

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020329-338>

ASPECTOS DO TEATRO DE PLÍNIO MARCOS: A VIOLÊNCIA INVADE A CENA ASPECTS OF PLÍNIO MARCOS THEATER: VIOLENCE INVADES THE SCENE

Valdemar Valente Junior*

Resumo: O presente artigo tem por objetivo desenvolver uma leitura crítica acerca do que representou o teatro de Plínio Marcos como espaço de resistência à censura imposta pelo regime militar. Nesse sentido, a impossibilidade de se estabelecer um confronto direto com o sistema opressor concorre para que o teatro que escreve mimetize situações envolvendo a violência e a escatologia como termos capazes de denunciar a desigualdade social como uma espécie de calcanhar de Aquiles da ditadura. Assim, expõe de forma visível situações que têm por objetivo desestabilizar o regime e apontar para seus desmandos. Para tanto, recorreremos aos exemplos das peças *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás*, que nos ajudam a aprofundar a discussão acerca da relação entre violência e literatura, concorrendo com termo que agrava essa proposta de análise.

Palavras-chave: Crise política. Regime de exceção. Teatro brasileiro. Crítica social.

Abstract: This article aims to develop a critical reading about what Plínio Marcos theater represented as a space of resistance to censorship forced by the military regime. In this sense, the impossibility of a direct confrontation with the oppressive system contributes to mimic situations involving violence and eschatology as terms capable of denouncing social inequality as a kind of Achilles heel of the dictatorship. Thus, exposes situations that aim to destabilize the regime and point to its misdeeds. For that, we resort to the examples of the pieces *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* and *Abajur lilás*, which help us to deepen the discussion about the relationship between violence and literature, concurring with a term that aggravates the proposal of analyze.

Keywords: Political crisis. Exception regime. Brazilian theater. Social criticismX

O que representou a censura durante o golpe militar, no que tange à produção artística e literária, corresponde a uma reação possível à sobrevivência da atividade teatral em razão da perseguição que passa a ter efeito. Diante disso, a censura às peças teatrais recrudescer, em razão da ação repressiva dos órgãos da polícia federal destacados para este fim, a partir de apresentações prévias do que deveria ser levado à cena. Daí a postura draconiana dos censores estabelecer cortes nos textos originais, mutilando as peças teatrais e inviabilizando suas apresentações. Por outro lado, verifica-se, da parte dos autores, a utilização de meios que conseguem burlar o rigor dos órgãos de repressão. Isso, por sua vez, não garante o êxito dessa empreitada, uma vez que muitas peças são censuradas logo após a estreia. Por conta disso, a censura à atividade teatral parece um propósito específico dos órgãos de repressão. Daí o trabalho de atores, diretores e produtores, assim como o dos autores, passar a ser alvo de uma perseguição sem fim.

* Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estácio de Sá. E-mail: valdemarvalente@gmail.com

No que tange às formas de se burlar a censura sem atingir o regime de exceção os diretores de teatro recorrem a artifícios que atacam o que se mostra como decorrência do sistema, em vista, por exemplo, do que representa o crime, a violência, a prostituição e a desigualdade. Essa posição diz respeito a temas que não deixam dúvida acerca de onde a crítica à ditadura militar pretende chegar. Do mesmo modo, o teatro recorre ao uso de uma linguagem coloquial que se remete ao submundo dos criminosos, na medida em que o jargão dos transgressores da lei lhe serve como um meio de afrontamento sem que a isso corresponda uma acusação direta. Por esse meio, a escatologia se apodera do discurso teatral em razão do emprego do baixo calão como um recurso que tem por objetivo confrontar o regime de exceção sem que isso signifique uma afronta acerca dos desmandos de uma ordem a ser contestada.

