



Programa de  
Pós-Graduação em  
**Linguística**

**FALAR E CALAR NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:  
UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA OBRA DE PLÍNIO MARCOS (1958-1993)**

**DENISE APARECIDA DE PAULO RIBEIRO LEPOS**

SÃO CARLOS  
2012



Universidade Federal de São Carlos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

FALAR E CALAR NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE  
DISCURSIVA DA OBRA DE PLÍNIO MARCOS (1958-1993)

DENISE APARECIDA DE PAULO RIBEIRO LEPPOS

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Linguística da  
Universidade Federal de São Carlos,  
como parte dos requisitos para a obtenção  
do Título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. CARLOS FÉLIX  
PIOVEZANI FILHO

São Carlos - São Paulo - Brasil  
2012

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

L598fc

Leppos, Denise Aparecida de Paulo Ribeiro.

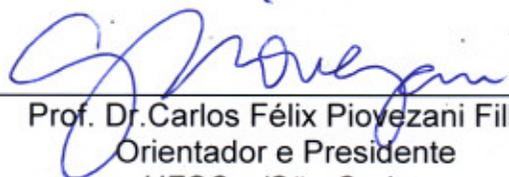
Falar e calar no teatro brasileiro contemporâneo : uma análise discursiva da obra de Plínio Marcos (1958-1993) / Denise Aparecida de Paulo Ribeiro Leppos. -- São Carlos : UFSCar, 2012.  
128 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2012.

1. Análise do discurso. 2. Silêncio. 3. Censura. 4. Tabu. 5. Barros, Plínio Marcos de, 1935-1999. I. Título.

CDD: 401.41 (20ª)

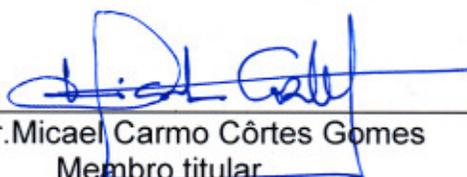
**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE  
DENISE APARECIDA DE PAULO RIBEIRO LEPPOS**



Prof. Dr. Carlos Félix Piovezani Filho  
Orientador e Presidente  
UFSCar/São Carlos



Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior  
Membro titular  
UFG/Catalão



Prof. Dr. Micael Carmo Côrtes Gomes  
Membro titular  
UFAC/Rio Branco

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 7/maio/2012.  
Homologada na 50ª reunião da CPGL, realizada em 31/05/2012.



Prof. Dr. Oto Araújo Vale  
Coordenador do PPGL

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador Professor Dr. Carlos Piovezani pela paciência durante o curso de mestrado, pelos esclarecimentos às dúvidas, pelas várias correções e sugestões feitas neste trabalho, pelos conselhos e dicas em situações de informalidade, pelos livros emprestados, pelo apoio, dedicação, compreensão, carinho e amizade.

Ao Professor Dr. Antônio Fernandes Junior pela participação na minha banca de qualificação e, agora, defesa. Pelas sugestões e críticas que foram incorporados a pesquisa e que enriqueceram o meu trabalho.

À Professora Dr<sup>a</sup>. Luzmara Ferreira Curcino pela participação na minha banca de qualificação e, agora, defesa. Pelas inúmeras sugestões e críticas que, em grande parte, foram incorporados ao trabalho. Pelo carinho, apoio, incentivo e amizade.

Ao Professor Dr. Micael Carmo Côrtes Gomes pela sua participação em minha defesa e pelas futuras sugestões que serão dadas para enriquecer minha pesquisa.

Ao meu querido Professor Dr. Fernando Julio Cabrera pelo empenho em ajudar-me sempre que necessário, pelo incentivo, pela a sua ajuda em correções de textos escrito em língua espanhola, pelo seu apoio, carinho e amizade.

Ao meu amigo Professor Msc. Israel de Sá pelo companheirismo, por ter me emprestado livros, esclarecido dúvidas, corrigido meu trabalho e me ajudando a crescer na vida acadêmica.

Ao meu marido João Nivaldo Graças Leppos, que sempre me apoiou e me incentivou nos estudos e em tudo que me proponho a fazer. Pela sua cobrança para que eu continuasse e concluísse mais uma etapa de nossa vida. Pelo carinho e compreensão das minhas ausências em algumas ocasiões e por sempre, estar ao meu lado sendo meu companheiro.

Aos meus familiares e amigos pela compreensão e entender as muitas vezes em que estive ausente na vida deles e que sempre me incentivaram e me apoiaram.

À Deus, que em todos os dias de minha vida me deu forças para prosseguir e nunca desistir.

*Para essa gente, os gurus do  
sistema, o passado é um exemplo,  
o futuro é uma esperança e o  
presente é um pé no saco.  
(Plínio Marcos)*

## RESUMO

A pesquisa propõe analisar o discurso do teatro brasileiro contemporâneo como expressão de formações ideológicas vinculadas a determinadas formações discursivas. Mais precisamente, o trabalho consiste numa abordagem discursiva de peças do dramaturgo Plínio Marcos. O corpus será composto pelas seguintes obras: *Barrela*; *Dois perdidos numa noite suja*; *O abajur lilás*; *Querô: uma reportagem maldita*, *O assassinato do anão do caralho grande*, *A dança final* e *Transas das sextas-feiras*. O trabalho abordará, num primeiro momento, alguns aspectos da história teatral em que a relação teatro/política se sobressaía, visto que, o teatro não era apenas para ser encenado como espetáculo, mas uma forma de engajamento e crítica social. As obras apresentam o que então fora considerada como uma linguagem coloquial, vulgar e subversiva pela Ditadura Militar. Os enunciados em que esse estilo de linguagem se materializa produzem seus efeitos de sentido, por meio das formações discursivas nas quais estão inseridos e de suas condições de produção, atravessados pelo contexto autoritário das décadas de 1960/70. A partir desse princípio, propomos uma análise calcada nas bases da Análise do Discurso de linha francesa derivada dos trabalhos de Michel Pêcheux e seu grupo, para a qual as “formações discursivas” concebidas em um paradigma marxista derivam de “formações ideológicas”, de modo a atribuir no discurso a língua e a história. A partir disso, observaremos a presença dos silêncios/silenciamentos promovidos pela censura e pelo ambiente autoritário da época pelo viés teórico de Eni Orlandi, no discurso de algumas peças do Plínio Marcos, visto que o silêncio é a própria condição de sentido, ou seja, ele “é o indício de uma instância significativa” (ORLANDI, 2009, p. 68), determinando por meio das Formações Discursivas o que pode e deve ser dito. Além disso, será empreendida uma análise dos tabus linguísticos existentes em algumas das obras citadas acima de Plínio Marcos, na qual o escopo é observar os efeitos de sentidos (produção de verdade) que o coloquialismo provoca para a formação das imagens do sujeito – numa interface entre língua/discurso e sociedade. Para alcançar esses objetivos de nosso estudo, optamos por dividi-lo nos seguintes capítulos: I) *O dramático como instituição e crítica social: o teatro em cena*, II) *Os silenciamentos de uma formação discursiva: a censura em cena* e III) *Por uma abordagem discursiva do registro informal da língua: efeitos de sentido da linguagem coloquial em Plínio Marcos*.

**Palavras-chave:** Discurso. Silêncio. Censura. Tabu. Plínio Marcos

## RESUMEN

La investigación propone un análisis del discurso teatral brasileño contemporáneo como expresión de las formaciones ideológicas vinculadas ciertamente a las formaciones discursivas. Más exactamente, el trabajo consiste en un enfoque discursivo de algunas piezas del dramaturgo Plínio Marcos. El corpus tendrá las siguientes obras: *Barrela*; *Dois perdidos numa noite suja*; *O abajur lilás*; *Querô: uma reportagem maldita*; *O assassinato do anão do caralho grande*, *A dança final* y *Transas das sextas-feiras*. El trabajo enfocará, en un primer momento, algunos aspectos de la historia teatral en que la relación teatro/política sobresalga, porque el teatro no es apenas para ser escenificado como espectáculo, sino una manera de compromiso y crítica social. Las obras presentan lo que se consideraba lenguaje coloquial, vulgar, grosero y subversivo en la época de la Dictadura Militar. Los enunciados, en los que ese tipo de lenguaje se materializa, producen efecto de sentido por medio de las formaciones discursivas en las cuales están inseridos y de sus condiciones de producción, atravesados por el contexto autoritario de las décadas de 1960/70. Por lo tanto, proponemos un análisis basado en los principios del Análisis del Discurso de línea francesa - Michel Pêcheux y su grupo-, para el cual las “formaciones discursivas” concebidas en un paradigma marxista derivan de “formaciones ideológicas”, de modo a aparecer en el discurso la lengua y la historia. Observaremos, a partir de eso, la presencia de los silencios/silenciamientos promovidos por la censura y el ambiente autoritario de la época utilizando la teoría de Eni Orlandi en el discurso de algunas piezas del Plínio Marcos, en las que el silencio es la propia condición de sentido, o sea, “el silencio es el indicio de una instancia significativa” (ORLANDI, 2009, p. 68), determinando por medio de las Formaciones Discursivas lo que puede e debe ser dicho. Además, realizaremos un análisis de los tabúes lingüísticos existentes en algunas de las obras citadas de Plínio Marcos, en el cual el objetivo es observar los efectos de sentido (producción de la verdad) que el coloquialismo causa para la formación de las imágenes del sujeto – en una interfase lengua/discurso y sociedad-. Para alcanzar el objetivo de nuestro estudio, optamos por dividirlo en los siguientes capítulos: I) Lo dramático como institución y crítica social: el teatro en escena, II) Los silenciamientos de una formación discursiva: la censura en escena y III) Por un enfoque discursivo del registro informal de la lengua: efectos de sentido del lenguaje coloquial en Plínio Marcos.

Palabras-llave: Discurso. Silencio. Censura. Tabú. Plínio Marcos

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO.....   | 05  |
| 1. O DRAMÁTICO COMO INSTITUIÇÃO E CRÍTICA SOCIAL: O TEATRO EM CENA.....   | 08  |
| 1.1 Comédia: instrumento de carnavalização .....  | 15  |
| 1.2 O teatro brasileiro: do sagrado ao profano.....   | 20  |
| 1.3 Teatro de arena: do popular à resistência.....  | 24  |
| 1.4 O teatro de <i>agitprop</i> e o discurso da coletividade.....   | 28  |
| 1.5 A trajetória de um autor marginal e artista engajado.....   | 29  |
| 1.6 Plínio Marcos: um autor bendito/maldito.....  | 32  |
| 2. OS SILENCIAMENTOS DE UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA: A CENSURA EM CENA.....   | 39  |
| 2.1 O silenciamento em <i>Barrela</i> ... ..  | 45  |
| 2.2 Encontraram <i>Dois perdidos</i> silenciados.....   | 56  |
| 2.3 A quebra do silêncio em <i>O abajur lilás</i> .....   | 73  |
| 2.4 O silenciamento de Querô .....  | 82  |
| 2.5 Plínio Marcos: um dramaturgo silenciado.....  | 87  |
| 2.5.1 Plínio Marcos: o “porta-voz” do povo.....   | 92  |
| 3. POR UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO REGISTRO INFORMAL DA LÍNGUA: EFEITOS DE SENTIDO DA LINGUAGEM COLOQUIAL EM PLÍNIO MARCOS..... | 95  |
| 3.1 Aspectos da abordagem lexicológica dos tabus linguísticos.....  | 96  |
| 3.1.1 Os tabus linguísticos em <i>O assassinato do anão do caralho grande</i> .....   | 102 |
| 3.2 Aspectos da abordagem sociolingüística do registro informal.....  | 106 |
| 3.2.1 As variações linguísticas em <i>A dança final</i> .....   | 108 |
| 3.3 Aspectos da abordagem discursiva da linguagem coloquial em Plínio Marcos.....   | 112 |
| 3.3.1 Aspectos discursivo em <i>Transas das sextas-feiras</i> .....   | 114 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....   | 118 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| REFERÊNCIAS.....      | 121 |
| LISTA DE FIGURAS..... | 127 |

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa iniciou-se em meados de 2006 com o meu trabalho de conclusão de curso da graduação, em que trabalhei mais especificamente com a obra *Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos, a qual tinha como objetivo constatar as manifestações ideológicas que subjazem à peça e que interpela as personagens.

Até a minha entrada no mestrado em 2010, fui estudando a vasta obra do dramaturgo e aprofundando meus conhecimentos sobre teatro. Para tanto, utilizo o mandamento número 5 de Plínio Marcos para retratar meu percurso acadêmico de que “tudo se consegue com esforço, não se chega a lugar nenhum sem caminhar”.

O principal escopo do teatro era expor à sociedade a vida perpétua da alma.

Em primeiro lugar, o teatro é um local. Esse local, em todas as formas conhecidas, desperta tal vibração naqueles que o frequentam que certas características vagamente sugeridas pelo termo ‘magia’ são invisivelmente atribuídas à própria sala (BENTLEY, 1969, p. 55).

Porém, com o aperfeiçoamento e o alargamento das informações obtidas pelo homem, o teatro adquiriu dimensões e características distintas, afastando-se da obrigação de tratar apenas de temas de cunho religioso. Na Grécia, o teatro tem início com as canções dionisíacas, e, com o passar dos tempos, surgem: a tragédia, a comédia e o teatro de Arena.

[...] não devemos esquecer que entre o *epos*, ou seja, a narrativa, e o *drama*, ou seja, a representação há um enorme passo que, pelo que se sabe, só foi dado na Grécia depois de séculos de obras épicas. Os gregos deram então esses passos de repente, quase no escuro e de maneira irrevogável. Tudo o que sabemos a respeito desse enorme passo é que ele foi dado numa época qualquer do século VI a. C., e que teve alguma relação com o culto a Dioniso. Sem dúvida, é pelo menos possível que o verdadeiro impulso que levou ao teatro

dramático não residiu exclusivamente nas ‘canções caprinas’ e nas ‘arenas para danças’, mas também na básica, e essencialmente dramática, convicção da religião de Dioniso de que o fiel pode não apenas adorar os deuses, mas também se tornar seu próprio deus, ser seu próprio deus (BENTLEY, 1969, p. 60).

Por essa razão, o teatro passa a ser um fenômeno notável da representação, pois nele está incutida a “magia”, e, também, por consistir, frequentemente, em um veículo de crítica social, motivo pelo qual sofreu repressões e censuras, praticamente desde sua emergência. Ora, hoje, numa época de democracia formal, o teatro é um lugar em que se discute sobre vários temas polêmicos, entre os quais a sexualidade, assunto que pode ainda, ser, eventualmente, objeto de tabus, sendo por isso ocasionalmente relegado ao silêncio. “Será a dramaturgia transformada numa atividade que costuma ser exercida atrás de portas trancadas a sete chaves, e que não deve, de preferência, ser mencionada?” (BENTLEY, 1969, p. 54).

O poder dizer e dever calar na sociedade e, por extensão, no teatro, a obra de Plínio Marcos e o período em que foram produzidas, isto é, as condições de produção constituem um objeto privilegiado para se refletir sobre esse silenciamento.

Para falar do teatro de Plínio Marcos é preciso pensar sobre a ligação constitutiva direta e indiretamente entre o gênero dramático e a política. Além disso, refletindo particularmente sobre o Brasil contemporâneo sua produção teatral que antecede Plínio Marcos, é preciso falar de Boal e do teatro de Arena.

Um dos precursores do teatro do oprimido e do teatro contemporâneo brasileiro de Arena foi Augusto Boal, que trabalhava com incentivos para o aprimoramento das artes cênicas dos atores. Era notório seu interesse pela ciência teatral, visto que sentia a necessidade de fazer uma reflexão sobre os textos escritos e/ou que seriam encenados. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier foram alguns dos atores que fundamentaram esse período Arenal.

Em torno do desenvolvimento do período histórico-social do qual o teatro faz parte, o primeiro capítulo não recontará a história do teatro de maneira cronológica, mas descreverá alguns momentos em que mais se evidencia a relação teatro/política. Tratando do gênero dramático como instituição e crítica social, focalizando o percurso do teatro grego até o teatro brasileiro contemporâneo, no qual se situa Plínio Marcos, passando por Molière, Guarnieri, entre outros.

Depois de termos feito um percurso que focalizou as relações entre teatro e política, o segundo capítulo abordará as formas do silêncio que estão presentes em

algumas das peças de Plínio Marcos, observando, os silenciamentos das/nas obras, visto que trabalhamos com a hipótese de que há, de certo modo, uma incidência do contexto autoritário, sob a forma da censura das obras, entre outras formas mais violentas e opressoras, nas próprias relações entre personagens nas peças desse autor.

Dessa forma, o sentido das coisas não está estabelecido pelas posições ideológicas em que elas ocupam no processo de produção, pois elas vão ganhando novos sentidos segundo as posições daqueles que as empregam, ou seja, seus sentidos estão condicionados as posições ocupadas em relação às formações ideológicas as quais se inscrevem. Os sentidos estão sempre determinados ideologicamente, posto que, as formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas.

A noção de formação discursiva, ainda que polêmica, é básica na Análise do Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso (ORLANDI, 2009, p. 43).

As formações discursivas mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação, expressando a relação entre as classes, pelo modo de produção que as constituem, sendo dados aparelhos, por meio dos quais se realizam certas práticas (ORLANDI, 2009, s/p).

As formas do silêncio trabalham com os limites das formações discursivas, determinando, assim, os parâmetros do que se pode e como dizer. A partir disso, Orlandi (2007, p.68-75) define o silêncio em três formas, o *silêncio fundador*, ou fundante, que é considerado o princípio de toda significação; o *silêncio constitutivo*, que se refere à ordem da produção de sentido e da linguagem e o *silêncio local*, que diz respeito à interdição do dizer, como, por exemplo, a censura e a repressão. Entretanto, neste trabalho será tratado apenas o silenciamento como política de sentido, que produz um recorte entre o que se diz e o que não diz, a partir da concepção de silêncio local.

Após a análise dos silêncios e silenciamentos da/na obra de Plínio Marcos, o objetivo do terceiro capítulo é empreender uma análise discursiva do registro informal e da linguagem tida como “grosseira”. Para deixar claro em que consiste sua especificidade, o capítulo ilustrará brevemente o modo como isso foi feito por outras abordagens linguísticas: o tabu linguístico (abordagem lexicológica) e a sociolinguística.

## 1. O DRAMÁTICO COMO INSTITUIÇÃO E CRÍTICA SOCIAL: O TEATRO EM CENA

Neste capítulo mostraremos alguns aspectos no percurso da história do teatro nos quais a articulação arte política e arte dramática é particularmente marcante, com vistas a iluminar essa relação na obra de Plínio Marcos com sua linguagem coloquial, tida como “vulgar” e “grosseira”.

O teatro surge, *a priori*, no contexto das representações religiosas das civilizações mais antigas. Entre meados dos séculos VI e V a. C., tem-se o teatro litúrgico, que representava os rituais religiosos; cujo escopo era mostrar aos indivíduos a imortalidade da alma.

Assim, o universo espiritual da religião está plenamente presente nos ritos, nos mitos, nas representações figuradas do divino; quando se edifica o direito no mundo grego, ele toma sucessivamente o aspecto de instituições sociais, de comportamentos humanos e de categorias mentais que definem o espírito jurídico, por oposição a outras formas de pensamento, em particular às religiosas (VERNANT; NAQUET, 1999, p. 8).

A partir do aprimoramento e da ampliação dos conhecimentos do homem, o teatro passou a adquirir outras características, deixando de lado a visão litúrgica, ou seja, religiosa. Na Grécia, o teatro surge com as canções dionisíacas.

As festas dionisíacas realizadas em homenagem ao Deus Dioniso eram apreciadas pela população camponesa. Esses festivais rurais do prelo do vinho, que ocorriam no mês de dezembro, apresentavam orgias descomedidas que honravam Dioniso. Com o desenvolvimento dos ritos dionisíacos surgem a tragédia e a comédia, motivo pelo qual Dioniso se tornou o deus do teatro.

Nas grandes celebrações urbanas eram promovidos concursos para eleger o melhor autor dramático. Os homens usavam máscaras com faces femininas para representarem a mulher, visto que a encenação em peças era feita exclusivamente por atores masculinos. Com o passar dos anos, aos poucos, surgiram as peças satíricas com certa comicidade com o fito de criticar a política da época.

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pode alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. Do mundo conceptual religioso comum e da célebre herança dos heróis homéricos surgiram os Jogos Olímpicos, Ístmicos e Nemeanos, assim como as celebrações culturais do santuário de Apolo de Delfos – todos eventos que preservavam uma solidariedade que sobrepujava as facções políticas (BERTHOLD, 2001, p. 103-104).

Pode-se dizer que a tragédia é formada pela combinação de duas correntes; uma que provém do legendário menestrel (trovador) da antiguidade e outra dos rituais de fertilidade dos sátiros dançantes. Esses coros utilizavam máscaras de bodes para homenagear heróis e deuses, mas por razões políticas esses cultos foram transferidos para Dioniso, que por sua vez era conhecido por ser a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, representando sentimentos contraditórios: ora de esperança, ora de horror.

Esse deus é considerado a fonte da sensualidade e da crueldade, da procriação e da destruição. Por possuir tantas duplicidades, atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega.

As grandes dionisíacas, isto é, as peças apresentadas nas festividades em homenagem a Dioniso, originaram-se na época de Péricles, e constituíam uma festividade de cunho religioso, intelectual e artístico da cidade de Atenas. Diferentemente das dionisíacas rurais que duravam entre três e quatro dias, elas duravam seis dias. É nesse momento que ocorria a preparação para os concursos de dramaturgias.

A responsabilidade ficava a encargo do *arconte*, que tinha como função decidir questões ligadas à organização do evento. Todas as tragédias inscritas no concurso eram submetidas a ele, visto que o *arconte* selecionava as tetralogias que se apresentariam no *agon*, lugar onde ocorriam as encenações teatrais, sendo que apenas uma delas sairia vencedora.

O *arconte* também indicava a cada escritor um *corega*, um cidadão ateniense de grande poder aquisitivo que teria a função de ajudar financeiramente o espetáculo de cada poeta. A ele ficava a obrigação de vestir todo o coro e pagar os honorários do diretor, também chamado de *corus didascalus*, além de todos os custos com a

manutenção dos participantes naquele evento; mesmo assim, esse cargo era muito cobiçado pelo prestígio concedido ao ganhador.

Ter ajudado alguma tetralogia trágica a vencer como seu *corega* era um dos mais altos méritos que um homem poderia conseguir na competição de artes. O prêmio concedido era uma coroa de louros e uma quantia em dinheiro nada desprezível (como compensação pelos gastos anteriores), e a imortalidade nos arquivos de Estado. Esses registros (*didascalia*), que o *arconte* mandava preparar após cada *agon* dramático, listam o nome dos coregas dos dramaturgos vencedores de prêmios, juntamente com os nomes das tetralogias vencedoras do concurso final. Tais registros representam a documentação mais valiosa de uma glória da qual apenas poucos raios recaíram sobre nós – poucos, de qualquer maneira, comparados com a criativa abundância do teatro da Antiguidade (BERTHOLD, 2001, p. 113).

Paulatinamente, a arte dramática vai se desenvolvendo na Antiguidade, culminando em seu apogeu com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Para expor abaixo algumas das características gerais do teatro antigo, nos baseamos em Berthold (2001) em *História Mundial do Teatro*.

Porém, é a Ésquilo que a tragédia grega antiga deve a sua perfeição artística e formal, padrão que é tomado como modelo atualmente. A estrutura seguida por esse dramaturgo era composta por três atos: o primeiro, o prólogo, momento em que se explicava previamente toda a história; o segundo era o cântico de entrada do coro; e, o terceiro, em que os mensageiros relatavam os lamentos das vítimas, bem como a trágica virada no enredo.

Ele introduziu as máscaras de planos largos e solenes. Para intensificar a figura do herói os atores usavam toucados altos, que eram conjuntos de ornatos utilizados pelas mulheres na cabeça com o intuito de se imporem. Geralmente, eles tinham a forma triangular e caíam sobre a testa. O traje do ator trágico podia ser resumido apenas numa túnica jônica ou dórica conhecida como *quíton*, um manto e uma bota alta com cadarço e solas grossas.

Eurípedes, o introdutor do teatro psicológico no Ocidente, rebaixando a providência divina ao poder cego do acaso, concede a suas personagens o livre arbítrio para hesitar, duvidar, questionar etc. Ele também exigia vestimentas impactantes e contrastes de ambientes para as suas tetralogias. Por esse motivo, criou um instrumento que causasse impacto em suas peças. Esse artifício, bastante inovador, entrava nas

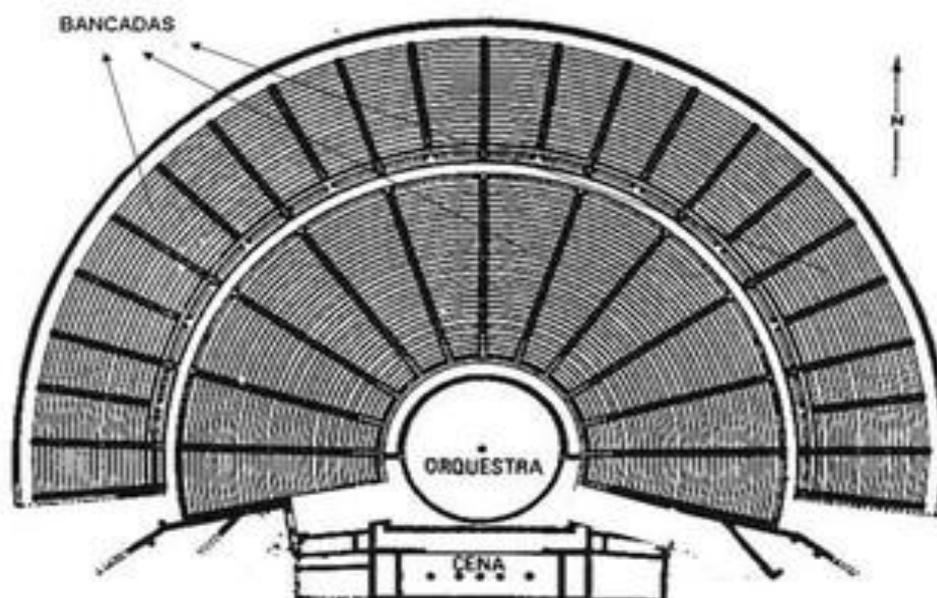
apresentações como arcabouço triunfal para causar o riso em suas comédias e as angústias em suas tragédias, e passou a ser conhecido em todo o Ocidente como *deus ex machina*, o deus surgido da máquina.

Esta “máquina voadora” era um aparelho cênico utilizado para entrar em cena como um elemento surpresa, um mecanismo que servia para auxiliar o poeta em determinados momentos, como, por exemplo, para resolver um problema: essa máquina surgia do alto e descia até o palco como se fosse um pronunciamento do divino. Esse artifício nada mais era que uma cesta que descia do teto do teatro até o chão.

Outro mecanismo cênico usado por Eurípedes foi o eciclema, que era uma pequena plataforma rolante que, na maioria das vezes, ficava elevada, trazendo à tona as atrocidades que foram realizadas durante as cenas, exibindo o terror e o desespero de um mundo em caos, como o assassinato de uma mãe, de um irmão ou de um ente querido.

O eciclema e a “máquina voadora” precisavam de uma estrutura teatral com uma construção mais firme e desenvolvida. Foi incumbido a Péricles o dever de embelezar toda a Acrópole, teatro de Dioniso. Os bancos, que antes eram de madeira, foram substituídos por resistentes assentos terraceados em pedra; essa técnica era destinada para trabalhos em terrenos inclinados, pois conservava o solo além de controlar a erosão. Dessa forma, era possível esculpir os bancos em um semicírculo, no qual todos os lugares voltavam-se para o centro, ou seja, para o palco (*agon*), como nos teatros de Arena atuais.

**Figura 1:** Estrutura teatral segundo o projeto *Skene* de Péricles.



Com o projeto da *skene* de Péricles foi construído um palco monumental, com duas portas chamadas de *paraskenia* que se localizavam nas laterais. Nesse momento, a orquestra diminui de tamanho em decorrência do crescimento do auditório, isto é, da bancada – do público espectador.

No que tange à linguagem, era frequente nos textos trágicos a presença de um vocabulário técnico referente ao direito, visto que eles tinham certa preferência por temas que se relacionassem a crimes, em que o sujeito precisaria passar pelo julgamento de um tribunal. Porém, “nenhuma tragédia, com efeito, é um debate jurídico, nem o direito comporta em si mesmo algo dramático” (VERNANT; NAQUET, 1999, p. 9).

Nesse sentido, a tragédia não era apenas uma forma de arte, mas também uma instituição social que colocava em cena órgãos do poder judiciário. Ela é a origem do teatro como instituição crítica-social, um gênero poético que, conforme mostramos, nasceu dos cultos religiosos a Dioniso.

Entre os séculos V e IV a. C., a Grécia conhece seus maiores trágicos: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Como gênero teatral, a tragédia é encenada em dois espaços: o palco, onde ficam os atores que, falando em prosa, representam os heróis e heroínas, e o coro, onde fica um grupo de pessoas que não são atores profissionais e que, cantando em verso, narram e comentam o que se passa no palco. A palavra encontra-se, assim, dividida entre o palco e o coro (CHAUÍ, 2002, p. 137).

Notam-se três aspectos importantes que se destacam na tragédia: o primeiro

aponta para aspectos da tragédia como instituição social de cunho democrático e não apenas como uma manifestação literária e/ou teatral.

Instituição, em primeiro lugar, porque as tragédias são escritas e representadas durante as festas cívicas de Atenas; em segundo, porque o coro é formado por um colégio de cidadãos; em terceiro, porque a cidade paga e financia a escrita e a apresentação das peças; em quarto e sobretudo, porque a tragédia é uma reflexão que a cidade faz sobre o nascimento da democracia (CHAUÍ, 2002, p. 137).

O segundo aspecto da tragédia refere-se ao conflito entre duas leis: a lei da família e a lei da cidade – *o privado* e *o público*. Tal conflito é estabelecido por Antígona, representante da família e Creonte, representante da cidade, por exemplo.

A tragédia, além de narrar a diferença entre o passado e o presente, também narra os conflitos entre as leis não escritas do costume (o passado familiar, legislado pelos deuses) e as leis escritas da cidade (o presente democrático, legislado pelos homens). Numa linguagem contemporânea, diríamos que a tragédia expõe a contradição entre o público e o privado (CHAUÍ, 2002, p. 139).

Já no terceiro, é colocado em cena a figura do herói, ou da heroína, trágico, personagem que representa a dor, que é marcadamente regida por conflitos entre sua vontade e seu destino, consciência ou obrigação fatídica, ignorância ou cumprimento de seu dever que lhe foi ordenado pela vontade dos deuses.

A tragédia expõe a contradição insuperável entre a necessidade (o destino) e a existência da vontade, da liberdade e da consciência de nossas ações; e a contradição entre a vontade dos deuses e a nossa. A *hýbris*<sup>1</sup> do herói ou heroína, a desmedida e desproporção de ações nascem da ânsia de ser senhor de si e de seu próprio destino e de só consegui-lo cumprindo o Destino. Mais do que em outros trágicos, é em Eurípedes que melhor aparece a oposição entre a vontade consciente do indivíduo e a necessidade fatal ou o destino (CHAUÍ, 2002, p. 140).

Observam-se nas tragédias de Eurípedes, considerado um dos mais importantes e imponentes poetas trágicos gregos, traços do individualismo exacerbado e a

---

<sup>1</sup> *Hýbris* é um termo grego utilizado para significar o desafio, o excesso e o ultraje. Pode ser traduzido também como um comportamento de provocação aos deuses referente à ordem estabelecida, revelando sentimentos de soberba, ira, raiva, orgulho etc, levando os heróis e as heroínas trágicos (as) a violarem as leis divinas.

transfiguração entre a oposição ser humano/divindade, que aparece frequentemente na figura das personagens ao serem arrastadas para uma luta entre paixões destrutivas que as levam em direções distintas.

Arraigada na realidade cotidiana, a tragédia talvez não seja uma mera representação, isto é, o reflexo dela, mas um questionamento sobre ela.

[...] cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *êthos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daimōn*. [...] é nessa distância que o homem trágico se constitui (VERNANT; NAQUET, 1999, p. 15).

A partir desses questionamentos sobre a realidade social/cotidiana colocada em cena nas apresentações, a tragédia não consegue chegar a uma solução, ou melhor, ela não se pronuncia com o escopo de resolver os problemas, mas tenta conciliá-los. “E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta” (VERNANT; NAQUET, 1999, p. 15).

O termo tragédia, além de ser um gênero que trata das ações e dos problemas humanos envolvendo questões ligadas à moralidade, ética e as relações entre os homens e os deuses, também, para alguns escritores, significa imitar uma ação, chamada de *mimesis*, termo ainda hoje utilizado nos teatros. Boal (1980, p. 17) também compartilha dessa ideia, de que a tragédia é a imitação das ações do homem.

O desenvolvimento da tragédia se desenrola em dois planos: a formação da natureza humana e a articulação das divindades, estabelecendo uma nova concepção de religiosidade.

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em consequência, os planos humano e divino sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à pré-meditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (VERNANT; NAQUET, 1999, p. 23).

A tragédia promove a comoção profunda das pessoas, transcendendo o prazer

catártico e a liberdade aliviadora, ora pela sublimação do horrendo, ora pela lamentação da verdade, cujo fito é atingir profundamente uma pessoa, que poderá ou não ser transformada pela veracidade do real, dando oportunidades aos novos poetas de escreverem textos que satirizavam a política ou a vida cotidiana do povo.

