

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ÉVELLIN MICHELE ROZON

**ENTRE O DESEJO E A REALIDADE: O PERCURSO ESTÉTICO DE A
*DANÇA FINAL***

Campo Grande – MS
Dezembro - 2008

ÉVELLIN MICHELE ROZON

**ENTRE O DESEJO E A REALIDADE: O PERCURSO ESTÉTICO DE A
*DANÇA FINAL***

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

Campo Grande - MS
Dezembro - 2008

ÉVELLIN MICHELE ROZON

**ENTRE O DESEJO E A REALIDADE: O PERCURSO ESTÉTICO DE
*A DANÇA FINAL***

APROVADA POR:

WAGNER CORSINO ENEDINO, DOUTOR (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

GENTIL LUIZ DE FARIA, DOUTOR (UNESP)

Campo Grande – MS, 08 de dezembro de 2008.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais por terem-me trilhado nos caminhos de Deus, dos estudos e da vida. Por terem me ensinado que os maiores desafios são construídos com luta, garra e esperança.

Ao meu lindo irmãozinho Douglas Felipe Gonçalves Rozon (In memoriam), que em seus gestos me trouxe a paz, em seu sorriso me fez ver que a tristeza, as brigas, a raiva e a desesperança são tão pequenas perante o sorriso de uma criança.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, que me fez enxergar que humildade e intelectualidade podem e devem estar unidas no âmbito acadêmico e profissional. A Professora Doutora Maria Adélia Menegazzo, minha fonte de estímulo e inspiração para trilhar pelos caminhos da pesquisa.

A Professora Doutora Marlene Durigan, pela competência, precisão e carinho durante o processo de qualificação deste trabalho.

Ao Professor Doutor Ronaldo Assunção (In memoriam), pela amizade eterna.

Ao Professor Mestre Daniel Santee, fonte inesgotável em questões relacionadas à tradução.

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

A postura do autor, que se intitula maldito, é a da revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta transmite a seu teatro um vigor de sinceridade inaudita. As peças destinam-se a incomodar o pacato repouso burguês. Plínio Marcos não propõe soluções, subentendendo-se que o anima a idealidade apta a subverter a ordem instituída, como um todo. (Sábato Magaldi, 2004, p. 307)

ROZON, Évellin Michelle. *Entre o desejo e a realidade: o percurso estético de A dança final*, de Plínio Marcos. Campo Grande: Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008. 92 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria Literária e Estudos Comparados)

Ancorando-se no princípio da polifonia (Bakhtin, 1993 e 1999) e nos critérios propostos por Prado (1972) – o que a personagem revela sobre si mesma, o que ela faz e o que os outros dizem a seu respeito –, ampliados pelas contribuições de Pallottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) acerca dos modos de construção de personagens e dos mecanismos que regulamentam a questão da teatralidade, o objetivo deste trabalho é traçar um perfil das personagens contidas na peça *A dança final* (1994), do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos, de modo a estabelecer homologias entre as estruturas artísticas e as estruturas mentais de um casal em crise, ressaltando ligações entre os artifícios discursivos e a ideologia subjacente no objeto da análise. Nesse sentido, será destacado o confronto ideológico entre o gênero masculino e o feminino nas vozes ideológicas contidas na obra. De um lado, a força do poder opressor (figurativizado pela personagem Menezes); de outro, o discurso da contestação (contido na voz da esposa Lisa), projetando, na cena, o confronto discursivo entre os gêneros. Pretende-se mostrar o jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva entre as personagens. Baseado em entrevistas, pesquisa bibliográfica e documental, o trabalho estrutura-se em três capítulos. O primeiro – “Do marginal ao literário: o percurso da criação artística de Plínio Marcos: autor e obra” – focaliza o autor e sua projeção na dramaturgia nacional e internacional, bem como o período e as condições sociais em que a peça foi concebida, produzida e recebida pelo público e pela crítica. O segundo – “Teatralidade e estética em Plínio Marcos” – focaliza as personagens, bem como questões relacionadas às características que permeiam a poética pliniana. “Polifonia e discurso em Plínio Marcos” é o objeto de análise no terceiro capítulo, em que se exploram as vozes bakhtinianas e os signos lingüísticos, a enunciação teatral, o discurso das personagens e do autor: as gírias, os palavrões, os discursos refletem seus mundos, a espoliação a que são submetidos socialmente. Além disso, trazem-se para o cerne das discussões os conceitos da estética da recepção para ancorar a análise da peça. O estudo será predominantemente intrínseco, centrado na exploração do texto como forma e estrutura, como história e discurso, sem abandonar a temática da sexualidade e do poder, bem como seus vínculos sociológicos, usando como parâmetro os signos ideológicos circunscritos na obra abordada.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; teatro contemporâneo; teatralidade; estética.

ROZON, Évellin Michele. Between the desire and the reality: theatrics and aesthetics in *A dança final*, by Plínio Marcos. Campo Grande - Center of humanities - CCHS - Federal University of Mato Grosso do Sul, 2008. 92 p. Master's Dissertation degree (Master's degree in Language Studies - Literary Theory and Compared Studies)

Based on the principle of polyphony (Bakhtin, 1993 and 1999) and on the criteria proposed by Prado (1972)– what the character reveals about herself, what she does and the what the others say about her–, hightened by the contributions of Pallottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) concerning the means of construction of characters and of the mechanisms that regulate the subject of the theatricity, the objective of this work is to trace a profile of the characters contained in the play *A dança final* (1994), by contemporary playwright Plínio Marcos, so as to establish homologies between the artistic structures and the mental structures of a couple undergoing crisis, pointing out connections between the discursive artifices and the underlying ideology in the object of the analysis. In that sense, the ideological confrontation between the masculine gender and the feminine in the ideological voices contained in the work will be stressed. On one hand, the force of the oppressive power (shown in the character Menezes); on the other hand, the contestation speech (contained in the Lisa's, the wife's, voice), projecting, in the scene, the discursive confrontation among the genders. In that segment, the intention is to show the strategic play of action and reaction, of question and of answer, of dominance and of avoidance between the characters. Based on interviews, bibliographical and documental research, the work is structured in three chapters. The first - From the marginal to the literary: the course of Plínio Marcos' artistic creation: author and work - it focuses the author and his projection in the national and international theater, as well as the period and the social conditions in which the play was written, produced and received by the public and by the critics. The second - "Theatrics and aesthetics in Plínio Marcos" - deals with the characters, as well as subjects related to the characteristics that permeate Plinian poetics. "Polyphony and speech in Plínio Marcos" are the analysis objects in the third chapter, in which the Bakhtinian voices and the linguistic signs are explored, the theatrical enunciation, the speech of the characters and of the author: the slang, the dirty words, the speeches reflect their worlds, the spoliation to which they are socially submitted. Besides that bring for the discussion the concepts of aesthetics of reception to base on the analysis of the play. The study will be predominantly intrinsic, centered on the exploration of the text as form and structure, as history and speech, without abandoning the theme of the sexuality and of power, as well as its sociological entailments, using as parameter the character of ideological signs observed in the work under study.

KEYWORDS: Plínio Marcos; contemporary drama; theatrics; aesthetics; polyphony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: DO MARGINAL AO LITERÁRIO: O PERCURSO DA CRIAÇÃO	
ARTÍSTICA DE PLÍNIO MARCOS	16
CAPÍTULO II: TEATRALIDADE E ESTÉTICA EM PLÍNIO MARCOS.....	
2.1. Teatro, a origem.....	39
2.2. A noção de teatralidade	42
2.3. A estética pliniana	48
2.4 Em cena, a personagem pliniana	51
2.5 Em cena, o tempo e o espaço.....	56
CAPÍTULO III: POLIFONIA E DISCURSO EM PLÍNIO MARCOS	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Ancorando-se nos princípios de polifonia (Bakhtin, 1993) e nos critérios propostos por Prado (1972) – o que a personagem revela sobre si mesma, o que ela faz e o que os outros dizem a seu respeito – ampliados pelas contribuições de Pallottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999), acerca dos modos de construção de personagens e das funções que desempenham na obra literária, o objetivo desta pesquisa é analisar o perfil das personagens contidas na peça *A dança final* (1994), do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos, que aborda o drama de um casal, em crise, prestes a comemorar bodas de prata.

Nesta obra são colocadas em xeque as relações humanas institucionalizadas pela convenção do casamento. Durante determinados momentos na peça, a sociedade aparece como antagonista na trama; em outros, ficam latentes as contradições entre o poder e o não-poder; entre as aspirações e as frustrações individuais, em decorrência da situação histórica das personagens.

A dança final (1994) é um texto que descortina as relações humanas, figurativizadas por um casal que está por completar 25 anos de casamento. Nessa peça, o autor procura trazer à baila questões que permeiam o universo de dois seres que, aparentemente, se conhecem, porém são cercados por contradições e convenções sociais. Plínio Marcos procura, em tom incisivo e com uso de uma linguagem direta, denunciar um quadro caótico e desintegrado das figuras humanas.

Esta pesquisa, embora limitada ao texto, ao discurso e à fábula, e não ao espetáculo, justifica-se, porque se funda no estudo de problemas universais, figurativizados em uma obra também atual. Constitui-se como uma aventura cognitiva que busca verificar como a matéria observada – a literatura como forma de representação da sociedade – foi aproveitada para a composição de obras literárias, quais recursos do poder criador do artista

Plínio Marcos fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos, uma vez que "O teatro é uma instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo." (SCHILLER, 1991, p. 47).

Busca-se, portanto, compreender os sentidos possíveis de uma obra, estabelecendo a homologia entre as estruturas artísticas e as estruturas mentais de certos grupos sociais; neste caso, apresentada por um casal de classe média alta. O fator social será visto, pois, como um “agente de estrutura” e não apenas “matéria” ou referente extratextual.

Como *corpus* de análise dessas características teatrais foi escolhido, como objeto de pesquisa, a poética do dramaturgo paulista Plínio Marcos. Autor de vários textos, entre 1958 e 1998, o autor desenvolveu uma singular riqueza de facetas, em que prevalece ora o social, ora o político, ora o religioso, ora o cômico, em temas diversos e por meio de uma linguagem crua, de tom incisivo.

A ficção de Plínio Marcos não só se evidencia pela ideologia política de que está impregnada, porém deixa patente a função ideológica dos símbolos. O autor não rompe definitivamente com as normas gramaticais para que a linguagem não se torne completamente obscura e caótica, mas traz uma linguagem despida de qualquer ornamento para configurar um efeito de sentido que aproxime leitor e obra.

A escolha do autor orientou-se por distintos critérios: o pequeno número de referências a ele e a sua obra nas histórias da literatura brasileira; o caráter social de sua ficção; a universalidade de seus temas; a dimensão existencial e a força expressiva da linguagem de suas personagens. Além, disso, introduziu significativas inovações na arte

dramática brasileira, especialmente no que se refere à configuração do exercício da linguagem das personagens, seja na duração dos espetáculos (o *timing*), seja na temática abordada.

A opção por *A dança final* como objeto de análise obedeceu a quatro parâmetros, estreitamente vinculados à escolha do autor: a importância de Plínio Marcos para um levantamento de questões que circundam a sociedade; a densidade ôntico-discursiva das personagens, como representantes de uma sociedade marcada pelo estigma da convenção; a atualidade e universalidade do tema ali explorado; a escassez de trabalhos sistematizados sobre a obra.

Os procedimentos adotados para a investigação, por sua vez, orientaram-se por uma série de reflexões, às quais é impossível não fazer referência, posto que envolvem e justificam todas as opções que deram corpo ao projeto da pesquisa e todos os desdobramentos da análise aqui empreendida.

Conforme afirma Ryngaert (1996, p. 35), “toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”. Além disso, “ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva” (ibidem, p. 25), embora se compreenda que ela não é independente da construção de um palco imaginário, uma vez que “um texto literário é um conjunto de elementos lingüísticos artisticamente estruturados, que visa transmitir parcelas de significado da realidade” (D’ONOFRIO, 1999, p. 77).

Não se pode, no entanto, separar a obra de seu autor, como bem observa Lemos (1994, p. 41), citando Bakhtin, “excluindo-se enquanto eu , em momento de auto-eliminação [...], o autor se faz outro do outro ou, de sua consciência, o palco em que entra em cena o personagem”. Também não se pode correr o risco da transformação de um texto teatral em mero texto escrito, ou do fator social em matéria pura ou mero referente extratextual, o que

contrariaria os princípios básicos da configuração da arte dramática, pois, segundo Moisés (1997, p. 264), tão improcedente quanto um teatro sem texto o é um texto dramático que não vise à representação. Além disso, “os componentes espaço-tempo-sentido que constituem o todo do herói [elemento primordial na arte dramática] não existem isoladamente” (BAKHTIN, 1992, p. 153).