Nesse contexto, a presença de Plínio Marcos como um de seus principais autores teatrais integra-se a um núcleo de resistência de oposição aos desmandos perpetrados pela ditadura. Por isso, suas peças teatrais recorrem à exposição das feridas de um submundo a que percorre com a perspicácia de quem conhece as agruras dos que sobrevivem à margem da sociedade. Ao lançar mão do que se faz presente como uma espécie de pedagogia das ruas, Plínio Marcos convoca o leitor a tomar parte do que parece existir apenas nas estatísticas dos plantões policiais, em vista do grau de transgressão da ordem que suas personagens encarnam como expressões da miséria humana. Há que se pensar acerca da crítica que sua criação teatral estabelece tendo como medida a degradação dos que vivem das migalhas que o sistema atira à sarjeta das ruas das metrópoles onde pontificam ladrões, rufiões, assassinos e prostitutas. Essas personagens do cotidiano urbano compõem a galeria dos deserdados de que Plínio Marcos lança mão em seus textos mais expressivos.

Por essa razão, *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás* confirmam os efeitos de uma inquietação que invade a cena como fator decorrente da necessidade de ser externado o descontentamento que golpeia a liberdade de expressão. Essa manifestação explicita o amordaçamento imposto ao regime democrático. Assim, o emprego de uma linguagem incompatível com o nível social de quem costuma frequentar as salas de teatro recorre à violência de um discurso que minimiza o que o regime apresenta como uma manifestação do mal que a força sempre faz. A isso se contrapõe a visão de Plínio Marcos acerca de uma realidade que contribui como termo inusitado na produção teatral da década de 1960. Isso decorre da urgência que os autores têm em aprofundar as questões que concorrem para o esgarçamento das relações sociais atingidas pelo surto antidemocrático que tem efeito na vida do país. De posse dos termos que lhes são possíveis, Plínio Marcos procede de modo a corporificar por meio de suas peças o drama social dos que habitam a zona de convivência relativa à ilegalidade e ao crime.

Por esses fatores, o teatro de Plínio Marcos se constitui em um libelo que coloca na conta do sistema todo o peso da exclusão que se apodera de uma parte significativa da sociedade escondida nos escaninhos das grandes cidades. Essa população não possui a mínima condição de ultrapassar o limite do que a condena a sobreviver na obscuridade, em razão do crime como recurso de que lança mão. Diante disso, as peças escolhidas, para efeito do presente artigo, correspondem à condição precípua do que Plínio Marcos adota como matéria-prima do que se configura em seu trabalho. Situado no espaço vazio

do que concerne às brechas deixadas pelo sistema, sua atuação se define como exercício crítico que se expande para além do que se mostra visível em face da crise política. Essa situação adentra o âmbito do descompasso social que habita os subterrâneos de um mundo difícil de ser percebido. Por conta disso, *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás* aprofundam o nível de tensão de uma crise que toma conta do país, trazendo para si situações que não têm como ser superadas.

A linguagem que tem lugar no teatro de Plínio Marcos significa um desvio no que tange à mudança de mentalidade da criação teatral, em vista do enfrentamento das forças opressoras que colaboram contra a liberdade de criação de artistas e escritores. Nessas circunstâncias, a viabilidade do teatro como instrumento de crítica à crise política que se instaura com a ditadura militar tem sua sequência no rastro de destruição que se faz perceber. Em vista disso, a reação perpetrada pelo teatro como meio capaz de catalisar a inquietação decorrente do golpe militar encontra em Plínio Marcos a capacidade de levar ao extremo a dimensão crítica de um momento em que a escatologia referente ao submundo desperta o interesse dos que não encontram outro meio de combater o regime de exceção. A possibilidade de o teatro ser um elemento capaz de estabelecer uma tensão diante da conjuntura que se apresenta concorre como conquista a que não se pode mensurar o devido valor.

A leitura de *Navalha na carne* traz à luz do debate não apenas o rufianismo como prática que se consolida nos subterrâneos da prostituição, mas também a submissão feminina como expressão do fetiche da mulher da vida a prover o homem que lhe oferece proteção. Por esse caminho, o texto de Plínio Marcos condena suas personagens a contracenarem no recinto fechado de uma pensão ordinária onde Vado, Neusa Sueli e Veludo colocam na boca da cena a loucura que os obriga a viver uma existência marcada pelo vício e pela violência. “O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens” (ROSENFELD, 1993, p. 21). Nesse sentido, a submissão da prostituta escravizada pelo homem que a humilha e maltrata tem como complemento a interferência do homossexual que, ao limpar o quarto, rouba-lhe o dinheiro ganho com a venda do corpo para comprar maconha e satisfazer seu vício. Assim, a expiação do corpo que se entrega ao sacrifício do sexo sem prazer tem como agravante a subtração dos dividendos desse trabalho em uma relação marcada pela exploração de instintos que têm que ser atendidos.