[...] a era de ouro da tragédia antiga estava irrevogavelmente acabada. A arte da tragédia desintegrou-se como o modo de vida das cidades-Estado e o poder unificador da cultura. O espírito da tragédia e a democracia ateniense haviam perecido juntos (BERTHOLD, 2001, p. 113).

A partir das sátiras surge a comédia, com dois grandes representantes que culminam em sua história; Aristófanes, que acompanha o cume das tragédias nos últimos tempos de Sófocles e Eurípedes; e Menandro que representa o início da comédia grega no período helenístico. No próximo item, será tratada a comédia como um gênero teatral que voltava para o cotidiano das pessoas, seus costumes, que são tratados aqui com muitas críticas e sátiras.

### **1.1 Comédia: instrumento de carnavalização**

A comédia tinha como objetivos, além de divertir e entreter a população, criticar fortemente o governo, satirizar a política, aspectos do cotidiano da sociedade etc. De acordo com Berthold (2001, p. 120), “a palavra ‘comédia’ é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais cavalheiros se despojavam de toda dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda sua sede de bebida, amor e dança”.

Segundo Aristóteles (2010, p. 33), a comédia tem sua origem nas cerimônias fálicas e nas canções.

A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vício, mas só daquela parte do ignominioso que é ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento, não ignoramos nenhuma das transformações da tragédia, como nem seus autores. Pelo contrário, sobre a comédia, que em seus inícios foi menos estimada, nada sabemos (ARISTÓTELES, 2010, p. 33).

Bakhtin (1996), ao escrever *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, identifica a presença do cômico durante esse período na vida cotidiana

das pessoas, o que fez com que estudasse o riso e o realismo grotesco, visto que era evidente a ocorrência do rebaixamento de tudo que é elevado e espiritual para o plano material e corporal, levando em consideração a carnavalização.

O carnaval era uma festa de manifestação popular, momento em que os homens se liberavam balanceando o jogo entre o alto e o baixo que entravam em movimento se fundindo.

As tripas, os intestinos são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida. Ao mesmo tempo, são as entranhas que engolem e devoram. O realismo grotesco costumava jogar com essa dupla significação. O ‘balanço’ do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem (BAKHTIN, 1996, p. 140-141).

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem caráter formal ou relativo, o alto e o baixo possuem relações diferentes, o primeiro significa o céu e o segundo, a terra, em um princípio de absorção representado simbolicamente pelo túmulo e/ou o ventre e, ao mesmo tempo, o nascimento e a ressurreição simbolizados pelo seio materno, que representa a vida.

[...] o alto é representado pelo rosto (a cabeça). E o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 1996, p. 18-19).

O carnaval era o momento de libertação da vida regradada e imposta pela sociedade da época, extremamente opressora, moralista e conservadora. A Igreja tinha em suas mãos o poder de manipular as pessoas, com o fito de lucrar; ela não queria apenas arrecadar dinheiro, mas enriquecer.

Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos cômicos, como, por exemplo, a eleição de rainha e reis “para rir” para o período de festividades.

Todos os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e as cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do

mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado, pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1996, p. 4-5).

Os festejos do carnaval ocupavam um lugar muito importante na vida de cada indivíduo, pois todas as festas de cunho religioso possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição.

Para as encenações, os atores utilizavam-se de máscaras grotescas de animais e até caricaturas de personalidades. Assim, como o uso das máscaras nas peças, as danças também tinham origem nos cultos em homenagem aos deuses.

**Figura 2:** Máscaras de escravos, século III a.C.



**Figura 3:** Máscara de um jovem escravo 350 a. C. e modelos grotescos utilizados na comédia 488 a. C.



Grande parte das apresentações dançantes eram barulhentas e cheias de

coreografias fálicas, tornando-as obscenas a tal ponto que dançar sem máscara era muito vergonhoso e causava certo constrangimento. Por esse motivo, pode-se pensar que esse seria o motivo pela exclusão da presença feminina durante muito tempo nas representações de comédias.

A comicidade existente nos ritos carnavalescos libertava o homem, naquele momento festivo, dos dogmatismos religiosos, do misticismo, da piedade etc., pertencendo àquilo que tange ao cotidiano. Por possuir um caráter concreto e sensível, essas festividades estão relacionadas “às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral” (BAKHTIN, 1996, p. 6).

Ele [o carnaval] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval não se conhece outra vida senão a do carnaval. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da *liberdade* (BAKHTIN, 1996, p. 6).

Dessa maneira, o carnaval não era apenas uma forma de espetáculo teatral, mas também a concretude da própria vida que não era meramente representada num palco, mas vivida durante todo esse período de libertação. Além disso, a carnavalização não era apenas uma maneira de colocar em evidência louvores, grosserias, obscenidades e até a liberdade, mas ela estava carregada de um discurso de protesto, de luta do povo, caracterizando segundo Bakhtin, que

[...] a linguagem do falar ousado que levava milênios a ser elaborada, um falar que se exprimia sobre o mundo e o poder sem escapatórias nem silêncios. É perfeitamente compreensível que essa linguagem livre e ousada tenha dado por sua vez o conteúdo positivo mais rico às novas concepções de mundo (BAKHTIN, 1996, p. 235).

O teatro passou a ser o foro para os debates, motivo pelo qual a comédia tratava em seus espetáculos, de maneira caricaturada, a política e os assuntos que envolviam os interesses de todos na sociedade.

Essas festividades, ao longo do tempo, transformaram-se numa cultura cômica

popular, visto que várias obras escritas durante a Idade Média e o Renascimento, muitas vezes se utilizavam de um linguajar vulgo, isto é, da linguagem do carnaval, com o intuito de fixar nas concepções carnavalescas críticas ao sistema político.

Outras comédias de relevância do século XVII foram as de Molière, que escrevia peças cômicas francesas. Suas personagens (bêbados, maridos traídos, parasitas, alcoviteiros, fanfarrões, aduladores etc.) sobreviveram até a *Commedia dell'arte*. Suas obras tinham como características a crítica à hipocrisia e à repressão, revelando o lado cômico das atitudes dos homens e a conservação de algumas personagens, o que era frequente nessa época.

Molière trabalhava com um tipo de escrita, que consistia apenas em um *canevas*, ou seja, um roteiro. Era um resumo curto do enredo da história, depois cada ator com a sua personalidade contribuía com piadas/tiradas divertidas, brincadeiras e outros truques cênicos para compor sua personagem no teatro.

O que a comédia tem de significativo não é, evidentemente, a intriga bem tecida, mas sim a sucessão de cenas de grande efeito, e de diálogos em que caracteres opostos se enfrentam com extraordinária riqueza de invenção verbal (RONÀI, 1981, p. 51).

Outra característica de Molière eram suas comédias feitas para serem apresentadas ao ar livre, em meio ao povo, ao centro, a outras diversões, em outros ambientes. Porém, essa comédia devia possuir um enredo curto e nenhuma estrutura complicada. A esse tipo de apresentação, Molière a chamou de “comédia de gavetas”.

Com o fim da comédia política, tem início o teatro cômico novo que retira do centro temático a sátira política e passa a abordar o campo da vida cotidiana. Os deuses, os filósofos, os chefes de governo etc. saem de cena para darem lugar aos peixeiros, aos cidadãos bem abastados, às cortesãs famosas e aos alcoviteiros.

Após termos brevemente recenseado algumas considerações sobre as origens, as características e as transformações do teatro, desde a Antiguidade até o começo da Era Moderna, localizando sua estreita relação com a política em alguns desses contextos, passaremos, na próxima seção, a tratar do teatro no Brasil, que tem sua origem datada no século XVI com a chamada Companhia de Jesus, cujo escopo era a catequização dos índios e, com passar dos tempos também se tornou um meio de comunicação para criticar os problemas sociais, a política etc.

## 1.2 O teatro brasileiro: do sagrado ao profano

A dramaturgia brasileira nasce à sombra da igreja católica, por volta do século XVI. O surgimento do teatro tem como principal objetivo, nesse momento, catequizar os índios, tendo como escopo a propagação da fé. Por esse motivo, foi considerado por vários religiosos como um instrumento pedagógico. Padre José de Anchieta foi um dos poucos escritores de dramaturgia que teve algum reconhecimento escrevendo autos (antiga forma de se compor uma obra teatral), visando, como já fora dito, a catequização indígena, além de fazer a integração entre índios, portugueses e espanhóis.

O padre jesuíta José de Anchieta (1534 – 1597), quando escreveu nos três últimos decênios do século XVI, em versos de ritmo popular, não tinha em vista a arte teatral, servia-se desta, sem se importar muito com a sua natureza, para compor o que poderia qualificar de sermões dramatizados (PRADO, 2003, p. 19).

Padre José de Anchieta não se importava com aportes artísticos para as cenas, nem com a língua, posto que, reiteradamente numa mesma cena, as falas eram pronunciadas nos três idiomas, dos quais tinha exímio conhecimento, pois pensava na heterogeneidade do público que assistia a seus espetáculos. Falava primeiramente nos

[...] dois que lhe eram familiares, o espanhol (nascera nas Ilhas Canárias), o português (estudara na Universidade de Coimbra), e mais o tupi, a língua geral dos índios da costa brasileira, de que foi o primeiro gramático (PRADO, 2003, p. 20).

Suas construções dramáticas partiam sempre de uma festividade religiosa, como a celebração do santo padroeiro da aldeia. Valia-se de personagens que iam desde homens até demônios encarnados, “além de figuras alegóricas, como o Temor e o Amor de Deus. A representação completava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte, e, ao que parece, com graça e alegria” (PRADO, 2003, p. 20).

Esse universo ficcional ao qual celebravam possuía um caráter itinerante, uma vez que em grande parte o espetáculo teatral era realizado em forma de procissão, com paradas em lugares distintos e determinados por alguma crença, sempre abordando temas religiosos.

A partir do século XVII, esperava-se que ocorresse um crescimento no âmbito

dramático, porém não foi o que aconteceu. Somente “em 1705 [é] que são impressos os primeiros textos teatrais devido à pena de alguém nascido no Brasil” (PRADO, 2003, p. 21). Todavia, a igreja católica ainda desempenhava um papel de grande valia para o desenvolvimento e a propagação das artes cênicas.

A Igreja católica continua a desempenhar papel relevante no teatro, pelo menos até meados do século [XVIII]. Uma religiosidade difusa e mal compreendida infiltrava-se de resto em todas as atividades sociais da Colônia, esbatendo, como em Portugal, as fronteiras entre o sagrado e o profano (PRADO, 2003, p. 21).

Ainda segundo Prado (2003, p. 26), “antes de ser arte ou diversão, o teatro propunha-se como cerimônia cívica”, pois os espetáculos teatrais deveriam, obrigatoriamente, apresentar peças que homenageassem membros da família real portuguesa, autoridades eclesiásticas e políticos.

Reiterando as palavras de Prado, durante esse período em que o Brasil esteve sobre os domínios portugueses, pode-se afirmar que o teatro oscilou, sem em tempo algum conseguir se contrabalancear, entre o ouro, o governo e a igreja católica. Isso porque, com a decadência da exportação de açúcar, os bandeirantes começaram a encontrar ouro nas minas de Minas Gerais. Portugal observava neste acontecimento que prosperava uma nova fonte de renda para extrair do Brasil.

Com a descoberta do ouro houve um *boom* para a “corrida do ouro”, percorrendo todo o século XVII. Pessoas de todas as partes do país, inclusive portugueses, migraram para as regiões em que a extração desse minério era produtiva. Tudo isso foi uma ilusão, pois a realidade era outra, a exploração de minas necessitava de mão de obra barata, para isso contaram com a “ajuda” dos escravos africanos, além de equipamentos e terrenos com minas, de modo que poucos foram aqueles que conseguiram investir nesse mercado lucrativo e perigoso.

Em relação a esses três domínios (o ouro, o governo e a Igreja), conclui-se que isso ocorreu por vários motivos, sendo eles: a baixa qualidade dos espetáculos coloniais, presença dos mulatos nas encenações, propagação da cultura negra, causando um descrédito aos profissionais artísticos e sendo atraente apenas para as classes menos abastadas. Sinteticamente, durante o período de domínio português, “diríamos que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica” (PRADO, 2003, p. 27).

É nesse contexto político – ideológico que se institui o teatro no Brasil como prática artística e não pedagógica ou evangélica como antes, quando promovido pela Igreja. A construção da primeira casa de espetáculos oficial do Brasil data de 1763 – a Casa da Ópera, erguida no Rio de Janeiro sob as ordens do vice-rei D. Antonio Álvares, conde da Cunha. Ela viria substituir os tablados construídos em praça pública para encenação de autos e os salões do palácio do governador onde companhias itinerantes se apresentavam à elite colonial. (COSTA, 2006, p. 43).

A comédia em um ato começou a fazer muito sucesso por apresentar um enredo que retratava a cultura brasileira, enfatizando o nacionalismo. Essas representações eram longas e ofereciam ao público/espectador dramas e pequenas peças cômicas guarnecidas com danças e canções. Essa técnica de entremez, conhecida por mesclar técnicas, enriquecia os espetáculos teatrais.

Passados esses séculos de implantação do teatro no Brasil com a Igreja e seu posterior deslocamento para o campo artístico propriamente dito, chega-se ao teatro do século XIX. Um dos grandes comediógrafos deste período foi Martins Pena, que usava em suas obras elementos da farsa popular relacionados às personagens, que em grande parte eram figuras caricaturadas, burlescas, algumas vezes repetitivas; quanto ao enredo, frequentemente faziam-se presentes situações de disfarces, traições, pancadarias, quiproquós (equivocos) etc.

Porém, por meio desses processos tradicionais, Pena fazia referência e críticas ao Brasil, seguindo a linha de Molière, de quem foi considerado discípulo. Sua dramaturgia revela uma tendência jornalística, por apresentar temas e fatos ligados ao cotidiano das pessoas.

De romântico, Martins Pena não tinha nada, ao contrário, em suas peças estavam presentes os traços da comicidade, pela qual satirizava certas atitudes de exagero relacionadas ao amor. Entretanto, gozou do romantismo, até mesmo pela sua época e por retratar seus dramas com pinceladas de ingenuidade e engenhosidade artística e vitimou-se de uma doença que acometia com frequência os românticos, a tuberculose.

Pode-se dizer ainda que seu teatro foi aos poucos engendrando as festividades populares às peças, entremeando o falado com o cantado, com o espetáculo, com o exibicionismo.

O teatro de Martins Pena revela ainda algo de primitivo, de arte que está nascendo, engendrando aos poucos a si mesma. As festas populares, por exemplo, não passam nas primeiras peças fechos

cênicos que se justapõem ao enredo, sem propriamente interligá-lo (PRADO, 2003, p. 61).

Ainda no século XIX, o realismo chega ao teatro deixando de lado temas como a liberdade das nações e dos indivíduos para dar lugar à ideia burguesa de ordem, de disciplina social. Nesse período, a família é tida como a base para o desenvolvimento da sociedade.

No quadro ficcional, faz-se presente episódios que retratem a vida cotidiana com cenas familiares, assemelhando-se com a realidade, com aquilo que ela é no dia a dia, fora dos palcos, inserindo adereços, entre os quais: mesas, sofás, cadeiras, abajur, fotografias de família, vaso de flores, quadros, cômodas etc. Os atores não se dirigem mais ao público/espectador, direcionam-se ao palco, em alguns momentos as personagens dão as costas para a plateia. Reaparece a economia do tempo e, por conseguinte, do cenário, simplesmente por conveniência cênica.

O realismo encaminha o teatro para a composição de peças em teses, ou seja, deixa de retratar a realidade cotidiana e passa a julgá-las, aprovando ou desaprovando as ocorrências na camada culta e consciente da sociedade, uma vez que a burguesia teria a função de ditar as regras e ser o exemplo – modelo a ser seguido.

Embora frequentemente considerado um autor romântico, José de Alencar encarnou o realismo teatral ao retratar a luta dos escravos. Ele não queria advogar pela causa escravocrata, pois esse trabalho já era muito bem realizado pelos abolicionistas, todavia, a sua vontade “era ressaltar o Brasil, que para ingressar no mundo civilizado necessitava livrar-se – com devidas cautelas – dessa mácula, a escravidão, que poderíamos chamar de pecado original da sociedade” (PRADO, 2003, p. 83).

Alencar – pode-se porventura concluir – gostaria que a escravidão, juntamente com a sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica – mostrava-se capaz de fazer (PRADO, 2003, p. 85).

A única tradição teatral brasileira liga-se à comédia de costumes, o burlesco entra em cena dando às peças um ar de comicidade exagerada. Dentro dessa esfera cômica, o que desponta, de maneira mais séria, é o intuito político de exercer o papel de dominação sobre a sociedade. Nesse período, o Rio de Janeiro se torna o centro modernizador e civilizador do país, dando ao teatro incentivo e divulgação.

No início do século XX o teatro consegue se libertar das cravadas do governo

vigente para dar o seu grito de liberdade, ganhar sua carta de alforria, e, mesmo tendo que enfrentar a crise política pela qual o país passava, conseguiu marcar sua trajetória na história. Na segunda metade do século XX, surge uma nova conjuntura política e social, no interior da qual serão criadas novas condições de produção para o teatro brasileiro contemporâneo, a saber, a Ditadura Militar.

Com a ditadura militar tentando silenciar o teatro, a forma encontrada para fugir de tal silenciamento foi aquela do teatro de revista, motivo pelo qual essa cultura popular continua ativa.

Dessa forma, começam a surgir várias companhias teatrais estáveis pelo Brasil, tendo como precursores e representantes: Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Eva Tudor, entre outros, criticando a censura e revolucionando as formas de apresentação. Assim, nesse enredo de lutas e brigas surge o teatro de Arena que em alguns aspectos relaciona-se à estética brechtiana, pela maneira de reelaborar a criatividade.

### **1.3 Teatro de Arena: do popular à resistência**

Fundado na metade da década de 1950, mais precisamente em 1956, por um grupo de artistas que estavam comprometidos com o teatro político e social, o teatro de Arena foi um dos grandes movimentos culturais do país, tornando-se símbolo do nacionalismo e da resistência democrática.

No livro *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, de Izaías Almada (2004), observa-se um estudo pautado em abordagens sobre os eventos políticos, sociais e culturais que tiveram relevância no estado de São Paulo. O teatro de Arena surge *a priori* em oposição aos eventos realizados pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e pela Escola de Arte Dramática (EAD).

Essa nova forma de fazer dramaturgias, cuja estética de esquerda tinha como tema a realidade do país, deu origem a um segmento de personagens que representavam as minorias da sociedade – empregadas domésticas, biscates, operários em greve etc. – protagonizando peças teatrais.

Esse teatro, de origem operária e caráter amador, foi perseguido pela Polícia e pelos diversos regimes autoritários vividos no país, tendo havido prisões e apreensão de documentos e livros que formavam a biblioteca dessas entidades. [...] Até então, esses artistas haviam

conseguido manter teatros nos subúrbios e uma atividade teatral significava que, entretanto, não aparecia nos jornais nem era comentada pelos intelectuais da época (COSTA, 2006, p. 77).

Devido à falta de recursos, as encenações não contavam com grandes ornamentos, motivo pelo qual utilizavam os mesmos cenários e figurinos para obras diferentes. Em parte, as peças mostravam o ponto de vista dos operários, dos empregados, levando em consideração o dia a dia desta população, como, por exemplo, greves, denúncias, relação entre empregador e empregado, deixando bem evidente a apatia da classe operária em relação às desigualdades sociais.

De acordo com Almada (2004, p. 44), “o arena foi a valorização das peças de conteúdo social, dos autores nacionais, uma transformação. O Arena foi, de fato, um sopro inovador no teatro brasileiro”, pois foi a partir desse movimento que os escritores conseguiram ter certa liberdade para se apresentarem ao público.

O teatro de Arena foi desenvolvido no decorrer de vários anos, acompanhando transformações pelas quais passava o país. Além disso, dramaturgos e atores contribuíram para o seu desenvolvimento.

O Teatro de Arena atravessou 20 anos da história do Brasil e era natural que nesse período buscasse a cada momento orientar-se estética e politicamente de acordo com os ideais dos seus principais integrantes, homens e mulheres de esquerda, de origem pequeno-burguesa, alguns dos quais ligados ao Partido Comunista Brasileiro (ALMADA, 2004, p. 94).

A cultura do teatro de Arena não se preocupava apenas em produzir enredos de engajamento social, mas, também em conformidade com esse pensamento, os escritores se interessavam pela formação e pelo desenvolvimento do ator, visto que ele desempenha um papel importante no teatro, pois é ele quem representa – quem encena.

Augusto Boal foi um dos precursores ao trabalhar com incentivos de aprimoramento de artes cênicas dos atores. Era notório seu interesse pela ciência teatral, visto que sentia a necessidade de desenvolver uma reflexão sobre os textos escritos e/ou que seriam encenados. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier foram alguns dos atores que fundamentaram esse período arenal.

O teatro não pode ser resumido apenas ao palco, mas deve levar em consideração a sala e o público que preenche esse espaço. O teatro nada mais é que a

“soma de todas as linguagens possíveis: palavras, cores, formas, movimentos, sons etc.” (BOAL, 1980, p. 171), em tese, ganhando sentido ao se transformar em uma tribuna livre, na qual se podem discutir até às últimas consequências os problemas dos homens.

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter “teatral” de qualquer espetáculo: platéia diante de platéia, com atores no meio, e todos mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de *close-up*: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... O palco italiano, ao contrário, usa preferentemente o *long-shot* (BOAL, 1980, p. 178).

Quanto à imagem do teatro de Arena, observa-se a evolução do cenário em três momentos: primeiramente mostra-se a forma rústica de se passar pela estrutura do palco convencional, deixando à vista portas, janelas, persianas etc., uma vez que, o Arena não deixava de ser apenas um palco pobre; em segundo lugar, ele se conscientiza de sua autonomia e começa a renunciar ao absoluto, voltando suas atenções para o trabalho do ator que, “quanto à interpretação, reunia em si a carência do fenômeno teatral, era demiurgo do teatro – nada sem ele se fazia e tudo a ele se resumia” (BOAL, 1980, p. 178); e, por fim, tem-se a cenografia.

Todavia, durante esse período de construção do teatro de Arena, isto é, desse modo de fazer, o teatro recebeu muitas críticas pela forma de olhar a realidade. Contudo, com o advento da ditadura militar de 1964, o teatro travou uma briga política por inserir nas obras conceitos de liberdade e críticas ao governo. Por isso, pagaram o preço da crítica com a censura – silenciamento, a proibição de publicarem seus textos, bem como apresentarem suas peças.

O caminho percorrido pelo Arena fez com que ele se mascarasse durante o golpe militar. Muitos integrantes do teatro de arena foram perseguidos, torturados e presos. A censura não era apenas uma maneira de silenciar “palavras malditas”, mas uma perseguição política estabelecendo um confronto entre pessoas de direita e de esquerda. O governo controlava pungentemente a sociedade; tal controle buscava a formação da nacionalidade.

A formação de uma nacionalidade envolvia, entretanto, o controle da

cultura e seu 'branqueamento'. E, assim como se cobriam a paredes dos templos barrocos para que se adequassem a novos princípios estéticos neo-classicistas, a língua e a cultura eram também homogeneizadas, elitizadas e, claro, europeizadas (COSTA, 2006, p. 42).

O teatro não é visto, nesse momento, apenas como diversão, mas, principalmente, como um aparato do campo político. No livro *Censura em cena*, de Cristina Costa (2006), Guarnieri faz sua contribuição para a história da censura teatral ao escrever o prefácio dizendo que

Apesar de ter sido uma aberração. Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político (2006, p. 17).

O ator e também dramaturgo ressalta a importância do Teatro Brasileiro de Comédia (doravante TBC), em São Paulo, na década de 1940, para a renovação do teatro brasileiro, visando maior preocupação, já na década de 1960, com o teatro e não com o público. Essa inovação na montagem de cenários, na encenação, e escolhendo textos modernos para serem apresentados, é possível destacar em *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri.

**Figura 4:** Apresentação da peça *A semente*.



Outro que dividiu os palcos com Guarnieri no teatro de Arena foi Plínio Marcos, dramaturgo que produziu obras contemporâneas, transcendendo o teatro da época por apresentar um enredo diferente do convencional, colocando em cena o vulgo, os *outsiders* sociais, motivo pelo qual assume uma linguagem marcadamente coloquial, além de produzir um discurso coletivo para representar a voz do povo, instaurando, assim, um discurso de coletividade e de denúncia.

#### 1.4 O teatro de *agitprop* e o discurso da coletividade

O teatro de *agitprop* dedica-se basicamente

à denúncia, à inclusão do referencial histórico na composição discursiva dos textos e à preocupação de uma construção e vazão de um discurso coletivo, um discurso de uma classe que ainda não tinha aparecido na literatura (MARQUES, 2002, p. 46).

O que se buscava constantemente no cenário teatral era a construção de um discurso sobre a realidade, isto é, a retratação do cotidiano da história de pessoas normais, com problemas, dificuldades etc. “A função de levar informação e o questionamento político à população termina por inserir assuntos históricos nos textos” (MARQUES, 2002, p. 52).

Esse novo conceito do fazer teatral, aos poucos, com repercussão no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, ganhava margens enunciativas que emergiam nas peças, como uma constante também nas obras de Plínio Marcos, autor que buscava representar por meio de suas personagens as mudanças sociais e econômicas que ocorriam no período, bem como criticar a política vigente.

As características citadas

[...] apontaram para a configuração de um teatro de natureza política à maneira do teatro de agitação e propaganda – *agitprop* – praticado nos 20 e início dos anos 30 pelos partidos comunistas e frentes de esquerda de países diversos, como na antiga União Soviética, na Alemanha e em alguns países do leste europeu, a exemplo da Polônia e Romênia, além dos Estados Unidos, cada país apresentando uma variedade formal própria do movimento associada às condições de enunciação e à trajetória literária do lugar (IVERNEL, *apud* MARQUES, 2002, p.49).

A representação cênica baseada no teatro de agitação e propaganda, o *agitprop*, tornou-se um instrumento de persuasão entremeada com a militância, cujo intuito era a mobilização do público espectador/leitor atada ao teatro de resistência.

A necessidade de incluir o espectador no enredo da peça marca uma estruturação na qual os textos eram produzidos de maneira coletiva e geralmente concomitante com a encenação, como se fosse uma improvisação daquele que assiste e se integra à história dos atores que atuavam a partir de opiniões geradas pela plateia.

Tais características ligadas ao teatro de propaganda e agitação podiam ser comparadas àquelas do teatro de arena, visto que rompiam com os tradicionalismos de uma elitização teatral satisfazendo a classe média, política, adotada por Plínio Marcos aos escrever suas peças que contavam histórias de um submundo marginalizado.

### **1.5 A trajetória de um autor marginal e artista engajado**

Plínio Marcos foi um autor com múltiplas atividades, começando sua vida profissional como palhaço de circo – seu apelido era Frajola, pois foi comparado ao gatinho de uma revista em quadrinhos que perseguia um passarinho porque fora preso por roubar um pássaro de uma casa. Fazia parte da Companhia Santista de Teatro de Variedades, pela qual atuava e também dirigia alguns espetáculos.

Ao picadeiro e ao povo circense dedica admiração irrestrita: ‘Quando escrevi *Barrela* eu tinha a escola do circo. Eu sabia andar no palco, o que facilita muito para quem é dramaturgo... e eu saí quase no mesmo nível de Molière que andava tão bem no palco como Guarnieri...’ A atração pela aventura forte e livre do circo que passa a se integrar nos panos arlequinados do palhaço Frajola (MENDES, 2009, p. 10).

Como palhaço obteve muita popularidade em Santos, chegando a fazer algumas aparições na televisão, na extinta TV-5, quando Patrícia Galvão, popularmente conhecida como Pagu, o convidou para substituir um ator de uma peça infantil que ela estava produzindo, cujo nome era “Pluf, o fantasminha”. A partir da influência que Pagu exercia na sociedade, Plínio Marcos conheceu um grupo de intelectuais que o ajudaria na carreira de ator.

Antes de ser reconhecido em São Paulo, teve sucesso em Santos, sua cidade natal,

[...] cidade mítica à beira-mar, berço de gerações de artistas e intelectuais ‘de primeiro time’ com os quais Plínio Marcos travou conhecimento a partir de 1950; Santos e a efervescência da era Pagu, aos quais Plínio presta um preito de gratidão e orgulho em ‘Mestres do teatro’, crônica que escreveu no ano de sua morte (MENDES, 2009, p. 10).

Além de dramaturgo e escritor, Plínio Marcos construiu uma carreira sólida no jornalismo, percorrendo vários jornais e revistas. Porém, foi por meio de suas crônicas que seu trabalho ganhou notoriedade e conquistou grandeza, pois trazia em seus textos o retrato dos excluídos pela sociedade repudiando o poder.

Por volta de 1968, Plínio Marcos escrevia uma coluna semanal para o extinto jornal *Última hora*, de São Paulo. Sua coluna tinha o nome de uma de suas peças, *Navalha na carne*, e nela escrevia pequenos contos. Com o sucesso, a coluna ganha mais espaço para crônicas sobre diversos assuntos, na maioria das vezes denunciando as hipocrisias de uma sociedade moralista e conservadora. A sua coluna permaneceu no jornal até meados de 1973, pois no ano seguinte fechou contrato com outra central de jornalismo, na qual ganhara mais espaço com uma coluna diária chamada de “Jornal do Plínio Marcos”.

Em 1975, Plínio Marcos é contratado pelo jornalista Mino Carta, nessa ocasião para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*. Contudo, mesmo com uma coluna esportiva ele não perdia a oportunidade de fazer críticas, aqui, aos dirigentes de futebol, motivo pelo qual teve alguns textos censurados pela ditadura, por isso pagou o preço por não se calar, foi demitido no ano seguinte.

Plínio Marcos, aos olhos do Sistema que governou o país a partir de 64, era o ‘perigo’, aquele cujas palavras tinham o poder de abalar estruturas, costumes, regimes... Por que a proibição paulatina e reiterada de sua obra? Muito provavelmente, a resposta está na raiz da dramaturgia do autor: ela mostra como ‘gente’ aqueles que normalmente são considerados ‘marginais’ e traz ao palco uma nova classe integrada por indivíduos até então ignorados pela saga teatral, aos quais devota solidariedade irrestrita pelo simples fato de fazê-lo existir. Acende-se a luz vermelha da repressão ante o possível despertar da consciência de estruturas sociais injustas que clamam por modificação (MENDES, 2009, p. 15).

Essas censuras o impediram de publicar textos durante um ano em veículos de comunicação, mas após esse período de “exílio” voltou a escrever para a *Folha de São Paulo*. Entretanto, em função de sua escrita crítica e de um vocabulário informal foi

demitido novamente. Com essa demissão muitas portas se fecharam, escrevendo alguns textos para outros jornais.

Plínio, o São Francisco proibido. Em meados da década de 1970, se a barra da Censura pesava para todos, para Plínio pesou um pouco mais. Apesar de ver suas peças proibidas e o cansaço da luta levando muitos a se acomodar, ou a recolher as armas, Plínio encontrou focos de resistência em pessoas que o empregavam aqui e ali, até mesmo na televisão. Afinal, como ele dizia, era preciso defender o leite das crianças, que estavam crescendo e cheias de quererem (MENDES, 2009, p. 211).

Na televisão, fez vários trabalhos como ator, participações em novelas, entre as quais *Éramos seis*, em teleteatros, e na criação de diversas personagens. Além disso, escreveu textos originais para a televisão, como por exemplo: *Réquiem de tambori*; *Macabô*, uma adaptação de MacBeth, de Shakespeare; *Os últimos mambembes*, uma novela infanto-juvenil; *Dentro da noite*; *Bira morfético*, *Propriedade privada*, entre outros.

No teatro, sofreu com a censura. A maioria de suas peças foram censuradas, pois os conservadores as julgavam como um atentado ao moralismo, uma ofensa. Plínio Marcos não escreveu apenas peças adultas, escreveu também textos curtos que não estavam na forma de teatro, como, por exemplo: *Verde que te quero verde* escrito em 1968 para um espetáculo na Feira Paulista de Opinião reunindo vários textos do dramaturgo que foram censurados, *A alma do Tietê* etc. No cinema, várias de suas obras foram adaptadas, ganhando um novo formato.

Ainda que reprimido, encontrou nas peças infantis uma forma de expor seus pensamentos sem correr o risco de ser silenciado. Escreveu quatro obras para o público infantil, são elas: *As aventuras do coelho Gabriel* (1965); *A assembleia dos ratos* (1989); *Seja você mesmo* (incompleta); *O coelho e a onça* (1988), que contava a história dos bichos brasileiros, mais especificamente da onça e do coelho, como o próprio título diz – na realidade fazia uso de uma metáfora para burlar o sistema repressivo e, assim, poder fazer suas críticas; neste caso, a onça representaria a força bruta, a repressão/opressão, violência física e simbólica, e o coelho, a esperteza, a agilidade, a inteligência.

Seu último trabalho foi em 1996, quando participava de um programa do CNT Jornal, da extinta Manchete, com um quadro de perguntas feitas pelos telespectadores em que ele respondia e tecia comentários sobre os fatos ocorridos na semana; e sentia

orgulho, como ele mesmo afirmava, de representar uma classe que saía pelas ruas em passeata para lutar contra a opressão.