Quanto ao primeiro aspecto apontado no parágrafo anterior, importa considerar que não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor: a sua ideologia, a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estrutura e as condições sociais que o envolvem. (LIRA, 1979). Assim, não se pode questionar apenas “*como* o teatro fala, mas sobretudo *do que* se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita”. Além disso, “o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói” (BAKHTIN, 1992, p. 33) e só temos ação (dramática ou narrativa) quando temos mimese de comportamentos humanos, quando temos um enredo, através do qual as personagens se explicitam e assumem uma fisionomia e um caráter, e quando, sempre através do enredo, toma fisionomia e caráter uma situação produzida pela interferência variada de comportamentos humanos. (ECO, 1970, p. 218)

Acrescente-se que “uma estrutura ideológica se manifesta quando conotações ideológicas aparecem associadas a papéis actanciais inscritos no texto”, os quais veiculam oposições axiológicas como Bem x Mal; Verdadeiro x Falso (Eco, 1987, p. 153); e no teatro, “a personagem não só constitui a ficção, mas ‘funda’, onticamente, o próprio espetáculo”. (PRADO, 1972, p. 32)

Para a construção das personagens, “o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser – ou dos seres – humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional adequado aos propósitos de seu criador”. (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

A opção por esse ecletismo de perspectivas, ao invés de comprometer a análise, favoreceu a visão global de um objeto que, por natureza, é polissêmico, pois qualquer abordagem de uma obra de arte literária, independentemente do gênero ou espécie a que pertença, exige que o pesquisador aprenda “a combinar as modalidades de compreensão proporcionadas por inúmeros critérios críticos”. (DAICHES, 1967, p. 381, *apud* D’Onofrio, 1999). Assim, considerando o objeto, os limites e as limitações deste projeto, parte-se do particular para chegar-se ao todo.

A coleta e a análise dos dados pautaram-se pelos seguintes procedimentos: (1) levantamento do material (bibliotecas, *internet*, editoras e livrarias): fontes bibliográficas primárias (edições críticas); fontes secundárias (comentários, histórias literárias/artísticas; artigos, palestras, vídeos); (2) análise/discussão dos dados: classificação e organização das informações. Esta fase caracterizou-se pelo estabelecimento de pontos de convergência e de divergência entre os dados coletados, bem como as regularidades e tendências, a fim de realizar o tratamento qualitativo.

Desse conjunto de reflexões e opções resultou este trabalho, que se estrutura em três capítulos. O primeiro – “Do marginal ao literário: o percurso da criação artística de Plínio Marcos” – focaliza o autor e sua projeção na dramaturgia nacional e internacional, bem como o período e as condições sociais em que a peça foi concebida, produzida e recebida pelo público e pela crítica. O segundo – “Teatralidade e estética em Plínio Marcos –”, fundado nas contribuições teóricas de Prado (1972), Rosenfeld (1993 e 1996), Palottini (1989), Ryngaert (1996) e Pavis (1999), tem sua tônica na análise da peça, focalizando as personagens. “Polifonia e discurso” é o objeto de análise no terceiro capítulo, em que se exploram as vozes bakhtinianas e os signos lingüísticos, a enunciação teatral e o discurso das personagens.

Sem a pretensão de preencher todos os vazios do texto analisado, este trabalho remete, antes, ao aspecto provisório da leitura, configurando-se como um primeiro passo em

direção ao denso mundo representado por Plínio Marcos durante sua trajetória de criação artística, em cujos produtos se fundem o local e o universal; o próprio e o alheio.

CAPÍTULO I: DO MARGINAL AO LITERÁRIO: O PERCURSO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE PLÍNIO MARCOS

Plínio Marcos de Barros, pertencente a uma família de classe média baixa, filho de seu Armando e dona Hermínia era o segundo entre cinco irmãos e uma irmã. Nasceu em 29 de setembro de 1935, na cidade de Santos, no estado de São Paulo. Durante toda sua infância morou numa vila de pequenos bancários na Ponta da Praia – na Rua das Antigas Laranjeiras na cidade onde nascera. O espaço se caracterizava por ser um ambiente cercado por cortiços, favelas e pelo cais do porto. Nesse aspecto, torna-se relevante ressaltar que sua obra artística sofreu grande influência do meio com que conviveu. Sua infância foi pautada por atividades condizentes com a de qualquer menino de sua idade: nadar, jogar futebol, correr atrás de balão entre outras.

O garoto Plínio não era apreciador da vida escolar; na realidade, não a suportava, uma vez que, durante o seu período de alfabetização era considerado uma criança com muita dificuldade de assimilação de conteúdo. Dessa forma, por não possuir nenhum poder de concentração, o processo de aprendizagem ficou comprometido, sendo, por diversas vezes, rotulado por alguns professores de “débil mental”.

Dentre os inúmeros obstáculos com os quais se deparou no âmbito da vida escolar, destaca-se, fundamentalmente, a dificuldade de escrever com a mão direita, pois o sistema educacional da época não aceitava a idéia de que as crianças pudessem escrever com a mão esquerda. Dessa forma, para o exercício da escrita, forçavam-no a usar a mão direita. Esses transtornos dificultaram o aprendizado do garoto Plínio, impedindo-o de realizar os trabalhos escolares com a mesma rapidez e eficiência dos colegas de sala. Esses fatores concorreram para torná-lo um alienado do processo de aprendizagem, o que acarretou possivelmente uma gagueira que o acompanhou por muitos anos.

A esse respeito, Vera Artaxo, mulher e “curadora informal” das obras de Plínio Marcos afirmou em uma entrevista concedida à revista CULT, que “os estudos atuais sobre lateralidade cerebral mostram a existência de seqüelas, quando a natureza motora é desrespeitada”, o que foi assim comentado por Plínio Marcos na mesma revista: “Só curei essa gagueira quando fiz sucesso, anos depois, na novela Beto Rockefeller na televisão” [...] “O sucesso me curou”.

No Grupo Escolar Dona Lourdes Ortiz permaneceu por quase dez anos no ensino primário. Para o seu amigo e jornalista Quartim de Moraes, Plínio Marcos: [...] Na verdade, [...] não conseguia se interessar pelas bobagens que ensinavam na escola. O fato é que a família dele não tinha a formação necessária para perceber que estava lidando com um superdotado. E acabaram imaginando que o Plínio fosse um deficiente, uma confusão muito comum, aliás.¹

Após ser reprovado por diversas vezes, o futuro dramaturgo optou por sair da escola sem sequer concluir o curso primário. Não importa a nomenclatura que lhe atribuíam: superdotado ou débil mental, canhoto ou simplesmente uma criança, o que irremediavelmente fez foi parar com os estudos e, conseqüentemente, foi ser escritor de seu próprio destino.

Seu pai, homem que sempre se preocupou com a formação escolar dos filhos, queria que todos tivessem um futuro digno, mas Plínio não se enquadrou na trajetória de vida traçada pela família, porque se considerava livre e independente. Ao completar quinze anos, tornou-se funileiro. Aos dezesseis, foi para São Paulo ser montador de fogões, e seis meses depois voltou à Baixada para treinar no time juvenil da Portuguesa Santista, pois seu grande sonho era ser jogador de futebol.

Trabalhou ainda como “xepeiro” do cais do porto de Santos, vendedor em banca de livros espíritas numa praça da cidade, ajudante de caminhão e office-boy de um banco. Após inúmeras tentativas, seu pai conseguiu-lhe uma atividade com remuneração fixa: Plínio acabou tornando-se funileiro profissional. Importa salientar que todas essas experiências

¹ BARROS, Carlos Juliano. Repórter de um tempo mau. *Repórter Brasil*. Arquivo. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.org.brexibe.php?id=50>. Acesso em: 4 outubro. 2007

auxiliaram-no na configuração dos perfis das suas personagens². Embora quisesse ser jogador de futebol, esse sonho não foi realizado. Pouco tempo depois conheceu seu Ricardino e dona Corona, que haviam chegado à cidade de Santos com o circo Rialto e decidiu partir para a vida circense, pois havia se apaixonado pela bela ciganinha, filha do casal.

No auge dos seus 16 anos, impulsionado pelos sintomas da paixão, foi introduzido no universo do circo, um universo permeado de viagens e imaginação. Cumpre destacar que, durante o período em que esteve no Rialto, exercia diversas atividades, entre as quais cuidar da alimentação e higiene dos animais. Já com 19 anos, tornou-se o palhaço Frajola. Um palhaço gago que narrava histórias das “quebradas do mundaréu”. Além disso, fazia pequenos papéis como ator em diversas companhias circenses e do teatro de variedades. Também atuou no rádio e na televisão de sua cidade.

Plínio Marcos trabalhou em diversos circos, dentre os quais se destacam o Circo Toledo, o Circo Teatro Tupi, o Circo São Jorge, o Circo dos Ciganos, o Circo do Pingolô e da Ricardina, o Pavilhão Zênite, o Pavilhão Teatro Liberdade e o Pavilhão Teatro Rubi e Sina, e conviveu com uma variedade de artistas mambembes e saltimbancos, desde ilusionistas, ciganos, cantores, palhaços e malabaristas. O autor afirmava que:

O circo era um pavilhão-teatro. Tinha a parte dos shows e tinha a parte do teatro. Na primeira parte, a gente fazia os shows: entrava o palhaço, essas coisas todas, os números de circo; e, na segunda, tinha sempre uma peça. Eu fazia vários pequenos papéis. Nunca cheguei a fazer um grande papel, mas sempre com falas, papelzinho de destaque³.

Todas essas experiências impulsionaram-no a escrever uma peça teatral, cujo “material artístico” foi retirado das realidades observadas e vividas. A peça encontrou seu mote em um fato que acontecera na cadeia de Santos com um conhecido seu. Nasceria, nesse

² MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Origens. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em: 4 de outubro. 2007

³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Origens. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em: 4 de outubro de 2007.

período, a vigorosa e polêmica Barrela, peça escrita com o formato de diálogos fortes e contundentes, torneada por uma linguagem inovadora, por não dizer até mesmo revolucionária para a época.

Após todas essas experiências artísticas, Plínio integrou-se ao clima cultural da cidade de Santos e, a partir de 1956, adentrou ao teatro amador santista, considerado de boa qualidade por alguns elementos da crítica especializada. Nesse período, participou do Grupo de Arte, atuando em diversos palcos como os do Centro dos Estudantes de Santos, Clube de Arte, Centro Português e o Clube de Poesia do jornal O Diário, de Santos, em que publicou diversas poesias.

Em 1958 (no auge dos seus 22 anos), foi descoberto pela jornalista e escritora modernista Patrícia Galvão, a Pagú, musa da Semana da Arte Moderna de 1922. A artista estava em Santos com um grupo de teatro e precisava, repentinamente, de alguém que tivesse facilidade em decorar textos para substituir um ator que ficara doente no papel de um marinheiro na peça *Pluft*, o fantasminha, de Maria Clara Machado. Ao término do espetáculo, em clima de euforia pelo resultado positivo da apresentação, foram para uma mesa de bar e, entre uma conversa e outra, Plínio Marcos retirou do bolso algumas folhas de papel contendo os escritos da peça Barrela e entregou-as a Pagú.

Após breve leitura, a escritora comparou os diálogos ao de Nelson Rodrigues, de quem Plínio sequer ouvira falar. Pagú ficou com a peça e, munida de empolgação, mostrou-a a Paschoal Carlos Magno, que, diante da força expressiva da obra, decidiu por encená-la. A peça foi inspirada na história real de um garoto que foi violentado sexualmente na cadeia e, ao sair, esperou um por um dos seus algozes que o aterrorizaram e os matou.

Naquela época, Paschoal Carlos Magno organizava, em Santos, o II Festival Nacional de Teatro de Estudante e divulgou, após o término do evento, nos órgãos de imprensa, especialmente nos jornais, que fazia questão de que os estudantes montassem

Barrela. Os estudantes acataram a proposta e a montagem da peça começou no início de 1959 e no final de setembro estava pronta.

