituta doente, renegada como objeto inutilizado. Contudo, mesmo que o cáften faça questão de levantar a suspeita, ele diz não querer saber qual das duas está doente, porque quer manipular Dilma por meio do medo e da preocupação dela, visto que possui um filho para sustentar.

Quando o chefe do prostíbulo sai de cena, ele apaga a luz do quarto, deixando a prostituta sentada na cama. Assim, “o quarto fica na penumbra” (MARCOS, 2003, p. 190) e ela chora baixinho, beijando a foto do seu filho. Essa cena mostra um tratamento especial para a configuração da luz na obra, porque a falta de luz projeta no espaço o estado de espírito de Dilma, um estado imposto duplamente por Giro: apagando a luz e turvando a perspectiva de vida dela.

Sábato Magaldi (2001, p.307) assevera que Plínio Marcos se posicionava ideologicamente em um lugar de extrema revolta, sem filiar-se a qualquer partido que lhe tolhesse a arte, imponde-lhe cores a matizá-la. A indignação, sobre a qual o autor sustentava sua obra, transmitia-lhe uma força de franqueza nunca antes vista no teatro brasileiro e atormentava o tranquilo repouso da burguesia. Essa característica da sua obra faz que o dramaturgo seja considerado propenso à subversão da ordem instituída:

Os valores de *O abajur Lilás* ligam-se, em princípio, aos de seus outros bons textos: a observação viva e inteligente da realidade, a linguagem autêntica das criaturas retratadas, o diálogo vibrante, a escolha dos episódios representativos, a honesta

indignação ante os erros sociais. **Pelos padrões de uma ética absoluta, Plínio Marcos se definiria como verdadeiro moralista** (grifo nosso, MAGALDI, 1975, p. 214).

Plínio Marcos é um dos precursores da “Dialética da marginalidade”, de João César de Castro Rocha (2007), pois, fazendo um contraponto com a “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (1970), observamos como a estrutura das obras *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás* e *Navalha na carne*, além de outras do mesmo autor, posicionam-se de maneira extremamente oposta à dinâmica do malandro, uma vez que a conciliação da ordem e da desordem, a sátira e caricatura social, a comicidade, a condolência ante o erro alheio, a despreocupação e o fascínio da condição malandra cedem espaço à transgressão da ordem estabelecida, à crítica social, à seriedade, à condenação do erro humano, à lucidez e ao estigma pejorativo da condição marginal. Nessas obras, predomina-se a visão do excluído, que é representado por uma moral parcial cuja agressividade se configura como uma resposta à cordialidade de uma ética neutra e negligente ante as injustiças sociais, apontando, assim, a uma maneira menos resignada de o brasileiro lidar com a exploração e a corrupção.

Uma dialética não substituiu a outra, antes complementa a gama de instrumentos na análise de obras que refletem a realidade brasileira e, de certa forma, a última não existiria sem a primeira, porque justamente com a injustiça, o silêncio e o oportunismo, o marginal transgrediria o ambiente malandro por meio da violência, que capta a atenção daquele e inverte o jogo, ainda que momentaneamente, de dominador e subordinado. Essa conduta subversiva atinge o seu grau máximo em *O abajur lilás*, obra qualificada pelo ensaísta Sábado Magaldi como a mais politicamente engajada do autor. É interessante notar como essa obra traz o reflexo estético de uma prática nazista que fora introduzida no Brasil com o regime de exceção: causar danos com o fim de castigar inocentes. Isso acontece no texto por meio dos atos de Osvaldo, que quebra as coisas de Giro para incriminar as prostitutas:

Numa leitura ao nível simbólico, os fatos aparentemente corriqueiros ganham nova dimensão. Plínio Marcos desmonta uma estrutura de arbítrio, em que certos indivíduos, de que Osvaldo é um símbolo, praticam ações condenáveis, para imputá-las a outros. O apoio de Giro na força irracional de Osvaldo gera injustiças irremediáveis. Compromete-se a legitimidade do poder (MAGALDI, 1975, p. 2014).

Escrita na ocasião mais sombria da ditadura militar brasileira, vemos retornar, no nível aparente, a temática do marginal trabalhada em outros textos. Contudo, dessa vez, as três protagonistas não representam somente as mazelas existenciais das prostitutas, pois elas configuram o comportamento dos oprimidos em relação ao poder. Célia encarna a revolta

deliberada, a guerrilha; Dilma, a que inicialmente se mostra conciliadora, mas depois condena os crimes de Giro; e Leninha, a apática e acomodada:

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. Sob esse ângulo, *O Abajur Lilás* contém uma riqueza que o lado aparente da trama não deixa transparecer, à primeira vista (MAGALDI, 1975, p. 2014).

Plínio Marcos criou uma obra que trabalhou com dois temas simultaneamente: no nível aparente, um prostíbulo e os dramas das prostitutas, no nível mais profundo as instituições opressoras que, dotando algumas pessoas com um poder irrestrito, fazem delas terrivelmente insensatas. Está implícita a discussão sobre a Ditadura Militar. Giro, para impor seu poder, utiliza-se da tortura física. Prática comum naquela época. Desse modo, Plínio Marcos faz o leitor/espectador refletir acerca da iniquidade do regime e dos direitos por ele roubados, entre eles, a dignidade, o respeito e a liberdade:

Uma análise superficial de *O abajur lilás*, escrita em 1969 e só liberada pela Censura em 1980, suporia que ela repete em parte *Navalha na Carne*. A semelhança se acha apenas na presença de prostitutas no elenco. Porque o que a peça realiza é o mais incisivo, duro e violento diagnóstico do país, após o golpe de 1964. A estrutura do poder ilegítimo está desmontada, para revelar, com meridiana clareza, um *rictus* sinistro. [...] O microcosmo retratado remete, metaforicamente, ao doloroso macrocosmo político vivido durante a ditadura, em aguda pintura dos vários comportamentos assumidos pela nossa sociedade (MAGALDI, 2003, p. 97-98).

Um das particularidades da obra que aludem ao regime ditatorial é o poema que Plínio Marcos utiliza para encerrá-la. Esse poema é configurado em forma de oração em que a personagem Leninha suplica à divindade um caminho a seguir. A voz das duas prostitutas, Dilma e Leninha, ecoam o vazio de perspectiva que o silêncio, indicado pela didascália em forma de pausa longa, sedimenta. Silêncio quebrado pela súplica de Leninha:

Meu Deus, onde vamos?
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 O gado pasta dormindo.
 Para o poeta, o castigo.
 Para o santo, a força.
 Para o profeta, a cruz.
 Para o condutor, bala.
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 O jato encurta a distância.

A solidão aumenta o tempo.
 Cedou tarde, a morte está à espreita.
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 O herói ganha medalhas e agonia.
 Nos restos dos festins, os cães coçam as pulgas.
 Choram as viúvas.
 A lua está mais perto.
 A canalha contente.
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 Os faróis que nos guiam são pálidos.
 Onde vamos?
 Onde vamos?
 Onde vamos? (MARCOS, 2003, p. 229).

Esse poema traz, a partir da voz de Leninha, a figura do coro. Esse personagem coletivo, (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 61), nasceu das manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica. Ele possui um papel de intermediário, originalmente combinava a dança e o canto, de maneira que, mobilizando o espírito e o corpo, atingia tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo do espectador. Com sua fala épica que distancia, ele discutia sobre o particular de um espetáculo a nível universal, porque comentava e generalizava aspectos da ação, de modo que simbolizava o próprio *pathos*¹¹ da plateia, oferecendo a ela a oportunidade de interagir com a obra. A sua função ainda permanece intacta na contemporaneidade, adquirindo, muitas vezes, um caráter híbrido dentro da ação dramática. No caso de *O abajur lilás*, a *coralidade* se concentra em uma única personagem, Leninha, cuja fala, ao final do texto, caracteriza-se “como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação” (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 62), estruturando-se de forma lírica, afastando a ação do confronto interpessoal entre personagens, fragmentando o seu discurso. A oração de Leninha constitui-se, também, como um momento de epifania que acena à fase de Proposição do dramaturgo santista.

Leninha endereça indiretamente a sua fala ao público por meio de uma oração que reflete sobre o impasse de um sujeito coletivo diante de realidades irredutíveis. A coletividade é vista por meio do uso reiterado do verbo **ir** na primeira pessoa do plural, indicando pessoalidade e conjunto, em estrofes que organizam o refrão repetido cinco vezes ao longo do poema, estabelecendo um ritmo próprio a ser declamado. O refrão “Onde vamos?” é pontuado

¹¹ Em conformidade com Pavis (1999, p.280), o *pathos* é a “qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador”. O *pathos* dramático se distingue do *pathos* trágico e do patético. O primeiro tipo de *pathos* “é uma categoria literária que descreve a ação, bem como sua condução e suas repercussões”.

por uma interrogação que abre espaço para o espectador/leitor responder ou ao menos captar o sentido de incerteza a respeito de qual rumo esse ser coletivo deverá tomar¹². Frase emblemática de Plínio Marcos que ficou extremamente conhecida no meio teatral: “Não sei pra onde vamos, sei que o importante é ir”. Além disso, é relevante notar a ausência da preposição **a** que subjaz ao verbo transitivo indireto **ir** e acompanha o pronome relativo **onde** (Aonde vamos?), conotando a incapacidade ou impossibilidade de movimento por parte dos personagens, pois o **onde** nessa forma indica situação estática. Inércia que é ocultada pela esperança vã de mobilidade que o verbo **ir** insiste em manter.

O tom poético da oração de Leninha remete-nos à afirmação de que “a indistinção entre interior e exterior, característica da fala lírica, participa da atenuação dos contornos da personagem e da preponderância da voz” (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 62). Assim, vemos uma voz exterior à obra atravessar a fala da personagem quando ela ora. Rosenfeld (2011) distingue o gênero lírico como aquele em que um **Eu** se funde ao texto por meio da construção de elementos que se refiram analogicamente à sua interioridade e exterioridade de maneira atemporal. Já no gênero dramático, a obra como que se emancipa quase completamente do seu autor porque nada existe além dos personagens e suas falas, restando apenas, como rastros do autor, as didascálias gestuais. Entretanto, autor e personagem são se dissociam. Nas obras dramáticas, é predominante que o tempo seja o presente. Apesar disso, Rosenfeld (2011, p. 17) assevera que as obras literárias raramente atendem à “perfeição” do conjunto de normas que compõem os gêneros puros. A noção de Dramática “íntegra”, cujas obras se utilizem apenas do diálogo para apresentar tanto os personagens quanto outros elementos como a memória dos personagens, seus anseios, pensamentos etc. é posta à prova em muitos textos teatrais que contêm traços épicos. Esse é o caso de *O abajur lilás*, que incorpora o gênero lírico por meio da fala coral de Leninha que dá vazão a uma voz, que comenta, distanciando-se do enredo, o assunto da injustiça nos sistemas totalitários: “excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel de porta-voz, o coro é sempre um *estranho* à representação, pelo excesso de real que precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável” (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 62).

No poema, todos os versos, exceto os refrãos, anunciam máximas insuperáveis. O quarto verso, “O gado pasta dormindo”, usa a metáfora coletiva do bando para referir-se a um grupo de pessoas. O verbo **pastar** e o advérbio **dormindo** formam um oximoro por termos

¹² “O comentário pode impor um sentido ao espectador ou estimulá-lo a construir outro comentário, que não seja a simples redundância daquele produzido no palco” (KUNTZ, 2012, p. 52).

contraditórios devido à impossibilidade de alimentar-se em pleno sono. Por isso, o significado desse advérbio é figurativo, é dormir simbolicamente, porque conota a ideia de que essas pessoas estão **alienadas** à situação que lhes rodeiam. Remete-nos ao pensamento de Brecht, que argumenta que se gado pensasse, não iria tão mansamente para o matadouro. O gado pode, muito bem, se referir às pessoas, resignadas ante as ordens do Estado autoritário.

Do quinto ao oitavo verso, “Para o poeta, o castigo./ Para o santo, a forca./ Para o profeta, a cruz./ Para o condutor, bala”, tem-se um paralelismo sintático que anuncia a ruína que aguarda a todos os benfeitores. Nesses versos, a mesma sina fatídica espera o ser humano que habita as esferas: artística, divina, espiritual e engajada. Há uma inversão de valores, que configuram a face da injustiça, pois, se o benfeitor é castigado, está implícito que o malfeitor é premiado. O “poeta”, o “santo”, o “profeta” e o “condutor” representam discursos que modificam o *status quo* social. São representantes, na visão pliniana, de Arte, a Arte como ferramenta de contestação, de mudança. Em suma, a Arte como reflexão. A falta do artigo para **bala** faz que o oitavo verso seja lido rapidamente, de maneira a expressar a rapidez mortal de um tiro.

Os versos “O jato encurta a distância./ A solidão aumenta o tempo.”, apresentam, por meio do contraste entre homem (substantivo abstrato - **solidão**) e máquina (substantivo concreto - **jato**), o elemento indissociável do espaço/tempo, trazendo a informação de que a tecnologia pode facilitar nossa vida, mas o companheirismo entre as pessoas não depende unicamente dela. Porque a inovação tecnológica precisa ser matizada de intenções solidárias. Especialmente, quando um mesmo destino espera a todos nós indistintamente: “Cedo ou tarde, a morte está à espreita”.

Trazendo um oximoro por termos contrários, o verso “O herói ganha medalhas e agonia.”, expressa novamente o castigo que espera o benfeitor. A matéria símbolo de vitória opõe-se ao sentimento de derrota, que é banalizada pela imagem subjacente ao verso seguinte: “Nos restos dos festins, os cães coçam as pulgas.”. Já nos versos “Choram as viúvas.” e “A canalha contente.”, o assunto é a morte, configurada tanto pela ausência do ente querido quanto pela presença do riso sinistro.