### **1.6 Plínio Marcos: um dramaturgo bendito/maldito**

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, em meados de 1935 e faleceu em São Paulo no ano de 1999. Embora tenha se destacado na dramaturgia com as obras *Barrela* (1958); *Dois perdidos numa noite suja* (1966); *Navalha na carne* (1967); *Verde que te quero verde* (1968); *O abajur lilás* (1969); *Querô: uma reportagem maldita* (1979); *O assassinato do anão do caralho grande* (1995), entre outras, algumas delas foram escritas em forma de narrativas para se adequarem às normas da censura vigente.

As obras de Plínio Marcos têm em seu discurso a articulação de uma ideologia social em prol das minorias transmitida às personagens como uma imposição da sociedade que as excluem e as exploram. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves (1995, p. 61), o teatro rompe os tradicionalismos da linguagem universal, visto que ele busca mobilizar o público por meio da instigação agressiva.

Em suas obras, observa-se a presença do retrato da exclusão social e da repressão – censura, silenciamento, sofrida pelas personagens, que ora são oprimidas, ora assumem o papel de opressoras.

O autor incomodava a ditadura e a Censura Federal com suas peças de cunho social e realista, motivo pelo qual foi considerado um “maldito”, pois optava por criar enredos e escrever personagens que estavam à margem da sociedade, que fugiam do padrão, que empregavam uma linguagem repleta de palavrões e gírias, motivo pelo qual ficou conhecido como um escritor maldito e, por isso, considerado marginalizado em relação aos padrões concebidos.

**Figura 5:** Lista dos autores considerados malditos.



Todavia, no momento em que a revista “Extra realidade brasileira” lista os escritores malditos, não apenas Plínio Marcos, mas também os outros citados na listagem fazem um uso subversivo da designação da palavra maldito, que na sua ambivalência significativa torna-se, neste caso, qualificativa, visto que, ao escreverem “Eles não se emendam: sempre falando no miserê geral, no desemprego e no emprego da força [...]”, eles assumem o papel de porta-voz para, ironicamente, criticarem a forma de governo.

Suas personagens possuíam um linguajar vulgar repleto de gírias, palavras obscenas – os palavrões e ofensas, léxicos extremamente pejorativos, como: puta, vaca, viado, bichona, zorra, desgraçado, merda, vaca velha, malandra, vagabunda, corno, filho da puta, trepar, entre outros que aparecem em meio às falas. “Quando se entra na análise do problema da obscenidade, penetra-se, também, no controvertido campo da ‘moral’ das palavras” (PRETI, 1983, p. 62).

Plínio Marcos conseguia chocar as autoridades que concebiam suas peças como uma afronta ao modelo social conservador, de direita, e ao regime político que vigorava nas décadas de 1960 e 1970, uma vez que nelas encontravam-se desveladas críticas duras à ordem imposta pelo militarismo. A sua obscenidade retrata o mundo marginalizado do qual suas personagens fazem parte.

Portanto, Plínio Marcos faz uso de uma técnica realista, pois retrata fielmente a

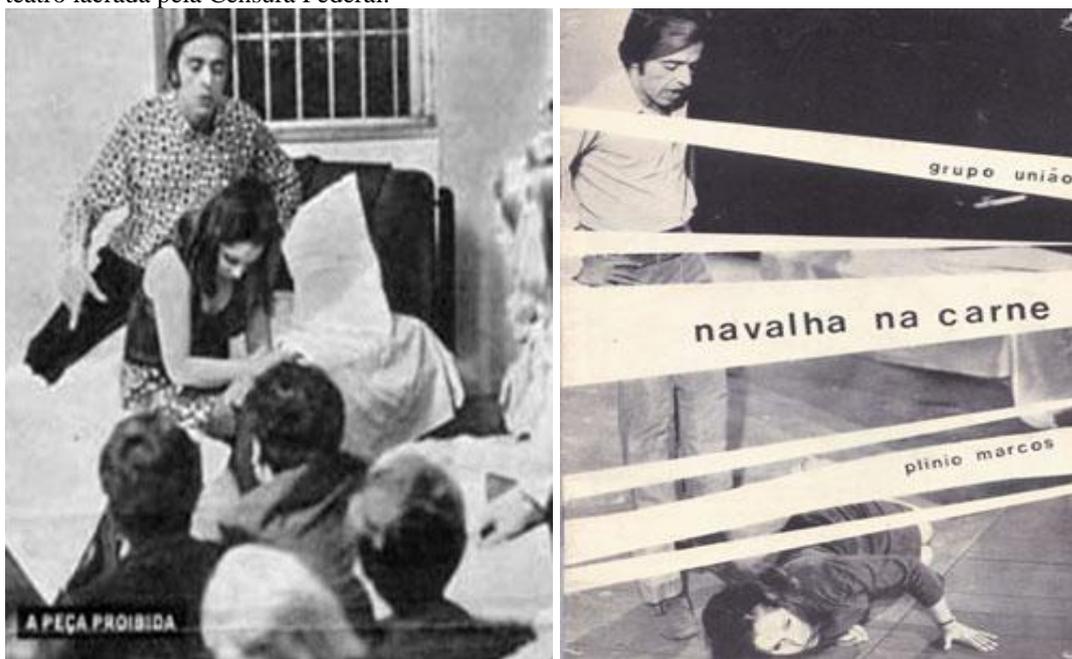
linguagem popular, que era utilizada por moradores de rua; por prostitutas, bandidos, vagabundos e trabalhadores da classe baixa, que, por sua vez, eram abordados em suas obras de cunho político e social.

Em seus textos, Plínio Marcos trabalha com personagens que mostram em seu comportamento e no discurso projeções de realidades sociais marginais às quais pertencem, abordando temas como a marginalidade, a homossexualidade, a prostituição, os preconceitos, os valores etc.

Ao retratar a vida das pessoas que viviam no submundo de São Paulo, ganha o título de escritor que lutava pelos mais desfavorecidos, proletariados, explorados etc. Colocando em cena o mundo marginal, enredando todas as suas tramas, ele faz um desnudamento por meio da linguagem das personagens, que algumas vezes não eram submissas à ordem imposta, tendo em vários momentos, a transgressão dessas imposições.

Em 1980, as peças *Barrela* e *O abajur lilás* foram liberadas, após vinte anos de proibição por apresentarem, segundo a censura, conteúdo de cunho sexual e político, o que poderia subverter a população. No entanto, esse fato não significa que elas ficaram engavetadas, isto é, guardadas, pois elas foram encenadas de maneira clandestina, assim como *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e tantas outras peças que também foram censuradas.

**Figura 6:** Imagem de uma encenação clandestina de *Navalha na carne* proibida e, ao lado, a porta do teatro lacrada pela Censura Federal.



**Figura 7:** Imagem da encenação de *Dois perdidos numa noite suja*, que também fora proibida pela censura.



Vê-se, pois nas figuras 6 e 7 a peculiaridade do modo caseiro de se fazer teatro, enfatizando e reforçando a presença da ditadura no fazer artístico. Dessa maneira, o quê sobraria aos autores, sobre o quê escreveriam, uma vez que a censura proibía tudo e qualquer coisa que pudesse causar a anarquia, ou seja, a revolta.

Para que isso pudesse ser feito, a censura levava em consideração quatro formas

de se analisar os conteúdos que seriam cortados, quais sejam:

- *Censura moral* – veta palavrões; cenas atentatórias ao pudor; *strip-teases*; xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes.
- *Censura política* – veta insinuações a respeito do país, da ordem social e política e referências a países considerados inimigos como a Rússia e a antiga União Soviética.
- *Censura religiosa* – veta referência à religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral.
- *Censura social* – veta temas, assuntos e menções a questões sociais polêmicas como racismo, preconceito étnico e xenofobia (COSTA, 2006, p. 232).

Ao escrever a seguinte frase “Ficou em cima de mim mais de duas horas” em *Navalha na carne*, por exemplo, o autor insinuava que um ato sexual estava acontecendo. Isso ia contra o moralismo imposto pelo regime militar, pois poderia ser considerado como um atentado ao pudor daqueles que lessem ou assistissem à peça e que possuíssem religião, uma vez que o teatro marginal não travava uma batalha apenas com o governo e a censura, a linguagem e sociedade, língua e história no discurso, mas também com a Igreja.

Nesse sentido, podemos pensar que é nesse espaço ideológico e nas relações de dominação que as formações discursivas se desenvolvem, pois elas nos dão as condições, isto é, delimitam aquilo que pode ser dito, estabelecendo em que circunstâncias é preciso falar.

[...] as formações ideológicas assim definidas comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas, que determinam o *que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de um pronunciamento, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) (PÊCHEUX, 2011, p. 73).

A propósito das formações discursivas, iremos discuti-las mais detalhadamente no capítulo seguinte, pois elas agem delineando normas de verificação e coerência nos discursos enunciados, uma vez que os censores exerciam o papel de cerceamento do que pode e deve ser dito.

A censura, como toda forma de coerção, não encontra limites: a censura tal como foi praticada nas ditaduras brasileiras de Vargas e do Regime Militar foi se desenvolvendo, passando do controle do texto à fiscalização e à perseguição dos artistas. Arbitrária, injusta, a censura acaba por possibilitar desmandos. Ela passou da análise do texto à interpretação da enunciação; da interpretação do espetáculo à prática da denúncia; da denúncia à perseguição; da perseguição à prática da violência; da violência à coerção e ao sigilo, desses à pressão econômica, chegando a hipocrisia e ao cinismo (COSTA, 2006, p. 266).

Os censores tinham como principal preocupação vetar textos que levassem questões polêmicas, como a luta de classes e o racismo à população. Dessa maneira, a censura no Brasil não foi apenas um privilégio do Estado, mas uma aliança entre o governo e a Igreja Católica, com o intento de coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística, ações que supostamente promoviam a desordem pública ofendendo a elite e os setores conservadores da sociedade.

Plínio Marcos alegava que a censura não possuía critérios para avaliar as obras e, após a proibição do seu desfile na Escola de Samba Mocidade Alegre Camisa Verde que homenageava Procópio Ferreira, afirmou “que um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre”<sup>2</sup>.

Por esse motivo, nessa época, certo teatro e certos autores foram considerados marginais. Em contrapartida, por utilizarem uma linguagem marcadamente coloquial, tida como vulgar, foram ganhando força por possuírem um apelo popular da encenação e da linguagem corporal.

Praticamente toda obra de Plínio Marcos fora censurada, talhada por uma sociedade conservadora que definia o que poderia ser dito e escrito, pois a censura fazia cortes a todo e qualquer tipo de mostra dos maus costumes que a moralidade da época condenava.

Destarte, mesmo que em alguns momentos o seu objetivo não fosse o de chamar a atenção para os problemas do governo vigente, Plínio Marcos tinha suas peças, textos e contos censurados por fugir às regras do que pode e deve ser dito e o como se deve dizer em um dado momento. A relação entre o que não se deve dizer para poder dizer está presente em suas peças ao descrever personagens que são silenciadas por um sistema político opressor – militarista – autoritário.

Concluimos este capítulo, cujo escopo era falar sobre o percurso histórico –

---

<sup>2</sup> Plínio Marcos, disponível em: <WWW.pliniomarcos.com>.

social do teatro como instituição crítica, passando por alguns momentos do teatro na Grécia Antiga até o teatro brasileiro, recortando momentos da história em que a articulação teatro, política e crítica social estavam coadunadas para observar algumas dessas particularidades que podem ser encontradas nos trabalhos de Plínio Marcos. No próximo capítulo, o nosso interesse é analisar discursivamente as peças de Plínio Marcos, focalizando principalmente o silêncio da obra pela censura e os silenciamentos na obra, pelo mimetismo que se encontra em seu interior nas relações autoritárias entre as personagens. Todavia, antes de começar a analisar essas formas de silenciar, falaremos um pouco da Análise do discurso, de sua emergência, de seus princípios, de seus conceitos, entre os quais as formações discursivas e ideológicas, tais explicitadas em Pêcheux (1990) e as formas do silêncio, segundo Eni Orlandi (2007).

## 2. OS SILENCIAMENTOS DE UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA: A CENSURA EM CENA

Uma vez que, anteriormente fora abordado o teatro como instituição crítica e social, neste capítulo, enfocaremos os discursos enunciados em algumas peças de Plínio Marcos, entre as quais *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás* e *Querô uma reportagem maldita*, com base na Análise do Discurso.

A Análise do Discurso surge na década de 1960, num momento histórico em que se dava um relativo esgotamento do estruturalismo. Diante dos fatos políticos ocorridos em maio de 1968, a Análise do Discurso procura embasamentos no Materialismo histórico, na Lingüística e na Psicanálise, no intuito de produzir uma teoria para poder interpretar os sentidos construídos na sociedade.

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando (ORLANDI, 2009, p. 15).

Neste sentido, a AD tem como seu escopo compreender o discurso como parte de um trabalho social, que está ligado ao homem e a sua história, aumentando sua capacidade de significar e significar-se, visto que a linguagem, o dizer, teria a função de mediar esse homem histórico com sua realidade natural e social.

Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana (ORLANDI, 2009, p. 15).

Dessa maneira, pode-se afirmar que a AD não trabalha com a língua enquanto sistema abstrato e subjetivo, mas com seu uso, a língua tem que estar em movimento na vida dos homens, para que se possa considerar as produções de sentidos por sujeitos do discurso enquanto membros de uma determinada sociedade, uma vez que a “linguagem está materializada na ideologia” (ORLANDI, 2009, p. 16).

A AD tem uma concepção de sujeito que deve ser considerado como um ser social, histórico e descentrado, pois ele não possui existência particular no mundo, diferentemente de um indivíduo que é fonte de seu dizer e livre para falar o que bem quiser.

O sujeito é determinado, segundo Pêcheux (1988), pela posição social que ocupa na sociedade e pelo lugar de onde fala. Seu dizer está instaurado no interior de uma formação discursiva (FD) que, por sua vez, é regulado por uma formação ideológica (FI). Por esse motivo, o sujeito, ao enunciar, está controlado pelas FDs que determinam aquilo que se deve dizer, como e onde deve ser dito.

Numa sociedade há várias formações ideológicas e cada uma delas corresponde a uma FD, isto é, o que pode e como se deve dizer em determinada época ou lugar. Por esse motivo, os processos discursivos estão na fonte da produção dos sentidos e a língua é o lugar material em que se realizam os efeitos de sentido, que são a reprodução imaginária de liberdade do sujeito.

Conforme Pêcheux,

[...] o funcionamento da instância ideológica deve ser concebido como determinado em última instância pela instância econômica na medida em que aparece como uma das condições (não-econômicas) da reprodução da base econômica, mais especificamente das relações de produção inerentes a esta base econômica (PÊCHEUX *apud* BRANDÃO, 1997, p. 37).

Brandão (1997, p. 38), retomando Pêcheux, afirma que são as FDs que, em uma formação ideológica específica e levando em conta uma relação de classes, determinam “o que pode e deve ser dito” a partir de uma posição dada em uma determinada conjuntura.

A censura e o silenciamento existentes no discurso das personagens de *Dois perdidos numa noite suja* podem ser observados pela presença de uma estrutura histórica-ideológica, isto é, a ideologia, imposta pelo regime conservador a Tonho e Paco, que os oprime e confere forma a seus dizeres.

As formações discursivas mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação, expressando a relação entre as classes pelo modo de produção que as constituem.

A noção de formação discursiva, ainda que polêmica, é básica na

Análise de Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso. (ORLANDI, 2009, p. 43).

Dessa maneira, fazendo uma retomada dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) propostos por Althusser, é possível afirmar que a contribuição da instância ideológica na reprodução das relações sociais está materialmente assegurada.

Todos os aparelhos ideológicos de Estado concorrem para o mesmo resultado: a reprodução das relações de produção, isto é das relações de exploração capitalistas. Cada um deles concorre para esse resultado de uma maneira que lhe é própria, isto é, submetendo (sujeitando) os indivíduos a uma ideologia (ALTHUSSER, 1985, p. 26).

Althusser (2007, p. 65-69) define, respectivamente, os aparelhos ideológicos e repressivos de Estado como: o primeiro atua por meio de práticas do discurso, depreendendo o funcionamento da ideologia; o segundo funciona pela violência e sua ação complementa-se com instituições, tais como a escola, a religião, a política, a informação, a cultura, etc.

Ao falarmos dos aparelhos ideológicos do Estado e de suas práticas, dissemos que cada um deles era a realização de uma ideologia (a unidade destas diferentes ideologias regionais – religiosa, moral, jurídica, política, estética, etc, sendo assegurada por sua subordinação à ideologia dominante). (ALTHUSSER, 2007, p. 89)

As formações ideológicas (doravante FI) comportam FDs que, por sua vez, determinam o que pode e deve ser dito, constituindo um conjunto de relações caracterizando uma formação social em um dado momento, que se relaciona diretamente a posições de classes em conflito, umas em relação às outras.

[...] apoiando-nos sobre grande número de observações contidas naquilo que denominamos “os clássicos do marxismo”, que as formações ideológicas assim definidas comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas, que determinam *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura dada: o ponto essencial aqui é que *não se trata apenas da natureza das palavras empregadas, mas também (e sobretudo) de construções nas quais essas palavras se combinam*, na medida em que elas determinam a significação que tomam essas palavras: como

apontávamos no começo, as palavras mudam de sentido segundo as posições ocupadas por aqueles que as empregam. Podemos agora deixar claro: as palavras “mudam de sentido” ao passar de uma *formação discursiva* a outra (PÊCHEUX, 2011, p. 73).

As palavras mudam ou ganham novos sentidos e/ou significações ao passarem de uma FD a outra, visto que elas “mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas ‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (ORLANDI, 2009, p. 43).

Desse modo, as FDs representam no discurso as FIs, motivo pelo qual os sentidos são determinados ideologicamente, pois que seus sentidos derivam das FDs em que estão inscritas. Ainda que para Foucault as FDs funcionem com um outro conceito, desvencilhado do paradigma marxista, também para ele as posições discursivas funcionam “como um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 1986, p. 153).

Os sentidos que um enunciado adquire não estão pré-determinados pela língua, mas eles dependerão de relações constituídas nas formações discursivas, que são estabelecidas por contradições e não pela homogeneidade, ou seja, em relações heterogêneas.

A evidência do sentido, que, na realidade é um efeito ideológico, não nos deixa perceber seu caráter material, a historicidade de sua construção. Do mesmo modo podemos dizer que a evidência do sujeito, ou melhor, sua identidade (o fato de que ‘eu’ sou ‘eu’), apaga o fato de que ela resulta de uma identificação: o sujeito se constitui por uma interpelação – que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva – que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de sujeito de direito (jurídico) (ORLANDI, 2009, p. 45).

Dessa maneira, “formação discursiva” é um termo muito amplo que engloba fatos históricos de diferentes naturezas. Os processos discursivos não têm origem no sujeito, mas nele se realizam, o que nos remete à “constituição do sujeito”, que ocorre de acordo com a identificação que ele faz dele para/com a sociedade, uma vez que ele sofre influências das FDs, posto que elas determinam o dizer e silencia para conseguir estabelecer a dominação da produção do discurso.

As formas do silêncio trabalham nos limites das formações discursivas, determinando, assim, os parâmetros do que se pode dizer, visto que é preciso não dizer para poder dizer. “A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2009, p. 43). A partir do conceito de FD, o silêncio pode ser conceituado como o jogo das contradições produzidas pelos diversos sentidos e da identificação do sujeito.

Há três formas de silêncio definidas por Orlandi: o *silêncio fundador*, ou fundante, tido como o princípio de toda significação, o *silêncio como política do sentido* que se apresenta em o *silêncio constitutivo*, que diz respeito à ordem da produção de sentido e da linguagem e o *silêncio local*, referindo-se à interdição do dizer, como por exemplo, a censura e a repressão (ORLANDI, 2007, p. 68-75).

O *silêncio fundador* parte da hipótese de que o silêncio possui condições de produção de sentido por ser constitutivo, uma vez que, segundo Orlandi (2007, p. 68), "o silêncio não é vazio, ou sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do 'vazio' da linguagem como um *horizonte* e não como uma *falta*". O silêncio é a própria condição de produção de sentido, ou seja, ele aparece como o lugar/espço que permite à linguagem significar.

A relação dito/não dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o "poder-dizer". Pensando essa contextualização em relação ao silêncio fundador, podemos compreender a historicidade discursiva da construção do poder-dizer, atestado pelo discurso (ORLANDI, 2007, p. 73).

A partir dessa conceituação de silêncio como uma circunstância de que resulta a significação, entendemos que o silêncio não está apenas entre as palavras, mas principalmente atravessando-as, resultando numa

[...] incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido. Segundo essa perspectiva, a busca da completude da linguagem – o que implicaria a ausência do silêncio – leva à falta de sentido pelo muito cheio, mesmo se, do ponto de vista estritamente sintático, há gramaticalidade” (ORLANDI, 2007, p. 69).

Face a essa teoria, o silêncio não é o distanciamento, mas a presença. Dessa maneira, o silêncio não é dependente do dizer para ser significado; o sentido do silêncio

não é reduzido à ausência de palavras, ele apenas significa.

Todavia, neste trabalho será adotado apenas o silenciamento como uma política de sentido, que produz um recorte entre o que se diz e o que não diz, a partir da concepção de silêncio local, uma vez que iremos tratar da censura de algumas obras de Plínio Marcos, observando não apenas pela ótica da interdição da obra, mas pela presença desse silenciamento nas relações vivenciadas pelas personagens.

Elegemos a censura como objeto de nossa presente reflexão por considerar que nela existem processos que nos indicam modos de funcionamento relevantes do silêncio. [...] Não procuramos ‘dados’ sobre a censura; procuramos analisar a censura enquanto ‘fato’ de linguagem que produz efeitos enquanto política pública de fala e silêncio. Consideramos a censura em sua materialidade linguística e histórica, ou seja, discursiva (ORLANDI, 2007, p. 75).

A censura é a forma do silêncio característico do interdito - do que é proibido, do que se pode ou não dizer. Ela é, também, uma forma institucionalizada do silêncio.

A censura não é um fato circunscrito à consciência daquele que fala, mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação. [...] A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala (ORLANDI, 2007, p. 76-77).

A censura como forma de silenciamento de uma formação ideológica incide, em princípio, em determinadas FDs, estando presente em várias obras de Plínio Marcos, tais como aquelas que serão analisadas neste capítulo: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás* e *Querô: uma reportagem maldita*. Essa última, num primeiro momento, fora escrita em forma de teatro, cujo fito era a encenação. Porém, com a censura, teve que ser reescrita em forma de romance/novela, “numa reportagem maldita”, e foi somente após longos anos que ela pode ser encenada.

Tanto as peças quanto a novela foram censuradas por apresentarem de maneira explícita, e sem pudores, aspectos reais das relações humanas, como a ambição, a cobiça, a inveja, a intriga, a desonestidade, o abandono e a humilhação, desmistificando a utopia de sociedade igualitária. Esse tipo de crítica pode provocar no leitor/espectador a consciência da sua própria realidade, desenvolvendo uma reflexão sobre problemas que serão abordados nos textos.

Nesse sentido, observam-se nas obras de Plínio Marcos nuances de um discurso que articula uma ideologia transmitida às personagens como uma imposição da sociedade que as excluem e as exploram, além de estarem engendradas no período da ditadura militar, que talhava o discurso dos indivíduos, ao mesmo tempo, que os silenciava. Porém, a Ditadura vai de 1964 a 1984; portanto, *Barrela* não foi escrita durante o período ditatorial; isso não significa, contudo, que a sociedade brasileira de então não fosse conservadora.

## 2.1 O silenciamento em *Barrela*...

**Figura 8:** Capa do programa da peça *Barrela*, em 1959. Desenho de Roberto Gonçalves.



Escrita em 1958, *Barrela* é uma história inspirada em uma notícia de jornal sobre um garoto de Santos, que foi preso por uma briga qualquer e estuprado pelos seus companheiros de cela. Ele jura vingança e, ao sair da prisão, mata cada um dos prisioneiros que dele abusaram.

Ao ler essa notícia, Plínio Marcos decide transformar aquele acontecimento em forma de diálogos, concatenando o que pode ter ocorrido na vida daquele rapaz antes, durante e depois do abuso sofrido.

A peça conta com nove personagens, são eles: Portuga (assassino da própria esposa e espezinhado pelos próprios companheiros), Bereco (assassino, fisicamente é o mais forte de todos, por esse motivo é considerado como o “xerife – chefe” de todos), Bahia (ladrão, um pouco mais baixo que Bereco e ocupante de um dos beliches), Tirica (vulgo “ladrão de galinhas”, não passa de um ladrãozinho comum, porém valente e gozador), Fumaça (como o próprio nome insinua, usuário e traficante de maconha, sempre taciturno, fala pouco e é muito reservado, além disso, todos o respeitam porque

por seu intermédio os outros companheiros de cela conseguem maconha, motivo pelo qual ocupa o único colchão daquele lugar), Louco (homem insano, perturbado mental que aguarda uma vaga no manicômio judiciário), Garoto (menino preso por prática de desordem por “brigar em um bar” e por não portar os documentos de identificação), Guardas e o Carcereiro.

No que tange ao enredo, coloca-se as brigas existentes que ocorrem na cela da prisão como asserção de um submundo que contextualiza a marginalidade, a crueldade, a violência, a exclusão etc. A linguagem utilizada pelas personagens foge às regras da norma padrão. O léxico expressa a luta por sobrevivência em um mundo ganancioso, traiçoeiro, malicioso, e é o pedido de socorro daqueles que estão abandonados por um sistema carcerário falido – a trama vai mostrando ao público a realidade do sistema carcerário brasileiro, seus problemas e o sensacionalismo com que a mídia trata o fato e o apresenta à sociedade.

Essa foi a primeira peça de Plínio Marcos censurada. *Barrela* foi apresentada somente uma vez, em 1º de novembro de 1959, sendo posteriormente censurada. Na época, o poder da censura não atingia o âmbito federal, mas Pascoal Carlos Magno, diplomata e também uma espécie de ministro sem pasta do Governo de Juscelino Kubitschek enviou um telegrama diretamente do gabinete presidencial reconsiderando a proibição da peça.

Apesar da Censura e do presidente da República (Juscelino Kubitschek) terem liberado a encenação da peça para apenas uma apresentação, sua publicação foi proibida logo após, por ser considerada uma obra de conteúdo pornográfico e subversivo. A peça impressiona pelo foco no conflito entre as personagens de maneira clara e pela presença de palavrões, que funda um diálogo compatível com a realidade.

A Censura proibiu a peça. A gente esperneou. Foi um perereco. Dois meses de luta brava. Depois de muito quás-quás-quás, o Paschoal Carlos Magno mandou, do Rio de Janeiro, um telegrama autorizando a montagem da peça, pelo menos uma vez. Como o telegrama vinha com o timbre da Presidência da República (era o Juscelino Kubitschek que estava lá), a Censura se acanhou. E, com muita onda, a “Barrela” estreou no palco do Centro Português de Santos, no dia 1º de novembro de 1959. Ainda trago comigo o som dos aplausos daquela noite. O teatro estava lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiam de pé, gente chorava e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é o sucesso novamente. Mas, naquela noite estava selada minha sina (MARCOS, 1976a, p. 10).

Foi apenas em 1976 que ela teve sua 1ª edição nas bancas para ser lida e apreciada pelo público. É, portanto, apenas após 21 anos de interdição que *Barrela* teve sua liberação para ser apresentada “livremente” nos teatros.

A obra ganha esse nome *Barrela* porque significa curra de acordo com a linguagem carcerária e/ou presidiária. Segundo o dicionário Aurélio (1996, p. 217), curra “é o ato de cometer o estupro de uma mulher ou indivíduo, praticado por dois ou mais homens, geralmente com sadismo”. Por possuir mais de um agente, o ato torna o currado mais indefeso ainda ante as agressões sofridas, ação que o desmoraliza e o humilha.

No cenário dramático brasileiro, *Barrela* é tida como a peça que dá ao autor Plínio Marcos o *status* de denunciador da miséria vivida pelos menos favorecidos. Torna-se o arauto – o porta-voz dos inocentes, dos excluídos.

Barrela é um espetáculo emocionante. O texto possui as qualidades características de Plínio. Diálogos incisivos, personagens bem-delineadas, ação contínua, tensão extremada. Bem-dirigida e bem-interpretada por um conjunto de poderosos atores, a produção da cooperativa O Bando vai além das próprias qualidades da montagem. Com a inclusão de compositores e musicistas como Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, Zeca da Casa Verde, Talismã e outros sambistas paulistanos, que abrem o espetáculo – e com os quais Plínio Marcos vem trabalhando há alguns anos –, *Barrela* ganhou a dimensão de um evento concreto da cultura popular. A empolgante criatividade dos músicos e a violência assombrosa nos cárceres. Fatias da realidade no palco” (GUZIK, s/d, s/p)<sup>3</sup>.

A encenação da peça ocorreu no Teatro de Arena de São Paulo, um espaço que privilegiou anteriormente grandes dramaturgos que lutavam em prol de uma consciência política e social do país.

Conforme dissemos, o Arena foi fundado por Augusto Boal como um teatro de resistência que tinha como objetivo a luta de classes para proporcionar a todos o direito de ter as mesmas oportunidades. A partir desse ideal, foi colocado em cartaz, durante doze meses *Eles não usam Black Tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, o que foi um marco para a dramaturgia brasileira, que sofria com a repressão e a censura. Considerado inovador por apresentar conflitos urbanos nos textos teatrais, Plínio Marcos não ficou distante disso; em *Barrela*, suas personagens eram representantes fieis desses problemas.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <[www.pliniomarcos.com/criticas/criticas-albertoguzik.htm](http://www.pliniomarcos.com/criticas/criticas-albertoguzik.htm)>. Acesso em: 15/07/2011.

Observa-se em *Barrela* a presença do silenciamento como forma de repressão sofrida por suas personagens em temas como o homossexualidade e a violência. O primeiro silêncio imposto na peça não vem por parte de um guarda ou de um policial, mas de um presidiário, Bereco, que tenta se impor perante os outros como o chefe daquele lugar.

BERECO – Vocês me dão nojo. (*Cospe no chão*). Me dão nojo. São todos uns filhos da puta. Uns merda. Mas ou vocês entram na minha, ou vai ter lenha. Que preferem? (*Pausa*) Podem escolher. Tem briga pra todos aqui. (*Pausa*) Nojentos. Ninguém é porra nenhuma. São doidos por um enxame. Tá bom, só que tem um porém: se quiserem zoeira, vai ter. Boto pra quebrar. Estão avisados.

TIRICA: Era só gozação.

BERECO: Vai gozar a cona da mãe. Aqui quero sossego, ta?

BAHIA: Tá certo. Você quem manda. É o Xerife.

FUMAÇA: Falou, tá falado (MARCOS, 1976a, p. 18).

Bereco os reprime verbalmente por meio da expressão “só que tem um porém: zoeira, vai ter. Boto pra *quebrar*”. O verbo “quebrar”, utilizado pela personagem, denota agressividade, deixa claro para os seus companheiros que se alguém ousar fugir às suas regras será punido. A punição deixará de ser apenas verbal e passará a ser física, visto que o verbo em destaque tem como significado despedaçar, romper, cerrar, fraturar, separar em partes etc.

Nesse momento, Bereco é apelidado de “xerife”, o chefe daquele bando de marginais. Ele detém um poder por ser o mais forte de todos, dessa maneira, acaba intimidando os outros.

(Tirica fica cada vez mais nervoso. No auge da fúria, atira-se sobre Portuga. Os dois agarram-se em luta violentíssima, luta de vida ou morte. Os outros torcem).

Dá-lhe!

Aperta o saco dele!

Morde o céu da boca.

Agora, Portuga!

(Portuga vai levando vantagem, derruba Tirica e começa a estrangulá-lo. Bereco que até então estava dormindo, acorda, vê a briga, pula do seu beliche e dá um pé no peito de Portuga, atirando-o longe).

BERECO: Seus filhos da puta! Não me deixam dormir! [...] Não quero saber quem começou. Quero saber que quero dormir. E para dormir preciso de sossego. E se alguém me perturbar, vai ser enrabado. [...] Agora dormiu. Se acordar, já sabe. Agora, vocês, seus putos de merda. Vai! Cada um num canto.

FUMAÇA: Como é, xerife? Vamos queimar um fumo? (MARCOS, 1976a, p. 36-38).

Nesse excerto, fica evidente que Bereco domina todos os seus companheiros de cela, visto que ele é considerado por eles um xerife. É ele quem manda naquele lugar e mantêm a ordem. Ele os domina pela sua forma física e coragem.

O poder tem sido encarado como uma forma de impor superioridade em relação àquele que está sendo mandado, pois se tem de um lado o ditado popular “manda quem pode e obedece quem tem juízo” e, por outro, o símbolo de violência.

A partir desse enunciado, podemos afirmar que o poder é um fenômeno fruto da ação humana, de um grupo. Nesse sentido, estar no comando da relação força e poder é estar outorgado para representar e/ou falar em nome do coletivo.

Após uma briga na cela entre Tirica e Portuga, Bereco observa que seu império está se desmanchando. Nesse momento, os outros detentos veem naquele desentendimento a chance de se rebelarem contra o xerife, que aos poucos vai sendo silenciado e perdendo o poder.

TIRICA: Poxa, xerife! Que é isso? Eu sou mais eu.

BERECO: Sei lá. Aqui não quero fresco.

BERECO: Então, não se aproxima dele, não. Se não, ganha o teu. Tá?