Naquele período, todas as peças deveriam passar pelo crivo dos censores (afinal, era o período do regime de exceção no Brasil) para eventual aprovação. Ocorre que Barrela foi proibida pela censura pouco antes de sua estréia. Após o envio de um telegrama despachado diretamente do gabinete de Juscelino Kubitschek, graças à intervenção pessoal do próprio Paschoal – na época assessor cultural do Presidente da República –, a situação foi resolvida. O texto foi liberado para uma única apresentação. Durante dois meses de luta e negociações, no dia 1º de novembro de 1959 o espetáculo pôde ser encenado no palco do Centro Português de Santos com atores que anos mais tarde ganhariam fama, como Milton Gonçalves, Joel Barcelos e Fábio Sabag. Depois dessa noite, porém, a peça continuaria proibida pela Censura Federal por mais vinte e um anos.

A peça *Barrela* foi dirigida e encenada pelo próprio autor (que também interpretou a personagem o “Louco”), e a apresentação única marcou sua vida:

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, 1976, p. 7).⁴

Plínio Marcos, pelo vínculo de amizade com Pagú, começou a conviver com um número significativo de artistas e pensadores cursando uma espécie de “universidade erudita”. O menino sem estudos e palhaço de circo começou, então, a participar constantemente do grupo de teatro amador e das atividades promovidas por Pagú e seu marido – o escritor Geraldo Ferraz.

⁴ MARCOS, Plínio. *Barrela*. São Paulo: Símbolo, 1976.

Durante os encontros, foi forçado a escrever uma nova peça para ajudar na campanha pela construção do Teatro Municipal da Cidade de Santos. Indignado por ter que escrever forçadamente, afirmava:

Porra, mas eu não quero escrever, porra, que sacanagem. [...] Não, tem que escrever, tem que escrever, tem que escrever [...] Aí ela obrigou o Geraldo [Ferraz], olha que puta manha, a ler *Esperando Godot* pra mim. Quando acabou aquela merda toda, eu disse: “Que merda, essa coisa aí eu escrevo três por dia”. Então tem que escrever! Tem que escrever! Tem que escrever!⁵

Apesar de toda a reclamação, o autor “decide” escrever a peça⁶. A peça era *Os fantoches*, ou *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, reescrita depois como *Jornada de um imbecil até o entendimento*. E foi um vexame tão grande, tão grande, que no dia seguinte a Patrícia Galvão (que escrevia crítica de teatro para o jornal A Tribuna de Santos) botou na Tribuna o meu retrato de gravata borboleta e tudo, com uma manchete assim: “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo.” Mas Plínio declara: “não me acanhei. Estava selado que eu era um autor teatral e eu jurava pra mim mesmo que nem sucessos, nem fracassos me abateriam”⁷.

O autor passou, num instante, de “gênio” a “analfabeto de circo”, do sucesso ao desprezo: “me vaiavam na rua, minha mãe chorava, meu pai me convocou para uma reunião [...] muita sacanagem”⁸.

Plínio Marcos e Pagú, ao se encontrarem depois da publicação do artigo, discutiram muito, foram para um bar, onde tomaram um porre e continuaram amigos. Esse fracasso fez com que Plínio aprendesse, logo no início da carreira, como o sucesso podia ser passageiro.

⁵ MARCOS, Plínio. O Maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 37, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

⁶ Esse texto estreou como *Os fantoches*, em 1960, e, em 1965, foi revisto e “rebatizado” como *Jornada de um imbecil até o entendimento*. Ver Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p.52-3.

⁷ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Barrela. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em: 4 de outubro de 2007.

⁸ MARCOS, Plínio. O Maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 37, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

O dramaturgo não desistiu do teatro amador e, em 1960, participou do III Festival de Teatro Amador em porto Alegre, com o grupo da faculdade de Direito de Santos, mesmo sem ser estudante. No ano seguinte, esteve presente no Festival Universitário de Campinas, na condição de “bicão”, especialmente para “comer de graça” como dizia Plínio. No baile de encerramento do Festival, conheceu a estudante de filosofia e então atriz amadora Walderez de Barros. Nessa festa, um rapaz tentou “agarrá-la”, mas ela retrucou: “se meu irmão estivesse aqui, bateria em vocês todos”. Plínio foi em defesa da estudante e partiu para a briga. Muniu-se de um quadro com a foto do presidente Jânio Quadros e o quebrou na cabeça do “cafajeste”. Pouco tempo depois começaram a namorar.⁹

Por volta de 1962, resolveu mudar-se definitivamente para São Paulo. Na capital paulista, teve um começo difícil. Trabalhou como camelô e vendedor de cigarros americanos, rádio de pilha, canetas de mulher nua e até maconha, obtida por meio de influências no cais do porto de Santos. Os artistas mais importantes de Santos foram para a Escola de Arte Dramática, mas Plínio não pôde entrar por ser um “semi-analfabeto”.

Neste mesmo ano e até meados de 1963, coordenou, junto com Fauzi Arap, o grupo amador Teatro Universitário do Teatro de Arena, cujo objetivo era agregar ao elenco várias faculdades, ensaiando e montando peças com estudantes. Os encontros eram marcados sempre aos sábados à tarde. Nesse programa, Plínio Marcos agregou duas peças suas, *Os fantoches* (que havia sido um fracasso na estréia) e *Enquanto os navios atracam* (que mais tarde mudou para *Quando as máquinas param*). Além de diretor foi ator e sua namorada Walderez, também participou da peça, onde interpretavam o casal de protagonistas.¹⁰

Além de coordenar o Teatro Universitário, Plínio entra para o elenco de *O noviço*, obra reformulada do clássico de Martins Pena encenado pelo Teatro de Arena, e estreou em março de 1963. No mesmo ano, o jovem autor/ator fez um teste na Companhia Cacilda

⁹ FREIRE, Roberto. *Sou o analfabeto mais premiado do país*. [São Paulo: s.n.], [1970].

¹⁰ Plínio Marcos diria mais tarde que escreveu *Enquanto os navios atracam*, que tinha um casal de jovens recém casados como protagonistas, especialmente para Walderez.

Becker para a peça *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, com direção do consagrado Ziembinski: “Fui lá, fui aprovado. Fazia várias pontas: carregador de tapete, guarda egípcio; umas dez coisas. E foi um dos maiores fracassos da Cacilda”.¹¹

Ainda em 1963, o casal Plínio e Walderez dividiu novamente o palco em *Onde canta o sabiá* casando-se durante a temporada. Nesta peça, Walderez é consagrada como atriz profissional e Plínio um verdadeiro fracasso como ator. Décio de Almeida Prado criticou a montagem e a participação de Plínio Marcos: “nunca sabe se é Carlitos (de quem toma o bigodinho e a posição dos pés), Oscarito ou o mais pateta de Os 3 patetas” (PRADO, 1972, p.269). Plínio conta posteriormente, em um depoimento, que naquele momento sua carreira de ator foi “para o vinagre”: “A crítica me malhou bem. Peguei meu boné e fui cantar em outra freguesia”.¹²

O dramaturgo não conseguia estrear nenhuma de suas peças: eram todas proibidas pela censura. Essas proibições agravavam-lhe a situação financeira. No início do casamento, Plínio e Walderez não tiveram casa própria; começaram a vida de casados, morando num quartinho cedido pelo irmão da atriz. Mas logo se mudaram para a casa da mãe da atriz, porque estava com câncer. A doença agravou-se rapidamente e a mãe veio a falecer no dia da estréia (e única apresentação) de *Reportagem de um tempo mau*. Os dois mudaram-se para um apartamento alugado; já acompanhados do primeiro filho, Leonardo. A vida não sorria muito para eles: o dinheiro que entrava não era suficiente, quase não dava nem para o aluguel. Não tinham móveis e utilizavam caixotes de madeira para sentar.¹³ Em meio a essa crise, nasceria o seu segundo filho, Ricardo.

¹¹ Na ficha técnica do elenco da peça, o nome de Plínio Marcos é citado nos papéis de “1º guarda egípcio” e “carregador”.

¹² MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Começo em São Paulo. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>. Acesso em: 4 outubro. 2007.

¹³ KUPFER, José Paulo; NUNES, Henrique. Um jovem sob censura. *Fatos e Fotos*, Rio de Janeiro, 2 set. 1967.

No final de 1966, sua carreira começou a se reerguer com a adaptação de um conto do escritor italiano Alberto Moravia: o dramaturgo escreve *Dois perdidos numa noite suja*. A peça foi escrita para dois atores e com apenas um único cenário por razões de economia. Plínio convidou vários artistas para participar da peça, mas ninguém queria participar da montagem de um texto tão ousado e de um autor completamente desconhecido e tão censurado. Após muita procura, recorreu ao seu amigo Ademir Rocha da TV Tupi, ator de teatro e colega de Plínio, onde já havia feito algumas novelas. Desempregado, ele aceitou fazer o papel de Tonho.¹⁴ E Plínio fez o personagem Paco, pois, segundo ele, esse papel ninguém aceitou de jeito nenhum.

O espetáculo teve a direção “do velho amigo Benjamin Cattán” e o apoio de muitos outros colegas, como Nídia Lycia e o Bucão, “que entraram com o dinheiro. O Pelégio, iluminador da Tupi, o Toninho Matos e o Paulinho Ubiratan [...] operavam luz e som”. A peça estreou em 16 de dezembro de 1966, no teatro improvisado do boteco da Galeria Metrópole, no centro de São Paulo, cujo nome era o Ponto de Encontro – point da classe artística, jornalística e intelectual da cidade. A peça foi lançada com a presença de cinco pessoas: além de Walderez, três amigos que entraram de graça (Roberto Freire, Carlos Murtinho e Cidinha, esposa de Ademir Rocha) “e mais um bêbado que pagou o ingresso e não quis sair do lugar” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p.57)

Após algum tempo, *Dois perdidos numa noite suja* mudou-se para o Teatro de Arena, mas seu público continuava pequeno. A situação financeira também não era melhor, pois a companhia teatral fizera um acordo abusivo impondo que setenta por cento da arrecadação deveria ficar para o teatro. As coisas começaram a mudar quando a deputada Maria da Conceição da Costa Neves apareceu no programa de entrevistas Pinga-fogo, da TV

¹⁴ Pouco depois da estréia, Ademir Rocha foi substituído por Berilo Faccio.

Tupi, e criticou impiedosamente a peça.¹⁵ Plínio, ao ver a programação, foi para a estação de TV e invadiu o estúdio em que a entrevista estava sendo gravada. Entrou no estúdio aos gritos (e ao vivo):

Escuta aqui, ó vagabunda, por que tu não vai assistir antes de falar?' 'Quem é você?' 'Sou o autor da peça que você está descascando.' E os caras: 'Sai daqui, Plínio, não sei o que...', aqueles velhos lá da Tupi, o caralho. Aí foi uma discussão. 'Sai.' Eles tinham capanga. Vieram uns capangas, o pessoal da televisão veio de porrete para me defender. Foi aquele tumulto. Aí acalmaram e marcamos uma mesa redonda.¹⁶

E a mesa-redonda foi novamente tumultuada, com bate-bocas entre os deputados, os artistas e até com os policiais que estavam presentes. A polêmica ajudou Plínio: "Porra, deu 90 por cento de audiência. E na reprise, que foi no domingo, mais 90 por cento. Aí o teatro nosso lotou e o *Dois perdidos numa noite suja* virou uma coisa de sucesso".¹⁷ E a vida de Plínio deu uma grande guinada, sem que pudesse, contudo, deixar o trabalho de camelô: "Com os álbuns conseguia pagar o aluguel. Abandonou o serviço na TV Tupi" (MARCOS, op. cit., p.103). A peça permaneceu seis meses em cartaz em São Paulo, e posteriormente seguiu viagem para o Rio de Janeiro. Plínio Marcos começa uma trajetória repleta de sucesso, polêmica e problemas com a censura e escreve a sua nova peça, *Navalha na carne*.

Navalha na carne era, sem dúvida, o texto mais poderoso que Plínio Marcos havia produzido. A peça foi encenada pelo Grupo União, formado durante a temporada de *Dois perdidos numa noite suja*, e que passou a ser composto por todos os integrantes da montagem do novo espetáculo: o cenógrafo Clóvis Bueno, o superintendente Odavlas Petti, Walderez de Barros, como produtora, os atores Edgard Gurgel Aranha, Paulo Villaça, Ruthinéa de Moraes e Tereza de Almeida, o diretor Jairo Arco e o próprio Plínio Marcos. No entanto, pouco antes de sua estréia, a apresentação total ou parcial de *Navalha na carne* foi proibida pela Censura

¹⁵ Maria da Conceição da Costa Neves foi atriz e com o nome de Regina Maura fora estrela da companhia de Procópio Ferreira na década de 30 (PRADO, 1984).