No verso “A lua está mais perto”, a imagem da lua cheia nos remete aos períodos em que o mar está revolto, atraído pela força gravitacional do nosso satélite natural; outra leitura que fazemos do sintagma repousa sobre a simbologia da luz lunar, uma luz difusa em que tudo se dilui, luz da emoção em detrimento da razão solar, luz de mistério sombrio e romântico ao mesmo tempo. Contudo, pela relação do verso com o poema em sua completude, tomamos essa luz lunar como anunciadora de um tempo imprevisível regido pela

irracionalidade e obscuridade. Luz difusa que pode ser lida no último verso que precede o último refrão: “Os faróis que nos guiam são pálidos.”. Aqui, compreende-se que a imagem do mar subjacente ao sintagma pressupõe um caminho de difícil travessia devido à imprevisibilidade das águas. Por causa da pluralidade do termo **farol**, interpretamo-lo como uma metáfora das várias luzes (paradigmas) que conduzem o ser humano à “terra firme”. E essas luzes estão turvas, assim como a do abajur lilás. Porém, a força transgressora da obra, rejeita a mediocridade dessa luz que mais oculta do que ilumina, mais mantém a exploração do marginal pelo poder absoluto do que sugere uma saída.

2.2. O estereótipo do homossexual

“É bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado”.

(MARCOS, 2003, p. 187).

Em *O abajur lilás*, o personagem Giro encarna o papel do antagonista que triunfa ao final da obra. Mas, em que medida, esse triunfo representa verdadeiramente uma vantagem na sua trajetória? Nessa rede de valores em que a obra se encontra, incorporando e refutando paradigmas, como esse antagonista é representado e, de que maneira, sua face dupla (o vilão e o homossexual) se resolve no final da trama? Sobre essas questões, acreditamos que o cáften seja tanto um vilão quanto uma vítima, pois causa danos às protagonistas, lidando, de maneira complexa, com sua própria condição. Giro representa a personagem mais elaborada da peça. Com contornos identitários de valores de oposição, de personagem redonda, com densidade psicológica apurada.

Giro sente o estigma da sua homossexualidade e, apesar de assumi-la, não mantém uma postura de defesa da sua condição, antes concorda com os estereótipos que outros personagens lhe dirigem. Assim, longe de afigurar um conflito moral, ele admite a sua diferença, concebendo-a como um desvio de conduta e orgulhando-se disso. Essa personagem adota uma atitude individualista, visto que não conta com o apoio de ninguém: “Eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda” (MARCOS, 2003, p. 185). Em algumas passagens da sua fala, quando menciona a si próprio, nota-se que tenta compensar “os males” da sua orientação sexual com atributos que aos seus olhos são dignos de admiração. Isso é visível especialmente

por meio do emprego frequente da conjunção adversativa (**mas**): “Sou puto, nojento e tudo mais. **Mas** não preciso de ninguém. [...] Sou veado, **mas** não sou bunda-mole” (grifo nosso, MARCOS, 2003: 185). “Sou bicha, **mas** tenho esse mocó. [...] Sou veado, **mas** sempre tive o que essas cadelas nunca tiveram” (grifo nosso, MARCOS, 2003, p. 221).

Célia, em uma briga com Giro, afirma que a imundície faz parte do caráter dele, visto que “é bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado” (MARCOS, 2003, p. 187). Esse horror ao homossexual é intenso em muitas obras de Plínio Marcos. Segundo Paulo Vieira

Em todos os casos há um inegável desprezo pela figura do homossexual e, mesmo que uma personagem não seja, xingá-lo de tal é um insulto imenso, a ponto de alijá-lo, diferenciá-lo, espezinhá-lo, humilhá-lo, fazê-lo descer alguns degraus numa escada de valores negativos, de maneira que o outro, homossexual de fato ou de xingamento, assemelhe-se com qualquer coisa menos conosco, ou, melhor dizendo, com eles, habitantes de um mundo sórdido (2002, p. 25)

Em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), a suspeição da heterossexualidade alheia torna-se ofensa capaz de saturar a tolerância e provocar o assassinato. Em *Navalha na carne* (1967), o perfil subversivo do homossexual é explorado por uma linguagem ambígua, com a qual Veludo manipula a situação, de maneira a brincar com as fraquezas de Vado e a expressar um falso masoquismo para deixar no ar um sentido dúbio de tensão homoerótica e perversão, afigurando-se como um intruso que traz o caos, tal qual a serpente no paraíso. Em *Barrela* (1958), é a personagem Bereco quem adota contorno homofóbico, tanto que não admite que ocorram relações sexuais na cela onde estão presos ele e outros detentos. Apesar disso, Bereco consente que os carcerários abusem de um recém-presidiário. Nessas obras, o ser humano que sinta atração por outro do mesmo sexo é representado, sobretudo, como alguém de caráter questionável e facilmente manipulável, devido a sua frivolidade:

GIRO – [...] Eu fiquei vivo depois que conheci a Madame Bebete. A sacana se fingia de francesa. Os trouxas preferiam. Francesa estava na moda. Ela, que era viva, enganava. Mas o que contava era na cama. Era de tudo. De tudo, como dever ser uma puta.

DILMA – Uma puta nojenta e sem-calça. Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha. (MARCOS, 2003, p. 182).

Nesse excerto, o discurso que paira sobre a figura do homossexual é o da imoralidade, especialmente no que tange à conduta sexual. Dilma afirma que os homossexuais contravêm ao que é socialmente estabelecido e, por isso, concebe-os como pessoas corrompidas tanto do ponto de vista moral quanto subjetivo. E esse comportamento pejorativo se torna mais

acentuado quando o julgamento é emitido de uma personagem que representa àqueles que supostamente se constituiriam como um transvio da conduta moral.

É interessante notar que Giro tem consciência do ódio que sentem por ele. Dessa maneira, para revidar, ele arremessa toda a aversão que recebe nas prostitutas. A personagem insufla na mente de Dilma a possibilidade do filho dela se tornar homossexual, de modo a provocá-la. Ela, por sua vez, deseja a morte do seu filho a vê-lo nessa condição. Assim, ela desvela um discurso de ódio profundo contra o homossexual, vendo nele uma degradação que nenhuma virtude seria capaz de superar:

GIRO – Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. (*Ri nervoso.*) 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 debaixo, 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 trem-treme têm raiva de mim (MARCOS, 2003, p. 185).

Quando Giro afirma que a prostituta só o suporta por causa do prostíbulo, há nitidamente o discurso do poder. O cáften utiliza a homofobia de Dilma para chantageá-la. Ele fala que a mulher, na condição de prostituta, não é capaz de proteger seu filho, porque tal ofício lhe roubaria o tempo necessário para os cuidados maternos. Então, mesmo que ela o deixe sob os cuidados de outrem, jamais o protegeriam como ela o faria. Assim, o cáften argumenta que a criança ficaria vulnerável e sujeita a abusos. Dilma, sofrendo com a ofensa de Giro, indigna-se: “Nojento! Meu filho ainda é nenê”. Giro zomba do sentimento materno dela: “Então, é de pequeno que se torce o pepino”. Dilma se desespera: “Para com essa arenga, Giro! Para, pelo amor de Deus!” Giro defende a ideia da impossibilidade de conciliar a identidade materna com a de meretriz, atrelando o abuso sexual à homossexualidade: “Só estou falando. Disso eu entendo. Se eu não entender de veadagem, vou entender do quê? E filho de puta sempre vira veado. (*Giro ri.*)” (MARCOS, 2003, p. 189). Percebe-se, nesse fragmento, o discurso Determinista contido nas falas de Giro. Ideias do Século XIX que preconizavam o “meio” a “raça” e o “momento” como fatores determinantes na constituição social do sujeito. O cáften defende o estereótipo errôneo de que essa orientação sexual é fruto de abuso sofrido na infância:

Se tu pega uma invertida, o que ia ser do teu filho? Me conta. Quem ia cuidar dele? O asilo? E os gorgotas dos asilos? Hein? Os fanchonas dos asilos? Os guardas dos asilos são todos uns papacus. Eu fiquei bicha no asilo. Não foi o guarda. Foi um garoto grande que me pegou. Gamei. Vai ser assim com teu filho. Ele vai ser veado.

Veado como eu. Logo como eu, que tu tem raiva, nojo e tudo (MARCOS, 2003, p.222-223).

Apesar dessa confissão de Giro servir mais como estratégia de persuasão para que Dilma denuncie o culpado dos objetos quebrados no quarto do prostíbulo, a maneira banal com que ele trata desse assunto, dá a sua fala um tom de desumana insensibilidade, pois a personagem aborda com naturalidade sua iniciação sexual precocemente infligida, sem expressar verbalmente mínimo traumatismo pelo defloramento forçado. O problema do abuso é comum em instituições como orfanatos, onde crianças são abandonadas e acabam iniciando a vida sexual da maneira mais cruel e precoce. Esse traço não é novo no universo das letras em solo brasileiro. Em nossa historiografia literária, temos *O ateneu*, de Raul Pompéia, como representante do Realismo/Naturalismo, o qual retrata esses aspectos num colégio interno para meninos. Giro se utiliza da própria imagem, decadente aos olhos de Dilma, para atemorizá-la, pois ela teme que seu filho se torne, um dia, o reflexo dele.

Outra característica inerente à configuração do homossexual em *O abajur lilás* é o masoquismo. Contudo, esse traço está sutilmente implícito quando o personagem Giro aborda o caráter austero, da personagem Osvaldo, como um elemento de sedução; além disso, aquele se excita com as atitudes grotescas deste:

LENINHA – Que Osvaldo é esse?

GIRO – (*Com dengo.*) 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 bem bonito. Mas não quer saber. Nem de homem, nem de mulher.

LENINHA – 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. (MARCOS, 2003, p. 206).

Por meio dos diálogos e das didascálias, pode-se notar o fascínio de Giro ao referir-se a Osvaldo. A maneira cerimoniosa com que o cáften descreve a figura dessa personagem, delineando-o com mistério e admiração confirma ainda mais a sua atração por ele. As aspas indicam uma hesitação e o fluir do pensamento que não é verbalizado. A fala interrompida de Giro é completada por Leninha na forma de pergunta, que, por sua vez, é respondida negativamente pela personagem em tom de lamento. Osvaldo é uma personagem que não manifesta afetividade nem por homem nem por mulher, caracterizando-se pela pura

desumanidade: “GIRO – Osvaldo, essa vaca tá folgando comigo. OSVALDO – Se acanha, piranha. Se acanha, ou te dou um cacete. GIRO – Calma, Osvaldo! Calma! Calma! Por favor, Osvaldo!” (MARCOS, 2003, p. 212-213). Giro usa Osvaldo para ameaçar e castigar as prostitutas. Dessa maneira, os dois personagens se completam na medida em que aquele é a face suavizada do mal, e este é o rosto escancarado do sadismo. Ao final da obra, a face antagonista de Giro impera, efetivando-se a previsão de uma condição cujo estereótipo não lhe daria outro caminho a não ser a perversão.

Capítulo – III

Navalha na carne: reflexo retorcido

Navalha na carne conta a história de três personagens cujas diferenças e visões de mundo corroboram para que haja conflitos intensos em um ato. O texto se inicia quando a personagem Neusa Sueli volta das ruas, lugar de onde exerce o ofício da prostituição, e entra no seu quarto, encontrando o personagem Vado deitado na sua cama, lendo revista em quadrinhos. Ele começa a agredi-la verbalmente, uma vez que não encontra o dinheiro que ela afirma ter depositado no criado-mudo. Para compensar o abandono e a vida degradante, a prostituta paga pelos serviços sexuais de Vado, que lhe retribui de maneira extremamente rude, fazendo questão de afirmar o tempo todo que só a suporta por causa do dinheiro. Neusa Sueli, por sua vez, aceita resignadamente as humilhações, já que não tem autoestima.

Assim como em *O abajur lilás*, *Navalha na carne* também apresenta a temática da baixa prostituição, mas a segunda obra traz uma tonicidade existencial ao falar da mulher que, por causa da sua condição de prostituta, implora por amor e recebe apenas desprezo. Nessas duas obras, as prostitutas tentam se estabelecer frente à miséria que vivem. Porém, no caso de *Navalha na carne*, é no terreno das emoções que a protagonista Neusa Sueli quer se estruturar. Nesse solo é onde a personagem mais sente a dor do estigma de sua situação social. Nessa obra, vemos o conflito entre a circunstância de ser prostituta e mulher, resultando na reflexão de que os discriminados são, acima de tudo, seres humanos e possuem necessidades afetivas como todos.

Estabelecer uma aproximação entre *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, e *O abajur lilás*, de Plínio Marcos, é inevitável, porque ambas as obras trazem a arrefecimento do humano na prostituta. Boal (1991, p. 59), ao refletir sobre o texto cênico de Dumas, diz que a peça traz uma *harmatia*¹³ negativa e *ethos* social negativo, pois a personagem principal, apesar de apresentar condutas negativas, é aceita pela sociedade que, em contrapartida, rejeita

¹³ De acordo com Patrice Pavis, em **Dicionário de teatro**, a *harmatia* era, na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância que provocavam a catástrofe: “o herói não comete uma falta por causa de ‘sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu’” (ARISTÓTELES *apud* PAVIS, 1999, p. 191). Segundo Vernant (1972, p. 38 *apud* PAVIS, 1999, p. 191), “a *harmatia* é concebida como ambígua: com efeito, ‘a culpabilidade estabelece-se trágica entre a antiga concepção trágica religiosa da falta-mancha, da *harmatia*, moléstia do espírito, delírio enviado pelos deuses, gerando, necessária porém involuntariamente, o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamartón* e, sobretudo, *adkón*, é definido como aquele que, sem ser obrigado a isso, escolheu, deliberadamente, cometer um delito’”.

sua única virtude, que é a de amar. Na interpretação da peça, Boal percebe que o discurso veiculado pela peça de Dumas é o de que a prostituta não terá o direito de amar, pois, se ela amar só uma pessoa, poderá perder a eficácia do seu ofício, que é dar prazer sexual a todos que puderem pagar.