FUMAÇA: Aqui parece colégio de freira. O Xerife é Santo.

BERECO: E tu não gosta?

FUMAÇA: Eu acho bom pacas. A gente só pode coçar o saco, mais nada. Legal. Poxa. Legal pra xuxu.

BERECO: Quem não estiver contente, pode cair fora.

BAHIA: Pede pra eles me soltarem. Vou amanhã mesmo.

(MARCOS, 1976a, p. 40)

Nota-se que Bereco ainda demonstra ser uma figura intimidadora, mas não como antes. Agora, os outros presos começam a questioná-lo, deixam o silêncio e começam a falar. Fumaça ao retratar Bereco como um xerife, o faz de forma sardônica, isto é, sarcástica, zombando de sua postura, mas Bereco tenta impor-se como chefe do bando ao falar:

[...] Aqui o cão sou eu. Quem não fizer o que eu mandar, se estrepa. A não ser que tenha mais briga que eu. Mas corto o saco se alguémdaqui me escora. *(Pausa)* Então é como digo. Não quero putaria nessa joça. Maconha só roda quando eu deixar. Assim que é. E se tiver algum azar vai ser uma merda.

*(Todos se acomodam nos seus cantos).*

BERECO: Se pego um veado aqui, esmago o desgraçado. Tenho nojo

de veado. Um nojo do cacete. Raça nojenta.  
*(Todos estão em silêncio).*  
 FUMAÇA: Vai fichar as botucas, Portuga?  
 PORTUGA – O Xerife mandou.  
 (MARCOS, 1976a, p. 41).

Com essas palavras, Bereco consegue silenciar a todos naquela cela e todos o respeitam nesse momento. Ele volta a ser o grande o xerife e se utilizar do bônus que passa a ter por causa dessa figura. Todavia, essa forma de controlar o outro pode criar uma transgressão àquilo que está sendo imposto, pois as relações de poder, força e resistência pautam-se na mobilidade do comando, como se fosse um processo cíclico, não existindo assim, posições marcadas.

Em alguns trechos, a palavra xerife ora vem escrita com a primeira letra maiúscula, ora minúscula, dando o sentido de poder entre Bereco e os outros presos. Os outros presos se sentem ameaçados de alguma forma por ele, diferente do que acontece com Tirica, que enfrenta Bereco, por ser provido de força física e coragem, como mostram as seguintes frases: “O xerife mandou dormir” e “Vem me fazer parar. Ou então, acorda o Bereco e reclama. Ele é o xerife, tem que tomar conta da gente” (MARCOS, 1976a, p. 44-45). Nesse jogo das relações de força e poder, Guirado (1996, p. 66) afirma que:

[...] tanto o controle assim, era de se esperar, produz, no ato mesmo de controlar e com a sutileza e dispersão, o seu contrário. Ou pelos menos, o contracontrole. E aquilo que chamamos de jogo de domínio e resistência acirra-se, torna-se evidentemente móvel. Isto é: a um quê de domínio nos movimentos da resistência. [...] De seu lugar, os ‘oprimidos’ fazem contracontrole (GUIRADO, 1996, p. 66).

O silenciamento não ocorre apenas por meio da violência física, mas também simbolicamente. Entretanto, ao dizer que “Todos estão em silêncio” (MARCOS, 1976a, p. 41), Bereco não o faz no sentido de calar o outro, mas é uma tentativa de não deixar que um discurso alheio, que não seja o seu, se propague, o que seria uma forma de impedir que outros discursos, que não os dele, sejam sustentados.

O silêncio não é a ausência de palavras. Impor silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio(s) (ORLANDI, 2007, p. 102).

A personagem Louco é silenciada de tal forma que não consegue sustentar seu discurso, sua ideologia, seu pensamento, sua opinião. Sua voz é abafada pelo autoritarismo dos outros; as poucas vezes em que ele se expõe são para dizer “Enraba ele! Enraba!”, enunciados que se repetem nas páginas: 15, 17, 35, 36, 46, 54 e 55. Somente na página 37 é que seu dizer altera-se para “Não, Bereco! Não! Não! Não! Não! Não!”, mas que ainda é um discurso de medo, pois tenta se defender da agressividade de seu companheiro de cela.

Bereco começa a ter seu discurso apagado quando os outros presos não acatam mais as suas ordens. Ninguém o escuta, ele é silenciado, agora quem tem voz é Portuga que toma a iniciativa de agarrar o Garoto para si dizendo: “Agarra ele, gente!” (MARCOS, 1976a, p. 51). Os outros compactuam com a mesma ideia e partem para cima do Garoto, mas Bereco não concorda com essa atitude considerada por ele como uma prática homossexual.

TODOS: Enraba! Enraba!

*(Todos agarram o Garoto que, em desespero, debate-se furiosamente. Bereco pula no meio do bolo e começa a distribuir pancada. Os presos revidam. O pau come. Bereco consegue puxar o Garoto para trás e encara todos.)*

BERECO: Quem quiser pode entrar em mim (MARCOS, 1976a, p.51).

Com essa atitude de proteger o Garoto, Bereco silencia os outros presos por alguns momentos. É evidente que Bereco dispõe de um poder físico, do qual ele se utiliza para ameaçar a todos. Porém, incentivados por Tirica, os outros companheiros de cela questionam a atitude de Bereco e ameaçam tirá-lo dessa posição de “Xerife”.

Nesse momento, a resistência tem voz e possui o poder de enunciar um discurso contrário ao dominante.

TIRICA: Não pensa que vai se tratar sozinho com o Garoto. Ele vai ser enrabado.

BERECO: Vão à merda! Se tocarem no Garoto, eu mato um por um de pancada.

TIRICA: A gente é uma porrada. Essa vez tu não vai por banca. Estamos de saco cheio de tuas broncas. Só tu que quer ter vez. Aqui, olha, pra ti. A gente só pode bater caixa quando tu deixa, só queimamos fumo quando tu dá de presa seca e os cambaus. Agora caiu do cavalo. Nós vamos enrabar esse garoto e, se tu folgar, não vai

ter vez.

BERECO: Chega de cartear, paspalho. Sai no pau de uma vez.

TIRICA: (*Puxando a colher*) – Vamos todo mundo junto. Quero ver qual é o veado que vai mijar fora do pinico.

(*Todos rodeiam o Bereco*).

FUMAÇA: Tua barra tá suja. Bereco. É melhor afinar (MARCOS, 1976a, p. 52).

Para tentar se retratar e não perder o seu *status* de chefão, Bereco autoriza todos a fumar, visto que ele é o único que pode “queimar o fumo” na hora em que quiser, enquanto os outros necessitam de uma prévia autorização, que após a discussão com Tirica é concedida.

BERECO: Se vocês querem, a gente queima o fumo.

PORTUGA: Eu topo.

FUMAÇA: Tamos aí.

BAHIA: Vou nessa (MARCOS, 1976a, p. 52-53).

Entretanto, essa sua atitude não é vista pelos outros como um agrado, mas a perda de autoridade, motivo pelo qual Fumaça o questiona “Poxa, xerife tu não manda mais?” (MARCOS, 1976a, p. 54).

Outra vez os presos agarram o Garoto para abusar dele e o menino é dominado e silenciado. O silêncio ocorre por meio da agressão física, uma vez que o corpo do garoto é abusado. Por mais que gritasse, ele não tinha ninguém para defendê-lo.

FUMAÇA: Já ou agora?

LOUCO: Enraba! Enraba!

(*Agarram o Garoto, que luta com desespero, mas é dominado e colocado de bruços no chão. Fumaça segura um braço, Bahia, o outro. Bereco pesa nos calcanhares do Garoto*)

GAROTO: (*Gritando desesperado*) – Pelo amor de Deus! Socorro! Socorro! Me soltem! Socorro!

TIRICA: Pode ir na frente, brocha.

PORTUGA: Depois quero te ver.

LOUCO: Enraba! Enraba!

(*Portuga entra de baixo das pernas de Bereco. Quando está quase deitado sobre o Garoto, ele grita:*)

GAROTO: Socorro!

(*A luz apaga. Quando a luz se acende novamente, o Garoto está jogado no chão, chorando. Tirica está sentado, triste, e os outros estão rindo*) (MARCOS, 1976a, p. 55-56).

Constrangido com o que acontecera, o Garoto fica em um canto chorando. Ele ainda sente medo, mas por um instante cria coragem para responder às provocações,

para se impor em relação àqueles que o machucaram não apenas física, mas moralmente, visto que sua virilidade – masculinidade – é colocada em questão, pois ele é chamado em alguns momentos de menina.

BERECO: Pára de chorar, Garoto. Ninguém te machucou. *(Pausa)*  
 Pára, anda! Já mandei!  
 FUMAÇA: Não chora não, menina, logo você acostuma.  
 BERECO: Agora, chega. Vê se dorme. Daqui a pouco trocam a guarda e tu se arranca. Pior sou eu, que porque apaguei um sacana, vou ficar aqui a vida toda.  
 GAROTO: Se dane!  
 BERECO: *(Dá um ponta pé no Garoto)* – Quero te dar uma colher de chá e ainda azeda, seu veadinho! (MARCOS, 1976a, p. 56-57)

A referência ao mais fraco é feita por meio do uso de palavras no feminino, como em “Não chora não, menina”, e no diminutivo, como, por exemplo, “seu veadinho”, que é uma forma de inferiorizar o garoto. Além disso, a personagem acaba reproduzindo certos valores e preconceitos, posicionamentos que atuam no movimento dos jogos de poder, que podem ser definidos como “uma relação de forças, ou antes, toda relação de força é uma relação de poder” (DELEUZE, 1986, p. 77). Dessa ideia podemos reconhecer que as relações de forças são constitutivas às relações de poder, pois ambas atravessam o sujeito socialmente.

Após o episódio do abuso do Garoto, Portuga, Bahia e Fumaça zombam de Tirica, porque ele se mostrou impotente no momento do ato sexual. Os presos se aproveitam dessa oportunidade para satirizar Tirica.

PORTUGA: Agora tivemos a prova. Eu fui lá e pimba! Mandei brasa. O Tirica, com toda visagem, só fez brochar. Caiu a cara do puto.  
 FUMAÇA: Foi bem esse lance. Até o Louco se tratou. Pra ele não deu, é bicha mesmo.  
 TIRICA: Foi esse Portuga que ficou me gozando. Isso dá terra.  
 BAHIA: Com a gente não deu.  
 TIRICA: O Bereco não foi também.  
 FUMAÇA: Porque não quis. Agora, você quis pacas. Deu até dó. Mas, que nada. Não enganou ninguém (MARCOS, 1976a, p. 56).

Portuga continua rindo de Tirica, dizendo que ele vai ser a menina daquela cela, mas Tirica fica quieto planejando o que poderia fazer para acabar com Portuga e silenciá-lo de uma vez por todas.

PORTUGA: Não vê o Tirica? Agora acabou a banca. Daqui pra frente

vai ser menina.

FUMAÇA: Sabe que quando o Portuga falou o papo do Morcego, eu pensei que o Tirica era gilete? Agora vi que nem isso o filha da puta é. *(Tirica está quieto, estourando de raiva. A alegria do pessoal vai passando aos poucos. O Garoto soluça)*

*(Todos vão se acomodando nos seus cantos. Portuga se distrai. Tirica puxa a colher rapidamente e crava nas costas do Portuga)*  
(MARCOS, 1976a, p. 56-57).

Tirica o atinge com uma colher pelas costas, de maneira traiçoeira. Vai espetando-o até Portuga cair desfalecido no chão. Ninguém reagiu, todos ficaram tomados por uma paralisia que os impediam de reagirem. O silêncio é imposto pela força bruta, por meio da violência física.

PORTUGA: Ai! Ele me furou!

TIRICA: Eu te jurei, seu merda! Pega! Pega mais essa!

*(Portuga cai. Tirica cai em cima dele e continua espetando com fúria. Os outros só olham.)*

TIRICA: Porco! Nojento! Corno! Filho da puta! Porco de merda! Ri, agora, corno manso! Ri! Ri, que eu estou mandando! Ri! Anda! Filho da puta! (MARCOS, 1976a, p. 58).

O mutismo paira na cela, todos olham com perplexidade aquele fato. Todavia, o silêncio é rompido quando Fumaça amarra um pedaço de tecido preto na janela da cela em sinal de luto. Os outros presos começam a bater suas canecas e o barulho toma conta daquele lugar, mas todos são silenciados com a chegada da guarda.

*(Tirica continua espetando sem que alguém faça um gesto para detê-lo. Por fim, ele cansa, pára, fica em pé. Está aparvalhado. Depois de algum tempo, cai em pranto histérico. Fumaça pega um pano preto e pendura na janelinha da porta. Todos, como que tomados, pegam as canecas e começam a batê-las. Logo começa a vir barulho idêntico fora de cena, como se fosse de outras celas. No auge do barulho, escuta-se o ferrolho correr. Pára todo o barulho como por encanto. Entra a guarda.)* (MARCOS, 1976a, p. 58).

A figura da guarda é uma forma de autoridade e voz do poder, atuando de maneira repressiva e silenciadora. Os carcereiros deveriam ser os defensores da justiça, mas pelas condições precárias de trabalho e pelo baixo salário são corruptos e veem os presidiários como o cisco da sociedade.

1º GUARDA: Todo mundo de nariz na parede. Anda! Seus filhos da puta! Não podia esperar mais um pouco pra aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que ia resolver essa alteração. Filhos da

puta!

1º GUARDA: Um a menos pra encher o saco. Manda buscar a maca (MARCOS, 1976a, p. 58-59).

O silenciamento definitivo ocorre quando os dois guardas entram em cena e carregam Portuga para fora da cela, depois agarram Tirica para outro lugar.

*(Os dois guardas entram com a maca. Botam Portuga dentro e saem.)*

1º GUARDA: *(Agarra Tirica) – Vamos indo.*

*(Sai toda a guarda. A porta fecha. O ferrolho corre. Os presos voltam para seus lugares. Estão todos deprimidos. O Garoto fica em pé no meio da cela. Está muito abatido. Fumaça e Bereco sentam-se na cama. O Louco encolhe-se na posição fetal e começa a gemer. Bahá vai até a porta e fica espiando por ela. Há uma grande Pausa. Um terrível silêncio.)* (MARCOS, 1976a, p. 59).

Agora, todos ficam silenciados, seus discursos não são mais ecoados nos corredores. Inclusive Bereco, que para seus companheiros representava a força, a coragem e o poder, está mudo. É um silêncio terrível que abrange aquele lugar, em que o não dito tem seu significado.

[...] a situação típica da censura traduz exatamente essa asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos (ORLANDI, 2007, p. 79).

Esse silêncio, essa asfixia que acometia a todos daquele lugar se rompe quando os guardas retornam à cela, mas agora só o Garoto não é silenciado, pelo contrário, ele é liberado para falar. Isso pode ser observado pelo fato de que apenas no final o Garoto, ora com letra maiúscula para criar o efeito de sentido de existência, de que ele também tem uma identidade, uma força, ora com letra minúscula, evidenciando o silenciamento, a falta de identidade, de coragem, de personalidade, representando a figura de um sujeito passivo e submisso, ganha, por intermédio do carcereiro, autonomia, pois agora ele é tratado pelo seu nome, “José Claudio Camargo”, deixando de ser mais um garoto naquela cela, para se tornar um homem que pode lutar pelos seus ideais.

*(Pausa. O ferrolho corre outra vez. A porta se abre. Entram os guardas, acompanhando o carcereiro.)*

CARCEREIRO: José Cláudio Camargo.

GAROTO: Eu.  
 CARCEREIRO: Pode vir.  
 (Pausa longa)  
 Bereco: É... mais um dia... (MARCOS, 1976a, p. 60).

Dessa maneira, o silenciamento é definitivo para Portuga, que é morto por Tirica. Seus companheiros se silenciam em sinal de respeito. Todavia, o Garoto, que só ao final da peça tem seu nome pronunciado, José Claudio Camargo e, ele “sai devagar, com profunda tristeza” (MARCOS, 1976a, p. 60) prometendo vingança a todos que contribuíram para sua marginalização. Destarte, observa-se em *Barrela* a presença do silêncio local definido por Orlandi (2007) como censura, uma vez que as personagens são silenciadas por outras que detém o poder cerceando o comportamento delas, o que elas podem ou não dizer.

## 2.2 Encontraram *Dois perdidos* silenciados

A peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966 por Plínio Marcos, foi considerada, por alguns críticos da época, uma arte grosseira, sem refinamento, conjugando humor, tragédia e, principalmente, forte crítica à ideologia dominante imposta pela sociedade, revelando, por meio de suas personagens a condição marginal a que uma grande maioria foi submetida.

O texto tem como protagonistas duas personagens, Tonho e Paco. Eles trabalham como biscates em um mercadinho e com o pouco dinheiro que ganham dividem um quarto de pensão.

**Figura 9:** Atores que encenaram *Dois perdidos numa noite suja*. À esquerda, Berilo Faccio representando Tonho e à direita, Plínio Marco como Paco.



As personagens mantêm entre si uma relação não muito amigável, visto que a presença de situações conflitantes é frequente. Paco vivia da música, tocava flauta, mas numa noite em que estava embriagado foi roubado. A partir desse dia em que é obrigado a mudar de profissão, vai trabalhar de carregador em um mercadinho. Ele causa inveja em Tonho por possuir um sapato bacana, chamado por ele de “pisante”, pois Tonho passa sua vida se lamentando que oportunidades não aparecem por falta de um bom par de sapatos.

Ambas as personagens tentam melhorar suas condições a qualquer custo, vendo num assalto a solução para os problemas que enfrentavam. Esses problemas, nesse momento, aumentam os conflitos, tornando o desfecho da história uma ação que mudaria a vida deles.

*Dois perdidos numa noite suja* expressa, metonimicamente, a decadência do Brasil das décadas de 1960 e 1970 por meio de Tonho e Paco, que lutam pela sobrevivência em uma cidade grande, da qual eles estão excluídos, recebendo um salário baixo para trabalhar como biscates em um supermercado.

Contudo, em um país regido pela ditadura militar, como ocorreu no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, a partilha de crenças, valores e o próprio comportamento foram talhados pelas imposições e pelas censuras, em função das quais se pagava um alto preço ao assumir a oposição.

Vivia-se, então, a ditadura militar iniciada com o golpe de 64 e que perduraria até a metade dos anos 80, anulando tanto a integridade quanto a liberdade de expressão do povo brasileiro. Todos os interrogatórios, as prisões, as torturas aos possíveis subversivos eram validadas em nome da Segurança Nacional.

No entanto, é nesse período obscuro que ocorre o chamado “milagre econômico”. Apoiado pelo governo norte-americano, o Brasil recebeu recursos estrangeiros para investir tanto em empresas privadas quanto estatais, além de multinacionais, recordando que tais recursos foram usados no seguimento industrial.

As instalações de empresas multinacionais no Brasil foram favorecidas em matéria prima e, também, em mão de obra. Porém, o governo Médici mantinha os salários dos trabalhadores sempre baixíssimos e qualquer tipo de manifestação em busca de melhores salários eram respondidas por meio da violência, de modo que, se por um lado o trabalhador mais humilde tinha sua força de trabalho cada vez mais explorada a um baixo salário, por outro, crescia o poder aquisitivo da classe média manifestado no

poder de compra, resultando, assim, em uma acentuada desigualdade da distribuição de renda.

Os processos de industrialização e urbanização provocaram uma mudança no panorama, não apenas geográfico, mas, sobretudo, no próprio modo de vida das pessoas, alterando também as próprias relações sociais. Este retrato é mais visível nos grandes centros urbanos, pois muitos brasileiros, como a personagem Tonho, migraram na busca de melhores condições de vida: “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 eu fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não podia me ajudar...” (MARCOS, 1966, p. 29).

A grande tensão da dramaturgia ocorre no pequeno espaço em que se encontram as personagens, local onde tanto Tonho quanto Paco revelam, no decorrer da peça, sua agressividade e suas violências física e verbal como um reflexo de suas condições miseráveis. Neste sentido, pode-se dizer que “a vida humana adere ao local onde vive, o cenário assume conotação simbólica, esclarecendo a temática do relato e a composição das personagens” (ZILBERMANN, 1992, p. 134).

As duas personagens têm como objetivo sair do lugar em que vivem e ascender socialmente, o que faz com que entrem em uma “noite suja”, isto é, no mundo da criminalidade, encontrando num assalto uma possibilidade rápida de solucionarem seus problemas e alcançarem suas perspectivas.

A peça está inserida no contexto histórico-social peculiar da época, momento em que as indústrias se desenvolviam, fato que, proporcionava uma migração interna no Brasil. Pessoas, assim como as personagens, saíam do campo em busca de oportunidades na cidade; dos estados periféricos para os estados centralizados; de cidades pequenas para cidades grandes em função de relações de subalternização que se reproduziam mesmo quando elas migravam.

Ao focar a marginalidade, Plínio Marcos cria uma crítica aguda às estruturas sociais das décadas de 1960 e 1970, mas que, pela maneira como desenvolve a ação dramática e pelo tratamento dado ao tema, continua atual até hoje.

É interessante que ao mesmo tempo em que as personagens se veem excluídas e discriminadas socialmente, isto é, silenciadas por um sistema político opressor, elas também, especialmente Tonho, se tornam agentes propagadores de práticas discriminatórias e silenciadoras, aquilo que eles sofriam acabava sendo reproduzido em situações diversas. Tonho, por exemplo, se imagina “diferente” dos demais carregadores

por ter estudo, por isso vive dizendo “Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo” (MARCOS, 1966, p. 22), o que lhe possibilitaria um melhor emprego, menosprezando o atual.

Estabelece-se nos discursos enunciados pelas personagens uma relação entre um dominador e um dominado, em que Paco, aparentemente no início do enredo, detém o *status* de dominador, diferentemente de Tonho que age segundo os padrões esperados, vivendo em um mundo silenciado e reproduzindo discursos que o constitui ao longo de sua vida.

Dessa maneira, tanto Tonho quanto Paco têm seus discursos silenciados por uma sociedade repressora, uma vez que deles é usurpado o direito de falar, ao mesmo tempo em que são obrigados a dizer aquilo que é estabelecido. Eles são calados, impedidos de emitir discursos que possam subverter a sociedade. “Em face da sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p. 29).

Os conflitos são manifestados nas relações entre o jogo de força e poder, arrolamento este que se faz presente entre as personagens Tonho e Paco. Entretanto, essa manifestação pode ser silenciosa ou ruidosa, estando presente o confronto com a violência física direta ou simbólica.

TONHO – Ei! Pára de tocar essa droga.  
 (PACO FINGE QUE NÃO OUVE.)  
 TONHO (GRITANDO) – Não escutou o que eu disse? Pára com essa zoeira!  
 (PACO CONTINUA A TOCAR.)  
 TONHO – É surdo, desgraçado?  
 (TONHO VAI ATÉ PACO E O SACODE PELOS OMBROS.)  
 TONHO – Pára com essa música estúpida! Não entendeu que eu quero silêncio? (MARCOS, 1966, p. 12-13)

Em *Dois perdidos numa noite suja* a relação de poder é imposta de forma arbitrária, mas em alguns momentos há uma alternância na posição de comando, isto é, de dominador, oscilando entre Paco e Tonho e, a cada momento em que ocorre essa inversão de papéis novas regras são introduzidas. Segundo Malffesoli (2004, p. 112), “ao resistir pontualmente às investidas do poder, ao transgredir as normas estabelecidas, a efervescência – com um alcance, a longo termo, de natureza quase intencional – permite que a trama social, relaxada, volte a aprumar-se”.

No excerto abaixo é revigorado a questão do preconceito de um pobre miserável em relação a outro pobre miserável que se encontra nas mesmas condições, enfatizando os estereótipos criados e os preconceitos sofridos pela classe social conhecida como rebaixados.

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 aparece 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! (...) Você é um miserável! (MARCOS, 1966, p. 51; 67).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994), é apresentada a relação de preconceito social que se tornara algo cultural na história brasileira quando Brás Cubas se depara com um escravo que seu pai havia concedido alforria:

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-me um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: ‘Não, perdão, meu senhor; perdão!’ Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com a vergalhada nova.

\_\_ Toma, diabo! \_\_ dizia ele \_\_; toma mais perdão, bêbado!

\_\_ Meu senhor! \_\_ gemia o outro.

\_\_ Cala a boca, besta! \_\_ replicava o vergalho.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio – o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

\_\_ É, sim, Nhonhô.

\_\_ Fez-te alguma coisa?

\_\_ É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

\_\_ Está bom, perdoa-lhe – disse eu.

\_\_ Pois não, Nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para a casa, bêbado! (ASSIS, 1994, p. 79-80).

A contradição do diálogo está no fato de um escravo ter outro escravo, como se depois de sua emancipação incorporasse características de seu antigo dono, ficando claro uma relação microssocial de poder, que na peça está representada pelas personagens Tonho e Paco.

Foucault, em *Microfísica do poder* (2006, p. 103) define o poder como uma relação de força que se apresenta em todas as relações sociais, ou seja, em todos os grupos, de maneira cíclica, sempre rotativa, uma vez que os participantes dessa relação de poder estão sempre em movimento.

[...] o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão (FOUCAULT, 2006, p. 103).

Nesse jogo de forças e poderes, no qual as relações são instáveis, sempre há uma parte que se submete às regras impostas às vezes, as imposições não são aceitas, motivo pelo qual aquele que detém a força e/ou o poder se arma de novas estratégias para fazer com que o outro ceda ao seu jogo.

Por meio da resistência e da violência, Tonho tenta desconstruir e silenciar o discurso de Paco, que, por sua vez, em alguns momentos cria coragem para enfrentá-lo e o ameaça “Se você fizer isso, eu te apago” (MARCOS, 1966, p. 14). Entretanto, Paco sempre provoca Tonho, tentando mostrar que quem possui o domínio é ele, motivo pelo qual zomba dos sapatos velhos de Tonho.

PACO – Você tem um sapato velho, todo jogado fora e inveja o meu, bacana paca.

TONHO – Cala essa boca!

PACO – De manhã, quando saio rápido com meu sapato novo e você demora aí forrando sua droga com jornal velho, deve ficar cheio de bronca. Por isso é que você é azedo. Coitadinho! 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).

(PACO CONTINUA A RIR. TONHO PULA SOBRE ELE E, COM FÚRIA, DÁ VIOLENTOS SOCOS NA CARA DE PACO. ESTE AINDA RI. DEPOIS PERDE AS FORÇAS E PÁRA; TONHO CONTINUA BATENDO. POR FIM, PÁRA, CANSADO. OFEGANTE, VOLTA PRA SUA CAMA. DEITA-SE. DEPOIS LEVANTA A CABEÇA E, VENDO QUE PACO NÃO SE MOVE, DEMONSTRA PREOCUPAÇÃO. APROXIMA-SE DE PACO E O SACODE)

TONHO – Paco! Paco!  
 (PACO NÃO DÁ SINAL DE VIDA)  
 TONHO – Desgraçado! Será que morreu? (TONHO ENCHE UM  
 COPO D'ÁGUA DE UMA MORINGA E O DESPEJA NA CARA  
 DE PACO)  
 PACO – Ai! Ai! Você me paga (MARCOS, 1966, p. 18-20).

No excerto acima, fica evidente que Paco controla Tonho, mas ele não possui força física suficiente para se defender, por isso apanha de Tonho até perder a voz, sendo silenciado pela violência física.

O autoritarismo identificado na relação social entre as personagens tem a intenção de impor regras e reprimir os comportamentos subversivos, gerando, assim, muitos transtornos e conflitos. Contudo, aqueles que sofrem essa repressão tentam criar meios para combater essa dominação.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, observa-se uma crítica ao egoísmo e à opressão entre as personagens, que representam a classe marginalizada e discriminada por serem exploradas no trabalho. Tonho se destaca como um sujeito aparentemente ingênuo que se preocupa em apresentar um discurso coletivo, portando-se como representante dos desfavorecidos, cultura esta que advém de um sistema capitalista regido por regras conservadoras, enquanto Paco já fora corrompido pelo mundo marginal ao qual pertence.

Deduz-se, então, que há uma relação entre o já-dito e o que está sendo dito, como acontece nas intenções do dizer das personagens Tonho e Paco, em que eles reproduzem, por meio das metáforas acima citadas, um discurso que já foi falado, isto é, o discurso capitalista e anarquista. De acordo com Catani (1989, p. 7-9), capitalismo é o nome dado às atitudes econômicas presentes naturalmente numa sociedade que respeita a propriedade privada e a liberdade de contrato. As pessoas, quando sujeitas a essas condições e, com o fito de satisfazerem seus desejos e/ou necessidades, tendem, espontaneamente, a dirigir seus esforços visando o acúmulo de capital.

As personagens da peça rememoram as tensões ocorridas no Brasil no período ditatorial, anos de extrema repressão e autoritarismo. De acordo com Guinsburg,

A memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda

encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu (GUINSBURG, 2007, p. 43-44).

A respeito disso, por meio de uma memória discursiva podemos notar algumas metáforas que são utilizadas para disfarçar a opressão, como, por exemplo, a relação entre o sapato e a flauta, cuja analogia pode ser reiterada nas doutrinas do capitalismo e do anarquismo. “O fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia” (ORLANDI, 2009, p. 32).

Tonho relaciona-se com o capitalismo, visto que ele vive em uma sociedade em que o ser humano só consegue alguma coisa por meio do trabalho. Essa relação também está presente na simbologia do sapato, que por sua vez é a representação do trabalho e de *status* que se pode ocupar na sociedade.

Observa-se, no capitalismo, a dinâmica das lutas de classes, incluindo a estrutura de separação de diferentes segmentos sociais, dando ênfase às relações entre proletariado (classe trabalhadora) e burguesia (classe dominante), sendo essas classes portadoras de uma ordem.

O trabalho é o grande objetivo de Tonho, que faz parte da classe dos proletariados e acredita que só conseguirá fazer parte da sociedade elitizada, que possui um discurso dominador, quando comprar um par de sapatos novos, pois, para ele, ter um “pisante” legal é sinônimo de *status*, a imagem de si é feita a partir do olhar do outro, socialmente como mostra o exemplo abaixo.

TONHO – Eu só queria um par de sapatos, eu, às vezes, fico morto de vergonha quando na rua olho para os pés das pessoas que passam. Todas calçam um pisante legal. Só eu é que uso essa porcaria toda furada. Isso me deixa na fossa... Chego até a pensar em me matar (MARCOS, 1966, p. 43).

As lamúrias de Tonho por não ter um par de sapatos novos e um emprego descente são algumas fecelas das desigualdades deixadas por um governo calcado em bases capitalistas, evidenciando que a personagem não era um “predestinado” a fazer parte do grupo dos “afortunados”. À medida que o capitalismo foi se desenvolvendo, as propriedades privadas aumentaram, impulsionando as concorrências de mercado e restringindo o número de proprietários de uma produção.

A ideia principal neste modo de pensar refere-se à extrema valorização do trabalho, da prática de uma profissão (vocação) na busca da salvação individual. A criação de riquezas pelo trabalho e popança seria um sinal de que o indivíduo pertenceria ao grupo dos 'predestinados' (CATANI, 1989, p. 8).

Com isso, o avanço tecnológico e a divisão do trabalho geraram um excedente econômico que ainda era incapaz de responder às necessidades de toda sociedade. Desse modo,

[...] capitalismo significa não apenas um sistema de produção de mercadorias, como também um determinado sistema no qual a força de trabalho se transforma em mercadoria e se coloca no mercado como qualquer objeto de troca (CATANI, 1989, p. 9).

Com a introdução das máquinas nas indústrias o trabalhador passou a ter sua mão de obra explorada e, conseqüentemente, muitos deles ficaram desempregados (HARNECKER, 1980, p. 32-33;45). O caráter social do capitalismo se resumia na divisão de trabalho, que por sua vez obrigava os trabalhadores a atuarem de maneira coordenada e sua produção era trocada ao final do mês por salários baixíssimos, também denominados de mercadoria.

A divisão social do trabalho é outra condição prévia característica de uma sociedade capitalista. Como nessa sociedade o indivíduo não tem todas as profissões necessárias para satisfazer as suas múltiplas necessidades (de alimentação, de vestuário, de habitação, de meios de produção etc.), uma vez que ele possui apenas *uma* profissão, só consegue substituir se puder simultaneamente adquirir os produtos do trabalho de outrem. Como nessa sociedade cada pessoa tem uma profissão particular, todos dependem uns dos outros, e isto decorre da divisão do trabalho no seio da produção mercantil (CATANI, 1989, p. 17).

No capitalismo, a força de trabalho humano é considerada uma mercadoria, que por sua vez é trocada por produtos de igual valor e, é determinada pelo tempo trabalhado, este, por sua vez, não pode ser desvinculado do trabalhador, pois é ele quem garante sua própria manutenção e desempenho.

Assim, o trabalhador foi forçado a procurar o capitalista para vender-lhe a sua força de trabalho, em troca de um salário. O artesão transformou-se em assalariado, passando a vender a sua força de

trabalho, por dia, por semana ou por mês. Foi o que fizeram os artesãos arruinados, e também os camponeses, que o capitalismo expulsava e expulsa de suas terras. Surgia desse modo a grande massa proletarizada e pobre das cidades, cuja única mercadoria são seus músculos e o seu cérebro (CATANI, 1989, p. 29).

Todo esse crescimento tornou o homem um ser individual e egoísta, como ocorre com as personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, que sofrem com esse tipo de exclusão, pois encontram-se perdidas em uma sociedade que as excluem.