A relação entre a dor e o prazer concorre para que Vado, Neusa Sueli e Veludo estabeleçam formas espúrias de contato, confinados ao espaço exíguo onde todos são reféns da violência que os caracteriza como seres do submundo. Diante disso, a proximidade entre essas três personagens determina uma relação de dependência que não tem como deixar de existir, em face do aprisionamento de cada personagem ao que representam o dinheiro e o sexo. Mais que isso, em *Navalha na carne*, o sadismo e a perversão se mostram como uma moeda corrente, cabendo às personagens as parcelas do que isso significa como elemento primordial do texto. Por essa via, a prostituição e o

rufianismo se ampliam de sua condição mais abjeta para funcionar como um instrumento de degradação de uma estética da perversão compatível com a necessidade de afrontar o sistema. Daí a degenerescência potencializar a tortura exercida por Vado como uma manifestação de poder contra Neusa Sueli e Veludo, respectivamente, a prostituta que lhe provém com dinheiro e o homossexual que o rouba para saciar seu vício.

Da mesma forma, a solidão em *Navalha na carne* corresponde ao lugar dos seres à deriva em um contexto no qual se mostram condenados ao naufrágio de suas vidas. Nesse sentido, a peça teatral transcorre sem que se identifiquem saídas do espaço onde todos são reféns, sendo o quarto miserável o espaço que traduz o que cabe a cada um aprofundar. O enredo de violência em função do dinheiro subtraído justifica-se numa quantia irrisória que visa atender as necessidades dos que se devoram como animais famintos. A isso acrescenta-se o que Plínio Marcos enfatiza em seus textos, no que tange ao aviltamento da condição humana, o que significa descer a patamares cada vez mais baixos dentro na escala social. “A origem do dramaturgo santista, a sua direta ligação com os marginalizados que representou em suas peças, além de sua pouca afinidade com a educação formal construíram uma subjetividade de face provocativa” (ARAÚJO, 2017, p.122). Há que se pensar na condição de quem não possui meios de vir a descer ainda mais diante do que representa a dignidade, na medida em que as personagens se encontram no fundo de um poço representado pela submissão ao vício e à prostituição como formas de transgressão que se agregam umas às outras.

A peça chega ao seu clímax quando Neusa Sueli, de posse de uma navalha, ameaça arrancar os olhos de Veludo, que confessa ter roubado o dinheiro para comprar maconha. A isso segue-se a violência de Vado, que lhe toma a droga e o agride sucessivas vezes. Diante disso, há que se pensar acerca do submundo como um espaço no qual os que nele vivem não figuraram no rol do que compete aos seres humanos desfrutar. A eles cabe o infortúnio de uma existência em que o perigo e a indignidade se constituem em forças que conspiram contra as possibilidades de remissão, em vista do que os rebaixa sem a menor compaixão. Nesse sentido, a miséria humana encontra sua condição mais plena, havendo da parte das personagens, a certa altura da fala de Neusa Sueli, a consciência de que todos são arrastados no turbilhão dos acontecimentos que os levam à condição mais abjeta. Assim, o quarto de uma pensão barata sintetiza a impossibilidade de cada personagem conquistar a independência de existir sem que para tanto concorra uma cadeia que os possa aprisionar, não havendo qualquer apelação contrária.

O impasse na relação entre personagens tem como agravante a ausência de elementos de sustentação capazes de posicioná-los frente ao drama de que participam, sem a intermediação de qualquer instrumento que não seja a situação a que se encontram condenados. A caracterização de um conflito que os separa, ao invés de uni-los, como grupo que necessita da força na luta contra a opressão de que são vítimas não se manifesta. Isso se mostra como um dado de irresolução que denuncia a desorganização dos subalternos. “A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura” (MAGALDI, 2006, p.207). Cabe ser pensada a tirania dos mais fortes sobre os mais fracos como um exercício de poder que oferece a sensação da vitória sobre os que são iguais, havendo essa luta que ser travada em outro campo e contra outras

personagens. No entanto, a disputa por espaços de sobrevivência concorre como um elemento de valor aos interesses do sistema que dessas contendidas tira proveito, não havendo como se possa retroceder ao que se impõe.