Assim como nas outras duas peças analisadas nesta dissertação, quase não há menção do espaço exterior ao quarto, da mesma maneira que as personagens não mencionam um passado, uma família que os apoie ou algum propósito que possuem (exceto Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*). Essa é uma marca peculiar dos textos de Plínio Marcos: a ênfase constante no presente da ação. Principalmente nos textos da fase de Constatação, não há fé que guie os passos das personagens, nem consciência das forças e engrenagens sociais que os abarcam. De maneira que elas acabam se perdendo na alienação, como alguém que se perde num labirinto. Acerca disso, Sábato Magaldi (*apud* Melo, 1993) diz que as peças de Plínio Marcos apresentam o homem como alguém que é sutilmente manuseado por potências que ignora. Além disso, acreditamos que a violência, explícita nas obras de nosso *corpus* de estudo, não corresponda apenas à situação marginal/subalterna das personagens. Interpretamo-la, também, como um reflexo estético da luta do homem contra essa força desconhecida que lhe supera. Seria uma nova reconfiguração do conflito trágico do homem contra os deuses que, desta vez, se afiguraria como o desconhecido.

Em *Navalha na carne*, a situação inicial da peça já comporta o conflito desde as primeiras réplicas entre Neusa Sueli e Vado, de modo que o choque de forças entre as personagens segue intensamente até o final, que termina sem nos apresentar uma mudança, uma transformação efetiva do primeiro estado. A obra segue numa crescente intensificação da circunstância primeira. Tensão que raras vezes se ameniza, como afirma Yan Michalski:

Navalha na carne é uma peça estruturada com raro virtuosismo, e que nada fica a dever, sob este ponto de vista, a muitas obras de autores estrangeiros universalmente consagrados que temos visto recentemente. O autor começa a peça em alta tensão, e leva essa tensão rapidamente ao paroxismo. Mas quando esse paroxismo chega ao desfecho, e quando achamos que a densidade da ação vai forçosamente cair, ele encontra sempre um meio de introduzir imediatamente, e com perfeita coerência a naturalidade psicológica, um novo conflito de forças (MICHALSKI, 2004, p. 98).

De acordo com Sábato Magaldi (1967), a peça se organiza de maneira concentrada, sem delongas ou artifícios inúteis para estendê-la. As falas são “vomitadas” pelas personagens. As construções frasais são sintéticas, objetivas, econômicas, que ordenam um ritmo de intenso clímax, intercalado por cenas de desaforo cômico, aliviando,

momentaneamente, o ânimo do leitor/espectador, mas novamente reintroduzindo o conflito. O público participa à força dessa realidade crua.

Privilegiando o acaso, o imprevisto e a frustração da inércia geram a agressão. A poética de Plínio Marcos rejeita o modelo de peça bem-feita¹⁴ da convenção naturalista (ESSLIN, 1986), que abarca um conjunto de obras com a situação inicial, o desenvolvimento, o clímax, o suspense e o desfecho bem demarcados. As obras do autor santista, pelo contrário, não apresentam uma modificação profunda da situação. Semelhantes ao Teatro do Absurdo, as principais obras do dramaturgo não caminham do “Ponto A” para o “Ponto B” e a morte não dá fechamento para o conflito. *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás* e *Navalha na carne* se estruturam sob um clímax interminável e febril, sendo que o pretexto mais banal é motivo de brutalidade. Acerca da constituição do conflito dramático, David Ball afirma que essa categoria

[...] se distingue das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre-arbítrio *versus* destino. O conflito de um poema pode ser – juventude *versus* velhice, ou a cidade *versus* campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre aquilo que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo (1999, p. 49).

Se, por um lado, as peças plinianas dão enfoque ao conflito interpessoal (Eu contra os outros indivíduos), como é o caso de *Navalha na carne*, a violência que atravessa a obra também pode ser vista como resposta do indivíduo para a uma força desconhecida que sobrepuja seu caminho. David Ball (1999) ainda afirma que o personagem dramático é motivado a falar para obter aquilo que ele deseja. É por meio das falas que o dramaturgo faz saber tudo o que precisa sobre as personagens, o desenvolvimento, o tema etc. No drama, a fala deve ajudar na simulação da personificação, uma vez que os personagens dramáticos refletem um comportamento humano reconhecível na maneira como articulam a fala. Mesmo que os dramaturgos diminuam ou realcem a força apelativa da linguagem (como é o caso de Plínio Marcos), fragmentem a fala, ou a torne artificial, o discurso direto livre, no gênero dramático, tem como propósito simular o comportamento humano. E o elemento-chave no entendimento dos textos cênicos é compreender as motivações que impulsionam o surgimento das réplicas. Outra característica do drama, levantada por Rosenfeld (2011) e por Hegel (*apud* Szondi, 2001), é o fato das obras desse gênero simular uma sucessão contínua de presentes.

¹⁴ “Historicamente situada, a peça bem-feita descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada; torna-se sinônima de peça cujos cordéis são suficientemente grossos e numerosos para serem repertoriados” (PAVIS, 1999, p. 281).

Rosenfeld (2011), utilizando a relação autor/obra/tempo, distingue os traços fundamentais da Lírica, Épica e Dramática. Enquanto que nas duas primeiras formas artísticas de expressar verbalmente a realidade mantêm explícita a relação obra-autor, a terceira deixa essa relação mais implícita. No poema, o autor constrói uma imagem intuitiva sobre a realidade através de elementos que aludem a um eu - lírico que exprime uma visão particular sobre alguma questão da realidade, de maneira atemporal. Na Épica, o autor, enquanto narrador, distancia-se da obra temporalmente, pois a exhibe no presente o que já ocorreu, ainda que seja em primeira pessoa, o narrador, ao saber tudo o que irá contar, difere do sujeito que vive a história numa oposição inocência/onisciência que demarca a maneira de vislumbrar os fatos. Já na Dramática, o personagem adquire uma autonomia aparente, pois seus discursos e ideologias revelam seu autor. Segundo Peter Szondi (2001), nesse tipo de expressão artística, o enredo incorpora um processo, envolvendo o espectador, que é deslocado para dentro da ação, possibilitando sentidos, transmitindo-lhe vivências, o que diminui a distância entre leitor/espectador e a ação simulada.

Em conformidade com David Ball (1999), só conhecemos, de fato uma peça de teatro quando compreendemos quais os obstáculos que os personagens desejam ultrapassar, ou mobilizar, quando objetivam suas subjetividades através da fala. Por exemplo, quando Giro, de *O abajur lilás* (1969), aconselha as prostitutas a lucrarem pelo bem delas, o que ele quer, na verdade, é obter lucro para si próprio. Logo, o que lhe move é a ambição. Quando Paco, de *Dois perdidos numa noite suja* (1966), obriga Tonho a demorar-se no quarto onde os dois dividem as despesas, o que ele deseja é fugir da solidão. Logo, o que lhe move é o medo de encarar-se a si mesmo, face ao abandono em que vive. Paco deseja antes alienar-se dessa realidade a constatar-la e sofrer. David Ball (1999) classifica em quatro categorias fundamentais o obstáculo que, contraposto à vontade do protagonista, gera o conflito dramático: “Eu contra mim mesmo”; “Eu contra os outros indivíduos”; “Eu contra a sociedade”; “Eu contra o destino, ou o universo, ou as forças naturais, ou Deus, ou os deuses”.

Em *Navalha na carne*, o personagem Vado quer desvencilhar-se de Neusa Sueli, por isso suas palavras são ditas a fim de fazê-la afastar-se dele. Mas não o faz somente com esse propósito, pois vemos que, ao mesmo tempo em que ele a humilha, o personagem exalta suas próprias qualidades, agindo com narcisismo. Na verdade, o que ele realmente quer (e isso fica claro quando o personagem se confronta com o ardiloso Veludo) é vangloriar-se, assumir o poder. A finalidade da sua existência repousa em se autoafirmar, e uma das maneiras que o michê evidencia esse alvo é por meio do contraste que institui entre si e Neusa Sueli. A respeito da constituição do personagem Vado, Décio de Prado tece suas considerações:

Vado, o proxeneta, se teve algum dia sensibilidade em relação ao próximo, recalçou-a por completo. Representa com aplicação e habilidade diríamos profissional o seu papel de homem forte – ou seja, impiedoso –, viril – ou seja, egocêntrico –, e esperto – ou seja, safado – que, por bem ou por mal, pela lábia ou pela força, vence qualquer parada. Ele se vê e se descreve através de clichês e *slogans* sociais: é o Vadinho das Candongas, capaz de tirar de letra qualquer jogada, que judia das mulheres para elas gamarem. A culpa não é sua se a lei do mais forte faz que os outros paguem o preço da sua superioridade. Se ele não explorasse, se não agredisse, se não jogasse com Neusa Sueli o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir (PRADO, 1967, p. 217).

Quando o gigolô afirma constantemente que a prostituta é feia e velha, é para reforçar sua autoimagem, porque logo em seguida ele argumenta que está perdendo tempo e mocidade ao lado dela: “Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa-pinta, que se veste legal, que tem um papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo” (MARCOS, 2003, p. 160). Podemos constatar que o narcisismo é um traço ideológico subordinado à estética que atravessa a construção do comportamento de muitos personagens plinianos, como afirma Melo:

A única coisa que parece comum a todas as personagens *outsiders* de Plínio Marcos, quer sejam bandidos, prostitutas, proxenetas ou sub-proletários, é a tendência de em algum momento fazer um elogio a si, ao seu valor, a sua crueldade, ou, simplesmente, uma autoadmiração inocente como a de Zé, o operário desempregado de *Quando as máquinas param*, alardeando sua habilidade com o toque de bola, independentemente de o seu pretense talento para o futebol estar sendo praticado com crianças na rua, como é o caso (MELO, 1993, p. 38).

Como vemos, o narcisismo parece suprir, mesmo de maneira efêmera, uma carência material ou afetiva na vida das personagens. Contudo, o narcisismo revela uma ligação imediata com a constituição do mal na sociedade. Segundo Jeffrey Burton Russel (*apud* MELO, 1993, p. 37) uma das primeiras manifestações do mal na história da humanidade é a negação da sua existência, refletida na ação que os homens têm de recusar ver a maldade dentro de si, apontando constantemente no Outro. Projetar nossa maldade e vícios naqueles que são diferentes de nós, faz que nos alienemos, pois não reconhecemos o mal em nossos atos. Isso explica o motivo de Vado desmoralizar constantemente Neusa Sueli. Há nesse personagem, o anseio de afugentar, dos seus próprios olhos, toda sua devassidão. Por isso, ao invés de se autopunir, utiliza a protagonista como “bode expiatório”, como válvula de escape para suas frustrações. Considerando que os dois personagens se prostituem, elas são iguais. Mas o michê quer apagar essa característica em si. Assim, percebemos que o nojo que o cáften sente pela prostituta, é também o nojo que ele sente de si mesmo. Essa dinâmica

alimenta a violência do personagem, por causa da decepção em tentar ocultar inutilmente sua semelhança com a prostituta. Dessa maneira, Melo (1993) compreende o narcisismo nos personagens plinianos como uma maneira das criaturas representadas darem algum sentido para suas vidas improdutivas:

Poder e narcisismo são dois polos homogêneos de uma relação gratuita, vazia de valores humanos ou sociais, porque não conduzem à satisfação de um desejo comum a todos os párias, qual seja, o de ser igual aos que têm conduta decente na vida. O narcisismo tenta acrescentar, mesmo que ilusoriamente, algum sentido na relação estéril que vivenciam, de tal maneira que se torna natural e inerente à condição de quem tem a força e, conseqüentemente, detém o poder (MELO, 1993, p. 37).

Poder e vaidade estão intimamente ligados na obra do dramaturgo paulista. Em *Navalha na carne*, é o personagem Vado quem detém o poder da margem. E ele usa Neusa Sueli para promover sua arrogância. Em *O abajur lilás* (1969), o poder se concentra na figura de Giro, que não mede palavras para louvar a si mesmo como solidário, altruísta, mesmo que depois de um conselho aparentemente amigável, acrescente uma ameaça. Em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), Paco deseja transmitir uma falsa imagem de si por meio dos veículos de informação como o jornal, imagem que imporia respeito nas pessoas, por causa da crueldade dos crimes que cometeria, e da eficácia com que ficaria impune. Em Paco, o narcisismo está atrelado a uma inocência que chega a ser infantil, de alguém que busca inutilmente dar sentido a vida vazia, sem afeto e anônima tal ingenuidade ultrapassa seu mau caráter.

Em *Navalha na carne*, enquanto Vado mantiver o poder de influência sobre as demais personagens, sua autoimagem altiva será preservada. Em Neusa Sueli, ele não encontra problema algum para isso, porque ela se resigna diante das humilhações dele. Mas quando surge em cena o personagem Veludo, o poder do michê é relativizado. Veludo é um personagem homossexual que vai limpar o quarto de Neusa Sueli no momento em que ela sai para trabalhar e enquanto Vado dormia. A fim de obter serviços sexuais de um rapaz pelo qual nutria grande desejo, o homossexual rouba o dinheiro de Neusa Sueli, causando a fúria de Vado e gerando o conflito principal em que se arma a obra. No momento em que Vado destila toda a sua desconfiança à Neusa Sueli, ela, na busca de uma explicação para o sumiço do dinheiro, lembra-se de que o faxineiro havia entrado no quarto quando ela saíra. Então, chama Veludo para prestar esclarecimentos. Quando o personagem entra no quarto é encurralado pelo casal e, com uma navalha na mão, Neusa Sueli força o homossexual a confessar o crime.