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 aparece uns miseráveis pra pisar na cabeça da gente. Depois, quando um cara desse se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida! (MARCOS, 1966, p. 51).

Diferentemente de Tonho, Paco, a todo momento, tenta transgredir as imposições da sociedade, é possível perceber, em sua fala, um discurso anarquista, ou seja, que subverte a ordem imposta pela sociedade, atitude tomada quando planejaram um assalto. Durante toda peça, Paco busca algo que lhe traria liberdade, com o objetivo de conquistar seu sonho, aquele de comprar uma flauta. Essa liberdade tão almejada é a de se livrar das máscaras sociais, de uma sociedade que sobrevive de aparências falsas e pessoas fúteis. A flauta para Paco não é apenas a ascensão social, mas o começo de uma nova vida sem preconceitos, exclusões, marginalidade, violência, miséria, fome etc.

Embora Tonho aja de modo violento quando nervoso, não consegue revidar as provocações de Paco. E este, por sua vez, não possui força física, mas age na figura de um opressor, retalhando os discursos continuamente de seu companheiro, impossibilitando-lhe de se expressar.

A linguagem impressa na peça é tão suja quanto a sujeira que envolve as duas personagens na noite, como se refere o título, como também o país medíocre, preconceituoso, repressor/opressor da qual fazem parte. Podemos fazer um julgamento de valor sobre o que é ser sujo. Sujo são os sujeitos, a noite e a sociedade.

A palavra “suja” utilizada no título da peça, além de adjetivar noite, é usada para representar as atitudes condenáveis, segundo as regras sociais, tomadas por Tonho e Paco, pois agem dessa maneira para conseguirem se inserir na sociedade e para conquistarem seus objetivos; agem, portanto, sem se importarem com as outras pessoas, motivo pelo qual podem ser considerados ladrões.

Esse conflito vivido pelas personagens nada mais é que a imagem de uma sociedade materialista, que as obriga a aceitarem tudo o que for imposto, ou seja, ao dizer que a linguagem fabrica as práticas sociais, cria-se uma visão de mundo da qual o indivíduo observa a realidade e, a partir disso, vai construindo a consciência, seu senso crítico.

Mesmo tentando transcender o domínio imposto pela sociedade, Tonho e Paco sentem-se compelidos a se adequarem a ela para conseguir a tão almejada ascensão social, o que para eles representa sobrevivência e dignidade, uma vez que

[...] o ser humano não dispõe previamente de um lugar fixo na estrutura social, como acontecera sob o domínio da aristocracia rural da Idade Média ou das cooperativas de artesãos nos começos da vida moderna. Seja por necessitar subir socialmente, ter de competir com a concorrência ou agir de modo autônomo, o indivíduo passa a experimentar a solidão, que, da sua parte, motiva a concentração na interioridade (ZILBERMANN, 1992, p. 132-33)

A marginalidade na qual as personagens estão envolvidas é justificada primeiramente pelo fato de Tonho não ter um sapato com que possa se apresentar aos outros, sendo impedindo de arrumar um bom emprego.

TONHO – Se eu tivesse os sapatos, tudo seria fácil. Eu arranjava um bom emprego. (PAUSA) Sabe, Paco, eu estive pensando que você podia me emprestar o seu sapato.  
 PACO – Ficou goiaba?  
 TONHO – Só até eu arrumar emprego.  
 PACO – Olha pra minha cara. Vê se eu tenho cara de trouxa.  
 TONHO – É só pra me ajudar. Depois que eu tiver trabalhando, te ajudo a comprar a flauta.  
 PACO – Olha pra você. (FAZ GESTO.)  
 TONHO – Poxa, você não entende nada.  
 PACO – Te manjo, vagabundo. Te empresto meu pisante, você se manda e eu fico ali no ora-veja.  
 TONHO – Não é nada disso. Só pensei...  
 PACO – Pensando morreu um burro.  
 TONHO – Que devia ser teu pai.  
 PACO – Que dormia com sua mãe.  
 TONHO – Chega, pombas!  
 PACO – Chega, uma ova! (MARCOS, 1966, p. 44)

Tonho, em alguns momentos, apenas lamenta seus problemas, colocando a culpa em Paco, que não queria emprestar-lhe o seu sapato novo, chamado por eles de “pisante”. O sapato deixa de ser um simples objeto de uso pessoal para se tornar um

acessório indispensável para mudar toda situação degradante em que vivem:

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. 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 o 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 aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. (MARCOS, 1966, p. 22-23)

O sapato, na peça, deixa de ser um objeto e passa a simbolizar a viabilização do sonho de ser aceito pela sociedade da qual eles não fazem parte e na qual são silenciados. É com o “pisante” que terão visibilidade na sociedade. Essa representatividade adquirida pelo sapato pode determinar os caminhos que as personagens percorrem para alcançar o objetivo.

O valor que o objeto carrega também é ordenado por uma reprodução mecanizada construída pela cultura social e, concomitantemente, representa o egoísmo de Paco, que, ao ver seu amigo precisando de um sapato novo para procurar um emprego, não lhe empresta.

Seu sapato velho e furado pode representar uma marca de exclusão, posto que, o trabalhador era visto como uma mercadoria, esse era o resultado de um sistema político capitalista. O proletariado é tido como um escravo, mas com algumas ressalvas, pois antes de se comprar um escravo seu comprador olhava os dentes, a fisionomia, os pés entre outras características. Atualmente, o empregador observa o porte, as roupas e, principalmente, a boa aparência do candidato ao emprego.

Simbolicamente, o calçado representa o direito de propriedade. Ao tirar ou devolver-lhe o calçado, o proprietário transmite ao comprador esse direito (CHEVALIER, 2002, p. 801). Essa simbologia está representada em *Dois perdidos numa noite suja* como a vontade de conseguir as coisas, a gana de enriquecimento e a libertação das personagens de um mundo repressor e dominador, adquirindo a forma de um silenciador.

Podemos dizer que, simbolicamente, tanto o sapato quanto a flauta são a metonímia da crítica social de modo geral, de uma sociedade de “aparências”, dos modos que segregam, que distinguem amplificações das diferenças nas aparências. Ambos os objetos são tidos como a fonte que garantirá, ou que pelos imagina-se que propiciaria uma nova vida.

Segundo Orlandi (2007, p. 121), as imagens e as metáforas forçam o sentido a ir além do que é esperado, rompendo o processo discursivo significando não pela metáfora, mas pelo rompimento dela. Dessa maneira, o sapato pode ser analisado, metaforicamente, como os valores e os padrões determinados pela sociedade e, metonimicamente, determinam os caminhos percorridos pelas personagens para conseguirem seus objetivos.

Tendo como referência o Brasil escravocrata, a falta de sapatos está intimamente ligada à condição de escravo e, por conseguinte, ao lugar social ocupado pelo indivíduo, no caso, a própria condição de escravo pertence a uma posição de inferioridade, submissão e exploração. Os escravos não eram considerados cidadãos, encontrando-se dessa forma, sempre à margem da sociedade, sobrevivendo em condições precárias e desumanas.

Adentrando na temática da escravidão, atenta-se para a figura do “negrão” que aparece indiretamente na história. Este “negrão” trabalha juntamente com Tonho e Paco e devido a sua força, é respeitado pelos colegas. Entretanto, por um provável desentendimento com Tonho, sobre o qual somos informados pelas palavras e fofocas de Paco, o Negrão passa a ser temido por Tonho, que prefere pagá-lo a enfrentá-lo numa possível briga, o que fica claro o jogo de poder entre os sujeitos:

PACO: Afinou como uma bicha. Poxa, que papelão!

TONHO: Papelão, não. Bati um papo com o negrão, ficou tudo certo.

PACO: Você é que acha.

TONHO: O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos.

PACO: Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas costas. Todo mundo mijou de rir.

TONHO: O negrão contou que eu dei dinheiro pra ele?

PACO: Claro! Você é trouxa. E agora todo mundo sabe.

TONHO: Só dei metade. Foi pra evitar briga. Eu estudei, não preciso me meter em encrenca.

(...)

PACO: E se deu mal. Por isso eu falei que você tinha que encarar.

Não me escutou, é metido a malandro, caiu do cavalo. Homem não corre do pau.

TONHO: Eu não quero nada disso. Eu estudei, Paco. Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado (MARCOS, 1966, p. 33-34).

A figura do negrão, apesar de ser apenas mencionada, torna-se chave, uma vez que para se ver livre da situação à qual tem que se submeter, Tonho deseja mais do que nunca mudar de vida. Na peça, pode-se perceber um retrato da própria condição de vida de muitos negros, em outros termos, homens sem estudos, fortes e que desde o tempo da escravidão continuam explorados; o que muda agora é que a cor da exploração deixou de ser apenas uma para se manifestar nas mais diversas etnias.

Em relação ao excerto “Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha”, que aparece na citação acima, é interessante pensar em como o discurso se articula com o contexto sócio-histórico da época, em que o homem do campo era obrigado a ir para a cidade em busca de emprego, pois o sistema capitalista transformava a força de trabalho do homem em mercadoria. Além de um discurso preconceituoso em relação à homossexualidade.

Paco, por sua vez, entra no mundo perdido da noite suja ao ter sua flauta roubada após uma bebedeira e o consumo de drogas. A flauta não é apenas um instrumento musical, mas seu meio de sustento. Além disso, representa o poder, a vontade de se libertar da opressão e da censura e de falar, verbalizar. A música, mais que comunicar ideias, é uma forma de condicionar, isto é, adequar o discurso de acordo com o momento, com o que é conveniente. Paco utiliza esse recurso para persuadir seu companheiro, fazendo com que ele seja cúmplice de suas ações insanas.

Outro aspecto importante é que a flauta, na peça, deixa de ser apenas um instrumento musical e se torna a representação da música, ou seja, da arte, um meio de transmissão de uma mensagem pautada em uma das várias leituras possíveis da realidade, sendo o meio encontrado por Paco para romper o silêncio.

Essa forma de comunicação, pela música pode ser considerada a arte mais elevada, porque ela consegue criar estados de alma que a própria palavra tem dificuldade de expressar. Isso pode ser exemplificado pelas atitudes que Paco tem ao se imaginar novamente tocando flauta, pois ele acredita que ela lhe dará a liberdade; a música é o que constitui a vida de Paco.

(PAUSA)

TONHO – Já dormiu, Paco?

PACO – Não.

TONHO – Ta pensando em quê?

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.

(PACO COMEÇA A TOCAR.)

TONHO – Poxa, você precisa mesmo da flauta. Na gaita, você é uma desgraça. (MARCOS, 1966, p. 46).

Comparando os dois sujeitos nota-se que Tonho almeja um sapato e possui escolaridade, mas é impedido de conseguir um bom emprego por andar com sapato velho, de modo que para a sociedade a aparência vale mais que o estudo. Entretanto, Paco possui um sapato novo, dito por ele como um “pisante legal”, não possui escolaridade e não quer um emprego, o seu sonho é conseguir dinheiro, independentemente da maneira, para comprar uma flauta nova e viver de música.

Vê-se, pois, que o silenciamento, em *Dois perdidos numa noite suja*, se trata de um processo cíclico, que sempre recomeça. No final da peça, Tonho mata (silencia) Paco, mas, ao matá-lo (silenciá-lo para sempre), passa a assumir suas características, sua identidade. Dessa forma, é pertinente uma leitura em que Tonho não mata, de fato, Paco, mas a si próprio, acabando, assim, com a esperança de conseguir um emprego digno, com o sonho de estar inserido socialmente, fazendo com que aquele que a própria exclusão social excluiu ressurgisse revigorado e continue a se propagar. E é nesse momento que ocorre um silenciamento total, não apenas da personagem morta, mas também do assassino. Tonho é silenciado pelo seu próprio ato, pela sua própria ambição e seu egoísmo.

TONHO (FRIO) – Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você vai ter que tocar gaita.

(PAUSA)

TONHO – Anda, escolhe logo.

(PACO CAI DE JOELHOS.)

PACO – Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus... Juro... Eu juro... eu não te encho mais o saco... Nunca mais... Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu... eu juro...

TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo.

(TONHO COSPE NA CARA DE PACO.)

(TONHO ENCOSTA O REVÓVER NA CARA DE PACO E FUZILA.)

TONHO – Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas.

(PACO VAI CAINDO DEVAGAR. TONHO FICA ALGUM TEMPO EM SILÊNCIO, DEPOIS COMEÇA A RIR E VAI PEGANDO AS COISAS DE PACO.) (MARCOS, 1966, p. 92-93).

Essa atitude de Tonho relaciona-se com o comportamento de Caim, personagem da história judaica que representa o ódio, a ira, a inveja e a opressão. Ele silencia totalmente Abel por ter sua oferta de produtos e terras recusadas por Deus.

[...] Passado muito tempo, aconteceu oferecer Caim, em oblação ao Senhor, dos frutos da terra. Abel também ofereceu dos primogênitos do seu rebanho, e das gorduras deles; e o Senhor olhou para Abel e para os seus dons. E Caim irou-se extremamente, e o seu semblante ficou abatido. E o senhor disse-lhe: Por que estás irado? e por que está abatido o seu semblante? [...] Caim disse a seu irmão Abel: saiamos fora. E, quando estavam no campo, investiu Caim contra seu irmão Abel, e matou-o. (GÊNESES, 1990, p. 29)

Tanto a personagem da Bíblia quanto a personagem do teatro possuem um princípio egocêntrico, isto é, consideram-se o centro das atenções e sempre reclamam da vida e da falta de oportunidades e agem como silenciadores, para que seu discurso seja único. O egoísmo de Caim e Tonho é ampliado, diminuindo ainda mais o vínculo de amizade existente entre eles, com Abel e Paco respectivamente.

Assim como Caim teve liberdade para matar seu irmão, Tonho também pôde fazer sua escolha. O ódio por ele não possuir o discurso dominante fez com que ele assassinasse seu companheiro de maneira fria e sem piedade.

Após Caim matar seu irmão, Deus disse-lhe:

Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra por mim. Agora, pois, serás maldito sobre a terra, que abriu a sua boca e recebeu da tua mão o sangue do teu irmão. Quando as cultivares, ela não dará os seus frutos; serás vagabundo e fugitivo sobre a terra. (GÊNESES, 1990, p. 29)

Caim desprende-se da ideologia imposta pela Igreja ao homem exercendo o papel de desumano e de “lobo disfarçado de cordeiro”, já que mata seu irmão de maneira traiçoeira. Tonho também transgredir essa imposição, pois acaba com a vida de seu companheiro.

Para castigar Caim, Deus faz um sinal em seu corpo para que, quando alguém o encontrasse, não o matasse e “Caim, tendo-se retirado de diante da face do Senhor, andou errante sobre a terra, e habitou no país do Nod que está ao nascente do Éden.”

(GÊNESES, 1990, p. 29). Tonho, após o assassinato, não encontra Deus e nem recebe uma marcação em seu corpo para que as pessoas o reconheçam, mas assume características de Paco, as quais, anteriormente, o irritavam muito:

(PACO VAI CAINDO DEVAGAR. TONHO FICA ALGUM TEMPO EM SILÊNCIO, DEPOIS COMEÇA A RIR PEGANDO AS COISAS DE PACO.)

TONHO – 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!

(PEGA AS BUGIGANGAS E SAI DANÇANDO.)

(PANO FECHA.) (MARCOS, 1966, p. 93)

São interessantes as divergências de opiniões entre Tonho e Paco. Apesar de Tonho colocar-se como superior em relação a Paco pelo fato de ter estudo e família como repete inúmeras vezes ao longo do texto, é Paco quem manipula tanto Tonho quanto os acontecimentos sempre ao seu favor, o que apenas será mudado no final da peça.

Paco encontra-se, portanto, em uma posição ainda mais marginal. Dessa forma, percebe-se que, apesar do barulho que pode fazer, sua voz no final das contas sempre será silenciada. No entanto, Tonho ao assumir a identidade de Paco, remonta a uma situação cíclica e renovada.

Tonho e Paco trazem à tona a voz do oprimido, concedendo a palavra a determinados elementos que constituem a base da sociedade, até então dominados pelos grupos detentores do poder, tornando-se, de alguma forma, periféricos dentro da própria sociedade e, por conseguinte, dentro do próprio processo de representação literária.

Ademais, não foram apenas as personagens de *Dois perdidos numa noite suja* censuradas, mas a própria obra fora silenciada durante 20 anos. Plínio Marcos foi impedido de encenar sua peça, pois a Censura Federal a julgava subversiva em relação aos preceitos morais.

Após longos anos de silêncio de *Dois perdidos*, eles foram (re)descobertos no Brasil, França, Portugal etc. De repente, segundo Plínio Marcos, todos se mostram interessados em (re)produzir, dirigir, ler e montar essa peça.

Aliás, segundo dados da década passada, é a terceira peça mais montada no Brasil: a primeira é "As mãos de Eurídice", um monólogo do Pedro Bloch que sempre deu muito dinheiro e foi o grande sucesso de Rodolfo Maier; a segunda, "Deus lhe Pague", do Joracy Camargo,

eterno sucesso com Procópio Ferreira e sua companhia. As duas são bem antigas e já não têm sido montadas, salvo a segunda, agora, pelas comemorações em torno do grande Procópio. Além de ser mais recente (da década de 60), "Dois Perdidos" ficou proibida pela censura por 20 anos. Considerando tudo isso, é bem provável que a posição de "Dois Perdidos" no ranking seja ainda mais honrosa... Não direi que minha peça é tão montada por ser ótima, longe de mim tal pretensão. O fato é que tem dois personagens apenas e isso ajuda, não fica tão caro produzir. Por essas e outras, todo mundo quer montar "Dois Perdidos" (MARCOS, s/d, s/p)<sup>4</sup>.

De acordo com Orlandi (2007, p. 118), “a censura é um sintoma de que ali pode haver outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o outro sentido”. E para produzir efeitos de sentido, o sujeito se inscreve em uma dada FD e numa memória do dizer, criando-se assim, uma ilusão da origem do seu dizer, isto é, do seu discurso. Em síntese, todo o discurso enunciado está impregnado de ideologias dominantes e não – dominantes, de memórias e de dizeres já ditos que são rememorados pelas personagens.

### 2.3 A quebra do silêncio em *O abajur lilás*

Escrita em 1969, *O abajur lilás* é mais do que uma peça de enredo simples, ela é uma bandeira de luta para defender a liberação dos palcos nacionais, a liberdade de expressão, que é a condição artística. Após sua proibição, Plínio Marcos, juntamente com Oduvaldo Vianna Filho e Millôr Fernandes, escreveu um manifesto<sup>5</sup>, que era lido

<sup>4</sup> Disponível em: <[www.bethynha.com.br/dois-perdidos.htm](http://www.bethynha.com.br/dois-perdidos.htm)>. Acesso em: 13/06/2011.

<sup>5</sup> (*Documento lido em todos os teatros, antes do espetáculo, que não era realizado – GREVE – pela proibição do Abajur Lilás*).

Nós queremos agradecer a presença do público, esta noite, em nosso teatro. Na verdade, nós consideramos vocês como a extensão final do nosso trabalho.

Mas hoje temos um comunicado a fazer.

Há muito tempo que o teatro brasileiro vem sofrendo toda sorte de pressões e de cerceamento à sua liberdade de expressão. Aproximadamente quatrocentas peças estão, no momento, proibidas pela Censura. Os critérios utilizados pelos poderes constituídos escapam à nossa compreensão, e o excessivo rigor que se utilizam contra nós, impede, frequentemente, que possamos apresentar um trabalho de maior profundidade e de que sejamos o espelho do nosso tempo, como é função da arte teatral.

Os artistas de teatro do Brasil desejam um diálogo com as autoridades, e não se furtaram jamais a quaisquer encontros destinados a se procurar um modus-vivendi que torne possível a coexistência entre nós e o governo. Nesse sentido, representantes da classe teatral se encontraram, nos últimos meses, com vários ministros de Estado e com o próprio Presidente da República, general Ernesto Geisel. A esperança que foi semeada como resultado desses encontros fez surgir, na inteligência e no coração de todos nós, a expectativa de um tempo mais flexível e de maior compreensão, principalmente com o abrandamento da Censura.

antes dos espetáculos teatrais começarem, contra a censura das peças: *O abajur lilás*, *Rasga coração* e *Um elefante no caos*. Ao liberar a encenação de *O abajur lilás* em abril de 1980, o Conselho Superior de Censura toma uma decisão histórica ao fazê-lo concomitantemente com *Barrela*, que já estava interditada havia 21 anos.

O autor, considerado por alguns críticos como o mais proibido e silenciado dos últimos tempos, deixa claro em *O abajur lilás* uma realidade sem disfarces ou seleção de fatos, observando na obra o retrato das lutas de classes, das relações entre explorador e explorado, dominador e dominado, caracterizando, assim, as estruturas sociais dominantes.

Numa análise aprofundada é notório observar as condições em que os seres humanos são colocados, nas quais se corrompem sempre que assumem o poder. Como ocorre com Giro, o dono do prostíbulo, que exerce tirania sobre suas “putas”, apoiando-se na força física de Osvaldo.

As prostitutas, Dilma, Célia e Leninha, se digladiam constantemente, cada uma representando um ideal, sonhando com a independência e com uma vida longe da prostituição, visto que elas se autodestroem, sobrevivendo com pequenas trapaças e por se submeterem a tudo, deixando serem exploradas.

*O abajur lilás* não é uma alegoria da situação política brasileira do final da década de 1960 e da repressão, mas uma expressão, em forma de teatro, do ser humano, seus limites, suas vontades, suas esperanças etc.

Plínio Marcos, ao ter suas peças liberadas, escreve uma carta de agradecimento a todos, pois “longe de serem um atentado à moral e aos bons costumes, suas peças são o

---

Essas esperanças, porém, estão se diluindo no encontro com a realidade. A peça premiada no concurso do Serviço Nacional de Teatro – órgão do Ministério da Educação – *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, está proibida, o número de cortes efetuado na peça *Um elefante no caos*, de Millôr Fernandes, fez com que seus produtores desistissem de apresentá-la, tão desfigurada ela ficou com os cortes que lhe foram impostos. E agora não chega a notícia da proibição da peça *O abajur lilás*, de Plínio Marcos.

O público compreenderá o quanto se exige de esforço e de recursos financeiros aplicados na produção de um espetáculo teatral. No caso específico da peça de Plínio Marcos, além de um autor importante ser impedido de se expressar, tal proibição também coloca repentinamente no desemprego aqueles nossos (inclusive Plínio) que estavam envolvidos nesse projeto, já que estava tudo pronto para ser estreado. Assim, em solidariedade a eles, resolvemos não apresentar o nosso espetáculo, hoje à noite. Esta decisão foi tomada por toda classe teatral de São Paulo, e neste instante este mesmo documento está sendo lido nas outras salas da cidade.

Nossa atitude não deve ser entendida como um gesto de provocação. Ainda esperamos que a luz volte a brilhar nos palcos deste país, mas hoje, simplesmente, não dispomos de condições emocionais para executar nosso trabalho. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/manifesto.htm>>. Acesso em: 05/10/2010.

bisturi que abre o câncer e traz à luz as verdadeiras causas da perpetuação de situações atentatórias à moral e aos bons costumes” (MARCOS, 1975, p. 6).

Quero registrar aqui meu mais sincero agradecimento a toda essa gente que deu a força de seu trabalho como garantia da validade desta peça: Américo Marques da Costa (produtor), Antônio Abujamra (diretor), Túlio de Lemos e Teresa Thièriot (assistentes de direção), Flávio Phebo (cenógrafo), Lima Duarte, Cacilda Lanusa, Walderez de Barros (a minha Dereca), Ariclê Perez, Osmar Di Pieri (atores), Regina Guimarães (administradora), Jarbas Lotto (cenotécnico), José Cornachina (iluminador), Manoel (diretor de cena), e, também, aos advogados Iberê Bandeira de Melo, Pedro Paulo Negrini e Marco Antônio Rodrigues Nahum. A toda classe teatral de São Paulo, que se solidarizou conosco, assim que se soube que esta peça podia ser encenada. E, ainda, a todas as demais pessoas e entidades que nos apoiaram. Para sempre Plínio Marcos (MARCOS, s/d, s/p)<sup>6</sup>.

Na dramaturgia de *O abajur lilás*, percebe-se uma leitura metafórica e desnudada de uma época de terrorismo e medo. Plínio Marcos retratou não apenas modelos de relacionamentos negativos, mas a realidade dos submundos dos prostíbulos. A peça retrata a dura vida de três prostitutas: Dilma, Célia e Leninha que são exploradas e silenciadas por um gigolô.

Giro é um cidadão que sobrevive explorando o trabalho dos outros, portando-se como um digno representante da face perversa do opressor, sempre contando com a ajuda do seu fiel segurança Osvaldo, um homem muito violento e impotente sexualmente, chamado pelas prostitutas de brocha. Dilma, Leninha e Célia são acuadas pela necessidade de sobreviverem. A primeira, por ter um filho para criar, a segunda e a terceira, por quererem ganhar dinheiro e pela ascensão social. Elas são oprimidas pela violência de Giro e caem na descrença, na desilusão, e ficam entregues a um sistema capitalista selvagem que as explora e as joga no lixo social como qualquer material descartável, imprestável etc, pois o que importa a Giro é a produção, a quantidade de prestação de serviços que elas podem oferecer.

(Ao abrir o pano, Dilma acaba de fechar a porta de saída, como se despedisse alguém. Volta contando a grana com expressão de desânimo, senta-se na cama e fica olhando o vazio. Está bem apagada.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro\\_abajurlilas-montagem.htm#>](http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas-montagem.htm#>). Acesso em: 15/06/2011.

De repente, a porta é aberta de sopetão. Dilma leva um grande susto. Entra Giro.)

GIRO (rindo) – Puta susto que tu levou!

DILMA – Por que tu não bate na porta antes de entrar?

GIRO– Queria te pegar no flagra.

DILMA – Essa que é a tua?

GIRO – Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca prenhã. Não quer mais nada. Estou na campana. Assim não dá pedal. Tu e a outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda!

[...] DILMA – Vê se eu sou besta de sustentar homem! Tenho um filho pra criar. (MARCOS, 1975, p. 9; 12).

As personagens expressam a decadência de um país por meio de suas histórias e suas experiências de vida.

DILMA – Claro. Não tem nada a perder. É sozinha e tá com um pé na cova. Tem que aprontar. Mas eu tenho um filho para criar.

CÉLIA – Trouxa! Trouxa! A bicha deve ter armado alguma treta medonha nas encolhas. Só por isso é que ele quebrou minha bronca. Mas eu atucano a vida do puto. Sente essa!

(Célia agarra um abajur e joga no chão.) (MARCOS, 1975, p. 31).

A peça (re)produz um discurso ideológico sobre uma realidade presente no cotidiano de um mundo marginalizado, descrente e sem perspectivas de melhoras. A linguagem manifesta, na dramaturgia, impacto, agressividade e críticas à política dominante e à ideologia imposta por ela.

Essa ideologia que oprime o sujeito e, ao mesmo tempo, o torna capaz de (re)produzir ideias (Gregolin, 1995, p. 17), presente em *O abajur lilás*, consiste num conjunto de representações dominantes, que é determinado por uma classe dentro da sociedade.

Na obra, a linguagem marginal vai contra uma ideologia imposta por uma minoria elitizada, detentora do controle político e dos meios de comunicação. Por esse motivo, as personagens, ao expressarem suas ideias, fogem desse controle, contrapondo-se aos valores das classes dominantes.

DILMA – Eu não sei se foi ela.

GIRO – Eu sei.

DILMA – Então fala com ela, porra!

GIRO – Acontece que eu quero escutar da tua boca.

DILMA – Eu não sei de nada.

GIRO – Que pena que tu é mais amiga dela do que de mim. Que merda! Que merda! Que merda! (pausa). Dilma, eu sempre fui legal

contigo. A Célia só te sacaneia. Tu tá nessa fria por causa dela. Teu filho vai se danar por causa dela.

(Dilma chora.)

GIRO – Teu filho vai ser veado por causa dela.

DILMA (em prantos) – Eu não sei! Não sei! Se tu diz que sabe, por que tu quer saber de mim?

GIRO – Quero confirmar.

DILMA – Não sei.

GIRO – Osvaldo, essa vaca tem que saber.

(Osvaldo chega perto de Dilma. Como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela. Dilma grita de dor.)

[...] (Osvaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma.)  
(MARCOS, 1975, p. 55-56).

O cafetão Giro assume a imagem que exprime autoridade que impõe as regras, utilizando-se do poder muitas vezes por meio da violência física. Ele tortura as prostitutas na pretensão de lucrar, visto que quer que elas façam mais programas e consigam mais dinheiro.

GIRO – Quem é que está sentada aí como pata choca?

DILMA – Já me virei paca hoje.

GIRO – Eu estou contando. Tu entrou com homem aqui cinco vezes hoje à noite.

DILMA – E os três da tarde não conta?

GIRO – E tu acha muito?

DILMA – E não é? Oito vezes. Não é mole.

GIRO – Isso não é nada.

DILMA – Quem está ardida é quem sabe.

GIRO – Você é cheia de luxo.

[...] GIRO – Esqueceu que hoje é sexta-feira?

DILMA – Grande merda!

GIRO – Grande merda! Grande merda! Aqui, ó! Toda puta sabe que na primeira sexta-feira depois do dia dez é que os cavalos de salário mínimo vêm pras bocas a fim de tirar o atraso (MARCOS, 1975, p. 10-11).

Fica claro a luta de classes entre as personagens, que se manifesta pelo fato de que quem tem o poder pode mais.

Apenas do ponto de vista das classes, isto é, da luta de classes, pode-se dar conta das ideologias existentes numa formação social. Não é apenas a partir daí que se pode dar conta da realização da ideologia dominante nos AIE e das formas da luta de classes das quais os AIE são a sede e o palco. Mas é sobretudo, e também a partir daí que se pode compreender de onde provêm as ideologias que se realizam e se confrontam nos AIE. Porque se é verdade que os AIE representam a forma pela qual a ideologia da classe dominante deve necessariamente se realizar, e a forma com a qual a ideologia da classe dominada deve necessariamente medir-se e confrontar-se, as ideologias não “nascem”

dos AIE mas das classes sociais em luta: de suas condições de existência, de suas práticas, de suas experiências de luta, etc (ALTHUSSER, 1985, p. 106-107).

As relações de poder se manifestam como relações de dominação ideológica por meio de discursos, mas a violência física implica outra dimensão, o da força e não o exercício do poder. Em *O abajur lilás* as personagens representam o poder exercido numa sociedade em regime ditatorial, pautado em valores de direita, apresentando a marginalização e discursos que sustentam esse poder.

Eles (Giro e Osvaldo) as silenciam e as reprimem, ou melhor, as exploram. Giro acredita ser uma boa pessoa por “cuidá-las” quando elas precisam, sempre se lembrando da vez em que cuidou de Dilma quando ela ficou gripada. Para ele, as três são como antes de uma família. Todavia, suas atitudes demonstram o contrário, um homem fingidor e sem compaixão.

GIRO – Não adianta tirar a bunda da seringa. Sou bom, esse que é meu crepe. As duas montam. Porém um dia a casa cai. É só me pegarem de ovo virado. Ontem, a Célia aprontou um puta salseiro. Eu já esqueci. Deixei pra lá. Pronto, ela já quer criar outro caso. Eu deixo tudo no barato. Mas me acham um chato, porque quero ver as duas faturando. Pra isso, eu falo mesmo, sou chato. Nesse ponto, sou mesmo. Mas, também se não falo, ninguém se mexe. Ficam o dia todo flanando. Que merda! Que merda! Que merda! Olha a hora que já é. Batente! Saindo agora, no fim do dia nem dez michês vai dar, contando com as duas. Queria ver se eu fosse um filho da puta. Vamos, vamos gente! (MARCOS, 1975, p. 30).

Porém, Célia, cansada de ficar em silêncio e ter o seu discurso apagado, resolve falar, “Chega, porra! Tá de pilha nova ou pacote? Tu fala paca” (MARCOS, 1975, p. 30). No entanto, Giro nem se importa e logo lhe ordena que vá trabalhar, porque ele quer mais grana. Novamente Célia é silenciada pelo gigolô.

GIRO – Nem te escuto. Se escuto, tenho que te mandar à merda. E não vou perder tempo com briga. Se veste, Célia. E tu que já tá pronta, pinica. A vida tá custando os olhos da cara. Anda, anda! A gente precisa beliscar uma graninha enquanto pode. Ninguém sabe o dia de amanhã. Eu vou lá em cima, na volta quero ver freguês aqui (MARCOS, 1975, p. 30-31)

Nesse momento, Célia resolve romper totalmente o silêncio e quebra o abajur lilás, objeto de muita estima para Giro.

CÉLIA – Trouxa! Trouxa! A bicha deve ter armado alguma treta medonha nas encolhas. Só por isso é que ele quebrou minha bronca. Mas eu atucano a vida do puto. Sente essa!  
 (Célia agarra um abajur e joga no chão).  
 DILMA – Pra que isso?  
 CÉLIA – Pra ver a bicha endoidar.  
 DILMA – Ela dá o troco pra nós.  
 CÉLIA – Eu sei (MARCOS, 1975, p. 31).

Aparentemente, o silêncio foi quebrado só por alguns momentos ou até Giro entrar no quarto e ver todos aqueles cacos de seu abajur preferido no chão. Ele tenta descobrir quem cometeu aquela atrocidade, mas seus xingamentos não lhe dão resultados, pois não descobre a autora do crime.