¹⁶ MARCOS, Plínio. O Maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 38, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

¹⁷ Ibid.

Federal em todo o país. O texto proibitivo foi publicado em portaria no dia 19 de junho de 1967 no Diário Oficial.¹⁸

Começa aí uma longa luta pela liberação de *Navalha na carne*. Cacilda Becker promoveu sessões fechadas para alguns convidados, no teatrinho de 60 lugares – chamado Núcleo de Estudos Teatrais – localizado no segundo andar do seu apartamento duplex. Um grande movimento nacional pela liberação da peça foi engendrado, com a coleta de depoimentos de pessoas importantes do meio artístico e cultural que haviam sido convidadas para assistir às apresentações. Vários artigos dos principais críticos teatrais do país foram publicados nos jornais pedindo o fim da proibição.

Durante as batalhas pela liberação na cidade de São Paulo, no Rio de Janeiro foi marcada uma apresentação secreta, de portas fechadas, no Teatro Opinião. Na hora marcada, o General Luis Carlos Reis de Freitas proibiu a apresentação e o teatro foi cercado pelo Exército. Segundo o dramaturgo:

A Tônia Carrero [...] levou a leitura pra uma casa que ela tinha no morro de Santa Teresa. Pra despistar, fiquei dando entrevista aos jornalistas, enquanto o povo [que recebia senhas com o endereço da casa da atriz] ia saindo sem alarde. A casa ficou lotadinha e tinha público para outro espetáculo (MARCOS, 1996, p.107).

A grande estrela do teatro brasileiro, a atriz Tônia Carrero, entrou na briga pela liberação da peça. Mas tinha uma reivindicação: queria fazer o papel de Neusa Sueli na montagem carioca. Plínio concordou, desde que Fauzi Arap fosse o diretor. E Tônia liberou a peça. “Foi preciso muita coragem. Precisou jogar na mesa todo seu prestígio. Precisou encarar uma briga feia com os generais. Mas, ela ganhou e estreou”.¹⁹

Embora com restrições lingüísticas, a peça estreou no Teatro Maria Della Costa em setembro de 1967, com a formação original do Grupo União, e em outubro teve sua

¹⁸ MAGALDI, Sábato. Documento dramático. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jul 1967 (In: MARCOS).

¹⁹ Ibid.

primeira apresentação no Rio de Janeiro, no Teatro Maison de France, com Tônia Carrero, Nélson Xavier, Emiliano Queiroz e direção de Fauzi Arap. *Navalha na carne* transformou-se num enorme sucesso de público e crítica. Plínio Marcos ganhou praticamente todos os principais prêmios do teatro brasileiro como melhor autor teatral do ano: o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, os dois prêmios Molière (pela montagem carioca e paulista), o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Teatro (APCT) e o Prêmio de Destaque do ano em Teatro da TV Excelsior. O dramaturgo recebeu, ainda, o tradicional prêmio Golfinho de Ouro, acompanhado de um cheque substancial, como destaque em teatro, oferecido pelo Governo do Estado da Guanabara.

Navalha na carne fez tanto sucesso que permaneceu em cartaz durante todo o ano de 1968. Arrastou mais de 50.000 pessoas, de diferentes níveis culturais e sociais ao teatro em São Paulo, no Rio e em aproximadamente trinta cidades do interior. Plínio Marcos percorreu todo o país acompanhando as peças *Dois perdidos numa noite suja*, na qual também atuava, e *Quando as máquinas param*, da qual era diretor. Durante as viagens do sul ao nordeste do Brasil, o artista foi-se tornando figura cada vez mais conhecida nacionalmente.

No auge de seu sucesso, produziu inúmeras peças e escreveu obras como *Balbina de Iansã* e *Homens de papel*, nas quais figurava como protagonista a atriz Maria Della Costa. Mesmo com toda fama que obtivera, o dramaturgo continuava sendo alvo da censura do militarismo. Nesse sentido, no dia 3 de agosto de 1968, o jornal *Folha de S. Paulo* publica a seguinte afirmação:

A situação de Plínio Marcos é a seguinte: trabalho dele que chega em Brasília, antes mesmo de ser lido, os censores dizem: Plínio Marcos? Proibido. Após o ano de 1968, o teatro de Plínio Marcos era sistematicamente censurado. Até mesmo *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, que já haviam sido apresentadas em diversas regiões do país, foram interditas em todo o território nacional. Na década

de 70, Plínio Marcos era o próprio símbolo do autor perseguido pela censura. Era considerado um maldito, que incomodava a ditadura e a Censura Federal.²⁰

Neste mesmo ano foi preso pelo 2º Exército, mas foi liberado dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, diretor, na época, da TV Tupi. Em 1969, foi novamente preso em Santos, agora no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois perdidos numa noite suja*. Logo depois foi transferido, do presídio de Santos para o DOPS em São Paulo, de onde saiu por intercessão de vários artistas e sob a tutela de Maria Della Costa. Além das prisões, foi detido para interrogatório em várias ocasiões.

Em novembro de 1968, Plínio interpreta um mecânico chamado Vitório na telenovela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, obra que revolucionou a linguagem da telenovela brasileira. Vitório era um personagem gago e a novela foi levada ao ar pela TV Tupi de São Paulo, transformando-se num verdadeiro fenômeno de audiência. Por todo esse sucesso, Plínio Marcos foi liberado do DOI-CODI dias depois de preso (e após ser interrogado, mas não torturado). Até mesmo esse episódio ele narrou com bom humor:

Fiquei lá uma semana, e a Tupi fazia muita força pra eu sair, porque eu estava no auge, na novela *Beto Rockfeller*, onde eu fazia um sucesso terrível. E eu não era otário. [...] E só gravava um capítulo por dia se eu não fosse, não tinha gravação. Então eles propunham: ‘Então você vai lá, grava e volta’. Eu disse: ‘Não, se eu vou, eu fujo’, essas coisas. Me pediam autógrafa. ‘Vem cá, eu não gosto dessas coisas, dessa palhaçada, assina aí pra minha mulher.’ ‘Pra bela mulher do meu tenente, um abraço do Vitório.’²¹

Em 1970, já tinha um pequeno apartamento e morava com os dois filhos pequenos, possuía um automóvel, mas era a atriz Walderez quem dirigia, pois Plínio não sabia “guiar”. Além disso, o casal comprara um sítio em Ribeirão Pires. O dramaturgo havia se transformado numa verdadeira “celebridade”, tanto no meio teatral, quanto na televisão, por causa do seu desempenho encarnando o gago personagem em *Beto Rockfeller*. Plínio Marcos

²⁰ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. São Paulo. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>. Acesso em: 22 outubro. 2007.

²¹ MARCOS, Plínio. O Maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 39, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

não se considerava um grande ator e dizia trabalhar apenas em peças dos outros para não estragar as dele, mas foi com o personagem Vitório que sustentou sua carreira nos anos 70.

Ainda na TV Tupi, em 1969, foi protagonista de *João Juca Júnior*, de Sylvan Paezzo, com direção de Walter Avancini. Em 1971, o artista criou e interpretou o personagem Bem-te-vi, um jornalista meio “cascateiro” na novela *Bandeira 2* da TV Globo, de Dias Gomes, com direção de Walter Campos e Daniel Filho. Em 1973, na TV Tupi, viveu novamente o mecânico Vitório, em *A volta do Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, com direção de Oswaldo Loureiro. Além desses trabalhos, Plínio Marcos participou, também, em 1976, na TV Tupi, da novela *Tchan, a grande sacada*, de Marcos Rey, com direção de Antônio Moura Mattos.

No cinema, o dramaturgo atuou, em 1969, no segundo episódio de *A honestidade de mentir*, da comédia *A arte de amar*, com direção de Fernando de Barros, baseado nas peças de Silveira Sampaio. O artista fazia uma ponta na trama como o chofer de táxi que fala demasiadamente e revela a boa vida do marido (Otelo Zeloni) a sua esposa desconfiada (Consuelo Leandro).

Na tentativa de lucrar com o sucesso que havia ido ao ar até o ano anterior, a novela *Beto Rockefeller* ganha versão cinematográfica, com verdadeira superprodução de Aníbal Massaini e direção de Olivier Perroy. Cumpre destacar que os personagens interpretados pelos atores Luis Gustavo e Plínio Marcos – pelo alto índice de popularidade – foram os únicos que participaram da adaptação.

A partir de 1968, convidado por Samuel Wainer, o dramaturgo assina, durante um ano, a coluna intitulada *Navalha na carne*, no jornal *Última Hora*, de São Paulo. Posteriormente, passou a realizar entrevistas com o título *Plínio Marcos escracha* e a escrever diversas crônicas. Além disso, trabalhou no jornal *Diário da noite*. No segundo semestre de 1972, assinou a coluna semanal *Nas quebradas do mundaréu*, no jornal *Guaru News*, do

município de Guarulhos, São Paulo. No segundo semestre de 1973, sua coluna no jornal *Última Hora* passou a se chamar *Plínio Marcos conta* e, em 1974, *Jornal do Plínio Marcos*. O dramaturgo permaneceu na condição de jornalista até ser demitido em julho de 1975.

Em outubro de 1975, foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*. Plínio acabou sendo o estopim para a saída do próprio Mino Carta, então editor-chefe da revista semanal de maior circulação do país. Em janeiro de 1976, Plínio Marcos foi demitido e ficou praticamente um ano sem escrever em jornais. Nesse período, colaborou esparsamente com a revista *Extra realidade brasileira*, escrevendo contos-reportagens. Em 1977, entra na *Folha de S. Paulo* e, em sua coluna de estréia, intitulada *A volta de Plínio Marcos*, assim o autor dizia já no início do texto:

Eis - me de novo escancarando as minhas mal-traçadas linhas na imprensa nacional. Estou de volta sem mágoas e sem rancores. Não voltei pra cobrar agravos e menos ainda pra afrontar alguém. Estou aqui apenas com as mesmas finalidades de sempre: defender o feijão com tranqueira e defender pontos de vista. Se conseguir inquietar meus leitores, melhor ainda. Voltei depois de longo tempo afastado do jornalismo por motivo de força maior, aliás, de força muito maior. Fiquei de fora em tremenda dureza. Foi um tempo difícil, que só não foi mais difícil porque tive bons amigos que me garantiram o tacho e pagaram pra ver, como, por exemplo, foi o caso desse grande jornalista e belíssima figura humana que é o Mino Carta, que se arriscou a me levar pra revista *Veja*, depois de três meses em que eu estava desempregado. Fiquei lá um tempo. Fui despedido e não foi ele, Mino Carta, diretor da revista, que me despediu.²²

Plínio Marcos permaneceu no jornal por pouco tempo, pois era um escritor que incomodava. Por isso sofreu grandes ameaças, por meio de cartas e telefonemas. Em fins da década de 1970, o autor começa a reerguer-se. O regime de exceção amenizava-se e a democracia começava a aparecer. Muitas peças do autor haviam sido liberadas, porém os alvarás de permissão deveriam ser refeitos de três em três meses. Ocorre, todavia, que diversas peças ainda estavam terminantemente proibidas. Em 1977, Oswaldo Loureiro consegue autorização para montar *Dois perdidos numa noite suja*, com Juca de Oliveira e direção de João das Neves, no teatro Opinião. Nesse período, Plínio Marcos promove

²² MARCOS, Plínio. A volta de Plínio Marcos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 fev. 1977. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/plinio_marcos_a_volta.htm . Acesso em: 23 de outubro de 2007

aproximadamente 60 conferências sobre “As necessidades culturais do povo”. Em suas falas, tratava de questões acerca da realidade brasileira, contava histórias e proporcionava grandes debates com estudantes universitários sobre os problemas sociais da época.