Mediante a tal ameaça, Veludo confessa que utilizou metade do dinheiro para dar ao rapaz do bar, e outra metade para comprar drogas.

Nesse momento da obra, quando Vado passa a fumar as drogas que Veludo comprou, o diálogo entre os dois personagens assume uma tonalidade ambígua. Confusão que reflete a atmosfera de embriaguez gerada pela erva. Ebriedade que possibilita a suspensão momentânea dos códigos da ética heteronormativa, gerando um tipo de tensão homoerótica na conversa dos dois. Como Veludo não faz parte do terreno que Vado domina, este se utiliza da maconha para exercer influência naquele. O homossexual suplica, com insistência, para que Vado lhe deixe fumar, mas este sempre lhe nega, até tentar manipulá-lo por meio de uma pergunta:

VADO — Gosta de fumo, é?

VELUDO — Sou tarado.

VADO — E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por quê, hein?

VELUDO — Ah, Seu Vado...

VADO — Você gosta mais de maconha ou de moleque?

VELUDO — Cada coisa tem sua hora.

VADO — Bichona malandra!

VELUDO — Deixa eu bicar, Seu Vado.

VADO — Pega aqui. Na minha mão.

VELUDO — Que bom.

(Tenta agarrar o cigarro.)

VADO — Não vale segurar.

VELUDO — Como o senhor é mau, Seu Vado.

(A cena repete-se várias vezes, sempre Veludo tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.) (MARCOS, 2003, p. 153-154).

Ciente do poder que o entorpecente causa em Veludo, Vado assume o controle desse prazer, utilizando-se da droga para instigar o desejo do outro, e para exercer sua autoridade: “Veludo quer apenas uma baforada e se inicia uma cena ambígua entre os dois” (MAGALDI, 1967, p. 208). O michê quer exercer poder de influência sobre o homossexual para sentir-se no domínio da situação e alimentar o seu narcisismo. Contudo, Vado pede que Veludo o respeite, mas este não atende ao seu pedido. E nem a surra que o gigolô dá no homossexual faz que o faxineiro se resigne diante da força física dele:

VELUDO — Bate mais.

VADO — Nojento!

VELUDO — Bate, seu bobo, bate.

(Vado fica vencido, impotente.)

VELUDO — Pode bater. A cara está aqui.

VADO — Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem-vergonha!

VELUDO — Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo (MARCOS, 2003, p. 155).

Vado encontra, na resistência de Veludo, o limite do seu poder de autoridade. O personagem se sente impotente, sem forças. Se para Neusa Sueli, o personagem se afigura dominador, para Veludo se transforma em impotência. A força física do antagonista só é válida por causa do sofrimento, do medo e do respeito que ela provoca. Acerca disso, Décio de Almeida Prado (1967) argumenta que, apesar de Vado e Veludo se completarem perfeitamente, enquanto comportamento sádico e masoquista, respectivamente, isso não assegura o domínio do personagem proxeneta, uma vez que é, paradoxalmente, a conduta masoquista que faz do homossexual invencível, porque:

[...] qualquer ato de violência física ou verbal é imediatamente transfigurado por ele em dúbio prazer de natureza sexual, envolvendo o agressor, voluntária ou involuntariamente, em seu universo particular. Vado sabe como dominar Neusa Sueli, porque ela é sensível à ofensa, à ameaça, à agressão. Mas a ambiguidade sexual, psicológica e moral de Veludo deixa-o desorientado, duvidoso inclusive da própria virilidade. Ele mesmo não sabe se foi algoz ou cúmplice de Veludo, se não acabou por aceitar o jogo do adversário (PRADO, 1967, p. 217).

Veludo entra em cena e transgrede o código na relação entre a prostituta e o gigolô. Acerca desse efeito, Décio de Almeida Prado afirma que o personagem “homossexual, introduz uma nota mais acentuada de perversão física e psíquica, sentindo a necessidade de turvar e perturbar a relação relativamente simples estabelecida entre os dois” (1967, p. 217). O faxineiro assume o posto de intermediário na relação de Vado e Neusa Sueli, que configuram a dinâmica do dominador e submisso, respectivamente.

Vado quer a todo custo exercer autoridade sobre Veludo. Porém, percebe que a agressão não é mecanismo eficaz nesse processo. Assim, vendo que a violência não seria capaz de manipular o homossexual, o jogo se altera. Agora é o michê que suplica para que o faxineiro fume o narcótico. Deste modo, se antes o poder queria se autoafirmar mediante a violência, agora o busca pelo prazer. Entretanto, Veludo, astuciosamente, não aceita fumar a erva, ação que demonstra orgulho por parte do personagem. Impossibilitado de fazê-lo ceder ao seu poder, o gigolô apela a Neusa Sueli:

VADO — Por favor, Veludo, fuma essa droga, se não eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!

VELUDO — Nem você me pedindo de joelhos.

NEUSA SUELI — Pelo amor de Deus, Vado, para com isso! Para com isso! Eu não aguento mais! Eu não aguento mais!

VADO — Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! Sueli, segura esse veado nojento. Segura ele, Sueli! Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume! Eu quero! Por favor, Sueli, segura ele!
 NEUSA SUELI — É só isso que você quer, seu porco?
 VADO — É só o que eu quero. Me ajuda! Por favor.
 NEUSA SUELI — Eu te ajudo! Eu te ajudo!
 VELUDO — Ai, ai, tenho côcegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! Que loucura divina! (MARCOS, 2003, p. 158).

Nesse fragmento, nota-se o desespero com que Vado implora para que a prostituta faça ocorrer sua ordem. No entanto, o homossexual começa a provocar a hegemonia masculina estabelecida no quarto: “Quem manda aqui é a galinha velha!” (MARCOS, 2003, p. 156). Esse personagem deturpa a ordem dos papéis sociais naquele quarto, sempre questionando o poder de Vado:

Há ainda uma carga subjetiva em seus atos e suas palavras que o autor manipula com visível maestria. Cite-se a mistura do prazer masoquista de afirmação de honra que há na recusa de Veludo fumar o cigarro que Vado quer impingir-lhe. Veja-se, principalmente, a ambiguidade que salta da aparente repulsa de Vado pelo homossexual – uma atração disfarçada pela surra que pretende aplicar-lhe, negando-lhe de início o cigarro (MAGALDI, 1967, p. 208).

De acordo com o seu bel-prazer, o faxineiro manipula o michê para fazê-lo voltar-se contra Neusa Sueli. Décio de Almeida Prado (1967) assevera que, em *Navalha na carne*, Plínio Marcos dá continuidade ao mesmo trabalho de prospecção iniciado em outras obras, como *Dois perdidos numa noite suja*. Nos dois textos, o autor santista nos conduz a uma dupla jornada de prospecção. Um passeio pelas esferas mais marginalizadas da sociedade e pelas camadas mais indignas, ou menos nobres, da personalidade humana, que formam um teatro da crueldade no seu estado bruto e realístico:

Sua *Navalha na carne* é intensamente verdadeira. Aquele triângulo existe com muito mais frequência do que a imaginada. Seu corte transversal naquele mundo submerso, marginalizado pela sociedade e pelo Estado, antes de ser brasileiro é universal de todas as latitudes humanas. Sua fotografia é perfeita e sem retoques. De um realismo que vai até a crueldade ao focalizar a imagem da paisagem sub- humana na sua nitidez feroz e amarga (JAFFA, 15/10/1967).¹⁵

Outra característica, ressaltada por Prado (1967), da obra de Plínio Marcos, é a maneira como palavrão é utilizado para dar as devidas particularidades subjetivas aos personagens, ou seja, como o palavrão é usado para simular um comportamento humano, uma vez que, em *Navalha na carne*, todos fazem uso de um arsenal de palavras de baixo calão,

¹⁵ Trecho de crítica disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-vanjafa.htm>>. Acessado em 19/07/2014.

mas cada um o faz para expressar um modo de existência e um anseio pessoal. Em Vado, o palavrão e as gírias simbolizam virilidade. Em Neusa Sueli, é resultado do estado de desespero, e como forma de reclamar contra as injustiças do mundo. Em Veludo, as ofensas verbais com que ele se dirige ao Outro ganham sofisticação. O que faz os personagens se assemelharem é a luta constante que promovem para defenderem suas posições, que culmina em vitimar para não ser vitimado:

O ponto de convergência entre os três é a luta feroz em torno de posições de superioridade e inferioridade, a ânsia de agredir para não ser agredido, de dominar para não ser dominado. Os processos são brutais, mas as relações pueris porque os três não amadureceram moralmente, permanecendo para sempre no estágio de egocentrismo infantil. Isolados, murados não tanto pela miséria econômica como pela abjeção moral, sofrem e descontam sobre os outros o próprio sofrimento. Os mecanismos que os movem são comuns a todos nós, mas eles, como as crianças, não sabem disfarçar: buscam a autoafirmação diretamente, através de meios estúpidos e grosseiros (PRADO, 1967, p. 218).

No que diz respeito à conformação das personagens, Sábato Magaldi (1967) afirma que elas são construídas de maneira sintética, rastejando seus sentimentos, constantemente jogados ao solo. O principal sentimento trabalhado é a tristeza, e suas diferentes derivações. Vado e Veludo são prisioneiros do vício. Além disso, nutrem-se de uma deprimente ilusão. Veludo pensa que o dinheiro lhe traria o afeto de um rapaz. Vado, ainda que queira transparecer uma malandragem e esperteza, é sustentado por Neusa Sueli, que não consegue ter suas pequenas ambições supridas. Apesar de exercer o ofício da prostituição, a prostituta não se submete a desvios morais e a sua preocupação com os seres daquele quarto transcendem as questões do cotidiano, revelando conotação metafísica, sobre o questionamento do que é ser humano:

A condição de objeto, de criaturas exiladas no mundo (no submundo), que Sueli intui, implica uma bonita nostalgia de transcendência, que engrandece a personagem e a recusa para uma ética superior. Aliás, a insubmissão a desvios, ressaltada no texto, já caracteriza a moralidade congênita de Sueli, não obstante o trabalho a que se dedica (MAGALDI, 1967, p. 210).

Movidas a ser agredirem reciprocamente, a peça de Plínio Marcos se aproxima bastante da peça de *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre. Essa semelhança já foi ressaltada por Décio de Almeida Prado:

Como estrutura, *Navalha na carne*, sem nenhum intuito de ironia ou menosprezo, é uma espécie de *Hui-Clos* dos pobres: três pessoas se estraçalhando mutuamente,

experimentando todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado (1967, p. 217).

Helciclever Barros da Silva Vitoriano (2012) faz uma reflexão contundente sobre as duas peças supracitadas, no sentido de apontar-lhe as semelhanças e diferenças. Para ele, a principal característica que une as peças é a figurativização da ideia de inferno através dos personagens e do espaço. *Entre quatro paredes* é uma peça de Teatro Existencialista que trabalha com a tese sartreana “o inferno são os outros”. Máxima, inclusive, pronunciada por um dos personagens no decorrer do enredo dramático. A fábula da obra gira em torno de três personagens-defuntos que são condenados a morar em um quarto luxuoso, estilo Segundo Império, por toda a eternidade. Lugar onde irão recordar seus crimes e sofrer com o peso das suas culpas, que são fortalecidas, constantemente, através do olhar inquisidor alheio. A falta de objetos com a função de auxiliar o descanso físico dos personagens, ou ocupá-los com tarefas que remetem ao cotidiano de cada um, como camas, janelas, escovas de dente e espelhos, corrobora para que haja um estado de interminável lucidez, que, a propósito, materializa-se no fato de as lâmpadas jamais se apagarem, mantendo uma luz que chega a incomodar:

As implicações disto se revelam pouco a pouco como insuportáveis a todos os presentes no quarto. Todos perdem seus padrões de referência, especialmente os externos àquela realidade. Devem se direcionar para analisar a própria consciência, carregada de culpa e frustrações, rememorando suas angústias, ações condenáveis, e como estas repercutiram nos vivos que ainda os criticam e os condenam duplamente (VITORIANO, 2012, p. 87-88).

Nessa trama, cada personagem assume a função de vítima e de vilão, sofrendo e causando o sofrimento do outro, através do olhar que reflete a devassidão alheia:

[...] todos os personagens funcionam como “carrascos” mútuos num universo em clausura altamente sufocante, sendo que esta sensação também está presente em *Navalha na carne*, em que as personagens, em espaço opressor, se sufocam num jogo sarcástico (VITORIANO, 2012, p. 99-100).

Um ponto interessante demarcado por Vitoriano (2012) é a questão de como a ausência de espelhos em *Entre quatro paredes* simboliza a impossibilidade de os personagens se contemplarem, vislumbrarem o seu próprio Eu, possuir algum controle sobre sua imagem, depositar sobre si próprio o olhar piedoso, ou simplesmente manterem suas identidades ao contactá-las através do olhar interior. Apesar dessa falta, o elemento especular continua latente no texto, uma vez que o Outro assume a posição deixada pelo espelho. Barbosa (2005) afirma

que retirar o espelho da peça leva os personagens a uma desorientação psicológica, um desequilíbrio de consciências, condenadas a se chocarem para sempre. Assim, a carência de reflexos é preenchida pelo olhar alheio, cheio de preconceitos e diferentes posicionamentos. Os personagens lançam os defeitos uns dos outros de maneira visceral e sem misericórdia, julgando-os sob os próprios termos, conflitantes entre si. Semelhante opinião tem o estudioso João da Penha (1995):

A ausência de espelho no cenário tem uma função dramática: indica que cada personagem só pode se ver a si próprio através do olhar do outro. Quando necessita retocar a pintura do rosto, Estela tem de seguir as indicações de Ignez. Na verdade, o inferno de *Entre quatro paredes* é olhar do outro, que, como diz Sartre em *O Ser e o Nada*, obriga a que nos julguemos a nós mesmos como coisa (PENHA, 1995, p. 78).