GIRO (vendo o abajur) – Que é isso?  
 LENINHA – Eu é que vou saber? Cheguei nesta bosta agora.  
 GIRO – É o abajur quebrado.  
 LENINHA – Se vem um freguês e flagra a bagunça, pega mal.  
 GIRO – Deve ter quebrado. [...] Quer dizer, quebrou agora. Ou quebraram. Essa porra não ia quebrar sozinha.  
 LENINHA – Vai ver que foi o gato.  
 GIRO – Aqui não tem gato. Odeio bicho.  
 LENINHA – Por isso que Deus te castigou e fez tu nascer bicha. (Ri)  
 GIRO – Foi uma das duas putas que quebrou. Que merda! Que merda! Isso é prejuízo. Mas que se dane! Não compro outro. Assim elas aprendem. Vão ter que trepar no escuro. Bem feito! (MARCOS, 1975, p. 33).

Inconformado por não descobrir quem quebrou o seu abajur lilás, Giro resolve juntamente com Osvaldo torturar Célia, Leninha e Dilma até que a culpada confessasse seu crime ou que fosse delatada por uma de suas companheiras de prostíbulo.

(Osvaldo chega perto de Dilma. Como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela. Dilma grita de dor)  
 DILMA – Ai, ai, filho da puta! Nojento! Veado! Filho da puta! Ai, pelo amor de Deus!  
 GIRO – Espera, Osvaldo. (Pausa) Quem foi Dilminha?  
 DILMA – Não sei! Juro que não sei!  
 GIRO – Osvaldo é contigo mesmo (MARCOS, 1975, p. 55-56).

Osvaldo tem o poder para violentar as prostitutas daquele lugar e age como a forma institucionalizada para impor suas leis, pois elas são dominadas por ele.

DILMA – (aterrorizada) Não! Não! Não!  
 OSVALDO – Tá apavorada, putana? (Ri)

DILMA – Não sei! Não sei! Não sei!  
(Osvaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma)  
DILMA – Ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa! Ai, ai! Limpa...  
limpa... ai... ai... (Desmaia)  
OSVALDO – Ela desabou. Não aguentou o repuxo. (Ri)  
[...] LENINHA – Juro! Juro que não sei!  
GIRO – Não vai apagar ela antes dela contar, Osvaldo.  
OSVALDO – Mete ela no cambau. Ela não aguenta.  
LENINHA – Puta sacanagem, Giro. tu vai deixar ele fazer esse papel  
comigo? Giro, sou tua chapa!  
GIRO – Quem foi?  
LENINHA – Não sei! Já disse que não sei!  
(Osvaldo começa a montar o cambau; pau-de-arara: duas cadeiras,  
com um pau no meio)  
[...] GIRO – Mete ela no pau-de-arara!  
OSVALDO – Prá já.  
(Leninha se debate, mas Osvaldo a arrasta)  
LENINHA – (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)  
LENINHA – Eu entrego! Eu entrego!  
(Giro segura o braço de Osvaldo. Os dois ficam esperando)  
[...] LENINHA – Foi a Célia!  
(Osvaldo larga Leninha, que cai no chão)  
GIRO – Eu sabia, eu sabia, eu sabia! Foi essa filha da puta! Foi ela!  
Nojenta desgraçada! Vaca miserável! Tu vai me pagar. Tu vai me  
pagar. Sua vaca! (MARCOS, 1975, p. 57-58).

Após Leninha delatar Célia, acusando-a de ter quebrado o abajur lilás, Giro fica mais revoltado e a violência alcança seu ápice quando Osvaldo silencia para sempre o discurso de Célia. Torna possível caracterizar o cafetão, ao papel do repressor e, ainda, do Estado como força reguladora e silenciadora. Nessa relação de força, um objeto vale mais que uma pessoa.

CÉLIA – Cagueta nojenta! Tu tá contente? Cagueta! Puxa-saco sem-vergonha! Entregadora! Que tu pensa que vai ganhar com isso? Pensa que livrou a tua cara? Tu vai continuar na merda. Vai continuar esparro. Vai se danar. Filha da puta! Nojenta!  
GIRO – Cala essa boca! Tu pensa que eu não sabia que era tu a desgraçada que me sacaneava? Trouxa! Eu estava na campana. Só quis que ela te dedasse pra todas ficarem sabendo que não podem se fiar umas nas outras. São todas vacas.  
CÉLIA – Olha, Giro, eu te pago essas coisas que quebrei. Nem fui eu que quebrei tudo. Tu sabe. Tu mesmo quebrou ou mandou quebrar a maioria das coisas. Tu sabe disso. Eu quebrei umas bugigangas. Mas não tem nada. Pago tudo. Não quero mais saber desses negócios. Não adianta mesmo. Tu livra minha cara e eu te pago. Pago em dobro.  
GIRO – Osvaldo, ela vai acabar me dobrando.  
CÉLIA – Te pago três vezes. Quer? Tu fica com toda minha grana. Eu não te apronto nenhuma sacanagem.  
(Osvaldo vai armando o revólver)

CÉLIA – Te pago quatro vezes. Trabalho pra ti. Vou mudar. Vou me virar às baldas. Eu não sou podre. O escarro com sangue era da Dilma. Ela é que tá bichada. Trambicada. [...] Tu pode crer... Osvaldo, segura as pontas! Deixa eu falar... Giro, eu vou te pagar...  
(Osvaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa)  
(MARCOS, 1975, p. 59).

O som dos tiros naquele “puteiro” apaga não apenas a voz de Célia, mas também a de Dilma e a de Leninha, que se veem perdidas e submetidas àquela situação da qual não conseguem fugir e na qual não conseguem encontrar quem às socorra. Apenas pedem socorro a Deus. Faz-se presente na oração outra voz, que quebra a linearidade das vozes das personagens, que vai se estende numa ascensão superior enredando temas que não foram problematizados explicitamente na peça.

LENINHA (Orando) – Meu Deus, onde vamos?  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
O gado pasta dormindo.  
Para o poeta, o castigo.  
Para o santo, a forca.  
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.  
Cedo ou 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?  
(Pausa longa. Aos poucos, a luz vai apagando) (MARCOS, 1975, p. 60-61).

Essa oração marca a cena final da peça, a linguagem muda, há uma modificação na maneira como Plínio Marcos está acostumado a escrever, reportando em meio ao

texto o lírico o poético. É Leninha quem profere a oração que repete por diversas vezes a mesma questão “Onde vamos?”. Entretanto, a oração rezada por ela nos remete à ideia de transgressão, querendo punição pelo o que acabara de acontecer. “Para o poeta, o castigo. Para o santo, a força. Para o profeta, a cruz. Para o condutor, a bala”. Da mesma maneira que Leninha faz sua oração, o silêncio chega ali e as envolve. Esse é o silêncio da opressão, incidindo no silenciamento provocado no oprimido como forma de discurso colocado para se opor ao poder, isto é, ao discurso dominante.

Assim, toda palavra, todo texto, seja ele escrito ou oral, está conectado dialogicamente com outros textos, outros discursos, outras palavras alheias, que por sua vez, são vivas, estão constantemente em evolução, pois o discurso é social e a ele podem ser atribuídos novos sentidos.

## 2.4 O silenciamento de Querô

A obra *Querô uma reportagem maldita*, escrita em 1976 em forma de teatro (ano de sua primeira edição), foi proibida pela censura por retratar a vida de um submundo marginalizado de maneira direta, simples e objetiva.

*Querô uma reportagem maldita* retrata a história de um moleque marginalizado que nasceu de uma prostituta que se matou bebendo querosene. O menino ficou sob os cuidados da cafetina Violeta que explorava sua mãe. Seu nome é Jerônimo da Piedade, mas era chamado de Querosene por causa do ocorrido com sua mãe; mais tarde se tornou apenas Querô.

Querô ficou por um tempo num reformatório, um lugar perverso e violento. Ao sair, Querô cheirou cola, fumou, usou vários tipos de drogas, se envolveu com pequenos e grandes bandidos, dentro e fora da lei.

Abandonado, Querô viveu se esgueirando pelas ruas, de canto em canto até que encontrou duas pessoas em quem realmente pudesse confiar, nega Gina e Pai Bilu. Contou toda sua trajetória, ou melhor, todas as suas experiências para um jornalista que conhecera, e que se interessou pela história de Querô e que resolveu fazer uma reportagem.

Jerônimo da Piedade, o Querô, morreu ainda menino, muito jovem, ou melhor, foi morto por balas disparadas por armas da lei. Ele não tinha ninguém, nunca teve. Para a polícia, sua morte representava apenas um bandido a menos para cometer crimes e

subverter a ordem da sociedade.

Em *Querô uma reportagem maldita*, podemos observar a presença do silenciamento em temas entre os quais podemos destacar o crime, a droga, a violência, a exploração do homem, o sexo, a violência, etc. Querô tinha como objetivo destruir o mundo que o (de)formou e, por isso, queria subverter as convenções padronizadas.

Para isso, opta pela criminalidade, tendo a voz da polícia como a silenciadora da sociedade, como forma de opressão e repressão das personagens, como mostra o trecho a seguir:

Jerônimo, e o sobrenome da minha mãe, Piedade. Jerônimo da Piedade, filho da puta com pai desconhecido, afilhado de uma cafetina que ficou sendo madrinha e dona. Está certo que ela me deu comida, me botou na escola e os cambaus. Porém (e sempre tem um porém), me deu pancada e curtiu suas broncas em cima de mim. Era só a velha ficar azeda pra atirar na minha cara:

\_\_ Filho da puta! Querosene mal-agradecido! - A vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me chamava de Querosene.

\_\_ Querosene, tu é folgado. Pensa que é alguma coisa, seu filho de corno com puta rampeira?

\_\_ Porra, eu nunca pensei nada... Mas ela ia em frente (MARCOS, 1976b, p. 11).

A personagem principal, Querô, foi adotada por uma cafetina que queria se redimir pela morte de uma de suas prostitutas. Ela o oprimia de maneira muito agressiva para silenciá-lo. Isso fica evidente quando Querô diz que sua madrinha é sua dona, o que lhe outorga todo poder sobre ele, na medida em que é somente sua propriedade.

No excerto “A vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me chamava de Querosene”, a personagem oprimida dirige-se somente ao outro leitor/espectador e não o faz direcionado ao seu opressor, mesmo referindo-se a ele como *vaca* explicitando certa revolta com “Porra, eu nunca pensei nada...”.

Ao final da frase, vemos a presença das reticências que representa o silenciamento de Jerônimo exercido pela sua madrinha, ele é calado antes mesmo de pensar em alguma coisa, ou seja, de expressar sua opinião. As reticências não são a ausência do dizer, elas são o próprio dizer, pois a personagem sabe que se utilizar do verbo explicitamente sofrerá consequências. Implicitamente, a personagem sabe que o não dizer é dizer e, por isso, é calado, impedido de produzir novos discursos (ORLANDI, 2007, p. 102).

O silêncio não fala, ele significa. É pois inútil traduzir o silêncio em palavras [...] O silêncio não é a ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas nas relações de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio(s) (ORLANDI, 2007, p. 102).

De acordo com Orlandi (2007, p. 101), o “silêncio [...], não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar”.

A linguagem reproduzida por Querô e silenciada pela cafetina Violeta exprime agressividade, crueldade e obscenidade, justamente para poder expor suas ideias, até mesmo seus sentimentos. Esses lapsos de revolta são apresentados ao leitor/espectador como uma forma de desabafo e, de alguma forma, como uma libertação.

[...] e aquelas baratas andando nas minhas pernas, me lambendo, me fodia a cuca. Comecei a me botar na balança. Só via sacanagem por todo lado. Eu estava sempre no meio da merda. Pra onde me virasse, era merda. Merda. Merda. E eu no meio. Nunca fui o mais forte, nem o mais sabido, nem o mais bonito. Só me tratei de favor. Comi de esmola, dormi de esmola. E isso não presta. Me senti jogado fora. E voltei a ter pena de mim. Ali, naquele escuro, chorei. Não foi de raiva. Chorei de medo. Das baratas, dos ratos, do escuro, das pessoas, da vida, da puta vida. E tudo que cresci na cela-surda da polícia escolhi ali no chiqueirinho. Chorei como um veadinho filhinho de papai. E chamei minha mãe [...] (MARCOS, 1976b, p. 32).

O silenciamento ocorre por parte da madrinha em relação a Jerônimo, ela o impede de falar para que não cause danos no sentido, para que não produza a desordem dentro do seu “puteiro”. No seguinte excerto,

E tome pau. Eu só fazia apanhar. Era um otário. Pixote de merda. E a Violeta se esporrava. Gozava até os pêlos do cu baterem palma. Mas não perdia o embalo. Me azucrinava. Enchia a boca sebosa de batom pra me xingar:

— Querosene, filho da puta! Querosene! Querosene! Querosene! Querosene!

[...] Eu me apavorava. Mas não podia chorar. Se chorasse, a velha batusquela abria a porta e me ameaçava:

— Cala essa boca, se não te entrego pro Juiz de Menores. (MARCOS, 1976b, p. 12-13).

os verbos “ameaçar” e “calar” no imperativo exprimem a ideia de ordem – obrigação. A madrinha realmente mandava em Jerônimo e o silenciava ameaçando entregá-lo para o “Juiz de Menores” caso ele não fizesse o que ela mandava, se ele não agisse da maneira que ela julgasse conveniente.

A violência física em “E tome pau. Eu só fazia apanhar” é acompanhada pela violência simbólica feita pelos xingamentos, ameaças e ofensas do opressor e pelo silenciamento imposto ao oprimido.

Nos enunciados “Era um otário” e “Pixote de merda”, observamos o emprego do discurso direto, representando que a fala tanto pode ser do oprimido quanto o reiterado discurso do opressor, tratando assim, da introjeção do discurso do outro pelo eu.

O silenciamento “apavorava” Querô e o impedia até mesmo de chorar. Porém, mais uma vez Querô se utiliza de uma linguagem coloquial, extremamente vulgar (“E a Violeta se esporrava. Gozava até os pêlos do cu baterem palma. Mas não perdia o embalo. Me azucrinava”) para atacar seu opressor, não dirigindo-se a ele, mas ao seu leitor/espectador, com o objetivo de denunciar a situação, na qual se encontrava e talvez tentar resistir de algum modo.

O juiz é um reforço da autoridade opressora, justamente onde Querô talvez pudesse buscar autonomia e direitos, ou seja, a justiça, o Estado de Direito. A figura do “Juiz de Menores” citado na obra assume o papel de censor, que detém certo poder para controlar e/ou censurar as ações dos menores infratores, determinando as ações, bem como as condições de produção do discurso, circunscrevendo o que pode ou não dizer.

O silêncio da censura não significa ausência de informação mas interdição. Nesse caso não coincidência entre o não dizer e o não saber. Isso nos leva a afirmar que a censura funciona não em nível de informação mas de circulação e da elaboração histórica dos sentidos, assim como sobre o processo de identificação do sujeito em sua relação com os sentidos (ORLANDI, 2007, p. 107).

O rompimento parcial do silêncio ocorre quando Querô, em um momento de fúria, tenta matar sua madrinha com um pedaço de pau. Notamos que o silenciamento produziu uma revolta física e verbal, momento em que ele acredita ter se libertado de um sistema opressor.

[...] A velha grela, zonga de raiva, pegou um pau e veio curtir seu azar no meu lombo. Se entortou. Arranquei o pau da mão dela e sem

vacilar mandei uma tremenda porretada na testa da vaca. Abri uma buceta na cara da Violeta. Foi sangue pra todo lado. Ela só não morreu, porque coisa ruim não morre. Mas eu dei pra valer. Nem sei como a desgraçada conseguiu berrar com toda força da sua caixa de catarro:

\_\_ Socorro! Socorro! Meu filho quis me matar! Meu próprio filho! Meu próprio filho!

Antes de me arrancar dali pra sempre, ainda dei um recado pra putana sebosa:

\_\_ Teu filho, o caralho! E não é dessa vez que tu vai pro inferno. Tu há de morrer morfética ou com câncer no cu. Mas tem que penar muito antes de se apagar, cadela perebenta! (MARCOS, 1976b, p. 13).

A censura, durante muito tempo, assombrou a vida daqueles que produziam discursos diferentes daquele que eram permitidos, discursos que fugiam do “politicamente correto e moral”. Querô sofreu quando foi entregue ao “Juiz de Menores”, pois fora torturado, calado, oprimido, ofendido, silenciado, de tal forma, que apenas pensar em pensar lhe fazia mal. Pensar em sua situação era algo ruim, maldito e causava muitos transtornos.

Foi nesse tempo, em que fiquei sozinho, que deixei de ser pivete trouxa. Ali, sozinho na surda. Comecei a me ligar na bosta toda. Cresci. Cresci paca. Todas as pancadas que me deram, as sacanagens todas que me fizeram começaram a se escancarar em mim. Comecei a perceber que estava ficando duro ou sacana. Já podia olhar bem pras coisas, sem me apavorar, sem ter pena de mim. Então, abri bem as janelas e pude cheirar a bosta toda. Um "salve-se quem puder". Um puta fedor. Eu botava fé no Tainha. Ele me passou pra trás direto. Isso me picava de raiva. Ali na surda, eu imaginava mil jeitos de matar aquele filho da puta, frouxo, que me caguetou por medo de tomar pancada. Isso me fazia ver bem que não se pode confiar nos outros. Essa verdade é ardida. Mas é como é. No virador, é cada um pra si e Deus pra todos. Pros bons e pros maus. Então, não tem jeito. Dali pra frente, eu teria que me valer. E eu sozinho por mim não era nada. Uma merda. Um monte de merda. Fedida. Machucada. Por dentro e por fora. E ainda tendo que pensar. Pensar é doloroso. Pensar me dá gosto de sangue na boca (MARCOS, 1976b, p. 25-26).

À voz de Querô é incorporada a voz do outro, do jornalista, que, por sua vez, tenta mostrar a angústia, a miséria e a desigualdade social por meio da morte. Querô é silenciado pela brutalidade da força policial, as armas o deixam apático. Nesse momento, o jornalista não apenas conversa com ele, mas fala por ele, e, a partir disso, o olhar da personagem se torna coletivo e passa a representar o outro na sociedade.

Deixei o Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e seus fantasmas. E era tudo o que eu podia fazer por aquele menino. Fui embora com o meu gravador, com uma historia brutal de um dia-dia patético, feroz, com meus próprios fantasmas e com meu coração pesado. Andei no mato, desci de uma pirambeira, atravessei um riacho e saí na estrada. Das viaturas, desceram homens nervosos e armados com metralhadoras e revólveres. Um deles arrancou brutalmente, de um dos carros, o Pai Bilu e a nega Gina (MARCOS, 1976b, p. 97).

Querô narra a sua história a um jornalista para se redimir dos atos que cometera, pois nutria um sentimento de vingança por todo sofrimento que passara. Ao terminar seu relato é assassinado pela polícia.

[...] O chefe dos homens berrou:

— É aqui, seu vagabundo?

Com a cabeça, Pai Bilu confirmou. A negrona Gina começou a chorar. Os homens a deixaram onde estava. Empurraram o pai Bilu para o mato e foram atrás. Outra vez tudo ficou em *silêncio*. O tempo passou. Minutos ou horas, tanto faz isso diante da eternidade. Até que estouraram os tiros. Muitos tiros. Muitos mesmo. Depois, outra vez *silêncio*. E o grito de vitória dos homens e o soluço abafado da nega Gina. Acabara a caçada ao perigoso bandido Jerônimo da Piedade, vulgo Querô ou Querosene. Os homens voltaram do mato e, muito alegres, entraram em seus carros e partiram com as sirenes ligadas (MARCOS, 1976b, p. 97, grifos nossos).

O silenciamento agora é para sempre, pois Querô é morto, a brutalidade silenciou também outras pessoas, como Pai Bilu e nega Gina. O “grito de vitória dos homens”, isto é, da polícia, silenciou até o “soluço abafado da nega Gina”, pois os homens conseguiram acabar com o perigoso bandido Jerônimo da Piedade. Porém, o silêncio de morte de Querô é o silenciamento eterno do oprimido; em contrapartida, o barulho, sob a forma das sirenes ligadas, representa a conquista dos opressores. A opressão na faz-se presente apenas nas relações mantidas pelas personagens, mas também ao próprio autor, que teve sua peça censurada durante anos.

## 2.5 Plínio Marcos: um dramaturgo silenciado

O autor, ao ter suas peças silenciadas, isto é, ao pagar o ônus adquirido por querer representar a voz do povo, se revolta contra a Censura Federal, e, em uma reportagem diz ser “um dramaturgo aposentado”, referindo-se aos cortes e às proibições

de suas obras.

**Figura 10:** Foto de Plínio Marcos indignado com a atitude da Censura Federal do Brasil em 1968



Plínio Marcos zomba da censura e, com uma cara sarcástica (mostrada na foto acima), afirma:

De repente, todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Um *filho-da-puta de um censor*, num dia em que eu perguntei por que todas as minhas peças estavam proibidas, ficou nervoso: Porque suas peças são pornográficas e subversivas. Mas por que são pornográficas e subversivas? *São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve. O palavrão.* Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais (grifos nossos) (MARCOS, s/d, s/p.)<sup>7</sup>.

O teatro é a arte que tem, teoricamente, em sua realização o livre arbítrio de seu autor para retratar os problemas da sociedade. Marcos insere essa realidade em suas histórias, isso explica a linguagem coloquial utilizada em suas peças. Ao ser censurado, Plínio Marcos, indignado, procura saber quais os motivos que levou “Um filho-da-puta de um censor” a proibir seus textos.

As explicações que eram dadas se referiam a sua forma de escrever, que para eles eram “pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve”.

A função dos censores não era a de ser um meio violento para restringir a

<sup>7</sup> Depoimento de Plínio Marcos em seu site oficial: <<http://www.pliniomarcos.com/index2.htm>>.

liberdade, mas a de prevenir que qualquer estabelecimento provocasse uma desordem pública – social. Cristine Costa, em um tom irônico, define censura com a voz da própria censura.

A censura não é um meio violento restritivo da liberdade. É, exclusivamente, um remédio profilático, preventivo, de que lança mão a autoridade pública, no legítimo exercício de sua defesa própria para evitar que, na maioria dos casos, até de boa fé, a imprensa honesta possa prejudicar as medidas de maior relevância para o estabelecimento da ordem ou para refortalecimento das instituições feridas. É, assim, legítima a Censura; e sua prática constitui dever precípua e máximo das autoridades constituídas (COSTA, 2006, p. 101).

Segundo o próprio Plínio Marcos, ele era uma “figurinha difícil”, título de uma de suas peças, e assumiu assim vários papéis, dentre eles: palhaço, tarólogo, jogador de futebol, vendedor de seus próprios livros, jornalista, ator e dramaturgo.

Anos mais tarde, em 1977, Plínio Marcos volta a escrever e publicar seus textos em jornais, principalmente na *Folha de São Paulo*, na qual ele assinava uma coluna.

Todo mundo queria texto meu. E o Ginaldo de Souza, que dirigia o Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, também quis. Chamou o Luís Carlos Maciel pra dirigir a *Barrela*. Depois de um mês de ensaio, a Censura proibiu a peça. Foi convocada a classe teatral, os críticos do Rio e de São Paulo escreveram pedindo a liberação, depois de assistir à peça em sessões clandestinas. (Fizemos três, com o teatro cercado por policiais.) Pareceres importantes como esses e outros foram enviados ao então Ministro da Justiça, Gama e Silva. De nada adiantaram os argumentos. Era março de 68, e o ministro proibiu a peça. Doe em mim essa proibição mais do que todas as das outras peças. Doe, mas não me desanimou<sup>8</sup>.

Foi nessa coluna que ele publicou um texto com os “10 ensinamentos de Plínio Marcos”, que, aliás, foi distribuído no velório de sua morte em 1999.

Ensinamentos de Plínio Marcos:

1. Onde houver autoridade não pode haver criatividade
2. A arte é uma magia; a gente aprende, mas ninguém ensina
3. Qualquer método logo vira um sistema burocrático; mas nenhum método também pode virar um método
4. A poesia, a magia, a arte... As grandes sabedorias não podem habitar corações medrosos

<sup>8</sup> Citação presente em: <[www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm#](http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm#)>. Acesso em: 03/09/2011.

5. Tudo se consegue com esforço; não se chega a lugar nenhum sem caminhar
6. A arte, de um modo geral, só faz sentido como uma tribuna livre, onde se possa discutir até as últimas consequências os problemas do homem
7. A cultura nas mãos dos poderosos constringe mais dos que as armas; por isso, a arte e o ensino oficiais são sempre sufocantes
8. Para poder ver é preciso esquecer a religião, a educação e a ideologia
9. Cuidado com o papo dos velhos; geralmente, o que dizem é para justificar a vida miserável que viveram
10. Não se prenda a nada. Esses ensinamentos eu escutei pelas trilhas dos saltimbancos e mais de 40 anos de andanças; têm me valido. Agora estou mais com vocês do que vocês imaginam. E o Bobo Plin vai por aí... (MARCOS, 1999).

Em seus ensinamentos, os itens 7 e 8 deixam claro a ideia de que a educação, a religião e a política exercem o papel de autoridade para determinarem o oficial. Essas instituições talham o indivíduo, na realidade, o castram para servir a sociedade, uma vez que, tanto escola, quanto religião e política foram criadas “para preparar as pessoas para servir uma sociedade imbecil, a escola mata as pessoas, castra as pessoas” (MENDES, 2010, p. 44).

[...] a escola (mas também outras instituições do Estado, como a Igreja e outros aparelhos como o Exército) ensina o ‘know-how’ mas sob a forma de assegurar a submissão à ideologia dominante ou o domínio de sua ‘prática’. Todos os agentes da produção, da exploração e da repressão, sem falar dos ‘profissionais da ideologia’ devem de uma forma ou de outra estar ‘imbuídos’ desta ideologia para desempenhar ‘consciosamente’ suas tarefas, seja a de explorados (os operários), seja de exploradores (capitalistas), seja de auxiliares na exploração (os quadros), seja de grandes sacerdotes da ideologia dominante (seus ‘funcionários’) etc (ALTHUSSER, 1985, p. 58-59).

Frente às opiniões e às críticas sofridas, Plínio Marcos, por meio das palavras, dava voz aos injustiçados e desfavorecidos não ouvidos pela sociedade, como, por exemplo, em seu livro *A mancha roxa*, que conta a história de um presídio feminino contaminado pelo vírus da AIDS, que por não possuir tratamento e condições. Ele aborda temas considerados tabus, proibidos e até amaldiçoados, não com um olhar de piedade em relação aos desvalidos, mas ele desnuda a realidade sem censuras, uma vez que, segundo o mandamento número 2, “A arte é uma magia; a gente aprende, mas ninguém ensina”.

**Figura 11:** Cartaz de uma das palestras de Plínio Marcos realizada em 1990



Plínio Marcos, como já fora dito, possuiu várias ocupações e uma delas foi a de tarólogo, em que ministrava cursos para qualquer pessoa que buscasse comunicação espiritual. Suas palestras não eram cursos de teatros, mas uma forma de libertação discursiva.

Continuo, com a graça de Deus, com a coragem de dizer o que penso, sem fazer nenhum esforço para agradar aos poderosos, aos grupos políticos ou religiosos. Tento chocar. Com muito vigor. Não faço isso por política. Faço isso por religiosidade. Mesmo considerando que toda atitude do homem é política. A política é sempre a luta pelo poder. Todo o esforço dos políticos é no sentido do poder. Já o homem com religiosidade, o homem que tem o autoconhecimento, não deseja o poder, nem se submete ao poder. Portanto, rasga a regra, rompe a estrutura, arreventa elos da cadeia. Subverte<sup>9</sup>.

Na realidade, sua palestra “O uso mágico da palavra” era uma forma de contornar o silenciamento imposto pelo governo, em que ele tinha que buscar palavras metaforizadas para expor suas críticas, já que por meio de suas palestras calcadas no tarô o ser humano aprofundava seu autoconhecimento e, por sua vez, o autoconhecimento promovia a subversão.

Em seus textos, Plínio Marcos afirmava acreditar que suas peças continuavam

<sup>9</sup> Disponível em: <[www.pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm#](http://www.pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm#)>. Acesso em: 03/09/2011.

atuais porque o país não evoluía, pois, segundo o autor, a censura desde a derrocada da Ditadura Militar passou a ser exercida pela mídia, mudando apenas os lugares, os aparelhos e a sua configuração.

Com suas personagens marginalizadas, Plínio Marcos, ocupa um lugar importante na sociedade por assumir o papel de porta-voz do povo, dos menos favorecidos, dos excluídos.

### 2.5.1 Plínio Marcos: o “porta-voz” do povo

Ao escrever peças e textos que retratam o cotidiano popular e, mais especificamente o submundo e suas regras próprias, Plínio Marcos produz obras com enredos diretos, objetivos, repletos de metáforas de fácil assimilação, abusando de gírias e léxico considerado vulgar. Essa linguagem característica do mundo marginalizado torna a leitura muito fluida, caracterizando um texto de enredo simples e, ao mesmo tempo, intrigante e agressivo.

O papel que mais lhe rendeu *status* foi o de porta-voz do povo, para mostrar a realidade por meio de suas personagens, que representavam a vida como tal, ou seja, dando voz às pessoas excluídas da sociedade dominante e que eram consideradas “o cisco”, “a sujeira” da sociedade.

Plínio Marcos assume uma posição enunciativa como o porta-voz dos desfavorecidos, favelados, homossexuais, negros etc., usufruindo do “benefício do locutor”, que seria o seu bônus sob a forma do reconhecimento de suas obras pelo fato de serem a expressão dessas minorias e desses excluídos.

*O benefício do locutor, concebido por Foucault ao refletir acerca daquilo que denominou hipótese repressiva, incide, na verdade, sobre o privilégio gozado por aquele que, diante da suposta repressão em torno do sexo e do poder, deliberadamente desconsidera-a ou rechaça-a. (PIOVEZANI, 2003, p. 60).*

Por colocar em realce a marginalidade, a pobreza, a violência, a prostituição etc., temas recorrentes em suas obras, Plínio ficou conhecido como um escritor marginal, pois ele tem uma suposta coragem de dizer aquilo que quer apesar da repressão..

[...] porta-voz, que, com efeito, não é a reprodução da fala do “povo”, mas seu simulacro, pelo fato mesmo de que a existência do porta-voz atesta a impossibilidade de que o povo fale, pois se assim acontecesse,

a função de falar em seu nome estaria elidida (PIOVEZANI, 2003, p. 59).

Ele representa a voz de si mesmo, ao mesmo tempo, que o faz pelos desfavorecidos ao narrar os acontecimentos, os fatos, em suas dramaturgias. Plínio Marcos assume o lugar de locutor mediando a voz da figura dos excluídos com os excludentes.

[...] um processo de designação que constrói discursivamente, mesmo que pela modalidade negativa, um novo lugar político e um novo sujeito discursivo no espaço público brasileiro, os quais passam a referir determinado segmento dos excluídos do cenário político brasileiro e a enunciar seu discurso desse novo lugar enunciativo (INDURSKY, 2000, s/p).

O porta-voz fala em nome de uma entidade, de um grupo, cujo objetivo é promover uma ação coletiva de massa, dando aos desprovidos de voz e de dizer um “lugar social”.

[...] o *porta-voz*, ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce falando ‘em nome de...’ é antes de tudo um efeito visual, que determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob seu olhar. Dupla visibilidade (ele fala diante dos seus e parlamenta com o adversário) que o coloca em posição de negociador potencial, no centro visível de um ‘nós’ em formação também em contato imediato com o adversário exterior (PÊCHEUX, 1990, p.17).

O dramaturgo esboça sua indignação, no depoimento citado abaixo, por suas peças serem censuradas sempre com os mesmos argumentos: linguagem obscena, crime à moralidade, subversão à ordem, conteúdos de caráter pornográfico etc.

Eu, há dezessete anos [1973], sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia [*Barrela*] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo. (MARCOS, s/d, s/p.)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Disponível em: <[www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm](http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm)>. Acesso em: 17/08/2010.

Reiterando a citação acima, é notório o posicionamento engajado de Plínio Marcos em relação aos problemas sociais e, principalmente, quando assume o lugar da crítica evidenciado por algumas marcas textuais, como, por exemplo, ao se dirigir em primeira pessoa nos discursos, deixando claro que ele sofrerá consequências por assumir essa condição de porta-voz dos desfavorecidos (“pago preço pela pátria do meu povo”, “estou no campo”, “eu não fujo”), deixando seu posicionamento extremamente explícito.

Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde *Barrela*, reportagens (MARCOS, s/d, s/p.)<sup>11</sup>.

Plínio Marcos, na sua produção ambivalente, ao mesmo tempo, que dá voz aos excluídos, instaura-se na posição enunciativa daquele que pode e deve falar em seu nome; isso de certo modo também os coloca em silêncio, ocorrendo a censura ora sobre a obra de Plínio Marcos, ora no interior de sua obra. Se por um lado a obra não é mero reflexo da realidade, por outro, porém, ela não pode ser dissociada de suas condições de produção do discurso. Mas, a relação entre obra e realidade não é somente a de um reflexo direto, que de maneira social o meio pode influenciar o exercício da obra de arte (CANDIDO, 1967, p. 22), tornando muitas palavras e/ou ações tabuizadas por promoverem um comportamento, na maioria das vezes, subversivo ou constrangedor.