A navalha com que Neusa Sueli ameaça cegar Veludo é a mesma de que se serve para ameaçar Vado de castração, caso o rufião com ela não faça sexo. Diante disso, pode ser constatada uma dependência entre as personagens, na medida em que o rufianismo exercido por Vado tem como contrapartida a carência de Neusa Sueli, que ao se entregar aos homens por dinheiro, busca em Vado um arrimo, na condição de quem lhe ofereça prazer e proteção. No entanto, cabe a Vado, além de explorá-la, acusá-la e ofendê-la, despejando sobre ela uma série de impropérios. Diante disso, *Navalha na carne* concorre para que a degradação das personagens corresponda à degradação em um plano mais abrangente, não havendo meios possíveis à transformação do que não tem possibilidade de solução. “A solidão, no caso, não é resultante de quem detém o poder. É circunstância perfeitamente natural de quem vive no submundo, alheio a padrões morais e éticos correntes em sociedade” (VIEIRA, 1994, p. 41). A carga de opróbrio lançada sobre as personagens faz com que *Navalha na carne* se configure em texto que denuncia o apodrecimento social como uma decorrência não apenas de nossa condição de país subdesenvolvido, como da imposição de um regime de exceção que concorre para deteriorar as relações sociais, fazendo com que prolifere um clima de degradação e violência.

A convivência entre Tonho e Paco no espaço de uma hospedaria de baixa cotação configura-se no tema que se desenrola em *Dois perdidos numa noite suja*, tomando como referência a disputa por espaços de poder e a busca por ascensão social dos que se encontram à margem da sociedade. De antemão, há que se pensar acerca dos seres invisíveis, uma vez que não se faz possível perceber suas existências no rol do que se faz presente como parte de um sistema que não pode parar. Os dois carregadores de feira se esforçam para sobreviver, comendo e dormindo em condições desiguais, sem que a isso se acrescente outro valor. No entanto, toca a Tonho ter um par de sapatos novos para conseguir um emprego, sendo que a Paco interessa conseguir uma flauta para ganhar a vida ao tocá-la. “Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de *Esperando Godot*: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, afeição subterrânea”. (PRADO, 1987, pp. 152-153). Assim, o par de sapatos de Paco passa a corresponder ao desejo de Tonho em vir a calçá-los para poder sair da situação em que se encontra, sendo-lhe negado o pedido de empréstimo. Isso diz respeito ao egoísmo de Paco, que não imagina a possibilidade de seu colega de quarto conseguir sair da situação em que se encontra ao romper com o determinismo social que condena a ambos.

O desenrolar de *Dois perdidos numa noite suja* indica o grau de disputa entre dois subalternos, que por caminhos diferentes buscam alcançar seus objetivos. Esse espaço de disputa subentende não apenas a posse sobre o par de sapatos de Paco, que ao substituir os sapatos surrados de Tonho funcione como uma senha que dá acesso a um novo

contexto social. Mais que isso, reside na negação do primeiro a impossibilidade de o segundo sair da situação em que se encontra, tornando o colega refém de um quadro social que não pode ser alterado. Nesse contexto, a luta por espaços implica na submissão de Tonho à tirania de Paco, no que se refere aos espaços de trabalho na feira. Isso decorre do fato de que sua maldade concorre para que sejam vedadas as possibilidades de sobrevivência do outro, a quem se nega a emprestar o par de sapatos. Essa contenda abrange outras demandas, no que diz respeito aos companheiros de infortúnio terem que seguir o mesmo destino. Diante disso, se faz crer ser permitido a apenas um deles superar a barreira que separa a pobreza e a exclusão do conforto material e da ascensão social como uma situação proibida de ser atingida pelos subalternos.