Sanches Neto (2011), por sua vez, afirma que a presença de personagens-espelho auxilia na composição infernal da peça sartreana, uma vez que o inferno é o lugar em que a tensão faz que cada um dos condenados se confronte com forças ocultas, escondidas dentro de si. O personagem Garcin sofre eternamente com a frustração de não ter sido o herói que sempre idealizou ser. Estelle, com a perda de importância que a sua beleza física possuía. Enquanto isso, a lésbica Inês funciona como espelho deformador para si e para os outros, devido aos seus ácidos comentários:

O inferno concebido por Sartre nada deve à noção comum de inferno, exceto quanto a ser um lugar de infinito sofrimento. Esse sofrimento, porém, não decorre de processos tradicionais de tortura, de nenhum sofrimento físico. Aquelas pessoas que não foram encerradas “entre quatro paredes” para passar por experiências que fujam, pelo horror, à nossa condição humana. Ao contrário, o inferno para elas consistirá exatamente em reviverem, pela memória, sua existência normal e cotidiana, repetindo por toda a eternidade os gestos e as atitudes que as caracterizaram no passado. Só há uma grande e essencial diferença: a morte cortou de vez o fluxo abundante e imprevisível da vida, imobilizando-as tais quais foram indefinidamente. Enquanto vivemos, persiste sempre a possibilidade de – a esperança diriam outros – de algum gesto que nos renove a personalidade. Mortos, seremos para sempre apenas a soma total de nossos atos – eis o terrível inferno de um Garcin, de uma Estela, de uma Inês (PRADO, 2001, p. 245-246).

Uma das semelhanças entre a peça de Plínio Marcos e de Sartre é a abordagem da homossexualidade configurada como intrusa na relação basicamente simples de dominador/dominado dos outros personagens. A presença do personagem homossexual vai relativizar a perenidade das posições que as outras personagens assumem nas obras. Afigurando-se como um intermediário, tanto no se refere à conduta sexual quanto no sentido de mediar, manipular a relação do casal a fim de provocar um atrito entre os dois. A presença especular, nessa obra, perde a função passiva e adota uma carga de impiedade, porque não há

onde correr do inferno, que é o pequeno espaço entre eles, mais trágico que uma cela de prisão. Acerca da transformação que o espelho sofreu de cristal passivo em objeto transmissor de mistérios sobre a condição humana, Eliza Redondo Ferreira (2001) assevera que:

Na antiguidade, os espelhos invadiram salões e palácios, e, de simples objetos de decoração, ornamentos a serviço da vaidade, acabaram por adquirir uma forte carga simbólica que os transformaram em mediadores entre homens e mistérios. [...] símbolos da multiplicação e da reprodutividade humana que sugere uma temida irrealidade, abrindo possibilidades perturbadoras. Ilusórios e inquietantes, esses objetos se associam ao duplo, desencadeando a angustiada experiência da metamorfose de um eu (FERREIRA, 2001, p. 24-25).

Outra questão interessante a ser destacada é a de que quando se aproxima dois espelhos face a face, os reflexos não cessam de se reproduzirem, de modo a espelhar o vazio. De igual maneira, os personagens-espelhos de Jean-Paul Sartre, refletindo-se incansavelmente por toda a eternidade, oferece-nos uma pequena visão do abismo, fragmentada em um ato dramático. Além disso, Vitoriano salienta a relação do espelho com a identidade:

O objeto “espelho”, ou melhor, as considerações sobre ele, em *Entre quatro paredes*, funcionam basicamente para demonstrar que os desejos de se olhar naquele objeto são na realidade uma busca por confirmações sobre a autoimagem ou uma desesperada luta por uma recuperação identitária. Além do objeto em si, o olhar do “outro” pode configurar-se como espelho e, segundo Barbosa (2005, p. 180), ser o nosso maior castigo, pois não nos deixa esquecer as fraquezas recorrentemente atreladas à precária condição humana (VITORIANO, 2012, p. 93).

Essa busca identitária que as personagens da peça sartreana empreendem quando buscam no olhar do Outro a própria imagem, também ocorre na peça de Plínio Marcos, e a personagem que deixará essa procura mais evidente é Neusa Sueli. A prostituta não busca apenas um amor que lhe traga de volta um significado a sua vida de miséria e sexo involuntário que se vê obrigada a praticar para sobreviver. Ela também procura por uma nova imagem de si mesma, autoimagem renovada que acredita poder encontrar num olhar que lhe deite a piedade e a resgate do infortúnio. Contudo, o destino, ironicamente, põe em seu caminho alguém que contraria intensamente suas expectativas. O personagem Vado apenas reafirma a autoimagem retorcida de Neusa Sueli. Esta, por sua vez, sente mais intensamente a deformidade, porque o juízo emitido pelo gigolô vem acrescido do afeto que ela nutre por ele. O personagem michê é um tipo de metonímia, de filtro canalizador de um conjunto de valores e preconceitos em que a personagem meretriz se olha e se nega. A procura que ela empreende é frustrada, pois ao invés de obter uma imagem positiva e digna de si mesma através de

alguém que lhe insufla a vontade de viver, Neusa Sueli tem seu estigma reforçado, sua ferida ainda mais retalhada:

VADO – Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí, de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco miserável. Daí, te vi bem de perto. Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta. Essa pintura que você usa aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem. Juro, juro por Deus, que nunca tinha visto nada mais desgraçado. Eu até... [...] Fiquei bronqueado. Porra, ainda tentei quebrar o galho. Pensei comigo: mas de corpo ainda é uma coisa que se pode aproveitar. E sem te acordar, tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã. As pelancas caíram pra todo lado. Puta coisa porca! Acho que até um cara que saísse de cana, depois de um cacetão de tempo, passava nesse lance. Pombas, que negócio ruim era você ali dormindo. Juro por Deus, nunca vi nada pior. Se não fosse o desgraçado do ronco de porca velha, eu tinha mandado te enterrar. Porra, e não se perdia nada. Me larguei. Não aguentava (MARCOS, 2003, p. 160).

Nesse fragmento, o autor santista traduz a ideia de imobilidade por meio da imagem da personagem adormecida, imóvel diante do Outro e sem consciência de sua presença. Aqui, Neusa Sueli se torna presa indefesa da consciência de Vado, que, com escárnio e repugnância, tonaliza seu relato. Os contrastes (consciência x inconsciência) e (acordado x dormindo) ajudam a compreender o processo pelo qual Neusa Sueli é “petrificada”. Plínio Marcos atualiza e dá um novo aspecto ao conceito abstrato de inferno. Tal como o procedimento empregado por Jean-Paul Sartre, em *Entre quatro paredes*, obra que mostra cada personagem a representar o inferno do outro, vemos, em *Navalha na carne*, dois elementos influírem na perspectiva literária do inferno: o espaço e as personagens, que funcionam como consciência aniquiladora da paz e provedora da condenação entre si. Acerca da violência com que o personagem Vado se dirige a Neusa Sueli, trazemos uma reflexão que Pierre Bourdieu faz sobre a constituição da mulher como ser-percebido e, por isso, submetido a uma insegurança constante:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2002, p.82).

A imagem de Neusa Sueli, adormecida e nua, indefesa ante o olhar inquisidor de Vado, traduz o conceito de coisificação do ser humano que torna o Outro o objeto mediante o olhar. Sob a arbitrariedade do olhar do gigolô, Neusa Sueli deixa de ser personagem-sujeito, dona de sua própria voz, para ser, por um instante, personagem-objeto, falada por outro. O espelho adquire valor simbólico na peça, podendo ser lido como extensão do olhar do antagonista. Assim, nota-se, na obra, a inserção sutil do mito da Medusa. De acordo com Thomas Bulfinch (2002, p. 143), a Medusa era uma bela donzela, orgulhosa dos seus atributos físicos, especialmente dos seus cabelos. Porém, porque tentou competir com a beleza da deusa Minerva, esta lhe retirou a beleza e transformou seus cabelos em cobras horrendas, tornando-a um monstro cruel, cujo aspecto era tão horrível a ponto de petrificar quem a contemplasse. Ao redor da caverna onde ela morava, havia imensa coleção de estátuas de pedras de homens e de animais que haviam arriscado observá-la. Então, Perseu, com um escudo concedido por Minerva e sandálias aladas de Mercúrio, decidiu enfrentar a Medusa. Evitando olhar diretamente para o terrível monstro, adentrou em sua caverna enquanto ela dormia, e, guiando-se pelo reflexo da criatura em seu brilhante escudo, decepou-a e prendeu sua cabeça na Égide.

De acordo com Vitoriano (2012), em *Navalha na carne*, a personagem Neusa Sueli é tipo de Medusa, mas, ao contrário do mito, quem é petrificada é a personagem, diante da própria imagem refletida no espelho, que Vado utiliza para torturá-la:

VADO — Você está uma velha podre.
 NEUSA SUELI — Nojento!
 VADO — Nada mais nojento que puta velha. Porra, como incomoda!
 NEUSA SUELI — Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria!
 VADO — Depois de cinquenta anos, qualquer uma se apaga.
 NEUSA SUELI — Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos!
 VADO — Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra os teus documentos. Mostra! Não tem coragem? Já sabia. Mentiu a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.*) Olha! Olha! Olha!
 NEUSA SUELI — Por favor, Vado, para com isso!
 VADO — Olha! Olha bem! Vê! Cinquenta anos!
 NEUSA SUELI — Vado, por favor, para com isso! Para com isso!
 VADO — Cinquenta anos! Velha nojenta! Cinquenta anos!
 NEUSA SUELI — Chega! Chega, pelo amor de Deus!
 VADO — Olha, olha bem, velha! Bem velha! Cinquenta anos no mínimo!
 NEUSA SUELI — Por piedade, Vado. Pelo amor de tua mãe!
 VADO — Cinquenta anos! Fim da picada! Toda ruim. Ainda com essa meleca na cara, maquilagem e tal, engrupe os trouxas. Mas sem essa droga, deve ter bem mais de cinquenta.
 NEUSA SUELI — Vado, chega! Por favor, chega!
 VADO — Olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão. Galinha velha! Vamos ver sem essa meleca quantos anos tem.

(Vado tira o lençol da cama e o esfrega no rosto de Neusa Sueli.)

NEUSA SUELI — Não, Vado! Não! Por favor, não!

VADO — Cem anos! Cem anos ou mais! Quanta ruga! Que cara amassada! Que bagaço!

NEUSA SUELI — Para! Para com isso!

(Vado pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele.)

VADO — Vê, puta, quanta ruga!

NEUSA SUELI — Chega! Chega! Chega! Não aguento mais. Chega!

VADO — Chega mesmo! Chega mesmo! Mesmo! Sou um cara boa-pinta, não vou perder minha mocidade ao lado de um bagaço. (MARCOS, 2003, p. 164-166).

Nesse fragmento, observa-se que o elemento mitológico da Medusa é insinuado no estado simbolicamente “petrificado” da protagonista diante da própria imagem refletida no espelho que materializa a visão, o olhar do gigolô. O estado de espírito imobilizado da personagem apresenta-se como uma nova configuração da representação mitológica da “estátua de pedra”, a fim de delinear a extrema desilusão a que a meretriz é acometida. Desengano que minguava qualquer esperança em elevar-se da infeliz condição em que se encontra, pois o olhar lúcido e agressivo de Vado acaba por torná-la coisa, um objeto, matando-a simbolicamente. É importante notar o artifício do espelho no processo de coisificação de Neusa Sueli, uma vez que Vado não olha diretamente para a prostituta, porque se talvez ele o fizesse, ela poderia lhe apontar os defeitos. Então, o que se tem na cena é o julgamento de uma personagem, e a escamoteação de outra: “quando duas pessoas se medem pelo olhar, é inevitável que uma tente paralisar a outra, apossar-se da liberdade da outra. O ser-para-outro é estruturalmente conflituoso” (SILVA, F. L., 2004, p. 189). De acordo com Bakhtin (2003), quando nos olhamos no espelho, há a interseção de duas consciências, dois olhares, o meu e o do Outro. Nesse fenômeno, ocorre o acordo dialógico de duas concepções de mundo não unificadas: a minha concepção que, por sua vez, é afetada pela visão de mundo dos outros.