No primeiro semestre de 1978, o prêmio Mambembe de melhor autor do ano anterior foi oferecido a Aldo Leite, Chico Buarque, Paulo Pontes, Gianfrancesco Guarnieri, João das Neves e Plínio Marcos – todos os finalistas – “símbolos de uma dramaturgia de resistência”. Nesse mesmo ano, algumas obras são liberadas pela censura, como as músicas *Cálice* e *Apesar de você*, de Chico Buarque, e filmes como *O país de São Saruê*, de Wladimir Carvalho. É importante salientar que a abertura consolidada em 1979, liberando peças anteriormente proibidas, propiciou um verdadeiro “Festival Plínio Marcos” (MAGALDI, 2003, p. 95)

As últimas barreiras iam sendo vencidas. Em abril de 1980, as peças *O abajur lilás* e *Barrela* foram finalmente liberadas, e Plínio Marcos recebeu, ainda, “pedidos de desculpas” pelos prejuízos irreparáveis da censura. No final de 1980, depois de inúmeras dificuldades ocasionadas pelo militarismo, o dramaturgo foi novamente aplaudido pela crítica paulista. Nesse mesmo ano, recebeu o prêmio da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (pelo conjunto de obras teatrais), o Molière (prêmio especial) e o Mambembe (melhor autor). Ocorre, todavia, que o dramaturgo muitas vezes, sempre:

[...] enfrentou dificuldades para publicação e venda de seus livros no mercado. Não encontrava editores, bancava suas edições, não recebia apoio de distribuidores e livrarias, vendia seus livros pelas praças, ruas, portas de teatros e espaços culturais, junto a seus amigos e personagens: os camelôs e os que vivem e trabalham nas ruas[...]. (LIMA, s.d., p. 10)

A partir da década de 80, o artista começou a realizar debates e palestras em faculdades e universidades, teatros, clubes e até em praça pública, não só na cidade de São Paulo, mas em inúmeras cidades do interior paulista e do Brasil, perfazendo mais de 150 palestras só no primeiro ano. Em 1984, estreou o espetáculo-solo *O palhaço repete seu*

discurso, uma espécie de palestra-show, no Teatro Eugênio Kusnet (ex-Teatro Arena), apresentando-o em várias cidades, por diversas vezes, acompanhado de seu filho, o também dramaturgo Léo Lama.

A década de 1980 não foi uma década fácil para Plínio Marcos. Durante a ditadura militar, o dramaturgo assumira a linha de frente. Mesmo chegando a sentir-se sozinho em sua posição de defesa da plena liberdade artística, sobretudo quando outros artistas passaram a aceitar negociar com a censura, existia um inimigo em comum. Segundo Vera Artaxo:

Com a abertura, no teatro, por exemplo, foi cada um por si. Formava-se a lei de mercado. As pessoas começaram a conseguir patrocínios... Mas ele nunca teve essa facilidade. Sempre foi muito difícil montar Plínio Marcos. Foram anos difíceis em que ele viveu exclusivamente da venda de seus livros e mergulhou fundo no esoterismo e no tarô que, ao lado da religiosidade, eram coisas muito presentes nele, mesmo porque seu pai já havia fundado a banca espírita em Santos e suas avós eram benzedadeiras... Isso era algo forte em seu espírito, mas na época da ditadura, ele preferiu não abordar o assunto porque achava que seria puro escapismo e naquela época havia contra quem lutar (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, op. cit., p. 25).

Em 1984, Plínio Marcos e Walderez de Barros se separaram após uma união de 21 anos. Mãe de seus três filhos (Léo Lama, Kiko Barros e Aninha Festa), a atriz foi de grande importância para a vida e a carreira do dramaturgo, seja na representação de suas peças, seja datilografando seus textos.

No final da década de 80, com *A mancha roxa*, Plínio voltou ao universo marginal. A peça foi encenada no Teatro do Bixiga, em 1989, com muitas dificuldades, por que trazia o tema da AIDS ao cenário de um presídio feminino.

Produzindo um universo imaginário em que cria um efeito de real – um universo marcado pela hipocrisia e pela injustiça social – Plínio Marcos focaliza, em *A mancha roxa*, flashes do cotidiano de um presídio feminino, cercado pela corrupção, pela violência e pelo descaso das autoridades diante de questões que permeiam o sistema carcerário, denunciando um quadro caótico e desintegrado de figuras humanas. (ENEDINO, 2003, p.259-260).

Nos anos 90, o autor foi “redescoberto”, sobretudo por seus primeiros textos e, a partir de 1992, voltou a ser bastante encenado em São Paulo. A peça *Dois perdidos numa*

noite suja foi montada com sucesso por Emílio di Biasi, enquanto o *Grupo Tapa* levou *Querô* aos palcos pela primeira vez, desde que sua versão para o teatro fora escrita, em 1979. Com direção de Eduardo Tolentino, a peça valeu a Plínio Marcos a primeira premiação depois de alguns anos: o Prêmio Shell de melhor autor de 1993. Segundo Walderez de Barros (*apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, op. cit., p. 24-25):

Na década de 80, o Plínio manteve sua coerência enquanto grande parte das pessoas foi procurar sua turma, cuidar da vida achando que tudo já estava melhor e tal. Ninguém se interessava por alguém que continuava denunciando, lutando e falando. A década de 1980 foi a década dos *yuppies* e esse tipo de pessoa não está interessada em Plínio Marcos. Já na década de 1990 começaram a se interessar novamente porque viram que a coisa continuava de mal a pior.

Em 1991, o ator Cacá Carvalho adapta o conto *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* em Osasco para o espetáculo intitulado *Vinte e cinco homens*. Nesse período, outras montagens também levaram a assinatura do dramaturgo como *O homem do caminho*, publicado como um dos contos do livro *O truque dos espelhos*, o qual foi transformado em monólogo e encenado em 1996, com Cláudio Mamberti, dirigido pelo irmão, Sérgio Mamberti.

Depois de anos editando seus próprios textos sob a forma de pequenos livros de bolso, Plínio Marcos deparou com o interesse de uma grande editora em publicar algumas de suas obras. Em 1992, a Editora Maltese publica, em uma bela edição, intitulada *Teatro Maldito*, três das mais famosas peças do dramaturgo – *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *O abajur lilás*.

Movimentando-se em um mundo oposto à sociedade em que vivemos, mundo sombrio, as personagens plinianas apresentadas nestas peças são “a tábua e a lei” (MELO, 1994, p. 13) de seus atos. São personagens carregadas pela verdade pura do sentimento humano, sem fingimentos e amoralidades. Segundo Sábato Magaldi (2004), as personagens plinianas são classificadas em prostitutas, loucos e homossexuais. Personagens que se

enquadram na denominação marginal, que formam a sua própria sociedade isolada e que estão condenadas a permanecer sempre à margem da sociedade.

Dotadas de livre arbítrio, as personagens estão abandonadas em um universo caótico em que se conjugam as forças do mal e do bem, e onde predominam sentimentos paradoxais (esperança/desilusão; incerteza/fé; medo/coragem). Essas criaturas debatem-se nesta desordem cindidas por concepções culturais díspares. Será o combate destas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga.

Diante dessa nova redescoberta, Plínio Marcos voltou a escrever para teatro e escreveu, em 1993, *A dança final*, peça que representou uma mudança temática em sua obra. A despeito de ser chamada de comédia, a obra traz contornos dramáticos para um enredo marcado por fortes traços de realismo (característica peculiar do autor). A peça configura-se como um drama atual que põe a nu as mazelas da humanidade, especialmente da classe média. Nela, Plínio Marcos enfoca a relação de um casal que, após vinte e cinco anos de casamento, com dois filhos, boa situação financeira, tem o seu dia-a-dia modificado quando o marido (Menezes) fica impotente.

Discussões banais acerca a vida doméstica como, a piscina, a sauna do prédio, as vizinhas, a situação dos filhos na universidade e seu futuro, a troca do carro, ganham nova dimensão, uma vez que a esposa Lisa deseja comemorar os vinte e cinco anos com a tradicional festa de "bodas de prata" com direito a Igreja, salão de festas com *Buffet*, orquestra e estada num famoso hotel na cidade de Poços de Caldas. Com a impotência do marido, começa uma insólita discussão sobre o tempo em que vai acontecer a segunda lua de mel. *A dança final* foi publicada como livro pela Editora Maltese, em 1994, mas só debutou nos palcos em 2002, três anos após a morte de Plínio, em montagem dirigida por Kiko Jaess e protagonizada por Aldine Müller e Nuno Leal Maia, no teatro Itália, em São Paulo.

O dramaturgo tratou, em sua produção, de temas diversos. Temas que foram configurados por meio de uma linguagem crua, de tom incisivo, exprimindo em suas palavras o duplo sentido de seu pensamento: de um lado, seu socialismo revolucionário, ligeiramente tingido de veleidades anarquistas, das suas convicções sócio-políticas; de outro, esse mesmo anarquismo, sublimado até a capacidade de construir, sobre a terra arrasada, um mundo novo, o da criação artística, uma vez que:

Plínio era a voz cáustica dessas personagens, cujo espaço na mídia era sempre, e até então, na página policial. Plínio as elevou ao *status* de personagens da crônica e da dramaturgia brasileira. Reconheceu nelas valores que todos nós carregamos, mas que dependem muito de oportunidades para aflorar, oportunidades essas que na maioria das vezes são negadas pelo sistema vigente [...] (PINTO, 1999)

Já a peça *O Assassinato do anão do caralho grande* (novela e peça) foi publicada como livro pela Geração Editorial em 1996. Entretanto, na capa dessa edição, só se pode ler como título *O assassinato do anão*; a continuação – *do caralho grande* – só é visível aberta a contracapa. Por causa da linguagem, também enfrentou dificuldades para ser encenada. Assim como *Querô*, tratava-se de uma novela que ganhou versão teatral, narrando uma história “policial” passada no universo do circo. A última peça escrita por Plínio, *O bote da loba*, de 1997, permanece inédita até hoje.

Em relação a sua produção jornalística, Plínio Marcos também perdeu espaço em diversos veículos de comunicação. Mesmo escrevendo para grandes revistas, como *Veja* ou *Placar*, não deixou de atuar – e ativamente – na chamada “imprensa nanica”, colaborando para os jornais *Opinião*, *Pasquim* e *Versus*. Na década de 1980, chegou a assinar a coluna “Berrando da Geral”, na *Folha de S. Paulo*, mas depois passou apenas a fazer colaborações esporádicas no *Jornal da Orla* (semanário de Santos) e *Caros amigos*. Opções alternativas no mercado editorial foram os últimos veículos em que Plínio Marcos colaborou como cronista.

Seus livros e o seu teatro sempre enfrentaram problemas de aceitação. Em 1997, a peça *O assassinato do anão do caralho grande*, mesmo com agendamento e pagamento

adiantado, não pôde ser encenada no Teatro Municipal de Santos (sua cidade natal), por ser considerada inadequada para apresentação pela Secretaria de Cultura. O espetáculo, então, teve que ser transferido para o Teatro do SESC-Santos, onde foi apresentado com sucesso. Ocorre, todavia, que outras peças, como *A dança final*, não tiveram a mesma sorte. Sobre essas oscilações do chamado mercado cultural o autor afirmava que:

Agora, eu, há muito tempo não monto uma peça, e pensa que eu não escrevo? Por exemplo, escrevi uma peça chamada *A dança final*. No mesmo dia em que acabei de ler pros meus amigos, vendi para um editor que não arranhou nenhuma livraria para pôr. Vendi pra um cineasta chamado Francarlo, que ficou um ano com a peça, não conseguiu montar, não conseguiu patrocínio, vendeu pro Johnny Herbert, que ficou mais um ano. Aí peguei a peça outra vez, veio tudo pra minha mão, vendi pro Juca de Oliveira, um artista do sistema, ficou mais um ano, não conseguiu vender pra ninguém, não conseguiu patrocínio pra encenar. Então eu não entro nessa cultura.²³

Mas em 1997, novamente acompanhando sua presença no cinema brasileiro, Plínio Marcos voltou a ter destaque com o lançamento da superprodução *Navalha na carne*, de Neville D’Almeida, maior lançamento nacional daquele ano, já contando com o “afeto generoso e a lucidez pragmática” da jornalista Vera Artaxo, sua última companheira.

Plínio Marcos rende-se à morte. O grande dramaturgo já havia sofrido um enfarto em 1985, aos 50 anos, quando implantou três pontes de safena. Mais tarde sofreu um acidente vascular que atingiu suas pernas. Em agosto de 1999, foi internado com problemas decorrentes de diabetes, além de isquemia cerebral. Recebeu alta e, ainda em setembro, participou do lançamento do livro de contos *O truque dos espelhos*, publicado pela Una Editora.