Há que se refletir acerca de que nas peças de Plínio Marcos as personagens encontram-se impedidas de sair do lugar a que se encontram condenadas. Isso corresponde à falta de condições em romper com o isolamento que faz com que suas vidas não possam seguir o fluxo de um mundo que roda. Diante disso, os que se encontram confinados no quarto da hospedaria barata restritos a uma sobrevivência mínima, estabelecem disputas que se acirram pelo fato de as oportunidades fora desse contexto serem limitadas. Assim, o confronto entre Paco e Tonho se apresenta como luta em que o vencedor subjugará o derrotado, cabendo como troféu o par de sapatos novos que Tonho deseja ou a flauta que Paco pretende comprar, na condição de objetos que representam suas conquistas de liberdade. Nesse sentido, se estabelece uma demanda de poder que subentende o acesso a objetos que lhes credenciam a uma vida diferente da que lhes é permitida. Por isso, o par de sapatos ou a flauta são ferramentas indispensáveis à luta de classes como um termo final. “*Dois perdidos* junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser bandido” (PARANHOS, 2002, p. 178). A ordem dos acontecimentos suscita em *Dois perdidos numa noite suja* o rompimento das regras que permeiam a convivência entre partes.

A relação entre Paco e Tonho decorre de ambos dividirem o mesmo espaço, não havendo nada que represente um traço de união entre personagens tão díspares. A disparidade de seus interesses pode vir à luz na ocasião em que resolvem praticar um assalto que sustar suas pendências. No entanto, o que para Tonho significa apenas uma situação provisória, para Paco representa a oportunidade de se tornar um assaltante profissional temido pela sociedade, frequentando as páginas policiais dos jornais diários. O êxito dessa primeira investida, em vista da quantidade de objetos subtraídos a um casal, concorre para que Tonho considere ser a última vez que comete um assalto, enquanto para Paco seria o primeiro de uma série de outros tantos a serem praticados. No entanto, o par de sapatos roubados não cabe nos pés de Tonho, que propõe a Paco a troca pelos seus, recebendo uma negativa acerca da proposta que apresenta.

Em razão do que se pode observar em *Dois perdidos numa noite suja*, os espaços de disputa entre os subalternos se mostram diferentes, embora tenham como objetivo a superação do lugar de submissão onde se situam, na medida em que um par de sapatos ou uma flauta concorrem para a supressão dessa demanda. Por essa via, o que para um significa conseguir um emprego e estabelecer as regras de uma existência marcada pela normalidade, para o outro, essa superação representa a imposição da violência e da ostentação como uma estratégia de poder dos que nunca tiveram nada e passam a ter. Por sua vez, a divisão dos bens roubados gera uma discussão e a sequência de termos chulos

que levam os contendores a um confronto no qual Tonho, colocando uma bala no revólver usado no assalto, a que Paco acredita estar vazio, atira para matá-lo. Com isso, obtém o par de sapatos de que tanto precisa, além de todos os objetos roubados, cuja divisão se mostrara injusta e indevida. “A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional” (PRADO, 1987: pp. 152-153). A subjugação de um subalterno por outro representa uma espécie de desforra social, em vista do que se mostra como única opção diante de um contexto em que as personagens entram em confronto.

Em razão dos espaços onde se homiziam os subalternos, acossados pela pobreza, *Dois perdidos numa noite suja* cumpre o papel de mimetizar esses ambientes, por conta de uma crise que não chega ao fim. Assim, a peça não sugere nenhum salto em direção ao que possa se configurar como superação desse transe em favor de uma ação que leve em conta uma mudança de condição das personagens. A caracterização de um ambiente de baixa cotação confere a *Dois perdidos numa noite suja* o aspecto escatológico inerente à linguagem e à conduta dos que habitam um mundo sombrio de onde se faz mister ter que fugir. Isso acontece ao tempo em que as condições para que isso tenha efeito se mostram muito difíceis de se realizar. A relação de dependência que se estabelece entre Paco e Tonho delimita territórios contíguos, porém bastante diferentes, uma vez que os objetivos de cada uma das personagens se apresentam diametralmente opostos. “O comportamento antissocial de Paco não é apenas resultado de sua vida miserável, mas também efeito da psicopatia que sofre. E são diversas as pistas que conduzem a esta conclusão. No fim do texto, Tonho também enlouquece” (VIEIRA, 1994, 17-18). A tensão que culmina no assassinato de Paco pelas mãos de Tonho diz respeito à constatação de que apenas um dos dois teria que sobreviver. Nesse contexto, não se faz possível a fixação de regras que determinem a divisão equânime dos objetos roubados, ou mesmo a troca do par de sapatos, em vista de descompasso de um mundo extremamente desigual.