A concepção filosófica do dialogismo, estudada pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin, pode ser lida na cena em que Vado força Neusa Sueli a se olhar no espelho. Bakhtin (2003), ao estudar a constituição do dialogismo na obra literária de Dostoievski, argumenta que o gênero confessional não nasce da relação unilateral do falante consigo mesmo. Quando confessa, o locutor considera a presença do interlocutor, ainda que inconscientemente, e modula seu discurso levando em conta essa instância imprescindível na construção da sua fala. A aparência que a confissão tinha de válvula de escape imediata perde sua vitalidade, pois, nesse procedimento, considera-se a posição do Outro ouvinte:

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do

diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (2003, p. 193-201)

A cena em que Vado obriga Neusa Sueli a se olhar no espelho traz a noção de tortura infernal. Mas essa tortura é mais subjetiva do que corporal, como no inferno concebido na Idade Média. O personagem emprega o espelho para agonizá-la. A imagem refletida da protagonista apresenta a miragem da existência aprisionada no objeto de vidro, porque este é usado com o fim de apresar, de diminuir o ser, ao invés de elevá-lo. A respeito disso, Bachelard (1998) diz que o espelho d'água possui uma diferença crucial que o separa do espelho de vidro, porque enquanto aquele pode ser transposto, atravessado (como o fez Narciso), este jamais o será. Ao mesmo tempo em que Vado aproxima a personagem da sua própria imagem, ele a distancia de si mesma, uma vez que o acordo dialógico entre os dois olhares, entre as duas consciências, faz que a consciência da prostituta seja anulada para que a do michê seja consolidada. Tornando por fazê-la compreender a sua própria miséria, quando ela diz “estou perdida”. Assim, já que a protagonista não conquistou o amor e a dignidade, ela se contenta em satisfazer-se pelo sexo e por constituir-se objeto de desejo de Vado, que lhe rejeita novamente. Se antes ele a rejeitava enquanto pessoa, agora é enquanto mulher:

Ao insultá-la e destrató-la, Vado funciona como agenciador do *pathos*, fomentando a empatia e a piedade em relação à personagem, pois a prostituta se vê pelo olhar e pelo discurso do cafetão. Seguindo esse pensamento, faz sentido a comparação feita por Sábato Magaldi com *Hui Clos*, pois tanto na peça de Jean-Paul Sartre quanto na de Plínio Marcos, o personagem encontra seu “inferno” no olhar do outro, pelo confronto com imagens negativas que lhe são impostas (LIMA, 2005, p. 218).

A cena em que Vado humilha Neusa Sueli pode ser vista sob dois ângulos. O primeiro, e o mais aparente, é o do jogo de dominação e dominado em que o michê coisifica a prostituta em nome do triunfo da sua consciência, do seu olhar. Contudo, Sartre nos orienta que uma consciência jamais predominará plenamente sobre a outra. Talvez isso explique a violência do michê: apesar de humilhar e destratar ao extremo a personagem, Vado sabe que a presença dela jamais será minguada da sua vida, não importando o quanto de asco ele a veja. Sabendo-se impossibilitado de livrar-se dela enquanto parte do seu *eu*, ele, inutilmente, dá início a uma crescente agressão. O segundo paradigma, estrutura-se sob a sutil projeção que o gigolô transfere da sua esfera pessoal, interior, no momento em que destrata violentamente a protagonista. Em conformidade com Vitoriano (2012), a exposição de Neusa Sueli no espelho é mera comprovação da realidade inescapável da personagem. Num primeiro instante, a

aflição do episódio parece agredir apenas a situação corporal abatida de Neusa Sueli. Contudo, a angústia dessa cena atinge também Vado, que demonstra pressa em sumir daquele quarto, porque o cáften se vê através da decrepitude da prostituta, identificando-se como um componente daquele contexto de decadência. Escamoteando sua presença, o michê ordena a prostituta a se vislumbrar no espelho, já que ele não o faz:

Como notamos, os espelhos em *Navalha na carne* exorbitam a realidade, mas servem acima de tudo para reafirmá-la, quer dizer, a condição de cada personagem é normalmente fixada por eles mesmos, ainda que lutem para mudar os rumos de suas próprias histórias. Os espelhos funcionam como essa verdade inescapável, mesmo que Vado, Neusa e Veludo busquem incansavelmente outras coisas que não sejam as suas ruínas existenciais (VITORIANO, 2012, p. 123).

É importante salientarmos que a violência em Plínio Marcos tem caráter fortemente estético, porque não funciona apenas como elemento de verossimilhança da situação cruel dos marginais representados. A violência, nas peças constituintes do *corpus* de nossa pesquisa, é uma das respostas estéticas à vida de tédio e nulidade a que se encontram as personagens plinianas que, sem passado e sem propósito, confundem suas vidas com o nada e usam a agressão como escapismo, descontando sua angústia no Outro. Ao invés dos personagens do Teatro do Absurdo que se resignam numa aparente ingenuidade. Pode-se perceber que a poética de Plínio Marcos é atravessada pelo espírito da época (século XX), e pelas ideias contidas em manifestações filosóficas como o Niilismo, o Existencialismo, o Absurdismo, através dos traços convergentes nas peças que constituem o *corpus* de nosso exame. Analisando a constituição do mal na obra de Plínio Marcos, Melo indica uma possível ligação do dramaturgo ao Teatro do Absurdo:

A violência no teatro de Plínio Marcos [...] tem profunda conotação estética, estendendo suas raízes teóricas tanto no Teatro do Absurdo quanto na filosofia sartreana, quando a existência confunde-se com o nada e o individualismo gradualmente transforma-se em escapismo contra as frustrações sociais. É preciso dizer também que essas tendências não eram invenções nossas, mas um movimento intenso de rebeldia que se estendia pelo mundo e estava presente, inclusive, no discurso do movimento *hippie*, que aparentava ser a expressão contrária a todo o individualismo reinante (1993, p. 42).

Entretanto, apontar as características do Teatro do Absurdo e do Teatro Existencialista é um trabalho que merece aprofundamento sistemático, no sentido de interceptar a tradução estética de Plínio Marcos para conceitos que marcaram a filosofia do século XX. Dessa maneira, deixamos manifesto nosso desejo de aprofundar essas questões em um possível trabalho futuro.

No final da peça *Entre quatro paredes*, o personagem Garcin pronuncia a seguinte frase: “pois bem, continuemos”, sintetizando toda a carga fatídica do ser humano impossibilitado de sair do circuito fechado. Interessante salientar a semelhança das últimas palavras dessa personagem, com as de Bereco, da peça de Plínio Marcos, *Barrela* (1980): “É, mais um dia”. Essas frases carregam, sob o falso aspecto de trivialidade, forte carga trágica. De igual maneira, trazemos, a essa aproximação, a expressão desistida com que Neusa Sueli come um sanduíche e olha o vazio “prosaicamente”, ao final da peça. É a expressão estética da experiência humana no vácuo. A nugacidade, o fastio e a falta de esperança alcançam graus extremos no homem horrorizado por duas grandes guerras, pelas falácias totalitárias, culminando numa perda total dos paradigmas passados, configurando uma ilusão que solicita resignação profundamente infeliz. É o congelamento do homem face às atrocidades humanas: um espelho no qual ele se vê e se nega.

Capítulo – IV

Aproximações e afastamentos

4.1. No cenário opressor

Os textos cênicos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa e investigação apresentam muitas semelhanças estéticas, tais como a violência, a linguagem chula, o enredo predominantemente conflituoso e a desconstrução da masculinidade como processo de destronamento do poder viril. Não obstante, acreditamos que o elemento que mais ecoa entre os textos é a construção da trama num espaço fechado que denota intimidade e privacidade: o quarto. Entretanto, os quartos onde se desenvolvem as tramas não pertencem a uma casa familiar, ou sequer revele reminiscências da infância, porque são quartos temporários, de prostíbulo e hospedaria, que revelam simultaneamente uma intimidade e uma expropriação, uma privacidade e uma invasão.

Em *A poética do espaço*, Bachelard tece considerações a respeito da relação do espaço físico com o imaginário. Ele aborda a casa, seus cômodos e como esses espaços podem transcender a sua mera objetividade:

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece (BACHELARD, 2000, p. 92).

Se por um lado, as três obras se desenrolam no espaço físico do quarto, onde acontecem insultos, abusos e assassinatos; por outro lado, concebemos o quarto como um canto do recolhimento do ser, lugar de germinação, digestão da vida e, notadamente, segurança (BACHELARD, 2000). O quarto é onde vivemos nossa intimidade. É o lugar que nos torna vulneráveis sob o efeito de entrega que o sono/sonho implica. Ambiente onde contatamos nosso âmago. E, quando este é desagradável, tendemos a fugir do quarto: fugir de

nós mesmos. No caso dos três textos cênicos, temos o quarto como espaço “atópico”, desconfortáveis aos personagens (D’ONOFRIO, 1995).

Podemos apreender os quartos como analogia dos conflitos da violência interior aos personagens, expondo seus âmagos de forma brusca e agressiva, invadindo-os para mostrar a falta de proteção de suas condições sociais. Nas obras de Plínio Marcos, ao invés de acolher, o quarto oprime. É lugar da violência e o simulacro da fragilidade interior dos protagonistas. Caso pudéssemos “ver além dos olhos” e lançar um olhar sobre a sociedade (macrocosmo), para entender a família (microcosmo), o “quarto” seria compreender a sociedade marginal (acrática) para “além do buraco da fechadura”. Não há uma definição plena do espaço diegético. Pode-se perceber que se trata de “entre lugar”, ou às vezes “não lugar”.

Abaixo, temos descrições do cenário em duas obras.

Dois perdidos numa noite suja:

Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas.

Navalha na carne:

Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha são os móveis do quarto.

Em *O abajur lilás*, a categoria espacial não é especificada como nas outras obras. Ela surge na medida em que se torna objeto da ira dos personagens. Como quando Célia quebra o abajur lilás e outros móveis para extravasar sua indignação; quando Osvaldo quebra “uma porção de coisas” para incriminar as prostitutas; quando Giro vai ao banheiro escarrar e levantar a suspeita de doença entre as mulheres; quando Leninha, num gesto de individualidade, pede uma cama só para si. Contudo, o quarto onde as prostitutas vivem e trabalham pertence a Giro. Elas não têm moradia própria, e a obra não menciona um lugar particular delas. O quarto de prostíbulo ultrapassa o seu caráter objetivo e assume o espaço do ser, o espaço de vivência, de modo que as prostitutas são invadidas pela fala de Giro, pelas suas acusações, seus apontamentos, suas intromissões no momento em que elas conversam na intimidade. Sendo vigiadas a todo o momento pelo homossexual, as prostitutas não têm privacidade. Diante dessa adversidade, elas tentam se refugiar no espaço utópico dos seus anseios: Dilma, na dignidade sonhada com o seu filho; Célia, num prostíbulo só dela; Leninha, no entretenimento das revistas que lê.

Em vistas ao cenário das duas obras, faz-se pertinente trazer as considerações de Osman Lins (1976, p. 98), para quem o espaço caracterizador dos personagens é, geralmente, restrito, como um quarto ou uma casa, onde se reflete, na disposição e escolha dos objetos, a maneira de ser dessas criaturas. A sua inserção social pode ser sugerida por elementos exteriores. Os sintagmas “de última categoria” e “de quinta classe” denotam inferioridade econômica, que confirma no emprego temporário na primeira peça, e estigmatizado na segunda. Em Plínio Marcos, o espaço não favorece a ação, ele a provoca, por causa da aproximação constante entre os personagens que se chocam. Segundo Lins (1976, p. 101), esta função liga-se ao desatamento de forças ignoradas, ou meio ignoradas, relacionando-se com a surpresa e o imprevisto.

D’Onofrio (2007, p. 83) nos dá uma importante noção de como a categoria espacial, num texto literário, pode ser um atributo digno de atenção na conformação estética de um tema. Segundo ele, dependendo das características, o lugar na obra de literatura pode indicar as condições sociais dos personagens e incorporar o estado de espírito deles no decorrer da trama. Frente a essa constatação, acreditamos que o espaço do quarto, único cenário indicado pelas didascálias das três obras investigadas, funcione como índice da precariedade socioeconômica das personagens, além de servir como fundo onde se projetam suas subjetividades.

No contexto das três obras, observa-se que o quarto assume aspecto negativo, pois auxilia no processo de tornar invisíveis as misérias dos marginais frente à sociedade. Da mesma maneira como eles não estabelecem contato, no enredo, com outras personagens de situação econômica mais elevada; o recinto fechado encerra os acontecimentos da visão dos que estão de fora. O espaço exterior ao quarto é apenas citado nos momentos de utopia. Há uma correspondência entre ambiente e condição social, ligados pela degradação. De modo que o desejo de abandonar aquele lugar, não é nada mais que o anseio de fugir da marginalidade e do convívio com outros marginais, já que os personagens não querem se identificar uns com os outros. Em *Navalha na carne*, Vado, depois de humilhar Neusa Sueli, decide fugir imediatamente do quarto, uma vez que se vê naquele contexto de decadência humana. Assim como Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, quando está com o tã almejado par de sapatos em mãos, apressa-se a abandonar tanto a hospedaria quanto a Paco. Da mesma maneira que acontece com Dilma, de *O abajur lilás*. Ela sonha com uma vida de dignidade e respeito ao lado do filho e longe do alcance do homossexual ambicioso Giro. Essa obra é a única, entre as três, que aponta à possibilidade de união entre as protagonistas, união baseada na fraternidade e na autonomia, que não está nos planos da ambiciosa Célia, nem da

egocêntrica Leninha. A falta de solidariedade e de ambições coletivas faz dos personagens seres fechados nos próprios anseios, como cômodos fechados que tornam invisíveis os problemas cotidianos das pessoas num cenário social.

4.2. Desconstruindo a masculinidade

“Rebola! Rebola, filho da puta!”

(MARCOS, 2003, p. 133)

É deveras lugar-comum afirmar que Plínio Marcos se comporta como um genuíno subversivo nos seus textos de ficção e de intervenção. Basta citar uma de suas mais famosas peças-paródia, *Verde que te quero verde* (1968), na qual militares que são confundidos com macacos fazem da obra uma zombaria tão explícita que, se o assunto em questão não fosse tão sério, o riso se tornaria poderoso instrumento na destruição do poder, desestruturando-o mediante a uma atmosfera cômica que tenderia ao carnavalesco. Contudo, o clima tenso dos enredos plinianos, amenizado apenas com pequenas passagens de escárnio, invalidaria a ideia de carnavalização, a qual comporta um aspecto positivo de renovação por meio do grotesco e do abandono das normas que regem a vida cotidiana, para adquirir uma ambiguidade que aproximaria os indivíduos no que possuem de mais humano, sob o clima festivo. Contrariando essa noção, o elemento grotesco, nas obras plinianas, é aspecto negativo, pois nada tem de renovador, separando as personagens e as levando à ruína, sob um clima tenso de frustração.