Em decorrência de um acidente cardiovascular, em outubro do mesmo ano, deu entrada novamente no hospital. Após 27 dias hospitalizado no Instituto do Coração, em São Paulo, Plínio Marcos faleceu, em 19 de novembro de 1999, por falência múltipla dos órgãos.

²³ MARCOS, Plínio. O maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 36-37, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

Seu corpo foi cremado e suas cinzas jogadas ao mar, na Ponta da Praia, onde morara com sua família.

O dramaturgo tratava a morte com a mesma sutileza que dedicava a todos os outros assuntos. Ao vender seus livros na rua, prometia ao comprador morrer logo para valorizar o autógrafo, ou afirmava ainda: “Eu sou um escritor imortal, não da Academia Brasileira de Letras, mas porque não tenho onde cair morto.” Atualmente Plínio Marcos dá seu nome a vários teatros, centros culturais, bibliotecas e prêmios pelo Brasil, e suas peças continuam sendo montadas em todo o país.

Os diálogos de Plínio Marcos são conhecidos por sua crueza e objetividade, além do encadeamento milimétrico e do uso de um linguajar peculiar. O dramaturgo repetia várias vezes que seu texto tinha “a sutileza de um arrote”. Provavelmente, a característica mais clara do texto pliniano é o intenso uso de gírias e expressões comuns na linguagem falada de determinado grupo social, mas que causaram um grande impacto ao serem escritas – em livros e jornais – e, sobretudo, ao serem proferidas nos palcos dos teatros brasileiros em determinada época.

Em diversas oportunidades, o dramaturgo afirmou não fazer pesquisa de linguagem para escrever suas peças. Dizia, simplesmente, que escrevia como se falava, que não tinha técnica especial. Seu objetivo era simplesmente ser o mais claro possível e atingir a plena comunicação com o público, por meio de uma radical verossimilhança com o universo retratado. Ou seja, a questão não era somente o que se escrevia, mas também como se escrevia.

As peças de Plínio Marcos, sobretudo as do período em questão, são caracterizadas por atos curtos e às vezes únicos, em que poucos personagens circulam num mesmo cenário desenvolvendo conflitos embalados num ritmo intenso e vertiginoso. Para Mostaço (In: CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, op. cit., p.12), na obra pliniana, “o

dramático é um ato espontâneo. Nasce da aguda naturalidade (e mesmo do naturalismo) com que desenha as frases, engendra a ação verbal, grava o pormenor que não poderia possuir outro talhe”. Os grandes conflitos das peças são gerados a partir de pequenos motivos, mas representando questões maiores. Os atos praticados aparentemente sem razão geram reações desproporcionais, como se as peças criassem um alibi para atingir a ação, pois:

[...] o teatro de Plínio Marcos é desenvolvido, especialmente, por meio da linguagem. No espaço cênico, o verbal garante ao leitor/espectador a certeza de um teatro que causa impacto negativo ou positivo, porém nunca subserviente e passivo, mesmo que as ações não sejam muitas. Nas suas linhas, a subjetividade é ingrediente imprescindível na construção do sentido, pois foi justamente no contato que teve com os mais variados tipos humanos que conseguiu se sobressair como um verdadeiro dramaturgo. (ENEDINO, 2003, p. 139)

CAPÍTULO II: TEATRALIDADE E ESTÉTICA EM PLÍNIO MARCOS

2.1. Teatro, a origem

Para obter uma melhor definição da noção de teatralidade deve-se, em primeira instância, fazer uma recuperação histórica da origem da palavra teatro, que advém da Grécia antiga. O verbo grego é *theastai* ‘ver, enxergar’ e o vocábulo *Théatron* define o lugar físico do espectador ‘lugar onde se vê’. Pode - se dizer, também, que teatro é o lugar onde acontece a ação, ou seja, o “drama” perante os espectadores, uma vez que “A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica transmitida ao público por intermédio do ator”. (MAGALDI, 1998, p. 07)

O teatro, por seu caráter híbrido, é uma arte que incorpora linguagens estéticas de várias procedências. Teatro é a arte de contar histórias pela representação. E há histórias que permanecem no imaginário coletivo de um povo, fazendo parte de sua bagagem cultural, de sua origem e de suas tradições.

As primeiras apresentações teatrais aconteceram na Grécia antiga, por meio dos festivais anuais em homenagem ao deus Dionísio. Nessas ocasiões eram feitas representações de tragédias e comédias. No início da antiguidade, as mulheres eram excluídas de todos os papéis. As apresentações eram feitas na cidade de Atenas, em um grande círculo, as chamadas “arenas”. Com o crescimento do público, o teatro profissionalizou-se e surgiram os primeiros palcos elevados e os próprios escritores cuidavam de toda a produção²⁴.

Nesse aspecto, há certa revelação de uma propriedade esquecida, porém fundamental dessa arte: é o lugar de onde o público observa uma ação apresentada de outro ângulo, tendo dentro de si um ponto de vista sobre um acontecimento. Durante muito tempo, o teatro foi massivamente recriminado pelo cristianismo, chegando a ser considerado uma

²⁴ Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro#Hist.C3.B3ria_do_teatro

atividade pagã. Estas determinações da Igreja prejudicaram muito o seu desenvolvimento. No entanto, a Igreja o "ressuscitou" com as representações da história de Cristo, na Idade Média.

No século XVI, o teatro se introduz no Brasil, com a colonização pelos portugueses. Os jesuítas, com o intuito de catequizar os índios, trouxeram essa arte juntamente com o catolicismo e a literatura; aliado aos rituais indígenas, o teatro possuía um caráter pedagógico, baseado em preceitos bíblicos. O maior responsável por esta inclusão foi o Padre José de Anchieta. Essa prática inteiramente nacional só se estabilizou, no entanto, em meados do século XIX, com o início do Romantismo. Os principais escritores responsáveis pela inclusão da arte teatral em território brasileiro foram: Martins Pena (responsável pelas comédias de costumes); o dramaturgo Artur Azevedo, o ator e empresário teatral João Caetano e o escritor Machado de Assis.

O teatro tem função questionadora acerca da realidade, seja formulando problemas e tratando de resolvê-los; seja utilizando o pensamento lógico, a criatividade, a intuição, a capacidade de análise crítica. Enfim, o drama tem como ponta de lança a compreensão de forma ampla e consistente do processo educativo, considerando as características das diferentes realidades e níveis de especialidades em que se processam configurando, assim, o teatro.

Com efeito, o texto dramático é construído, sobretudo, por dois níveis. O primeiro pelas falas das personagens; o outro, pelas rubricas ou didascálias (informações sobre a movimentação da cena redigida, do clímax, do estado do personagem e seu caráter). Essas diferenças e peculiaridades têm que ser mostradas ao leitor, para que este possa entender a história e fazer a transcodificação “vendo” a cena em seu imaginário, sem necessidade de um palco real, pois um palco imaginário, com movimentação, cenário e figurinos vai se formando como um quadro, fornecendo ao texto elementos que possibilitem ao leitor visualizar a história.

Acrescente-se que "o discurso teatral, que deve ser o signo da situação social de uma personagem, é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu figurino, pelo cenário [...], que são igualmente signos de uma situação social" (BOGATYREV, 1977, p. 24). Maingueneau (1995, p. 122), por sua vez, afirma que "o que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação": a cenografia (situação de enunciação) e o cenário literário (que associa "autor" e "público").

Dessa forma, a legitimação da obra literária decorre de sua articulação àquilo de que surge (a vida do escritor e a sociedade); de um entrelaçamento: "através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início" (idem, p. 132). Assim, o que o texto diz não pode fechar-se sobre si, porque o dizer que o veicula é duplo, enredando enunciação e enunciado.

Essa duplicidade é ainda mais evidente e complexa no discurso teatral, em que a palavra participa, simultaneamente, de duas situações de enunciação muito diferentes entre si, embora "estritamente intrincadas"; a da representação da peça, por meio da qual um autor se dirige a um público; a da situação representada, em que as personagens dialogam "num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação" (MAINGUENEAU, 1996, p. 159).

Partindo dessas representações observa-se que a peça estudada pode ser considerada como um teatro didático que tem como intuito "instruir seu público, convidado-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política." (PAVIS 2005, p. 382). O teatro nunca terá uma ação gratuita de sentido, os elementos didáticos acompanham todos os trabalhos teatrais, variando sempre a forma de expressão da mensagem designando o público ao efeito ético e ideológico.

Segundo Pavis o teatro didático pode ser: *stricto sensu* - constituído por um teatro moralizador (as *moralidades* no final da Idade Média) ou político (o *agit-prop* ou os

Lehrstücke brechtianos) ou pedagógico (as peças didáticas ou pedagógicas, o *teatro de tese*, as *parábolas*, as fábulas filosóficas: *Quisaitout et Grosbêta* ou *Lapin – Lapin*, de C. SERREAU). (PAVIS 2005, p. 387).

Por ser um teatro de denominações didáticas Plínio Marcos trabalha a co-relação entre homem e mulher, festa e impotência, assunto que insere *A dança final* num contexto social e histórico.

2.2. A noção de teatralidade

O teatro é a arte de interpretar histórias com o intuito de mostrar determinadas situações e despertar sentimentos no público; enquanto arte, gênero dramático, assume sua parte literária. Com efeito, pode-se entender que teatralidade “é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito”. (PAVIS, 2005, p. 372). O teatro é o gênero dramático que se materializa no texto e, segundo Yves Stalloni (2003, p. 47) é:

[...] a forma material do texto teatral com suas dimensões sequenciais, suas identificações de fala; a retórica dramática (composição, exposição, enredo, peripécias desenlace); os códigos específicos (a ficção, o espaço teatral de três paredes, o palco com lugar de ação); as convenções etc.

O conceito de teatralidade é um problema que segue essa trajetória desde a “essência do teatro”. Por ser complexo, deve-se recorrer à oposição entre mimese e diegese para solucionar seus impasses. Nas palavras de Stalloni (2003, p. 47), o teatro é o “lugar do eu, representação direta do mundo, deve ser distinguido da narrativa, lugar do ele e da relação lateral.”

Portanto, a teatralidade está para o teatro da mesma forma que a literariedade está para a literatura, ou seja, se constituem em relação de contingüidade, uma vez que a teatralidade é especificamente o jogo teatral. Segundo Pavis, “teatralidade é aquilo que, na

representação ou o texto dramático, é especificamente teatral ou cênico” (PAVIS, 2005, p 358). Para definir esse conceito é necessário:

[...] buscá-la no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto (espaços exteriores, visualizações das personagens); [...] e buscar a teatralidade na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do qual mostra (icônica) o que ele evoca pelo texto e pela cena. (PAVIS, 2005, p 372)

O texto tem a função de deixar ao leitor a iniciativa de interpretar e precisa de alguém que o faça funcionar. Já o texto dramático dá mais liberdade ao leitor; leva-o ao teatro para que a representação lhe dê a ver e ouvir os segredos do texto, os quais ele só poderia atingir pelo esforço intelectual da leitura e da reflexão.

O estado de tensão emocional que acompanha o texto é resgatado pelo espectador, ao vivenciar a cena, mas esse potencial de tensão dramática pode ser recuperado também pelo leitor do texto, do mesmo modo que o é pelo espectador da encenação.

Partindo desse princípio, verifica-se, que a especificidade da enunciação teatral centra-se, sobretudo, na performance estética da cena, assemelhando-se ao que Adamov (1963, p.13 *apud* PAVIS, 2005, p.372) considera como “a projeção, no mundo sensível, dos estados e imagens que constituem suas molas ocultas [...] a manifestação do conteúdo oculto, latente, que acoita os germes do drama”.

Assim, ao observar a cena teatral, o leitor/espectador pode verificar que a teatralidade opõe-se ao texto dramático lido ou concebido sem a encenação. Ao invés de aniquilar o texto por uma leitura, a visualização dos enunciadores permite ressaltar o visual e o auditivo do texto, buscando apreender sua teatralidade.