A exploração do sexo torna-se um tema recorrente nas peças de Plínio Marcos, na condição de lugar que condiz com a situação dos que vivem à margem do processo social. As abordagens a esse recorte específico tendem a solicitar do texto os detalhes que remetem à sordidez de um mundo sem compaixão. Assim, a solidariedade com o próximo desaparece, na medida da crueldade como uma prática que se integra à exclusão, suscitando um tipo de combinação das mais nefastas. A isso corresponde o que Plínio Marcos descreve em *Abajur lilás*, ratificando a perda de posições a que as personagens são submetidas, ao decaírem de condição. Nesse aspecto, as perdas acumuladas são uma referência essencial a esta peça, uma vez que a exploração decorrente da prostituição condena as mulheres a viverem como reféns do dono do apartamento que lhes serve como ponto de encontro. “A dramaticidade de Plínio não admite soluções de compromisso ou acomodamento de situações, apenas o rompimento dos vínculos, a morte ou a supressão de uma das partes geradoras da tensão” (MOSTAÇO, 2002, p. 13). A vertente relativa a esse tema comparece como citação que possui um valor fundamental. Disso decorre a caracterização dos diferentes escaninhos do submundo que Plínio Marcos explora com rara capacidade.

As divergências de Dilma, Célia e Leninha com Giro, o dono do apartamento que as explora, funciona como o ponto de partida do que em *Abajur lilás* significa a observação que se desenvolve em torno da degradação social como metáfora da situação decorrente da ditadura militar. A relação entre as formas de opressão se remete a instrumentos que vitalizam a linguagem fazendo-a atuar como uma arma de que o teatro de Plínio Marcos se utiliza como meio de resistir a essa crise. Diante disso, a exploração sexual assume a dimensão crítica de um lugar precário de que se faz preciso sair para não mais voltar. O abajur lilás quebrado por Célia em sua revolta contra Giro dá origem ao clima de vingança e ódio que se intensifica de modo recíproco. Assim, a perversidade se apodera do dono do apartamento, uma vez que, para ele, o sacrifício que desprendera na compra do imóvel justifica sua tirania com relação às mulheres que explora. Por essa razão, o rebaixamento dos subalternos diante da opressão exercida por outro subalterno logo acima na hierarquia da prostituição se impõe como uma regra a ser cumprida.

A partir do que se explicita como tomada do poder das mãos de Giro, que controla o trânsito das mulheres em seu apartamento, cobrando-lhes valores abusivos por seus programas, *Abajur lilás* ensaia um modelo de reação dos oprimidos contra os seus algozes, uma vez que a peça potencializa uma posição diante de um sistema político que concorre para cercear a liberdade dos que não possuem meios de subverter essa prática negativa. Nesse contexto, o sadismo com que Giro trata Dilma, Célia e Leninha tem a ver com o domínio que o rufião exerce em seu meio como uma expressão de poder que não tem limite. Por isso existe, da parte das mulheres, uma divisão em relação às medidas a serem tomadas contra a exploração que acaba por enfraquecê-las, contribuindo para o fortalecimento e a manipulação da situação, na forma como ela se apresenta e se faz representar. “De fato, numa primeira visão, o que temos é um teatro realista, quase naturalista. Mas, numa segunda leitura, verificamos que o retrato é das relações entre explorador e explorado, que caracterizam as estruturas sociais dominantes”. (GARCIA, 1980). Assim, a exploração da força de trabalho, além do que se evidencia as formas explícitas do desprezo, recai sobre a prostituição como atividade espúria exercida por um rebotalho humano sem a menor qualificação.