Quando interpretadas sob a perspectiva histórica, as três obras abordadas na presente pesquisa tendem a adquirir caráter de denúncia dos problemas dos pobres e das pessoas estigmatizadas pela condição sexual, pelo ofício que praticam ou pelos crimes que cometeram. Outra especificidade dessas obras é o tratamento restrito ao universo marginal, de modo que suas personagens não mantêm contato, em cena, com personagens de esferas econômica e moralmente mais elevadas, sendo estas apenas citadas. Rejeitando qualquer possibilidade de união, ou coletividade, suas personagens não têm consciência de classe, e nem visão mais abrangente da realidade que os circunda. Por essa questão, os antagonistas são tão vítimas quantos os protagonistas, já que todos são peças manipuladas por um sistema

maior cujo representante permanece desconhecido, assim como a burocracia sem rosto de *O processo*, de Franz Kafka. Entretanto, encontramos traços desse inimigo invisível, ao enredo das obras, na caracterização de algumas personagens. Mencionemos o sadismo (que remete aos torturadores nos porões da ditadura), presente em Vado, Paco e Osvaldo; a busca incessante pelo poder absoluto (base do regime autoritário) em Giro, Vado e Célia; e o narcisismo (inerente ao caráter centrípeto das ditaduras, fechadas nos seus próprios valores) em Paco, Giro, Leninha, Vado e Veludo.

Em meio a esses personagens corrompidos e talhados pela crueldade, há uma questão interessante que aparece nas três obras: o traço de homossexualidade que é aplicada à configuração dos personagens representantes do centro na margem. Não é à toa o fato de que eles são homens, uma vez que a hegemonia do poder masculino está inconscientemente enraizada na nossa cultura ocidental. Assim como, também, não é por acaso que essas criaturas não desejem ser equiparados a uma mulher, exceto Giro, único homossexual que detém o poder nos três textos cênicos. Contudo, ainda sim ele não o exerce sozinho, pois necessita da ajuda do sádico Osvaldo, que representa a virilidade, nas tarefas diárias “masculinas” e para impor respeito mediante a agressão, já que ele não conseguiria enfrentar, sozinho, as prostitutas de *O abajur lilás*; muito menos exigir respeito ou impor o medo. As personagens prostitutas zombam de sua homossexualidade e velhice:

(Entra Célia. Vê Giro no quarto e começa a rir.)

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?

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 à merda antes que eu me esqueça. Só tenho uma xoxota.

GIRO – Bebe como uma vaca, depois não aguenta o repuxo. A Dilma fez oito. E tu, que tem a biela larga, seis.

CÉLIA – Ela é ela.

GIRO – E tu é tu.

CÉLIA – Que puta bicha bidu! (MARCOS, 2003, p.)

Nesse episódio, o poderoso é motivo de piada, cena que confere a obra tom cômico, que é quebrado pelo tom trágico das prostitutas submetidas a torturas. Ao contrário de Giro; Paco, Tonho e Vado se enfurecem quando são chamados de homossexual, ou sentem-se

ridicularizados quando o outro lhe aponta algum traço que remeta ao comportamento convencionalmente concebido como feminino. O medo do feminino é explicado por Pierre Bourdieu, em sua tese *A dominação masculina*. Uma das razões desse medo é a ideia pré-concebida de que, numa sociedade de hegemonia masculina, a mulher tem destino social negativo em relação ao homem que tem destino social positivo. O sociólogo investiga como ocorre o processo que naturaliza a dominação masculina sobre a feminina, tendo em vista que a divisão entre homens e mulheres são construções sociais, fundamentadas em oposições binárias, que classificam o primeiro grupo com características positivas e o segundo com características negativas, contrapostas e complementares, tais como alto-baixo, seco-úmido, reto-curvo etc. Esse esquema de pensamento visa à construção social dos corpos. Tal sistema ideológico é incorporado ou somatizado na sociedade, pois encontra justificativas das diferenças nos traços biológicos:

Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram como que diferenças de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo, em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as naturalizam, inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência; de modo que as previsões que eles engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos (BOURDIEU, 2002, p. 16).

Bourdieu (2002) compreende que a divisão social entre os papéis feminino e masculino, baseadas em oposições binárias de características supostamente naturais, são capazes de criar cognoscitivamente categorias de percepção que geram a impressão de que essas diferenças são, de fato, realmente explicáveis no plano biológico. Por isso, o sociólogo afirma que o plano biológico, enquanto percepção, também é uma construção simbólica que garante o aspecto natural das diferenças entre homens e mulheres. Observa-se, pois, que a dominação masculina se inscreve tanto na objetividade (práticas sócias e diferenças anatômicas) quanto na subjetividade, sob a forma de esquemas cognitivos que organizam a percepção das divisões objetivas. Considerando-se o fato de que os discursos androcêntricos imputam a naturalidade da dominação masculina no plano biológico, a lógica da dominação permanece oculta.

Bourdieu (2002, p. 31) explica que até a relação sexual se apresenta como uma relação social de dominação, porque construída através do princípio de divisão entre masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio gera, organiza, expressa e conduz o desejo. Eroticamente, atribuem-se papéis de dominação e subordinação ao masculino e ao feminino, respectivamente. A construção social dos corpos atinge homens e mulheres nas suas

atividades cotidianas, distinguindo funções, lugares e posturas sociais cabíveis a um grupo e não a outro e, assim, vice e versa. Portanto, as tarefas, lugares e comportamentos masculinos ganham caráter positivo, enquanto que as tarefas, lugares e comportamentos femininos ganham caráter negativo. Bourdieu parte do princípio de que, mesmo com o advento da globalização e com as contribuições de feminismo, a dominação masculina ainda mantém vestígios na nossa cultura ocidental, e um trabalho de conscientização dos grupos dominados não seria capaz, unicamente, de reverter esse processo, ficando a cargo de instituições, como escola, Igreja, Estado, família etc. o papel de auxiliar essa mudança, pois as estruturas de dominação “são *produtos de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos [...] e instituições” (BOURDIEU, 2002, p. 46). Sendo esses agentes específicos, individualidades; e as instituições, coletividades.

Poder e virilidade são alguns dos aspectos reservados, arbitrariamente, ao gênero masculino. A divisão social se corporifica no homem a ponto de suscitar nele desejo pela dominação:

O trabalho de construção simbólica não se reduz a uma operação estritamente performativa de nominação que oriente e estructure as representações, a começar pelas representações do corpo (o que ainda não é nada); ele se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma definição diferencial dos usos legítimos dos corpos, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero – e em particular todas as virtualidades biologicamente inscritas no “perverso polimorfo” que, se dermos crédito a Freud, toda a criança é – para produzir este artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina (BOURDIEU, 2002, p. 33).

Em conformidade com Bourdieu (2002, p. 38), toda conduta prática dos corpos está condicionada ao procedimento simbólico de concepção da diferença social, concebida, pelo senso comum, como inquestionável. Assim, o jeito de comportar-se, de expor o corpo, de caminhar em público, de manter relações com o sexo oposto, especialmente para as mulheres, reproduz o valor simbólico que o discurso androcêntrico lhes confere.

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma (2002, p. 49).

Outro ponto estudado por Bourdieu é a violência simbólica com a qual ele denomina aquilo que “justifica” a violência física dos homens, forjando razões para que eles possam

atribuir-se o direito de se tornarem agressores. Desvendar os mecanismos que subsidiam a violência simbólica nos ajudará a compreender a “objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação” (BOURDIEU, 2002, p. 46). A virilidade e a violência, como destinos inadiáveis aos homens, não devem ser considerados como verdadeiras regalias, devido às pressões imputadas a eles:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo o homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade [...] A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo (2002, p. 64-67).

Em meio a essas constatações, acreditamos que a literatura possua papel fundamental no processo de desconstrução das identidades fixadas na sociedade e das categorias de percepção do Outro, sendo também eficaz na reconstrução dessas categorias e do julgamento do mundo social, pois a concebemos como espaço que nos fornece liberdade para imaginar novas possibilidades de relações humanas, ou que nos possibilite repensar as dinâmicas relacionais já inscritas no seio social, afastando-nos momentaneamente dessa realidade aparentemente “imbatível” para avaliá-la com mais circunspeção. Assim, a literatura pode auxiliar na revolução simbólica (almejada por Bourdieu) que consistiria em mudar as condições sociais de produção dos discursos predominantes. O uso de livros que tratem de temas, como o homossexualismo, por exemplo, nas escolas, pode engendrar mudanças ideológicas significativas através da educação. Nesse aspecto, as obras *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1968) nos oferece um trabalho de reflexão sobre a ligação da violência com a virilidade frustrada de alguns personagens que representam o poder, mais especificamente Paco, Tonho, Vado e Osvaldo. Fugindo de qualquer traço da feminilidade (arbitrariamente construída), esses personagens têm de provar, a todo o momento, a eficácia de sua virilidade.

O poder se configura, em *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, na forma da hegemonia masculina que os personagens Vado, Tonho e Paco encarnam. Quando acometidos pelas imposições do ideal masculino, acabam se frustrando por não alcançarem a plenitude desse ideal e terminam por descontar suas frustrações no Outro. Em Vado, os elementos da sua heterossexualidade são relativizados no contato com Veludo, e, inteligentemente, interceptados por Neusa Sueli. Nas três obras de nossa pesquisa, ocorre uma

desconstrução do poder por meio do riso: em *Navalha na carne*, Veludo ri de Vado; em *O abajur lilás*, quem o faz é a personagem Célia.

Apesar da violência, a virilidade frustrada e o medo do feminino aparecerem nas três obras; em *Dois perdidos numa noite suja* essas características ficam mais evidentes. E uma frase dita por Paco confirma essa constatação: “Homem macho por muito menos desgraça um”. Aqui, o personagem argumenta que o homem que se preze e se reconheça no papel que lhe foi imposto deve agir com violência até nas ocasiões mais banais. Nessa obra, o riso desaparece do plano da ação para ser instrumento de tortura, trata-se mais de um riso sinistro com que Tonho se vinga de Paco, no final da peça, configurando a vingança do “otário”, como diria Paulo Lins, em *Cidade de deus*, contra o malandro. Tonho, que em toda a peça fora humilhado e importunado por Paco, agora reverte o jogo:

TONHO – Acabou sua malandragem. Bota essa droga na orelha!
 PACO – Poxa, Tonho... Isso é sacanagem.
(Tonho encosta o revólver na testa de Paco.)
 TONHO – Não conversa e faz o que eu mando.
(Paco põe o brinco.)
 TONHO – Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado?
(Paco anda.)
 TONHO – Rebola! Rebola, filho da puta!
(Paco anda rebolando. Está quase chorando.)
 TONHO – Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.
(Paco ri. A sua risada mais parece choro.)
 TONHO – *(Sem rir.)* Estou cagando de rir de você, bicha louca! (MARCOS, 2003, p. 133)

Demos atenção à maneira como Tonho tortura Paco antes de assassiná-lo: ele pede que o outro use utensílios femininos e caminhe como um homossexual, já que Tonho lhe ofendia constantemente com o apelido “Boneca do Negrão”. Contudo, a vingança do marginal permanece nas fronteiras do submundo marginalizado, não alcançando os perpetuadores das injustiças, tais como o malandro que na peça é o personagem Negrão. Mesmo que ele trapaceie Tonho, o malandro continua impune dos seus crimes, que são pagos por Paco, outra vítima do sistema, assim como Tonho. Isso só ocorre pela falta de consciência de classe desses personagens, e por falta de solidariedade com os problemas do próximo. Uma vez que os marginais, na obra pliniana, são invadidos pelo discurso do dominador, identificando-se com ele acreditam que, se exercerem domínio sobre o Outro na semelhante condição, não se constituirão mais como dominados. As personagens de Plínio Marcos que representam o poder alimentam essa ilusão que, por sua vez, apenas escamoteia o sentimento de exclusão, sem que a condição de excluído, estigmatizado ou indigno seja combatida. Assim, as obras

mostram a representação do “indivíduo” de Da Matta (1997), que luta contra outro “indivíduo”, e acabam esquecendo de que a “pessoa” permanece ilesa do combate que sequer foi incluída.

Considerações finais

A representação da marginalidade cultural na obra de Plínio Marcos ocorre junto a um processo de denúncia das mazelas sociais contemporâneas à publicação e encenação das suas peças teatrais. O autor, comportando-se como um subversivo na sua produção ficcional, construiu personagens cuja agressividade constitui-se espaço onde ele pode emitir juízos críticos sobre as contradições do sistema social que perpetua a injustiça, favorecendo uns poucos em detrimento de muitos. Como vivenciou duas épocas de ditadura política no Brasil (sendo a segunda mais intensa e opressora), sempre buscou atrelar sua obra ao pensamento engajado, a discussões políticas e ao papel de auxiliar o povo na conquista de autonomia. Não apenas nos textos de ficção, mas também nas crônicas jornalísticas que escreveu, o dramaturgo sempre deixou claro seu posicionamento engajado. Em dramaturgia, o autor santista nos apresenta um projeto estético que demonstra preocupação com os conflitos daqueles que “comem da banda podre”, como ele próprio costumava dizer. E, de acordo com o lastro crítico de Paulo Vieira de Melo (1993), se as fases de inventividade artística de Plínio Marcos caminharam da violência (sem precedentes na dramaturgia brasileira) para a temática religiosa e metafísica, é porque o autor paulista sempre buscou por novas alternativas que pudessem insuflar nas pessoas a preocupação com os excluídos: tanto provocando a piedade no leitor/espectador (fase de Constatação), quanto sugerindo a importância de se cultivar a espiritualidade, muito mais condizente com aperfeiçoar as virtudes de uma vida que se dedica a solucionar os problemas da coletividade (fase de Proposição), do que a obedecer a um dogma propriamente dito.