A partir dos estudos dos silêncios, do que se pode ou não dizer, o quando e como falar, o próximo capítulo tratará dos discursos que se tornaram tabus linguísticos, observando quais efeitos de sentido são produzidos pelos registros informais apresentados nas peças *O assassinato do anão do caralho grande* e *A dança final*.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <[www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm](http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm)>

### **3. POR UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO REGISTRO INFORMAL DA LÍNGUA: EFEITOS DE SENTIDO DA LINGUAGEM COLOQUIAL EM PLÍNIO MARCOS**

As obras de Plínio Marcos estão carregadas de um discurso caracterizado pelo coloquialismo, sendo considerada uma linguagem “vulgar”. Para ressaltar a especificidade dessa abordagem, faremos uma breve ilustração de como a linguagem “vulgar” poderia ser tratada em outras vertentes linguísticas, a saber: na lexicologia com uma linguística antropológica e com os estudos dos tabus linguísticos (gírias), e na sociolinguística, com o estudo do que chamam de registro informal da linguagem. Para tanto, faremos uma análise do conto *Transas das sextas-feiras*, de Plínio Marcos, a partir de uma abordagem discursiva ao registro informal da linguagem, o controle do dizer e produção de sentidos.

O principal componente da língua que retrata as mudanças ocorrentes nela e nas variações linguísticas é o léxico, visto que, a ele pode ser delegado a função de nomear objetos, pessoas, mostrar as transformações sociais etc. O léxico comporta todos os registros linguísticos, incluindo o estudo lexicológico do uso das gírias.

O léxico representa para o lingüista um campo de difícil análise, pelas implicações culturais que possui e porque nele, mais do que em nenhum outro, se observa melhor a condição dinâmica da língua, sua contínua renovação para atender às necessidades de comunicação, fato que reflete a mobilidade das estruturas sociais, que também se renovam incessantemente (PRETI, 1983, p. 59).

As gírias podem determinar um grupo ou uma classe social por serem consideradas um conjunto de unidades linguísticas que, em parte, são de uma modalidade oral da língua que apresentam um registro característico da informalidade. Talvez, por isso, sejamos tentados a dar preferência por certas formas, em detrimento de outras, levando em consideração a “boa linguagem”, “os bons costumes”.

A vida das palavras torna-se um reflexo da vida social e, em nome de uma ética vigente, proibem-se ou liberam-se as palavras, processam-se julgamentos de “bons” ou “maus” termos, apropriados ou inadequados aos mais variados contextos (PRETI, 1983, p. 61).

De acordo com o dicionário Aurélio<sup>12</sup>, a gíria é “um vocabulário peculiar de um grupo, profissão ou classe social (Sin.: calão, jargão)”, pode ser também uma “linguagem intencionalmente secreta, de grupos interessados na sua própria defesa. Linguagem pitoresca do vulgo”, podendo assumir a significação de expressões utilizadas por “malandros – malfeitores – marginais”, motivo pelo qual é considerada uma linguagem marginalizada e que pode tornar-se um tabu.

Os tabus fazem parte da sociedade desde os tempos mais remotos e possuem formas variadas. A sua definição pode não ter o mesmo significado em todos os lugares, visto que eles vão adquirindo sentidos diferentes de acordo com as crenças e a cultura de cada comunidade.

### 3.1 Aspectos da abordagem lexicológica dos tabus linguísticos

O que é proibido de ser feito ou de ser dito é concebido pela sociedade como um tabu, visto que ele (o tabu) se insere no lugar dos atos e/ou termos que são interditos, porque são principalmente libidinosos e escatológicos etc. De acordo com Preti,

[...] é grosseira toda palavra que tende a descrever, a pôr em relevo o corpo e suas funções, e em particular, as mais baixas. E essa ‘grosseira’ é tanto mais ‘grosseira’ quando ela se exprime por meio de termos de origem e uso popular. Termos que, por sua natureza, atualizam as imagens mais materiais e corporais das coisas e funções designadas e às quais, por outro lado, se ligam o descrédito e o desprezo de que são objetos aqueles que os empregam (1983, p. 65).

Adentrar no terreno da obscenidade exposta na linguagem é inserir-se “no controvertido campo da ‘moral’ das palavras” (PRETI, 1983, p. 62), pois, sabe-se que, durante muito tempo, o povo atribuía valores éticos e morais aos vocábulos pronunciados.

Tradicionalmente pensava-se que esse tipo de linguajar, essa forma de enunciar de maneira grosseira e/ou até mesmo obscena fosse exclusividade dos indivíduos incultos, os quais pertenciam à classe dos proletariados, isto é, dos pobres. Porém, esses valores só sofreram modificações em função de alterações dos próprios costumes.

[...] em geral, que os vocábulos obscenos vêm sempre associados a certa classe de falantes menos cultos, exceto quando são empregados para função injuriosa ou blasfematória, ocasião em que se perde essa

<sup>12</sup> Disponível em <[www.dicionarioaurelio.com/Gíria.html](http://www.dicionarioaurelio.com/Gíria.html)>. Acesso em: 24/05/2012.

relação. E, nessa função, os termos grosseiros coincidem com um tom mais forte, que lhes acentua o caráter agressivo, tornando-se um veículo de expressão de sentimentos, muito mais do que comunicação (PRETI, 1983, p. 63).

O trabalho de classificação e análise da linguagem tida como grosseira ou obscena é uma tarefa difícil, até porque essas conceituações quase sempre estão sujeitas às restrições de uma sociedade que possui uma cultura calcada numa determinada época.

Outra manifestação da “linguagem proibida” é o palavrão, que segundo Preti (1983, p. 64), pode ser definido como um vocábulo catártico usado para abrandar a crescente tensão social. Tanto o palavrão, quanto a obscenidade ou a grosseria imbricam-se com a gíria.

[...] pode-se dizer que a linguagem grosseira é produto do gosto pelo obsceno, inerente à alma do povo e, por isto, mistura-se com frequência à gíria, porque ambos os vocábulos se servem igualmente do erotismo como fonte criadora de novos significados (PRETI, 1983, p. 66).

Sem embargo a gíria não expõe os mesmos panoramas e significados em todas as línguas, culturas etc., “pode-se dizer que ela, na essência, constitui-se num vocabulário criptológico, ligado à vida e à cultura de um grupo social restrito” (PRETI, 1983, p. 66).

[...] a gíria depende muito mais das condições dentro das quais a linguagem é transmitida, de dados como a personalidade, as intenções e a *situação* do falante que a emprega, do que de fato de pertencer a um grupo social determinando (PRETI, 1983, p. 67).

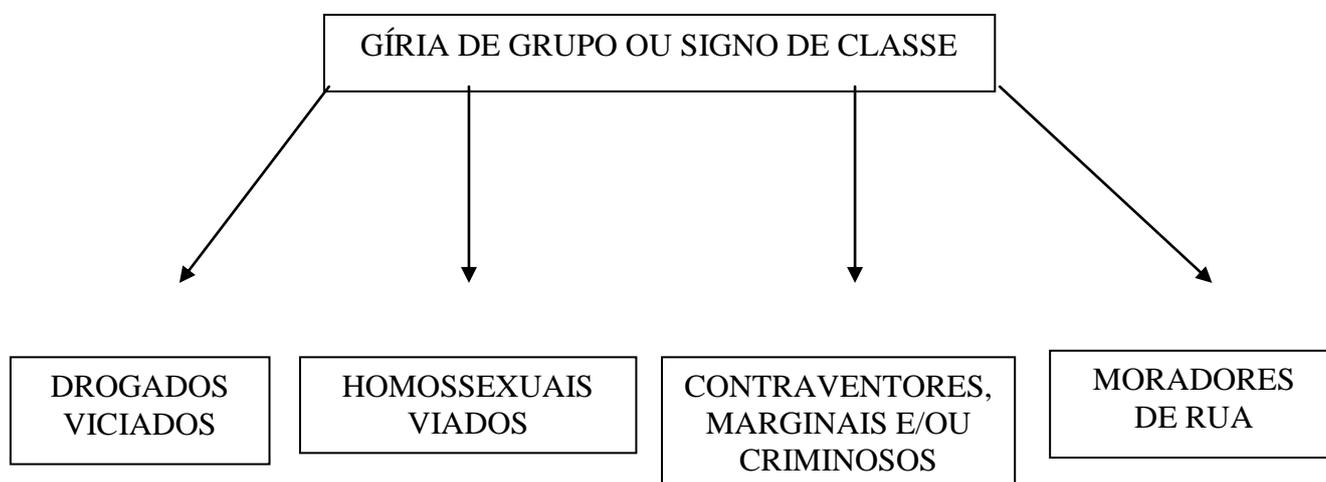
Além de cumprir o papel de veículo de comunicação, ela é também uma forma de defesa e preservação de um segmento social. E essa característica pode ser a melhor definição de que a gíria possui uma condição de “signo de grupo” para expressar a visão dos falantes e os julgamentos de uma sociedade. Guiraud prefere tratar o signo de grupo como signo de classe.

Lorsque ces comportements deviennent conscients et voulus, lorsque par eux l’individu affirme, voire affiche et revendique son appartenance à un groupe, ils deviennent ce qu’il est convenu d’appeler, et ce que nous appellerons, *un signun*, signun de classe, de caste, de corps (1956, p. 97).

A partir das transformações da sociedade, com o progresso dos meios de comunicação, o signo de grupo ou classe foi alterando sua identidade, uma vez que em termos gerais, os jornais, a TV, o rádio e a internet tendem a conduzir para uma unificação da linguagem.

Tradicionalmente sempre se pensou que a linguagem grosseira ou obscena fosse exclusiva do povo inculto. O gosto pela obscenidade, porém, não foi, através dos tempos, privilégio exclusivo da massa ignorante. [...] pode-se dizer, em geral, que os vocábulos obscenos vêm sempre associados a certa classe de falantes menos cultos, exceto quando são empregados para a função injuriosa ou blasfematória, ocasião em que se perde essa relação. E, nessa função, os termos grosseiros coincidem com um tom mais forte, que lhes acentua o caráter agressivo, tornando-se um veículo de expressão de sentimentos, muito mais do que de comunicação (PRETI, 1983, p. 62 – 63).

Por essa razão, torna-se mais difícil determinar o uso de certas palavras a um grupo social ou classe. Porém, essa linguagem proibida denominada de vocábulo gírio foi, e de certo modo ainda continua a sê-lo eventualmente, considerada marginalizada e utilizada por uma classe delimitada, como veremos logo abaixo:



Essa manifestação léxica da “linguagem proibida” pode ser relacionada a “linguagem da malícia” que, sob alguns aspectos, incorpora alguns sentidos lascivos, principalmente quando a palavra for marcada pelo erotismo.

O problema do prestígio linguístico relacionado com a gíria ainda pode ser observado, na época contemporânea, estudando-se a crescente desmitificação do termo gírio, perdidas ou diminuídas suas

conotações de ‘linguagem baixa’, ‘má linguagem’, ‘linguagem de malandro’ etc., marca advinda, provavelmente, de sua ligação com a vida desonesta ou marginal (PRETI, 1983, p. 69).

Segundo Guérios (1979, p. 9), “o vocábulo *tabu* proveio de idiomas polinésios ou, melhor, de línguas do ramo malaio-polinésio”, cujo significado

[...] diverge em dois sentidos contrários. Para nós significa, por um lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’. O inverso de ‘tabu’ em polinésio é ‘*noa*’, que significa ‘comum’ ou ‘geralmente acessível’. Assim, ‘tabu’ traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições (FREUD, 1996, p. 37).

A partir disso, como poderíamos diferenciar uma palavra comum de um termo considerado tabu ou pejorativo? Conforme Guérios (1979), as palavras quando exteriorizadas podem adquirir forças sobrenaturais benéficas ou malélicas, entretanto, há lexias, palavras, vocábulos, termos etc., que não devem ser exteriorizados para não propagarem os malefícios que carregam. Nessa perspectiva,

A palavra tabu pode ser traduzida por “sagrado-proibido” ou “proibido-sagrado”. Vem a ser abstenção ou proibição de pegar, matar, comer, ver, dizer qualquer coisa sagrada ou temida. Cometendo-se tais atos, ficam sujeitos a desgraças da coletividade, que não devem ser tocados; lugares-tabu, que não devem ser pisados ou apenas de que não se deve avizinhar; ações-tabu, que não devem ser praticadas; e palavras-tabus, que não devem ser proferidas. Além disto, há pessoas-tabus e situações ou estados-tabus (GUÉRIOS, 1979, p. 1).

A manifestação que se liga a essa percepção é a do tabu linguístico, visto que, em variadas culturas, determinadas expressões são evitadas.

Em geral, a proibição advém do medo de alguma conseqüência funesta e muitas pessoas sentem mal-estar só em pensar num termo que adquiriu conotações pejorativas e que, por isso mesmo, se supõe que possa atrair o mal (MONTEIRO, 2002, p. 69-70).

Contudo, não são apenas as forças sobrenaturais que causam medo ao homem, inclusive o de falar. Todavia, a sensação de perigo, da repugnância, maus presságios etc. causam o temor e a proibição de determinada expressão. Para conceituar os tabus linguísticos, Guérios (1979) os definem por próprio e impróprio.

Propriamente, o tabu linguístico é a proibição de dizer certo nome ou certa palavra, aos quais se atribui poder sobrenatural, e cuja infração causa infelicidade ou desgraça. Impropriamente, o tabu linguístico é a proibição de dizer qualquer expressão imoral ou grosseira. (GUÉRIOS, 1979, p. 5).

O primeiro tabu, denominado próprio, é considerado como uma situação mágica e religiosa repleta de crenças, enquanto o segundo, o impróprio, diz respeito à moral ou ao sentimento.

A expressão utilizada para a substituição de algum termo tabu é denominada de metalexismo, contudo o termo que melhor pode ser empregado e o mais adequado é *Noa*,

[...] expressão neutra, permitida, é a expressão substituta do tabu linguístico propriamente dito, aquela com a qual não se está ou não se é atingido pela desgraça. Não é, na realidade, equivalente a *eufemismo*, porque este é a expressão substituta que atenua uma ideia triste ou desagradável, pertencente, por consequência, ao domínio moral ou do sentimento, ao passo que a *noa* faz parte do domínio mágico-religioso. Todavia, nada impede que se estenda sentido de *noa*, abrangendo os eufemismos, como o termo *tabu* pode incluir, além dos fatos mágico-religiosos, os demais, é, os de natureza moral (GUÉRIOS, 1979, p. 11).

Porém, o termo *noa* é ambivalente, ou seja, possui vários sentidos que ora aplica-se ao ser interdito, ora apenas a coisas desagradáveis. Para Guérios (1979) há vários processos de substituição de um vocábulo tabu, são eles:

- 1º) O vocábulo tabu é substituído por gesticulações.
- 2º) O vocábulo tabu é substituído por um sinônimo, simples ou locucional.
- 3º) O vocábulo tabu é substituído por uma expressão genérica, com ou sem restrição.
- 4º) O vocábulo tabu é substituído por um estrangeirismo ou dialetismo.
- 5º) O vocábulo tabu é substituído por um hipocorístico ou por uma antífrase.
- 6º) O vocábulo tabu é substituído por disfemismo.
- 7º) O vocábulo tabu é substituído por um resultado do cruzamento entre aquele e outro vocábulo.
- 8º) O vocábulo tabu, membro de uma locução ou frase, é substituído pelo restante dessa locução ou frase (elipse).
- 9º) O vocábulo tabu apresenta-se no diminutivo.
- 10º) O vocábulo tabu é deformado foneticamente.
- 11º) O vocábulo tabu, membro de uma frase, muda de posição ou de classe, obedecendo a uma sintaxe preconcebida.

12º) O vocábulo tabu mostra-se no plural.

13º) O vocábulo tabu apresenta-se no gênero neutro.

14º) O vocábulo tabu, embora não substituído, é pronunciado em voz baixa (GUÉRIOS, 1979, p. 12-17).

Os vocábulos vêm carregados de significados emotivos, obscenidades, associação a ideias que repugnam a religião ou sociedade cristã e dos bons costumes. Mas, aqueles que prezam pelas virtudes conscientes, das boas ações, dos sentimentos nobres, de tudo que os torna felizes, inclusive espiritualmente, evitam e jamais deveriam pronunciar vocábulos tabus.

Alguns vocábulos são misturados às gírias, que por muitas vezes são compostas por um conteúdo erótico considerado como pertencentes à linguagem grosseira ou obscena. A partir daí, Preti (1983) elabora critérios que estabelecem o grau de obscenidade de uma palavra e as define com grosseiras ou não:

[...] os vocábulos que contêm ideia ofensiva (injúria ou blasfêmia), comumente conhecidos como palavrões; os que representam tabus sexuais ou escatológicos de forma mais direta, através de termos e expressões de uso popular ou imagens de fácil compreensão; aqueles que aludem às partes pudendas, aos órgãos sexuais, aos atos e coisas tidas como grosseiros; os que se referem diretamente ao ato sexual nos seus aspectos mais degradantes, particularmente aos vícios ou comportamentos sexuais de exceção; os que pressupõem, também, quase sempre, contextos ou situações igualmente grosseiros ou obscenos (PRETI, 1983, p. 83).

Tais critérios não possuem segurança absoluta, visto que, existem alguns termos que não são passíveis de serem definidos em classificações no confronto com as gírias. Grande parte dos termos obscenos faz alusão a atos sexuais e órgãos genitais, sendo utilizadas algumas metáforas para a substituição desses enunciados tabus.

Todos os ajustes linguísticos relacionam-se com expressões particulares que possuem correspondências, exemplos: língua “polida” e “vulgar”, língua “dominante” ou “dominada”, língua “proibida” ou “sagrada” etc.

Dessa maneira, nota-se a presença de um tabu relacionado ao ato sexual propriamente dito, tema que frequentemente causa estranheza e constrangimento àqueles que proferem e escutam. O estranhamento ocorre pela forma grotesca com que o rebaixamento corporal é tratado.

A concepção grotesca do corpo constitui assim uma parte integrante, inseparável desse sistema. É por isso que, em Rabelais, o corpo

grotesco se mistura não apenas aos motivos cômicos, mas também aos motivos históricos de uma sociedade utópica e, principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura (BAKHTIN, 1996, p. 284).

Nos textos de Plínio Marcos há uma mistura de vários gêneros, característica que se torna marcante, pois por meio da arte teatral, que a dramaturgia consegue tratar de temas universais, desnudando as feridas da sociedade brasileira, seus preconceitos, estereótipos, valores, marginalização e tabus.

### 3.1.1 Os tabus linguísticos em *O assassinato do anão do caralho grande*

*O assassinato do anão do caralho grande* conta a história de um suposto homicídio que ocorre no Gran Circus Atlas. A grande pergunta que norteia o enredo é: quem matou Janjão, o anão do circo cigano?

Em torno desse mistério a mulher do prefeito, figura notória e de autoridade da cidade, juntamente com os policiais resolve investigar o sumiço de Janjão. A suspeita de assassinato ocorre porque são encontrados pedaços de sua roupa dentro da jaula do leão. A partir disso, todas as personagens que integram o Gran Circus Atlas são submetidas a um interrogatório, pois todos são suspeitos do assassinato.

Com o decorrer da história todos acreditam que Lili (homossexual, chamado pela população da cidadezinha de “viado”) é o principal suspeito de ter matado Janjão, pois nutria por ele um grande desafeto, visto que o anão havia mantido relações sexuais com suas cachorrinhas e depois sumiu com elas.

Porém, o grande desfecho surpreende a todos, pois Janjão engana não somente seus ex-companheiros de circo, mas toda população da cidade, pois ele não morreu e muito menos fora assassinato. Janjão tornara-se o anão dinamarquês Jonjon, estreando um espetáculo, no qual mostra seu falo gigante levando a platéia ao delírio, juntamente com as cachorrinhas de Lili na Boate Lua Grande.

De acordo com Hollanda e Gonçalves (1995), o teatro rompe os tradicionalismos da linguagem universal, visto que ele busca mobilizar o público por meio da instigação agressiva, como ocorre em na peça e a noveleta policial *O assassinato do anão do caralho grande* de Plínio Marcos.

A obra analisada é direta, objetiva, repleta de metáforas de fácil assimilação,

abusando de gírias e léxico considerado vulgar. Essa linguagem é própria do mundo marginalizado, tornando a leitura muito fluida, caracterizando um texto de enredo simples e, ao mesmo tempo, intrigante e agressivo.

A delimitação do que pode ou não ser dito já é evidenciada na capa do livro, mais precisamente na parte conhecida como “orelha”. O título da peça e da novela é censurado por aparecer o nome de um membro do corpo que é considerado tabu, pornográfico e, para muitas pessoas, ofensivo.

Vem escrito na capa *O assassinato do anão...* e, ao abrir a “orelha” do livro, continua o nome *do caralho grande*. A capa foi montada dessa forma para esconder uma palavra de baixo calão, a qual não deveria ser pronunciada. Por isso, a continuação do título da obra tinha que ser escondida para que fosse propagados malefícios a quem lesse.

Na realidade, a censura proibiu e excluiu o trecho “do caralho grande”, mas Plínio Marcos, de forma bem humorada e satirizada se utiliza das reticências para indicar ao seu leitor que o título não termina assim. É um silenciamento, mas que se quebra ao colocar escondido (o trecho proibido) em seu livro.

Plínio Marcos faz uma descrição sem embelezamentos da realidade tal como ela é, caracterizada pelo uso de palavrões e gírias, como vemos no excerto acima. O palavrão pode ser incluído no campo do tabu linguístico, sendo que a pronúncia deles uma ofensa.

[...] diríamos que o palavrão é mais uma palavra ou expressão usada em xingamentos contra as pessoas que nos importunam ou em vista de fatos desagradáveis, sendo que tabu linguístico é toda expressão tida como desagradável, porque ofensiva aos bons costumes, boas maneiras ou porque lembra fatos ou situações desagradáveis: idade mais avançada, morte, doença (SANDMANN, 1992-93, p. 222).

Quando é preciso a palavra tabu é substituída por outra como forma de abrandamento ou, em situação, ou por expressão de deboche. No caso dos palavrões, a “expressão de deboche ou desapareço, é muito comum haver formas de abrandamento” (SANDMANN, 1992-93, p. 222).

Há também a presença de outros termos que fazem referência ao órgão genital masculino, como por exemplo: “falo gigante” e “membro sexual”, palavras estas que foram colocadas para não causar constrangimento aos seus leitores/espectadores. O texto, antes de ter sido censurado e ter partes e palavras reformuladas, fazia menção a: “pinto gigante”, “pau” e “cacete”, no lugar dos termos citados acima.

Plínio Marcos trabalha com ciganos como personagens que, durante muito tempo, foram considerados uma raça maldita e demoníaca, essa referência até se mostra na obra pela e na boca de uma personagem, o autor retrata um preconceito.

[...] Eu também estou revoltado com o bárbaro crime que esses...esses ciganos cometeram. Juro que, em todo o tempo que estou na polícia, nunca vi um assassinato com tantos requintes de crueldade. Somente ciganos podem ser capazes de tal atrocidade. Raça maldita! (MARCOS, 1996, p. 48).

Outra palavra tabu encontrada no livro é o termo “viado” (veado). Onde era para existir o tabu linguístico – a palavra proibida, há a reiteração dessa palavra pejorativa para se referir aos homossexuais.

\_\_ Viado é viado – disse para os soldados e deu ordens.  
 [...] Enquanto três soldados saíram para buscar o tambor, o delegado Doutor Ribaldo de Alencastro começou o que ele chamava de aperto verbal:  
 \_\_ Solta a língua, viado.  
 [...] \_\_ Filho da puta. Viadão. Safado. Quero que você conte como matou o anão. [...] \_\_ Você matou o anão, bicha nojenta, porque tinha caso com ele. Quando quis comer suas cadelinhas ficou com ciúmes (MARCOS, 1996, p. 74).

Em uma abordagem etimológica, Guérios afirma o seguinte: da palavra “veado”,

Veado – nome indo-europeu do veado que chegou a ser interdito (tabu referente à caça). O latim lusitânico *ceruu* por sua vez saiu também do uso do tabu referente à caça desse animal. Como substituto, empregou-se a designação genérica *uenatu*, “caçado”, a “presa” (do verbo *uenari*, “caçar”). Daquele saiu o port. *Cervo* e deste o port. *Veado*. Hoje, no linguajar da gíria, continua o *veado* a arcar com o mau sentido de seu ou seus rivais. Caçadores caucásicos e altaicos empregam tais sucedâneos: “o que tem armação”, “o que tem cascos de pedra”, “o de cabeça grande”, “o touro”, vogulo “animal de corno” (GUÉRIOS, 1979, p. 116 – 117).

Reiterando a citação damos ênfase na maneira em como é apresentado na obra (na peça e na novela), o termo “viado” faz referência, de forma pejorativa, com o intuito de ofendê-lo, àquele que sente atração por pessoas do mesmo sexo, visto que o veado é um animal que serve de presa para outros, que é corneado.

Hoje, no linguajar da gíria, continua o *veado* a arcar com o mau sentido de seu ou seus rivais. Caçadores caucásicos e altaicos empregam tais sucedâneos: “o que tem armação”, “o que tem cascos de pedra”, “o de cabeça grande”, “o touro”, o vulgo “animal de corno”

(GUÉRIOS, 1979, p. 116 – 117).

Nesta obra, o autor inova ao eleger duas técnicas para contar sua divertida e sardônica história: a literária e a literatura dramática, visto que o livro é composto por uma noveleta e literatura dramática. A novela, ou seja, o texto narrativo possui um narrador é o veículo dos acontecimentos, é dividido em capítulos e relatam, na maioria das vezes, as informações de maneira minuciosa. Enquanto a literatura dramática é dividida em atos, informa somente o essencial sobre o espaço, no palco não tem a necessidade de se colocar muitas pessoas para indicar a presença da personagem, os sons são gravados e reproduzidos durante a ação dramática. Tanto os textos narrativos quanto os textos são documentados em livros, ao passo que as peças teatrais é efêmera, realizando-se integralmente no decorrer da encenação.

Outro fato interessante é que o dramaturgo Plínio Marcos fora considerado maldito não apenas por escrever peças, novelas, romances etc. que subvertiam o que era politicamente correto e moral, mas também por ser canhoto.

O lat. *Scaevus* e *sinister*, possuem ideia de “mau agouro, desfavorável”. De *sinistru* chegou-se ao português *sestro* e ao espanhol *izquierdo*, de origem basca. Por sua vez, *esquerdo*, no port. Do Brasil fica afetado de sentido mau: “isto é esquerdo”, “fica meio esquerdo”, “é um pouco esquerdo”, etc. acrescenta-se *esquerdear*, “desviar-se do dever, seguir mau rumo”, e *esquerdecer*, “proceder mal; fazer tolices” (GUÉRIOS, 1979, p. 126-127).

Na escola, ao ser alfabetizado apanhava por pegar no lápis com a mão esquerda, por fazer as atividades com a mão que não era considerada a correta, por esse motivo, não conseguiu terminar seus estudos por se sentir excluído e humilhado (MENDES, 2009, p. 44).

Em *O assassinato do anão do caralho grande* observa-se aspectos das relações humanas como a ambição, a cobiça, a inveja, a intriga, a desonestidade, a violência e a humilhação, desmistificando a utopia de sociedade igualitária. Esse tipo de crítica pode provocar no leitor/espectador a consciência da sua própria realidade, que desenvolve a reflexão sobre todos os problemas abordados no texto.

Na abordagem lexicológica dos tabus a ênfase parece recair nos padrões relativamente homogêneos de uma cultura, nos valores, crenças e representações de uma comunidade que modo mais ou menos universal define o que é permitido e o que é proibido dizer. Plínio Marcos ao dizer o proibido não respeita a cultura, os valores de

sua comunidade. No item que se segue, trataremos o registro informal, a linguagem coloquial e “vulgar” pelo viés da sociolinguística.

### 3.2 Aspectos da abordagem sociolingüística do registro informal

A Sociolinguística é uma das vertentes da Linguística e estuda a língua em uso no âmbito das comunidades de fala, uma vez que ela possui um papel de suma importância nas relações humanas. As línguas apresentam um dinamismo inerente que implica na heterogeneidade.

A Sociolinguística é uma das subáreas da Linguística e estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, voltando a atenção para um tipo de investigação que correlaciona aspectos linguísticos e sociais. Esta ciência se faz presente num espaço interdisciplinar, na fronteira entre língua e sociedade, focalizando precipuamente os empregos linguísticos concretos, em especial os de caráter heterogêneo (MOLLICA, 2010a, p. 9).

Amiúde, recorre-se a esta subárea de estudo que expõe as variações da estrutura social (variações distintas em grupos sociais diferentes podem ser influenciados pela idade; escolaridade; sexo, classe social e localidade e o prestígio da língua) e linguística (variações no uso da língua, os diferentes registros, as gírias etc.) para verificar como a gíria é abordada. Ordinariamente, a gíria é confundida com jargão, entretanto, ela pode abarcar o baixo calão, que é a expressão linguística grosseira ou obscena, tido também como um vocábulo marginal e de grupos sociais.

[...] nessa denominação (“linguagem proibida”) não vemos apenas o fenômeno do tabu linguístico, mas também o problema sociolinguístico dos vocabulários cujo uso depende das convivências e de *prestígio* de natureza social que os termos possuem, em função da classe dos falantes que os usam e da *situação* (PRETI, 1983, p. 61).

A gíria começou a ser analisada no Brasil, a partir da década de 1970, com a introdução dos estudos linguísticos ela ganhava uma perspectiva descritiva, diferente da forma normativa que poucos gramáticos estudavam. A língua reflete as transformações sociais de uma comunidade e a parte mais sensível desse dinamismo é o léxico.

Todas as línguas apresentam um dinamismo inerente, o que significa dizer que elas são heterogêneas. Encontram-se assim formas distintas

que, em princípio, se equivalem semanticamente no nível do vocabulário, da sintaxe e morfossintaxe, do subsistema fonético-fonológico e no domínio pragmático-discursivo (MOLLICA, 2010a, p. 9).

A sociolinguística leva em consideração a variação para compor seu objeto de estudo, partindo do pressuposto, “de que as alternâncias de uso são influenciadas por fatores estruturais e sociais” (MOLLICA, 2010a, p. 10). Tais fatores podem ser motivados por alternâncias que se configuram, por isso, são sistemáticas e estatisticamente previsíveis.

[...] o lingüista deve compreender como se caracteriza uma determinada variação de acordo com as propriedades da língua, verificar seu *status* social positivo ou negativo, entender as variantes em competição acham-se em processo de mudança, seja no sentido de avanço, seja no de recuo da inovação (MOLLICA, 2010a, p. 10).

Todo sistema linguístico depara-se com duas forças que agem no sentido da variedade e da unidade, princípios que são operados por meio da interação e da tensão de impulsos contrários. A variação estrutura-se conforme as propriedades sistêmicas da língua são implementadas, geralmente, as línguas “apresentam uma diversidade que se distribui em *continuum*” (MOLLICA, 2010a, p. 13).

Desse modo, incorporam-se questões como a escolha do estilo que se impõe ao falante para acomodar-se ao seu interlocutor, o apoio contextual na produção dos enunciados, o grau de complexidade cognitiva exigida no tema e a familiaridade do falante com a tarefa comunicativa realizada (MOLLICA, 2010a, p. 13).

A variação linguística pode ocorrer em dois eixos: o diatópico e o diastrático. No primeiro, se evidencia as expressões regionais que, se manifestam, nos diferentes estratos sociais; no segundo, leva-se em conta as fronteiras sociais. Essas variações podem ser distinguidas como variedades do “padrão culto”, “padrão popular” e “falar regional”, levando em consideração os recursos comunicativos próprios de discursos monitorados e não monitorados.

[...] a variação linguística é uma das características universais das línguas naturais que convive com forças de estabilidade. Aparentemente, caótica e previsível, a face heterogênea imanente da língua é regular, sistemática e previsível, porque os usos são controlados por variáveis estruturais e sociais. Eles podem ser agentes internos e externos ao sistema linguístico (MOLLICA, 2010b, p. 27).

Todas as manifestações linguísticas são legítimas e previsíveis e estão sujeitos à uma avaliação social que pode ser positiva ou negativa, determinado assim, o tipo de falante na inserção social.

### 3.2.1 As variações linguísticas em *A dança final*

Escrita em 1993, a obra *A dança final*, é uma comédia que retrata a vida da classe média, enfocando a relação de um casal que, após 25 anos de casados, financeiramente estabilizados, com dois filhos, tem o seu dia a dia alterado quando Lisa se depara com a impotência sexual do marido.

O que mais incomoda Menezes é o fato de ser ridicularizado, no condomínio, onde mora com sua esposa Lisa. Ele tem medo de virar chacota e motivo de piada, ganhar fama de brocha e, conseqüentemente, se tornar um marido traído. O casal está preocupado apenas com as aparências, fingindo não perceber que o seu relacionamento é apenas uma ilusão do casamento perfeito. Preocupam-se apenas em cumprir o papel social do casamento, bem como suas rotinas e comemorar suas bodas de prata.

As personagens se concentram nas discussões intermináveis sobre o problema de Menezes, que pode ser resolvido com tratamento específico. Plínio Marcos é tão mordaz quanto sarcástico e irônico ao desvelar o universo medíocre da classe média que se esconde atrás de uma fantasia.

*A dança final* é um grito de dor entre os acenos que desvendam a marginalização e o abandono. A linguagem maldita de Plínio Marcos causa perplexidade e espanto pela maneira cruel que o tema é exposto. Os silêncios, as angústias e as ausências deixam à mostra as feridas incuráveis que permeiam a vida de Menezes e Lisa.