O abajur lilás quebrado por Célia enseja situações envolvendo Giro e as mulheres. Diante disso, a peça caminha na direção de um contexto que explicita a violência como uma marca. A isso corresponde a intenção de Plínio Marcos, no que diz respeito às formas de organização da sociedade em face do emprego da força repressiva que se apodera de diferentes espaços. Assim, o que poderia significar um lugar de busca pelo prazer do sexo torna-se um inferno na terra, na medida em que a exploração sexual acentua um requinte de sadismo e violência que aproxima as formas da dor e do prazer. A dimensão do que a isso diz respeito tende a identificar os agentes da sevícia e da tortura, representados por Giro e por seu auxiliar Osvaldo como peças de um jogo de cartas marcadas, uma vez que não há como se possa fugir ao domínio que ambos exercem sobre a atividade das três mulheres exploradas. “Osvaldo é o típico leão de chácara. Desprovido de qualquer sensibilidade, esse personagem é o executor das desgraças que o opressor, que jamais gosta de sujar as mãos, determina que ele cumpra” (PINTO, 2002, p. 16). Nesse contexto, o exercício da tirania possui requintes que levam a atitude extremas, culminando na morte de Célia, assassinada por Giro, ao final da peça.

Além do assassinato de Célia, *Abajur lilás* aponta para a violência que corresponde à tortura como uma prática comum exercida em quartéis e delegacias durante o regime militar. A isso acrescenta-se o momento em que Osvaldo, por ordem de Giro, arma o que chama de cambau, ou seja, um instrumento de tortura constituído de duas cadeiras e um cabo de vassoura onde a vítima é pendurada e amarrada de cabeça para baixo até confessar o que é exigido de seus algozes. Por conta disso, *Abajur lilás* tem o mérito de denunciar as práticas da tortura, aproximando-se das formas de acusação ao regime de exceção, uma vez que à imitação do teatro corresponde uma crítica que se constitui em um libelo dos mais significativos. Daí a tortura e a morte assumirem posições de destaque no que transita da realidade para o espaço do teatro, configurando-se em objeto de discussão a assumir o inconsciente coletivo. Por esse meio, *Abajur lilás* confirma-se como texto teatral para o qual concorrem os meios da crueldade do período de chumbo da ditadura brasileira trazidos à cena.

O desfecho sangrento em *Abajur lilás* se mostra suficiente para que a situação das mulheres submetidas à tirania de Giro possa ser revertida. Em razão do assassinato de Célia, denunciada por Leninha, que sob tortura acusa a colega de ter quebrado os objetos do apartamento, onde se inclui o abajur lilás, a situação tende a voltar ao normal com o fluxo das mulheres à rua na busca por clientes. Disso decorre da constatação de que as forças repressoras exercem o seu pleno poder, o que corresponde à presença do teatro como um veículo de constatação da violência perpetrada em diferentes níveis de ação. Nesse aspecto, reside o valor mais elevado de *Abajur lilás*, no sentido de a cena teatral traduzir a inquietação decorrente do que representou o regime de exceção. “O apoio de Giro na força irracional de Osvaldo gera injustiças irremediáveis. Compromete-se a legitimidade do poder” (MAGALDI, 1998, p. 14). Por isso, a relação entre o que se impôs a partir da ditadura militar e a crítica que se faz presente em *Abajur lilás* expõe a olhos nus o lugar da violência como parte desse processo. Arrimado a um estilo de que se torna proprietário, Plínio Marcos assume a radicalidade de um discurso que a esse tempo se mostra extremamente oportuno.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Gessé A. *Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro*. 2017. 311 f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.
- GARCIA, Clóvis. Linguagem Livre em *O abajur lilás*. *O Estado de São Paulo*, 09/07/1980. Disponível em: <www.jayrus.art/Apostilas/.../Contemporanea/Plinio_Macos_O_Abajur_Lilas.htm>. Acesso em: 26 de ago. de 2020.
- MAGALDI, Sábado. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 12-13.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese de Doutorado em História. Campinas: Unicamp, 2002.

- PINTO, Carlos. O silêncio da voz dos excluídos. In: *Plínio Marcos: um grito de liberdade*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2002,
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.

Recebido em: 27/08/2020. Aprovado em: 04/12/2020.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.