Nesse sentido, a teatralidade especifica a enunciação teatral, a circulação dos conteúdos subjetivos dos diálogos e rubricas (didascálias), o desdobramento visual da enunciação (personagem/autor) e de seus enunciados:

Dentre todas as artes, o teatro é a mais dinâmica, a mais fascinante, pela atração que o drama ao vivo exerce sobre o público. O jogo de espelhos, do olho a olho, do corpo a corpo entre palco e platéia constitui algo único e insubstituível. O ator é seu próprio signo, recriando com voz, o gesto toda uma gama de conflitos, de paixões, que estão na gênese da vida e na confluência da morte. (ROSA, 1992, p. 165)

Dessa forma, o teatro faz parte de todas as sociedades, pois, ao explorar as facetas dos protagonistas busca uma identificação com os traços marcantes da personalidade humana. Na verdade, cada personagem se mantém vivo de acordo com a capacidade de se aproximar do público, quanto mais profundamente tocar aquilo que é comum no ser humano, mais longe pode levar sua identificação com o mundo, pois:

O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura quanto meramente declamado 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)

No momento em que o texto passa a ser representado, havendo uma identificação do eu com outro eu, o teatro é a transformação do ator para personagem. Nesse aspecto, pode-se avaliar que “na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra” (ROSENFELD, 1993, p.22).

O teatro transforma palavras em ações, descrições em cenários; dá cor e forma ao universo imaginário que é criado por cada leitor. Adaptar obras literárias para o teatro é dar corpo, cheiro e rosto aos personagens das histórias tornando sensível, visível e palpável o significado das palavras. Colocar a literatura no palco é emprestar uma terceira dimensão ao mundo bidimensional das páginas do livro.

Ao percorrermos a trajetória da teatralidade descobrimos que, em 1908, o dramaturgo e encenador russo Nicolai Evreinov em sua obra *Apologia da teatralidade*, descrevia a existência de um instinto teatral superior, destacando que o ser humano é o ser mais apto para desenvolvê-la, uma vez que:

[...] o homem possui um instinto inesgotável de vitalidade, sobre o qual nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os estetas jamais disseram a menor palavra até agora. Refiro-me ao instinto de transfiguração, o instinto de opor as imagens recebidas de fora, as imagens arbitrariamente criadas de dentro; o instinto de transmutar as aparências oferecidas pela natureza em algo distinto. Em resumo, um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de 'teatralidade'. (EVREINOV, s/d, p.35)

Para definir a teatralidade da obra de Plínio Marcos é preciso identificar sua origem e sua natureza, por meio dos temas e conteúdos descritos pelo texto, seja na forma da expressão, seja na maneira pela qual o texto evoca o mundo exterior à obra escrita e encenada.

Observa-se nesta obra, que a teatralidade pode ser encontrada no poder simbólico, instrumento a serviço de todas as formas de poder, ele se sobrepõe aos poderes no processo de globalização e induz o sentimento de angústia, os temas da morte em vida, o reflexo do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade atual, saturada de objetos mercáveis, a luta interior e a guerrilha ideológica, todos esses significados nascem do texto, convidando o leitor ao desafio de decifrar aspectos do projeto criador de Plínio Marcos. Acrescente-se que o mundo modelizado em seus textos traduz a inquietação, a perplexidade, os limites de seres divididos, enredados nas malhas dos interesses impostos por um mundo de mitos sócio-econômicos e de decadência moral, que sufocam a autenticidade e a dignidade, gerando a angústia de viver.

A teatralidade se configurará: no espaço, no tempo, na figura humana e na ação. Representada na peça através do conflito entre o social e os objetos mercáveis como sendo uma das causas de discussões:

LISA – Em dinheiro.

MENEZES – Claro que foi em dinheiro! Se não, como é que eu ia comprar esse carrão importado? Como manter nosso padrão?

LISA – Não precisava trocar de carro.

MENEZES – Não? Como não?

LISA – Aquele carro ainda estava bom.

MENEZES – Era do ano passado. Era nacional. Uma carroça. Esse nosso agora é do ano. Importado. Todo envenenado. (MARCOS, 2004, p. 14)

O poder simbólico do carro se sobrepõe a tudo na vida de Menezes, o status social que adquire com a compra de um carro importado muda todas as suas relações e o símbolo se torna argumento de discórdia, onde o poder simbólico se sobrepõe ao poder econômico. Segundo Thompson (2004, p. 155) “[...] estes materiais simbólicos vão sendo recebidos por indivíduos que estão situados em locais espaço-temporais específicos” estes produtos da mídia são considerados “fenômenos localizados” e envolvem indivíduos específicos que situam-se “em contextos sociais particulares e que contam com recursos que lhe são disponíveis para dar sentido às mensagens da mídia e as incorporações em suas vidas”.

A cultura da mídia faz com que certas imagens se tornem ressonantes na vida, assimilando na mente do indivíduo, certos pensamentos e ações. Certas imagens agem como paleossímbolos e podem produzir comportamentos compulsivos, sem controle consciente, além de produzirem identificação que podem influenciar o comportamento, criando modelos de ação, moda e estilo.

Contudo, as ideologias não têm somente um lado negativo é necessário também buscar idéias normativas por meio da qual a sociedade possa ser criticada e melhorada. Embora sendo uma retórica que tenta seduzir os indivíduos para que esses se identifiquem com os valores dominantes, as ideologias também propicia momentos utópicos, que podem ser contrapostos às formas eminentes de dominação.

O carro é considerado fonte de tensão e conflito potencial no início da peça. De um lado, encontramos Lisa preocupada com a saúde de Menezes, pois seu marido está com um problema sexual grave e fica vivendo de aparência, o que considera um disparate. E de outro, Menezes reafirmando a importância do automóvel, por ser um vendedor de ações tem que impor respeito, tem que estar à altura de sua profissão, sempre alinhado. Assim Thompson afirma que:

[...] produtos globalizados da mídia é também uma fonte de tensão e de conflito potencial. É uma fonte de tensão em parte porque os produtos da mídia podem veicular imagens e mensagens que chocam com, ou não importam inteiramente, os valores associados a uma maneira de vida tradicional. Em alguns contextos esta distância pode fazer parte das intenções manifestas ou sub-reptícias dos produtos da mídia: eles ajudam os indivíduos a tomarem distância, a imaginar alternativas, a questionar suas práticas tradicionais. (THOMPSON. 2004, p. 157)

Observa-se, portanto, que toda teatralidade do teatro pliniano está pautada, sobretudo, na relação causa/efeito. Nessa relação, o efeito obtido ou desejado dependerá dos motivos da personagem na peça. Plínio Marcos se utiliza desses recursos para reforçar o conflito social; seu senso de teatralidade apresenta-se naturalmente e por instinto.

Utilizando as palavras de Rosenfeld (1993 p. 147), quando comenta os pareceres da crítica sobre *Navalha na carne*, afirmando que se chegou a alegar que a peça era antiestética, “pode-se discutir, evidentemente, se a organização é perfeita. Mas a eficácia da linguagem, mesmo no sentido restrito da dimensão verbal, já se evidencia pelo fato de só ela, como estilo, conter o tema todo, mesmo abstraindo do enredo e das personagens.” Assim, continua o autor: “no que pode parecer negativo, reside a força da peça”.

Considera-se, também, que não se podem definir, contemporaneamente e de uma perspectiva teórica, características absolutas da escrita teatral:

Em termos modernos, a dramaturgia do texto inclui as técnicas de escrita e aquilo que é contado, assim como o efeito esperado sobre o espectador.
A identificação, indispensável na catarse, enraíza-se na escrita e principia com a credibilidade da obra teatral. Nenhuma imperfeição da ‘imitação’ deveria impedir o espectador de acreditar no que é representado diante dele. (RYNGAERT, 1996, p. 15)

Além disso, “o teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e [...] ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento”. (RYNGAERT, 1996, p. 17)

Em *A dança final* ressalta-se, o tom de grotesco e, às vezes, de mau gosto, que perpassa as situações criadas e atinge as personagens que as vivenciam, revelando-se no

vocabulário por elas empregado. Portanto, pode-se observar que Lisa e Menezes estão envolvidos neste discurso o tempo inteiro:

MENEZES – Galo. Galo filho da puta! Galão! Um bostão! Ejaculador precoce. Um desses tem mesmo é que ser corno. Mas comigo não! Eu sei me controlar. Imagina se eu vou espirar... não sou galo. Eu, não! Lisa, querida, me faz esse fortificante mágico. Menezes voltará a ser o Menezes de sempre. E você aí (Para o pau) jamais voltará a ser chamado de “pipiu pifou”. (MARCOS, 2004, p. 39)

2.3. A estética pliniana

O teatro de Plínio Marcos privilegia a leitura/representação e, por extensão, o efeito de sentido que pode ocorrer no leitor/espectador. A busca do dramaturgo recai exatamente na construção de uma estética que provoque a náusea intolerante. O tema de *A dança final* não é somente o drama da impotência de Menezes. É, acima de tudo, uma análise contundente sobre a configuração do poder instituído naquela família. Observa-se, na peça, a presença do retrato das convenções estabelecidas pela sociedade, ou seja, a **essência** e a **aparência** são dois fatores que circundam o espaço diegético de *A dança final*. Assim, a recepção do texto pliniano é concebida como um fato que não se limita à dimensão estética, mas, também, social, uma vez que os temas abordados são de cunho universal.

Essa concepção de leitura levará a obra literária a uma relação dialógica que envolve literatura e leitor num processo de interação, que compõe um foco referencial estético-ideológico.

O resultado da leitura de uma obra e o efeito pretendido só terá resultado se levarmos em conta os conhecimentos de mundo do leitor, uma das condições fundamentais para estabelecer a interação. Segundo Zilberman (1989), o conhecimento de mundo do leitor é regido pelas convenções sociais, intelectuais, ideológicas e lingüísticas. Especificamente no teatro, Pavis (1996, p. 146) afirma que a estética da recepção:

examina o ponto de vista do espectador e os fatores que prepararam sua recepção correta ou equivocada, seu horizonte de expectativa cultural e ideológico, a série de

obras que precederem este texto e esta representação, o modo de percepção, distanciado ou emotivo, o vínculo entre o mundo ficcional e os mundos reais da época representada e do espectador.

A experiência estética não tem início na compreensão e interpretação do significado de uma obra, nem na reconstrução da versão do autor e sim, na realização em consonância com seu efeito estético aclarando o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo.

As atitudes estáveis do autor devem estar sempre em consonância com suas personagens, pois cada momento de uma obra é apresentado como uma reação do autor, que abarca tanto o objeto de estudo quanto a reação a personagem diante do objeto.

No processo de construção das personagens, o autor opera por meio dos dois grandes processos de raciocínio: a análise, que põe à mostra as partes, e a síntese (resultante da primeira operação), que permite a construção de um todo efetivamente representativo. Esses procedimentos “explicam”, de certo modo, as relações internas de causalidade, que concederão verossimilhança à obra.

Segundo Bakhtin (2006, p. 4), tal reação diante do protagonista “é especificamente estética”, porque recorre a todas as definições e valorizações cognitivas e éticas, construindo assim uma definição única tanto concreta como totalitária de sentido.

Partindo desse conceito observa-se que a estética na obra não é apresentada como algo pronto e inegociável, onde o processo de criação do texto literário parte de procedimentos estruturalistas imediatos, mas das relações enfrentadas pelo personagem à medida que se constrói a obra literária.

Segundo Patrice Pavis (1996, p 145), a estética “é uma teoria geral que transcende as obras particulares e dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade.”, integrando o sistema teatral num conjunto de

“gênero, teoria da literatura, sistema das belas-artes, categoria teatral ou dramática, teoria do belo, filosofia do conhecimento”.

A estética do texto, que dialoga com a dramaturgia contemporânea, propõe uma concepção particular sobre os temas com que trabalha, alimentando discussões políticas tão incisivas quanto o projeto estético que a comporta.

Numa construção naturalista da cena, para reforçar, num materialismo concreto, o ambiente precário em que a sociedade brasileira se encontra gera o enfoque temático de Plínio Marcos na construção de suas personagens, centradas em cenas fortes e agressivas, a fim de que seu impacto sobre a platéia seja decisivo para uma tomada de consciência política. Segundo o diretor teatral Kiko Jaess, "Nenhum dos grandes autores -Tennessee Williams, Arthur Miller, Harold Pinter- teve o peito de tratar da impotência". (DUBRA, 2002). Assim, a força dramática pliniana repousa exatamente em assuntos que a maioria da população considera tabu.

A despeito da receptividade do público acerca da obra *A dança final*, o ator Nuno Leal Maia – que interpretou a personagem Menezes na estréia em 2002 – afirmou que a peça “Não chega a ser comédia [...]. É um ‘dramão’. Talvez o público venha a rir pelas situações que a peça oferece, mas ela é bem pesada.” (idem DUBRA). Para a atriz Aldine Müller "Lisa não tem glamour, é uma mulher que faz supermercado não pensando no que gosta, mas no que o Menezes gostará." (ibidem DUBRA).