Logo no início da peça, somos surpreendidos por um discurso informal, em que Plínio Marcos, não obstante o que já escrevera, expõe as relações de suas personagens entremeadas aos palavrões e obscenidades enunciados e marginalizados.

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

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

A concepção de “marginalidade” liga-se, principalmente, aos problemas encontrados em um país que está em desenvolvimento. Com essa peça, Plínio Marcos vem mostrar, que não é apenas entre os mais pobres, prostitutas, drogados etc. que a linguagem marginal é usada.

Em *A dança final* esse estigma cai, pois a história retrata a vida de um casal da classe média. A linguagem marginalizada coloca em cena a ‘sujeira’ que permeia a vida de Menezes e Lisa, por meio de um assunto que é considerado tabu principalmente entre os homens, que é a impotência sexual.

MENEZES – Não fica assim? Porra, você acha que eu quero ficar assim? Esse pau está arreado contra a minha vontade. Você acha que eu quero?

LISA – Eu não acho...

MENEZES – Então não fala besteira. Quando não tiver o que falar, fica calada. [...] Não quer que eu fique nervoso? Meu pau brocha e eu devo ficar como? (MARCOS, 1994, p. 11).

Enfocando o palavrão, pode-se observar alguns apontamentos nos campos semânticos referindo-se ao homem, ganhando palavrões que enfocam a sexualidade passiva, como, por exemplo: “veado” e “bicha”. Já as mulheres são estigmatizadas pela prostituição, sendo chamadas de “Filhas da puta! Galinhas! Piranhas!” (Marcos, 1994, p. 16).

Menezes vive num mundo de aparências e a impotência lhe causa muitos transtornos, pois ao homem, ficar “brocha” é motivo para morte, é uma humilhação, é algo que atinge sua virilidade, sua masculinidade, motivo pelo qual não aceita procurar um especialista no assunto.

MENEZES – Meu pau ninguém vê. Mas eu preciso ir à luta para manter nosso padrão de vida. Boa casa, carro, boas roupas, os dois meninos na faculdade, os carros deles, o seu. Tudo isso sai mais caro

do que amante argentina. E ainda de vez em quando uma extravaganciazinha, que ninguém é de ferro... Isso tudo custa dinheiro. Agora, tem uns cara que andam com uma lata velha, e têm uma puta inveja de mim, um homem de sucesso, um vencedor. vai ver que foi um perdedor desses, um bundão qualquer que, cheio de olho gordo, levou meu pau pra macumba (MARCOS, 1994, p. 15).

Há um tabu que ronda o nome “Carlão”, que com o acréscimo do sufixo *ão* denota vigor, motivo pelo qual Menezes fica inseguro, uma vez que culturalmente o “Carlão” é o vilão dos homens, o bom amante.

MENEZES – Olha aí o Menezes do pau mole! Brochão! A mulher dele contou na piscina. O putinho não dá mais no couro. A mulher dele até chorou. O filho da puta vivia se bacaneando: dou cinco sem tirar dentro. Só se for de língua. Nem de língua ele dá cinco. Mas que língua! A mulherzinha dele tem cara de sofredora... Isso quer dizer que o brochão não chega de língua nem de dedo, e nem de jeito nenhum. Acho que tá na hora de alguém fazer caridade. Carlão, você tem pinta de galã, vai lá e abate a lebre velha. [...]Esse Carlão é o mais filho da puta de todos. Não come ninguém, mas finge que come. Conheço a figura. Vai lá Carlão! O Menezes é brocha, merece um enfeite na testa (MARCOS, 1994, p. 16-17).

Toda expressão verbal, tem em seu conteúdo, condições que asseguram àquele que fala a posição de “autorizado” para um discurso. A cultura brasileira está calcada nas bases do catolicismo e pela intervenção da Igreja na vida social das pessoas, estando sempre propícia a formação de diversos tabus relacionados a sexualidade, principalmente das mulheres, que recebiam uma educação extremamente conservadora e seus instintos sexuais eram talhados desde a infância. Para a mulher, o sexo servia apenas para procriação e em hipótese alguma deveria servir para suprir os desejos carnavais.

MENEZES – (Refletindo) – Vou lhe falar sinceramente... do fundo do coração. FODER É FUNDAMENTAL.

LISA – Você fala de um jeito que me assusta.

MENEZES – Tudo assusta você. E são essas frescuras que... que... Deixa prá lá.

LISA – Vamos, Menezes. Fala logo. Já começou, agora acaba. Que frescuras são essas minhas?

MENEZES – (Derramando o pote) – Suas frescuras na cama. (Imita a mulher) “Não acende a luz, que eu tenho vergonha. Não mexe aí. Aí, não Menezes. Aí, não. Aí dói. Aí dói. Ai, ai, tá doendo. Tira o dedo daí. Assim não quero. Não, só bicha. Aí dói. Assim eu paro”. Pois é. Vinte e quatro anos de mamãe e papai. Trepando a mesma mulher. Isso brocha qualquer um. Tem cabimento umas coisas dessas?

Brochei. Brochei. Tá aí. Brochei (MARCOS, 1994, p. 20-21).

Embora a cultura tenha passado por inúmeras mudanças, atualmente, a forma de pensar da sociedade ainda é um pouco preconceituosa com assuntos relacionados a sexualidade, motivo pelo qual Lisa não consegue se entregar inteiramente ao seu marido, o que deixa Menezes nervoso, pois acha que sua esposa apenas têm frescuras.

Por meio do circunlóquio “Derramando o pote”, Menezes desabafa e culpa sua esposa por estar impotente, pois para ele “Foder é fundamental” e fazer sexo vinte e quatro anos na mesma posição “papai mamãe” brocharia qualquer homem.

Menezes ao se descrever começa falando do seu problema e gradativamente há graus de agressividade e rejeição no palavrão. Assim, é indubitável o crescimento “Esse pipiu já foi uma rola. Um rolão. Um cacetão. Um caralhão. Um pirocão”, mas depois ele lembra de sua condição atual reduz seu órgão genital a expressão “pipiu pifou” (MARCOS, 1994, p. 30).

Ao final da peça, Lisa, que está apenas preocupada se haverá ou não sua festa de bodas de vinte e cinco anos resolve apostar em uma receita que ensinaram a ela para recuperar a virilidade de seu marido. Menezes fica contente, pois para ele voltar a ser “macho” é o mais importante.

LISA – Não. Ele não ficou meia bomba. Ficou até espertinho demais. Ela dá fortificante de manhã, de tarde o rapaz chega uma fúria. Pega ela, arrasta pro quarto, tira a roupa dela, joga ela na cama... e antes dela respirar... ele chega ao fim. Perde o embalo. Cai de lado e não... tem mais interesse.

MENEZES – Galo. Galo filho da puta! Galão! Um bostão! Um desses tem mesmo que ser corno. Mais comigo não! Eu sei me controlar. Imagina se eu vou espirrar... não sou galo! Eu, não! Lisa, querida, me faz esse fortificante mágico. E você aí (para o pau) jamais voltará a ser chamado de “pipiu pifou”. Viva a vida! Minha esperança se ascende. Faz essa bomba. Meu bom humor renasce. Vai ter festa de 25 anos de casado. Alegria! Alegria! Lua de mel em Poços de Caldas! Menezes voltou a ser fera (MARCOS, 1994, p. 39).

Assim, a sexualidade, os palavrões, as gírias, estão suscetíveis às formações de tabus pelo fato de lidarem com nuances do consciente dos indivíduos que, pode-se dizer são instintivos, com desejos e vontades considerados proibidos. Além disso, as variações sociais e linguísticas inferem na produção e efetivação do discurso.

### 3.3 Aspectos da abordagem discursiva da linguagem coloquial em Plínio Marcos

A linguagem pode ser entendida como a capacidade que o sujeito tem para exteriorizar pensamentos, sentimentos, isto é, produzir discursos. Ela é dinâmica e está em permanente mudança em decorrência do seu uso, variando em diferentes contextos: social, histórico, cultural e ideológico.

[...] a linguagem tem uma função comunicativa, isto é, por meio das palavras entramos em relação com os outros, dialogamos, argumentamos, persuadimos, reatamos, discutimos, amamos e odiamos, ensinamos e aprendemos etc. (CHAUI, 2000, p. 141).

Reiterando o que foi dito, a linguagem possibilita ao homem não apenas a troca de palavras, mas também de conhecimentos, sentimentos, informações etc., ou seja, ela nos auxilia a organizar a vida e a conviver em comunidade.

A linguagem funda-se e funda o diálogo que organiza a vida dos homens em sociedade. Partindo desse pressuposto, talvez seja interessante distinguir aqui o âmbito antropológico da dimensão histórica: se a capacidade de expressão é “necessária”, o modo de exprimir-se é “contingente”. Limitando-nos somente à atividade da fala e à da escuta que lhe é correlata, constatamos que, excetuando os casos de distúrbios e deficiências, os homens falam e ouvem, mas o dizer e o exercício de sua interpretação variam conforme as culturas, as sociedades e a história (PIOVEZANI, 2009, p. 227).

As palavras mudam ou ganham novos sentidos e/ou significações ao passarem de uma FD a outra, visto que elas “mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas ‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (ORLANDI, 2009, p. 43).

A evidência do sentido, que, na realidade é um efeito ideológico, não nos deixa perceber seu caráter material, a historicidade de sua construção. Do mesmo modo podemos dizer que a evidência do sujeito, ou melhor, sua identidade (o fato de que ‘eu’ sou ‘eu’), apaga o fato de que ela resulta de uma identificação: o sujeito se constitui por uma interpelação – que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva – que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de sujeito de direito (jurídico) (ORLANDI, 2009, p. 45).

Desse modo, as FDs representam no discurso as FIs, motivo pelo qual os sentidos são determinados ideologicamente, já que seus sentidos derivam das FDs em que estão inscritas “como um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 1986, p. 153).

No teatro, “o gesto de falar em público mobiliza um amplo conjunto de técnicas e instrumentos” (PIOVEZANI, 2009, p. 226), sendo a fala e a voz o principal instrumento do ator, que ao proferir palavras produz sentidos, visto que um dizer não está pré-determinado pela língua, mas eles dependerão de relações constituídas nas formações discursivas, que são constituídas por contradições e não pela homogeneidade, mas em relações heterogêneas.

O sentido de uma palavra, consoante Pêcheux (1995), não existe por si só, faz-se necessário um processo sócio-histórico no qual as palavras, as proposições, expressões etc. são (re)produzidas ideologicamente.

[...] as palavras, expressões, proposições... mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é em relação às formações ideológicas (PÊCHEUX, 1995, p. 160).

Conjetura-se que o controle histórico e social do dizer e a produção do discurso em toda sociedade seja

[...] ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2008, p. 8-9).

Em uma sociedade o procedimento de interdição é muito comum e, nem tudo pode e deve ser dito em qualquer lugar ou circunstância. Cada discurso produz um efeito de sentido de acordo com a sua colocação, ou seja, sua enunciação. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa” (FOUCAULT, 2008, p. 9).

As interdições relacionam-se com o jogo entre força e poder entre as classes

sociais por apresentarem os sistemas de dominação interna, visto que os discursos exercem autocontrole sobre si mesmos.

[...] são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso (FOUCAULT, 2008, p. 21).

Dessa maneira, os discursos permitem dizer algo que está além do texto, determinada produção de efeito de sentido com a condição de que o texto já tenha sido dito ou realizado, uma vez que o “novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2008, p. 26).

A partir disso, no próximo item será feita uma análise discursiva observando os efeitos de sentido produzidos pela linguagem coloquial, “vulgar” e “grosseira” do conto *Transas das sextas-feiras*, de Plínio Marcos.

### 3.3.1 Aspectos discursivos em *Transas das sextas-feiras*

O conto *Transas das sextas-feiras* foi escrito em 1968 por Plínio Marcos e publicado na sua coluna “Navalha na carne” do extinto jornal “Última hora” de São Paulo. Escrito em meio a um governo ditatorial, o texto fazia uma crítica aguda à sociedade daquela época e denunciava a crescente violência urbana.

As obras de Plínio Marcos antes mesmos de serem exibidos eram estereotipados com um estigma de vulgaridade, subversão à ordem e, principalmente, uma afronta ao discurso político. “Não nos esqueçamos que o discurso é objeto de desejo, de saber e poder, mesmo nas sociedades mais democráticas, mesmo nas situações discursivas mais igualitárias (PIOVEZANI, 2009, p. 285).

*Transas das sextas-feiras* retrata a vida de um “bom moço”, assim como é definida o protagonista do conto, que numa bela sexta-feira ao sair do cinema com a sua noiva é assaltado e assassinado.

O moço bom não era nenhum covarde, mas acreditava nas pessoas e gostava da vida. Se iludiu, certo de que podia ganhar a parada no papo. Sabia pouco sobre os lesados da sociedade. Enquanto os bandidos entravam, foi pedindo estia pra noivinha. Não teve colher de chá; foi levado com noiva e tudo pros confins das quebradas.

Os bandidos maquimbaram sua grana, seu relógio. E o pior: esculacharam sua noivinha. Aí, ele quis espernear, mas era tarde. O lugar se prestava pra um salseiro. O Leléu mandou cinco tiros no moço bom. Depois, matou a noivinha de quebra. E se espantou com a turma no carango. Era mais uma presepada de sexta-feira (MARCOS, 1968, s/p.).

O discurso que permeia o conto é caracterizado por uma linguagem extremamente coloquial e repleta de gírias, colocando em evidência a luta de classes, poder, cultura etc.

A linguagem marcada pelo coloquialismo no conto produz um efeito de mascaramento crítico-discursivo para, a partir dele, desnudar o mundo dos relegados em um olhar mais aproximado da realidade.

A “vulgaridade” e “grosseria” características típicas de Plínio Marcos era uma forma de expor os problemas políticos, as perseguições a quem se opunha ao militarismo opressor das décadas de 1960 e 1970, visto que o governo da época instituiu um poder moderador para regular o que podia e como devia ser dito.

Segundo Rouquié (1984),

Esse poder moderador, difícil de ser definido juridicamente, consiste em evitar crises, restabelecer o equilíbrio político e ‘corrigir’ a autoridade de direito e a representação nacional, quando estas entram em colisão com as relações de forças reais, ou com as autoridades de fato. É portanto um ‘poder não-ativo’, não-conservador, que conserva, restabelece, mantém a ‘ordem’ e garante o ‘progresso’ (p. 327).

Todavia, *Transas das sextas-feiras*, assim como toda a obra de Plínio Marcos, não eram vistas com olhares graciosos, já que os enredos pautavam-se nas relações corriqueiras revelando uma sociedade subalterna e marginalizada que deveria ser escondida.

No excerto abaixo, a luta de classe, mais especificamente pelo poder é evidenciado pela personagem Leléu, que sai pela favela com seu revólver na cinta com o objetivo de “armar o pesqueiro”, ou seja, arrumar alguma coisa. A luta de classes tem o escopo de “atacar a instituição de poder ou grupo de elite ou classe” (FOUCAULT, 1995, p. 235), uma vez que o conto critica severamente a violência urbana e as desigualdades sociais.

Na mesma hora, às seis da tarde, lá na Favela do Urubu com Fome, nas imediações da Barra do Catimbó, lugarzinho maldito encravado

nas quebradas do mundaréu, bem onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos - a negritinha Odete Fuleira acordou seu companheiro Leléu, que estava curtindo uma retumbante ressaca, dando estrilo: Como é que é? Tu vai deixar a sexta - feira se desperdiçar ou vai sair pro trampo? Vê lá! A vida tá custando os olhos da cara e não é com tu enchendo a caveira de cachaça todo dia que a gente vai adiantar o nosso lado. Sem chiar, o Leléu escutou o quás - quás - quás, levantou, meteu o revólver na cinta e se mandou pra rua. Ele sabia que a piranha estava certa. Sexta - feira era um bom dia pra vagau escolado armar o pesqueiro (MARCOS, 1968, s/p.).

Refletindo sobre a produção dos efeitos de sentidos na relação entre língua e sujeito, podemos observar que as gírias e os termos de baixo calão, característicos dessa linguagem informal é marcada por uma atmosfera envolvente capaz de produzir sentidos distintos, tanto no discurso literário, bem como no discurso histórico social.

Há uma oscilação historicamente entre a personagem “bom moço” e “Leléu – morador da favela do Urubu com Fome”, ambos fazem parte do mesmo grupo social, ou seja, do mesmo conjunto discursivo de uma sociedade.

Mas o Leléu não estava a passeio; sexta - feira não é dia de malandro dar moleza. Juntou três vagaus meio pirados da cabeça, gente dura que não tem nada a perder, e deu o serviço: Vamos abafar uns trouxas. Afanamos um pé - de - borracha e saímos por aí fazendo desgraça. Quem vier nas minhas águas tem que vir pra não enjeitar quizila. A gronga que pintar na fita a gente topa. Se aparecer cana, é arrebite neles. É melhor ir falar com Deus do que com o delerusca. A patota concordou. Então, queimaram maconha pra ganhar ferocidade. Nessa maldita fumaça, se picaram de raiva contra a humanidade. As frustrações todas subiram nas idéias. Falta de comida, falta de carinho, falta de tudo deu naquele time de gente sem faróis na vida. Foi com essa pesada carga de sofrimento de tantos esquinapos que a curriola do Leléu, o Leléu da negritinha Odete Fuleira, saiu para desferrar num otário qualquer. A turma partiu lá da Favela do Urubu com Fome e começou a trilhar, naquela noite de sexta - feira, os estranhos, estreitos e escamosos caminhos do roçado do bom Deus (MARCOS, 1968, s/p.).

Leléu controla o discurso e determina as funções de funcionamento daquele lugar, ele estabelece e impõe aos outros indivíduos regras que a serem seguidas, impondo seu poder individualista, que nos é imposto durante séculos.

[...] o problema político, ético, social e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições

do Estado, porém nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos (FOUCAULT, 1995, p. 239).

Dessa forma, poderíamos entender esse espaço individualista como uma ação capaz de atualizar saberes históricos, sociais e culturais, de acordo com as transformações sofridas na sociedade, posto que os discursos limitam o poder coercitivo, isto é, “a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (FOUCAULT, 2008, p. 39).

Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade (FOUCAULT, 2008, p. 53).

Assim, “as palavras, seriam as estruturas mesmas da língua postas em jogo e produzindo um efeito de sentido” (FOUCAULT, 2008, p. 46) observando suas condições de produção, restituindo ao discurso seu caráter de acontecimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo verificar as ocorrências do teatro como forma de expressão política, a qual foi feito um recorte focalizando os momentos em que se evidenciava a relação teatro/política como instituição crítica e social.

Recortamos alguns pontos da tragédia grega, levando em consideração aspectos que tratavam o teatro como instituição social, uma vez que elas são escritas para refletirem sobre a sociedade, democracia etc. A tragédia, arraigada no cotidiano, não narra apenas fatos históricos, mas expõe contradições entre o público e o privado.

Outro ponto do trabalho foi o estudo da comédia como instrumento de carnavalização, visto que ela era tida como a imitação dos maus costumes e exposição ao ridículo. Todavia, a comicidade passou a abordar, de maneira caricaturada e satírica, a política e os assuntos que envolviam a sociedade.

Entretanto, o enfoque maior foi dado ao teatro brasileiro, que nascia com o escopo de catequizar os índios e propagar o cristianismo. O desenvolvimento da dramaturgia Brasil crescia e novas formas de fazer teatral surgiam como o teatro de Arena, fundado na década de 1950.

O comprometimento do teatro de Arena era puro e exclusivamente político, tornando-se por esse motivo, um dos grandes movimentos culturais que não se preocupava com a estética/forma do teatro, mas com o discurso que seria transmitido nas encenações. Pautamos nossos estudos em algumas obras do dramaturgo Plínio Marcos, um dos representantes do teatro brasileiro contemporâneo e precursores do teatro de Arena.

Em um segundo momento, abordamos as formas do silêncio e o processo de silenciamento de uma formação discursiva em *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás* e *Querô uma reportagem maldita* de Plínio Marcos, observando como certas formações discursivas determinam o que deve ser dito, baseado no conceito da Análise do Discurso.

A Análise do Discurso, como já fora dito, surge em 1960, com o intuito de produzir uma teoria que desse aporte para interpretação de sentidos construídos na sociedade, compreendendo como parte integrante de seu trabalho o discurso, que é a mediação para o deslocamento e desenvolvimento do sujeito, que por sua vez, conforme Pêcheux (1988), é determinado pela posição social ocupada no meio em que vive, sendo

o seu dizer fundado no âmbito das Formações Discursivas que são reguladas pelas Formações Ideológicas.

Com base nas FDs, que determinam e limitam os dizeres, constituem um conjunto de relações caracterizadas por uma formação social que relaciona-se em conflitos, posições de classes etc.

Desse modo, as FDs representam no discurso as FIs, motivo pelo qual os sentidos são determinados ideologicamente, pois que seus sentidos derivam das FDs em que estão inscritas. São as FDs e as FIs que determinam aquilo que pode e o como deve ser dito em determinado lugar e época. Dessa forma, os processos discursivos são a origem da produção de sentidos.

Ainda no segundo capítulo, abordamos as formas do silêncio apresentada por Orlandi, que são: o *silêncio fundador*, que é o princípio da significação, visto que o silêncio não é uma falta, mas as condições de produção de sentido; o *silêncio como política do sentido* apresentada em *silêncio constitutivo*, referente à ordem da produção de sentido. Porém, nos detemos principalmente ao *silêncio local*, que é a censura, a repressão, visto que o silêncio trabalha nos limites das FDs, determinando os parâmetros do dizer.

Observamos no decorrer da pesquisa que a censura como forma de silenciamento não calava apenas na obra, mas também a obra, visto que Plínio Marcos por ser um dramaturgo que colocava em cena os problemas da sociedade e a vida nos submundos ficou conhecido como “repórter de um tempo mau”, relatando fatos ocorridos nos anos de chumbo, sendo identificado como porta voz dos excluídos e de uma sociedade controlada pela Ditadura Militar, motivo pelo qual participou ativamente de órgãos da chamada imprensa alternativa.

Após termos analisados os silêncios e os silenciamentos da/na obra de Plínio Marcos, o terceiro capítulo pautou-se primeiramente nas teorias de Guérios, Preti e Guiraud para tratar dos tabus linguísticos, que são considerados profanos por sempre provocarem algum tipo de constrangimento ou transtorno, sendo assim, aquilo que não é permitido dizer por ser proibido.

Em seguida, a pesquisa observou aspectos do registro informal com Mollica no viés da sociolinguística, ilustrando como a análise da linguagem coloquial é vista em outras vertentes da Linguística.

Para finalizar o trabalho, foi empreendida uma análise discursiva do registro informal da linguagem levando em consideração os efeitos de sentido e as condições de

produção do discurso, das lutas de classe e do poder pelo viés da teoria de Pêcheux, visto que o tipo de linguagem expressada nas peças atuam numa sociedade que é permeada por palavras, discursos e enunciados que são considerados tabus.

Dessa maneira, fica evidente que nem tudo deve ser dito e a língua serve para comedir os escritores e banir qualquer tipo de palavra pejorativa, os críticos faziam o papel de higienizadores do discurso, limpavam as obras de qualquer vulgaridade, pornografia e subversão, visto que, “se a língua é bela, é porque um mestre a lava. Um mestre que lava os lugares de merda, retira as imundices, saneia cidade e língua para conferir-lhes ordem e beleza” (GADET, PÊCHEUX, 2004, p. 90).

**REFERÊNCIAS:**

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência.** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre aparelhos ideológicos de estado.** Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre aparelhos ideológicos de estado.** Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

ARISTÓTELES, H. **Arte poética.** Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2010.

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Scipione, 1994.

AZEVEDO, A. **Teatro a vapor.** São Paulo: Cultrix, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

BENTLEY, E. **O teatro engajado.** Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BERTHOLD, M. **Historia mundial do teatro.** Trad. Maria Paula V. Zuraswki, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980. v. 27.

BOSI, A. **CÉU, INFERNO: ensaios de crítica literária e ideológica.** São Paulo: Ática, 1988.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas.** Trad. Paula Montero. 1977.

BRANDÃO, H. N. **Introdução à análise do discurso.** 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

BROOK, P. **O teatro e seu espaço.** Petrópolis: Vozes, 1970.

BUARQUE, A. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção.**

São Paulo: Perspectiva S.A., 1974.

CATANI, A. M. **O que é capitalismo**. 28. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CEI, V. **O teor testemunhal da poesia marginal**: política, filosofia, desbunde. Curitiba: UFPR, 2011.

CHAUI, M. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Os Sofistas e Sócrates: o humano como tema e problema. In: **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 129-202.

CHEVALIER, J. A. C. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números). 17. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

CHINOY, E. **Sociedade**: uma introdução à sociologia. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1967.

COSTA, C. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, C. T. O que é capitalismo. In: **O que é revolução, utopia e anarquismo**. São Paulo: Círculo do livro S/A, 1980.

COURTINE, J.J. O conceito de formação discursiva. In: COURTINE, J.J. **Análise do discurso político**. O discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009.

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

DELEUZE, G. **Foucault**. Paris: Les éditions de minuit, 1986.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, v. 1.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.

FOUCAULT, M. A. Poder y estratégia. In: **Microfísica del poder**. Madrid: La piqueta, 1986.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel Foucault. **Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

\_\_\_\_\_. **Historia da sexualidade I**: a vontade de saber. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal,

1999.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, S. **Totem e tabu e outros trabalhos (1913 – 1914).** V. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística.** Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

GÊNESES. In: **Bíblia sagrada.** Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1990.

GREGOLIN, M. R. V. A análise do discurso: conceitos e aplicações. In: **Alfa.** São Paulo, v. 39, p. 131-144, 1995.

GUÉRIOS, R. F. M. **Tabus lingüísticos.** 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; [Curitiba]: Ed. Universidade Federal do Paraná, 1979.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. T. C.; CARDOSO, R. C. **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. In: **Revista O eixo e a roda,** v. 15, 2007, p.43-54.

GUIRADO, Marlene. Poder indisciplina: os surpreendentes rumos da relação de poder. In: AQUINO, J. G. (Org.). **Indisciplina na escola: alternativas teóricas e práticas.** 13. ed. São Paulo: Summus, 1996, p.57-72.

GUIRAUD, P. **L'argot.** Paris: PUF, 1956.

HARNECKER, M.; URIBE, G. **Capitalismo e socialismo.** São Paulo: Global, 1980.

HAROCHE, C., PÊCHEUX, M., HENRY, P. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, R. **Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção – conceito de formação discursiva.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2007.

HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60.** 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

INDURSKY, F. A função enunciativa do porta-voz no discurso sobre o MST. In: **Revista do programa de pós-graduação em Letras Neolatinas.** n. 2. Rio de Janeiro: Alea, v. 2, p. 17-26, 2000.

MAIA, F.; CONTRERAS, J. A.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986.

MALFFESOLI, Michel. **A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARCOS, P. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: Editora Parma LTDA, 1966.

\_\_\_\_\_. **O abajur lilás**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

\_\_\_\_\_. **Barrela**. São Paulo: Editora Global, 1976a.

\_\_\_\_\_. **Querô, uma reportagem maldita**. São Paulo: Maltese, 1976b.

\_\_\_\_\_. **A dança final**. São Paulo: Maltese, 1994.

\_\_\_\_\_. **O assassinato do anão do caralho grande**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

\_\_\_\_\_. **Transas das sextas-feiras**, 1968. Disponível em:  
<http://www.pliniomarcos.com>. Acesso em: 14 de dezembro de 2011.

\_\_\_\_\_. Site oficial Plínio Marcos. Serviço de referência. Apresenta depoimentos e obra completa. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com>. Acesso em: 15 de junho de 2010.

\_\_\_\_\_. Site oficial Plínio Marcos. Serviço de referência. Apresenta depoimentos e obra completa. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com>. Acesso em: 25 de agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. Site oficial Plínio Marcos. Serviço de referência. Apresenta depoimentos e obra completa. Disponível em: <[www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm](http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm)>. Acesso em: 25 de agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. Site oficial Plínio Marcos. Serviço de referência. Apresenta depoimentos e obra completa. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/contos/transassextas.htm>>. Acesso em: 05/03/2012.

MARQUES, M. P. S. C. **Revisando a historia das barrancas do rio: o palco areano**. 2002. Tese (doutorado em linguística) – Curso de pós-graduação em linguística, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Araraquara.

MOLLICA, M. C. Fundamentação teórica: conceituação e delimitação. In: BRAGA, M. L. (Org.). **Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010a.

- \_\_\_\_\_. Relevância das variáveis não linguísticas. In: BRAGA, M. L. (Org.). **Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010b.
- MENDES, O. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.
- MONTEIRO, J. L. **Linguagem e mal-estar**. In: Revista mal-estar e subjetividade. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2002, p. 64-78.
- MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. **Introdução à linguística 2: domínios e fronteiras**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001, v. 2.
- NEDER, M. A. V. **Os movimentos do silêncio: espelhos de Jorge Luís Borges**. Tese de doutorado – UNESP, 2002.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ORLANDI, E. P. Análise de discurso. IN: ORLANDI, E. P.; RODRIGUES, S. L. **Discurso e textualidade: análise de discurso – o texto nos estudos da linguagem – texto e autoria – semiótica e semiologia – filologia – retórica e argumentação**. Campinas: Pontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: UNICAMP. ed. 6, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.
- ORLANDI, E. P.; GERALDI, J. W. (Org.). **Cadernos de estudos linguísticos: o discurso e suas análises**. n. 19. Campinas, 1990.
- PAES, M. H. S. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PAIVA, M. C. A variável gênero/sexo. In: BRAGA, M. L. (Org.). **Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- PALLOTINI, R. **Dramaturgia: construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. E. Orlandi et alii. Campinas: Ed. UNICAMP. 1988.
- \_\_\_\_\_. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. E. Orlandi et alii. Campinas: Ed. UNICAMP. 1975.

\_\_\_\_\_. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: ORLANDI, E. P.; GERALDI, J. W. (Orgs.). **Cadernos de estudos linguísticos**. Campinas, p. 07-20, nº19, jul./dez., 1990.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio** Trad. E. Orlandi et alii. Campinas: Ed. UNICAMP. 1995.

\_\_\_\_\_. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

\_\_\_\_\_. Delimitações, inversões, deslocamentos. Trad. José Horta Nunes.

PIOVEZANI, C. Política midiaticizada e mídia politizada: fronteiras mitigadas na pós-modernidade. In: GREGOLIN, M. R. V. (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003.

\_\_\_\_\_. **Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_; Sargentini, Vanice. (Orgs.) **Legados de Michel Pêcheux: inéditos em Análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2011.

PRADO, D. A. **Historia concisa do teatro brasileiro: 1570 - 1908**. São Paulo: Edusp, 2003.

PRETI, D. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

RYNGAERT, J. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Ler o teatro contemporâneo: leitura e crítica**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RONÁI, P. **O teatro de Molière**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

ROSENFELD, A. **Teatro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUAYRENC, C. **Lês Gros mots**. Paris: PUF, 1998.

ROUQUIÉ, A. **O estado militar na América Latina**. Trad. Leda Rita Cintra Ferraz. São Paulo: Alfa Omega, 1984.

SANDMANN, A. J. **O palavrão: formas de abrandamento**. Curitiba: Editora UFPR, 1992-93, p. 221-226.

SILVA, V. L. P. Relevância das variáveis linguísticas. In: BRAGA, M. L. (Org.). **Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

SOUSA, J. G. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura e Instituto nacional do livro, 1960.

VÉRAS, M. P. B. Exclusão social – um problema de 500 anos. In. SAWAIA, B. (Org.) **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VERNANT, J. P.; NAQUET, P. V. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ZILBERMANN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992.

## **LISTA DE FIGURAS:**

### **FIGURA 1**

Blog. Site de referência e fotografia. Apresenta depoimentos sobre teatro. Disponível em: [www.umolharsobrearte.blogs.sapo.pt](http://www.umolharsobrearte.blogs.sapo.pt). Acesso em: 26 de maio de 2011.

### **FIGURA 2**

Fotolog. Site de referência e fotografia. Apresenta depoimentos sobre teatro. Disponível em: [www.folog.com](http://www.folog.com). Acesso em: 26 de maio de 2011.

Artfinding. Site de referência e fotografia. Apresenta depoimentos sobre teatro. Disponível em: [www.artfinding.com](http://www.artfinding.com). Acesso em: 26 de maio de 2011.

### **FIGURA 3**

AVILA, C. Site de referência e fotografia. Apresenta depoimentos sobre teatro. Disponível em: [www.claudia-avila.blogspot.com](http://www.claudia-avila.blogspot.com). Acesso em: 26 de maio de 2011.

### **FIGURA 4**

GUARNIERI, F. Site de referência, fotografia e vídeos. Apresenta entrevistas, textos e depoimentos sobre teatro no Brasil. Disponível em: [www.guarnieri.wordpress.com](http://www.guarnieri.wordpress.com). Acesso em: 30 de maio 2011.

### **FIGURA 5**

Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/literatura.htm#>>. Acesso em: 30 de maio de 2011.

### **FIGURA 6**

Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha-progsp.htm>>. Acesso em: 02 de junho de 2011.

### **FIGURA 7**

Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>>. Acesso em: 02 de junho de 2011.

### **FIGURA 8**

Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/teatro/programas-barrela.htm>>. Acesso

em: 02 de junho de 2011.

**FIGURA 9**

Disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>>. Acesso em: 02/06/2011.

**FIGURA 10**

Disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm#>>. Acesso em: 07 de maio de 2011.

**FIGURA 11**

Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm#>>. Acesso em: 08 de maio de 2011.