Nas três obras analisadas, observamos que a marginalidade social é representada pelo encontro de personagens que se agredem, paradoxalmente, pelo que têm em comum: a pobreza, o descaso das autoridades e a insegurança social. Essas peças trazem a temática das dificuldades do marginais em buscar uma via digna de ascensão econômica, fato que leva os personagens à criminalidade, ou à morte. Há uma constante batalha de consciências, uma tentando agredir a outra para não ser agredido. Cada personagem se comporta como o inferno do outro. Além de discutir sobre assuntos políticos, como a ditadura militar; as peças também refletem sobre temas universais, como o processo pelo qual o ser humano é tornado um objeto mercável e como o poder sem restrições pode cegar o homem.

No decorrer de nossa pesquisa e investigação, notamos que as peças que compõem nosso *corpus* representam um tipo de marginalidade social em que o indivíduo marginal se apresenta como alguém que não pertence a um grupo social, gerando sensações de

impotência, solidão e, ao mesmo tempo, dependência. Há os personagens que se iludem, possuindo falsa noção de pertencimento à classe dominadora. Eles representam o poder da margem. Contudo, não deixam de ser marginais, constituindo-se como elementos alienados que ajudam na perpetuação da injustiça social. Longe de identificarem sua precariedade socioeconômica como parte de um mecanismo da estrutura da social que abarca outros indivíduos, em semelhante condição de pobreza e estigma, os personagens plinianos jamais se identificam uns com os outros, antes veem no Outro um oponente a ser atacado.

A marginalidade em Plínio Marcos é uma estratégia artística que visa à representação uma situação humana que ultrapassa a preocupação com a pobreza econômica. Trata-se, mais precisamente, de uma pobreza de origem espiritual. Tal pobreza encontra-se tanto no submundo da marginalidade quanto nas relações sociais das classes mais elevadas economicamente.

A violência também é elemento estético que não corresponde apenas à situação marginal em que se encontram seus personagens. Porque por meio do choque promovido pela violência, podemos refletir sobre a contradição de valores enraizados na nossa cultura. Valores que habitam as relações tanto do pobre quanto do rico: a dominação masculina; o processo pelo qual o ser humano torna-se objeto mercável e facilmente substituível; a relação da virilidade e da violência; a busca incessante pelo poder, que, quando não tem restrições, é capaz de cegar e corromper o ser humano. Se esses assuntos fossem tratados num ambiente burguês, ou numa casa de família de boa posição social e econômica, eles não teriam o mesmo **efeito estético** que possuem ao serem ambientadas na extrema pobreza, em que indivíduos, inseridos numa situação-limite que lhe retira qualquer sentido em dissimular, deixam transbordar toda a raiva, e negam-se a se preocupar com **eufemismos verbais**.

As obras que constituem o *corpus* de nossa pesquisa fazem parte da primeira fase do dramaturgo Plínio Marcos, a fase de Constatação. Nesse momento díspar de inventividade artística, o autor se dedicará à confecção de obras que representem o mal que brota da banalidade no submundo da marginalidade. A banalidade, a propósito, é um dos traços estéticos que atravessam as três obras interpretadas na presente dissertação. E a aparente insignificância das motivações que desencadeiam as ações nada tem de inútil, ou despropositado. Porque, configurando um choque de forças que surge do acaso, o dramaturgo cria um ambiente hostil em que o conflito interpessoal (Eu contra os outros indivíduos) ganha nova dimensão. A violência extrema que surge da banalidade vem mostrar o absurdo que existe em valores arraigados na sociedade. Existe uma ambiguidade no espírito da obra do autor santista, porque os personagens, apesar de estarem desintegrados e desunidos, estão,

simultaneamente, integrados e unidos numa mesma condição de marginalidade. É a configuração de um *eu* autodestrutivo, porque alienado da própria condição. E os personagens que representam o poder, o centro da margem, é que revelam com mais clareza essa contradição, porque se identificam com a classe dominadora, apesar de permanecerem excluídos e estigmatizados.

Os personagens plinianos estão inseridos numa circunstância extrema de agressão e decadência, comportando-se com cortante franqueza. Apesar disso, apresentam insinuações psicológicas que, às vezes, contradizem o que elas dizem. Essa especificidade artística é chamada de **transparência dramática**, porque as motivações que conduzem as ações e as falas das personagens ficam, de certa maneira, transparentes. E se não ficam totalmente claras, ao menos elas ganham ambiguidade. Esse elemento estético é responsável por suscitar no leitor/espectador o sentimento de piedade por algumas personagens cruéis. E esse conflito de emoções (reprovação *versus* comoção) no processo de identificação com a personagem dá uma riqueza singular ao texto do dramaturgo.

Buscamos evidenciar que a marginalidade, presente nas três obras, apresenta um pessimismo que está integrado à vida das personagens. A miséria e a falta de perspectiva de um futuro diferente são motivações para o desenvolvimento das peças que, chegando ao final, não apresentam uma mudança substancial da situação inicial. Não ocorre uma transformação, **o equilíbrio não é restaurado**. Plínio Marcos trabalha a perspectiva de personagens totalmente alienados, sem nenhum tipo de preocupação de ordem política ou social. Personagens que lutam pela sobrevivência. Para a construção do tema dramático, o teatrólogo abordava discussões sobre assuntos banais e acontecimentos sem muita importância, demonstrando como a falta de profundidade nas reflexões cotidianas pode possuir aspecto trágico.

Assim, por meio dessas reflexões acerca da alienação do marginal, Plínio Marcos nos oferece personagens que **não conseguem se integrar na estrutura social**, frustrando-se ao tentar recorrer a um caminho honesto de elevação econômica. E, contraditoriamente, não se unem uns aos outros para efetivar uma mudança no corpo social. Desprovidos de identidade de classe e alienados quanto às questões políticas, esses seres são como sombras projetadas sobre um pano de fundo. Sombras daqueles que participam das decisões que conduzem os destinos do corpo urbano em que vivem: os destinos do homem.

Referências

Do autor:

MARCOS, Plínio. **A dança final**. São Paulo: Maltese, 1994.

_____, Plínio. **A mancha roxa**. Universidade do Rio de Janeiro: Banco de Peças Teatrais, 2002.

_____, Plínio. **Homens de papel**. São Paulo: Edição do autor, 1984.

_____, Plínio. **Jesus Homem: Peça e Debate**. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.

_____, Plínio. **Madame Blavatsky**. (sem cidade e editora), 1987.

_____, Plínio. **Na barra do catimbó**. São Paulo: Global, 1978.

_____, Plínio. **Navalha na carne e Quando as máquinas param**. São Paulo: Parma, 1984.

_____, Plínio. **O assassinato do anão do caralho grande: noveleta**. São Paulo: Geração editorial, 1996.

_____, Plínio. **O truque dos espelhos**. São Paulo: Una Editora, 1999.

_____, Plínio. **Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, 1979.

_____, Plínio. **Plínio Marcos** (Coleção Melhor teatro). Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003.

Sobre o autor:

JAFFA, Van. **Navalha na Carne é apenas um espetáculo, mas como dói**. Correio da Manhã 15/10/1967. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-vanjafa.htm>. Acessado a 9/09/2014, às 14h53m.

LIMA, Rainério dos Santos. **Inútil pranto para anjos caídos: Mimeses e representação social no teatro de Plínio Marcos**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura: Tradição e Modernidade) João Pessoa – Paraíba, 2005.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, M. T. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: SENAC, 2001.

MAGALDI, Sábato. “Dois perdidos numa noite suja” (Crítica de 1987). In: **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____, Sábato. “Navalha na carne” (Crítica de 1967). **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____, Sábato. “O abajur lilás: pela liberação” (Crítica de 1975). In: **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.

_____, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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).

MICHALSKI, Yan. **A navalha na nossa carne**, 1967. In: MARCOS, Plínio. Sítio oficial. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acessado em 10/01/2012.

_____, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro do século XX**. Fernando Peixoto (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. “Navalha na carne”. (Crítica de 1967). In: **Exercício Findo: Crítica Teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva.

_____, Décio de Almeida. **Exercício Findo: Crítica Teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. **Navalha na carne, Entre quatro paredes: imagens especulares e infernais**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

Gerais:

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ANTÔNIO, João. **Paulinho Perna Torta**. 12. Edição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. (Série Novelas).

BACHELARD, Gastón. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALL, David. **Para trás e para frente: uma guia para leitura de peças teatrais**. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARBOSA, Sidney. *Hui Clos* de Jean-Paul Sartre: o duro olhar do outro no teatro existencialista. **Revista Reencontros** (PUC-SP), São Paulo, nº 10, p. 163-182, junho, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – vol. II** – A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª Edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1967.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/4410393.pdf?1375229203>>. Acesso a 13 set. 2013.

BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOSI, Alfredo. “A Escrita e os Excluídos”. In: **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____, Beth (org.). **Bakhtin: Outros Conceitos-chave**. Ed. 2. São Paulo: Contexto, 2014.

BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia (a Idade da Fábula)**: História de Deuses e Heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 26ª Edição, 2002.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 5. Edição. São Paulo: Perspectiva. 1976.

_____, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de Milícias*). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 8. São Paulo, USP, 1970.

_____, Antonio. O direito à literatura. **Vários escritos**. 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Culturas, contexto e discursos**: Limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

CONTIERO, Lucinéia. **Plínio Marcos**: uma biografia. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Sociedade), UNESP, São Paulo, 2007.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D’AVERSA, Alberto. “Os Dois Perdidos na Arena”. São Paulo: Programa da peça Dois Perdidos Numa Noite Suja, 1966.

D’ONOFRIO, Salvatore. **Forma e Sentido do Texto Literário**. São Paulo: Ática, 2007.

_____, Salvatore. **Teoria do texto**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

ENEDINO, Wagner Corsino. **Entre o Limbo e o Gueto**: Literatura e Marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande, MS: UFMS, 2009.

ESLAVA, Fernando Villarraga. “Literatura Marginal: O Assalto ao Poder da Escrita”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 35-51.

ESSLIM, Martim. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FERREIRA, Eliza Redondo. **Espelho de papel: um espelhamento entre Machado e Tchekhov**. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) UNESP Araraquara/São Paulo, 2001.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Objetiva, 2005

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Disponível em http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf acessado a 27/08/2013.

GOMES, Dias Alfredo. **O pagador de promessas**. 36ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

GONZÁLEZ, Mario M. **A Saga do Anti-herói: Estudo Sobre o Romance Picaresco espanhol e Algumas de Suas Correspondências na Literatura Brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GREGOLIN, Maria do Rosário. “Bakhtin, Foucault, Pêcheux”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Outros Conceitos-chave**. Ed. 2. São Paulo: Contexto, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006

HAUSBEI, Kerstin; JOLLY, Geneviève. “Ponto de vista”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HERSANT, Céline; JOLLY, Geneviève. “Oralidade”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JOLLY, Geneviève; MOREIRA DA SILVA, Alexandra. “Voz”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KUNTZ, Hélène. “Comentário”. In SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINS, Osmar. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOSCO, Mireille; MÉGEVAN, Martin. “Coro/Coralidade”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1997.

LUNDIN, Robert W. **Psicologia da Personalidade**. Tradução de Procópio Augusto Ferreira Júnior. 3ª Edição. Rio de Janeiro, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. Buriti: Rio de Janeiro, 1965.

_____, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: uma Biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.

NETO, Antônio Mercado. **A Crítica Teatral de Alberto D’Aversa no Diário de São Paulo**. Dissertação (Mestrado). ECA-USP. Texto fotocopiado. São Paulo, 1979.

ORTIZ, Fernando. “Do fenômeno social da ‘transculturação’ e de sua importância em cuba”. Trad. Lívia Reis. Extraído de **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.

PELLEGRINI, Tânia. No Fio da Navalha: Literatura e Violência no Brasil de Hoje. Dalcastagnè, Regina (org.). **Ver e Imaginar o Outro: Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura Brasileira Contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2008. 41-56.

PENHA, João da. **O que é Existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 12ª Edição, 1995. [Coleção Primeiros Passos].

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: Crítica Teatral de 1947-1955**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

QUIJANO, Aníbal. Notas Sobre o Conceito de Marginalidade Social. In: **Populações “Marginais”**. São Paulo: Duas Cidades, 1966. (Coleção História e Sociedade).

CASTRO ROCHA, João Cezar de. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM. **Revista Ética e Cordialidade**, nº 02, 2007. (p. 23-70).

_____, João Cezar de. **Dialética da marginalidade**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>>. Acesso em: 15 set. 2013.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**: volume único. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ROSENFELD, Anatol. “O personagem do teatro”. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. 5. Edição. São Paulo: Perspectiva. 1976.

_____, Anatol. **O Teatro Épico**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5º Edição. São Paulo: Perspectiva. 1996.

SANCHES NETO, Miguel. O inferno segundo Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradutores Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 6ª Edição, 2011, p. 9-21.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 6ª Edição, 2011.

SILVA, F. L. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais – Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Disponível em: <file:///C:/Users/Lucas/Downloads/Auto%20Da%20Compadecida%20-%20Ariano%20Suassuna.pdf>. Acessado a 06/11/2014, às 15h06m.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**: Polêmicas, Diários & Retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.