A atividade estética é vivenciada em todos os momentos da peça, e o ato de viver a impotência sexual, no caso de Menezes, marca bem essa recepção, pois a personagem regressa aos seus pensamentos e ideologias. Estas características podem ser observadas partindo de alguns princípios como:

A imagem externa (narúrjost) como conjunto de todos os elementos expressivos e falantes do corpo humano. Como vivenciamos a nossa própria imagem externa e a imagem externa no outro? Em que plano do vivenciamento está o seu valor estético? Eis as questões a serem examinadas. (BAKHTIN, 2006, p. 25)

A imagem externa e a imagem externa no outro é marcada claramente nas seguintes falas:

MENEZES – Eu ir na sauna? Enquanto meu pau estiver mole, nem pensar! Se alguém olhar pro meu pau e der uma risadinha... saio na porrada! Arrebento a cara do desgraçado!

LISA – Fica de Short.

MENEZES – (*Bravo*) – Você tem cada idéia! Se eu fico de short, aí é que vão me alugar: “Que é Menezes, tá com vergonha de mostrar o pau? “ Ele encolheu.” [...](MARCOS, 1994, p. 36)

2.4 Em cena, a personagem pliniana

A palavra personagem – máscara – deriva do latim *persona* que advém do verbo *personare*, ou "soar através de" e do grego *prosopon* que significa rosto. A união de *persona* com *prosopon* forma a personagem, que, durante a cena, trocava de *máscara* para fazer o jogo de efeito entre o bem e o mal.

Com o crescimento do teatro, as personagens passam por um processo de identificação, assumem forma e voz no ator. O que antes era vivido pela troca de máscaras, hoje é representado por meios de um processo de identificação individual e personalizado. Segundo Pavis (1996, p. 285), o papel dramático e seu uso “adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana”

Ilusão que transforma a ficção em algo real e verdadeiro e que está ligado ao efeito de real produzido pelo palco valendo-se a todos os componentes do espetáculo em diferentes graus e modalidades. Para produzir-se ilusão a peça é disposta de forma lógica sem que o espectador possa intervir em sua conclusão. Falar de real é uma realidade diferente daquela que simula o simulacro.

O simulacro é o signo que se refere a si mesmo não possui um modelo original, sendo incapaz de se constituir como original. Para se tratar do simulacro Platão estruturou o conceito de mimese, como imitação. “A imitação (essencialmente pelos meios dramáticos) é

banida da educação, pois poderia levar os homens a imitarem coisas indignas da arte e porque ela só se prende à aparência exterior das coisas.” (PAVIS, 2005. p. 242). Afirmando assim que toda arte é um desvio em relação à essência, uma mentira, que direciona para o simulacro.

A ilusão, a representação e o simulacro fazem parte de um espaço cênico onde tudo é constituído com respeito à realidade, fornecendo segundo Pavis “o quadro da representação ilusionista”. Apresentando para o público um quadro transplantado do real para o ficcional, apresentando ao espectador o efeito de real, onde o espectador assume a ilusão de ver a personagem como um ser real, num jogo de identificação.

Ao tratarmos das personagens, não podemos esquecer-nos de sua importância para o texto, pois, de todas as suas ações, origina-se o enredo. A junção do enredo e da personagem forma a história e a ação.

As gírias e os palavrões povoam o linguajar das personagens, refletindo a espoliação a que são submetidos socialmente. E é exatamente esse tom de realismo que fornece dimensão a peça do dramaturgo, uma vez que “Plínio Marcos irrompe na dramaturgia brasileira com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas. [...]” (MAGALDI 1998, 2007, p 40)

Pode-se observar na peça *A dança final* traços bem marcados dessa personalidade marginal como: “ambivalência, a tensão, a irritabilidade, a excessiva consciência de si próprio, a falta de confiança em si próprio”. (QUIJANO, 1978, p. 15). Plínio apresenta ao teatro brasileiro personalidades às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas e sem ornamentos embelezadores, sendo considerado um vai e vem contínuo, com perguntas e respostas, ataques e defesas.

O processo de produção/recepção é sofrido, a lógica da pergunta e da resposta é o mecanismo que na hermenêutica, identifica o horizonte de expectativas das personagens e do leitor, gerando um conflito que envolve questões inovadoras por meio de uma ou mais

respostas. Dessa forma, o texto constrói seu sentido histórico, que marca sua temporalidade, mostra o confronto ideológico e estabelece a distância estética.

As personagens de Plínio Marcos apresentam uma angústia e uma dor profunda, marcadas sempre pelas condições sociais. Décio de Almeida Prado (*apud* MELO, 1994, p. 30) argumenta que a situação social apresentada em cada personagem é apenas o “pano de fundo” das histórias de Plínio. A personagem masculina é apresentada pelo dramaturgo como uma personagem que está o tempo inteiro sendo manipulada por forças desconhecidas contras as quais não sabe e não pode lutar contra essas aflições e agonias. São personagens incapazes de mudar a vida social em que vivem.

Em todas as personagens paira um fantasma terrível, uma espécie de inaptidão para a existência e, sobretudo, um ser vazio de valores éticos e que por isso mesmo reflete problemas que atormentam a nossa consciência e a nossa sensibilidade desde longos tempos passados (VIEIRA, 1994, p. 31):

Quando ouvimos palavrões em uma peça de teatro, nossos ouvidos se assustam com essas palavras, mas para Plínio “o palavrão não está eivado de gratuidade. Ele é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas” (MAGALDI, 1998, p. 213).

Suas palavras exprimem o duplo sentido de seu pensamento: de um lado, seu socialismo revolucionário, ligeiramente tingido de veleidades anarquistas, das suas convicções sócio-políticas; de outro, esse mesmo anarquismo, sublimado até a capacidade de construir, sobre a terra arrasada, um mundo novo, o da criação artística.

Segundo Rosenfeld (1972, p. 21-31), a personagem é a entidade que, com mais nitidez, torna patente a ficção: é por meio dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. No teatro, é ela que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso.

Acompanhando a tradição dos manuais, Prado (1972) estabelece três critérios de caracterização da personagem teatral: a) o que ela revela sobre si mesma; b) o que faz; c) o que os outros dizem a seu respeito. O primeiro envolve o diálogo (com o “confidente”, desdobramento do herói, ou com o público) ou o solilóquio (em que a personagem conversa consigo mesma, embora se saiba que o verdadeiro interlocutor do teatro é o público).

O segundo envolve a esfera do comportamento introspectivo e, pois, não se limita aos movimentos ou atividades físicas: “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de certo contexto [...] também funcionam dramaticamente” (PRADO, 1972, p. 92).

O terceiro modo de conhecimento da personagem envolve o autor – que lhe atribui um grau de consciência crítica e simpatiza ou antipatiza com ela, que a preenche com características e cores que lhe dêem verossimilhança no interior do mundo constituído de signos e portador de signos (PALLOTTINI, 1989, p. 12) em que ela vai atuar – e a relação ator-personagem: o ator não pode encarnar a personagem; ele precisa configurá-la e criticá-la, produzindo, num “quadro teatral não realista”, personagens autônomas ou realistas, entre as quais se insinua o pensamento do autor.

À formulação de Prado, torna-se necessário acrescentar o primeiro meio de apreensão da personagem, o visual (PALLOTTINI, 1989), que, embora contemplado no terceiro critério, merece um lugar à parte, especialmente porque, em *A dança final*, esses dados assumem papel determinante.

A aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou o grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato. (idem, p. 64-67; 77-83)

Não se pode, pois, questionar apenas “como o teatro fala mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 9). Este estudo está centralizado nas personagens, pois:

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

A personagem no teatro é a totalidade da obra, tudo se cria e se transforma por meio de seus atos e gestos; no teatro as palavras tomam vida, desencadeando uma corrente estética moderna, baseada em procedimentos históricos que reduzem o cenário quase ao ponto zero, o mínimo de recursos visuais, de cenário e elevam a personagem em sua maior pureza. Como afirma Prado (1972, p. 84), o teatro fala do homem “através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.”

A personagem dispensa o intermédio do narrador, pois no teatro a história não é contada e sim mostrada como representação de uma realidade criada pelo autor. Transformar “narração em ação” (PRADO, 1972, p. 84) é uma tarefa árdua para as personagens, pois o confronto vivenciado durante toda a peça faz com que a personagem se sinta obrigada a acreditar profundamente nesta ficção.

Segundo o teórico, uma peça bem feita tem seu ciclo de existência de duas a três horas, com um ritmo de palco acelerado “paixões surgem à primeira vista, odiosidades crescem, travam-se batalhas, perdem-se ou ganham-se reinados, cometem-se assassínios, tudo em alguns poucos minutos pejados de acontecimentos e emoções.” (PRADO, 1972, p. 84). A

dinamicidade do tempo teatral influencia no psicológico da personagem, que mudam de sentimentos bruscamente, não assumindo características de exagero nem de caricatura.

2.5 Em cena, o tempo e o espaço

O tempo e o espaço “são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar, geralmente, de um “alhures, outrora” (espaço e tempo da ficção)”. (RYNGAERT, 1998, p. 105)

Por se tratar de categorias abstratas, o tempo e o espaço afetam diretamente a representação cênica e para um diretor a escolha desse espaço pode afetar diretamente o resultado final da representação.

O tempo é uma das marcas fundamentais do texto dramático e da manifestação cênica da obra teatral. Esse aspecto tem o poder de demarcar o que é ou o que não é de uma cena. Ocorre que, para marcá-lo, seria necessário estar numa condição atemporal, porém sabe-se que esta condição não apresenta facilidade, pois para adentrar neste processo seria necessário estar fora do tempo, o que não é muito cômodo. Já o espaço é usado para marcar aspectos diversos do texto e da representação, podendo se dividir em espaço: cênico, cenográfico, diegético, dramático e mimético.

O espaço cênico “é o espaço real do palco” (PAVIS, 2005, p. 134) é perceptível pelo público e pela cena, onde a ação acontece. O público ao adentrar em um teatro abandona o papel de observador e passa a participar do jogo dramático que relaciona espaço cênico e social. Esse espaço cênico circundam ator e público assumindo assim uma posição de espaço cenográfico, formando uma relação teatral que se opõe ao espaço dramático que é “construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens;

pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático” (PAVIS, 2005, p. 135).

Em *A dança final*, o espaço cênico se materializa num quarto de casal com apenas uma cama, e o espaço dramático se apresenta na piscina, na sauna e no consultório médico. Tais espaços físicos são determinados, porém não materializados na narrativa. Enquanto o espaço cênico é apresentado pelas didascálias como: “(Abre o pano. Quarto de casal. Luz: penumbra. [...])” (MARCOS, 1994, p. 11) o espaço dramático será marcado nas falas dos personagens como: “[...] reservamos o hotel em poços de Caldas [...]” (MARCOS, 1994, p. 48).

O jogo estratégico entre espaço cênico e dramático se articula para dar vida ao teatro. No espaço dramático as personagens, a ação e a relação entre elas formam a imagem da estrutura dramática do universo da peça. O espaço dramático só se concretizará quando a encenação implicar em algumas relações espaciais imbuídas no texto. Porém sua formação dependerá das informações dadas pelo autor e pelo nosso esforço de imaginação.

Santo Agostinho se valia de uma explicação extremamente apropriada acerca do tempo, indagando: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” (AGOSTINHO, 1987, p. 218).

A palavra “tempo” não apresenta apenas uma interpretação; possuem vários sentidos os quais se podem expor, resumidamente, em dois: os acontecimentos que correspondem à sucessão e à dimensão episódica, e o discurso, que marca a totalidade temporal e a seqüência de enunciados.

O tempo no teatro é real e não há presença de elipses. O espaço é apenas o que vemos ou criamos, como, por exemplo, o palco. O gesto não significa outra coisa além dele próprio. A palavra pesa pelo que tem de som e de tempo. Nesse sentido, espaço e tempo,

gesto e palavra, sons e objetos são elementos que configuram teatralidade e, por extensão, estava impregnados de sentido.

No teatro, o tempo apresenta dupla natureza e o espaço necessita de algum lugar pra se fixar, pois a encenação é espacial. Ele pode ser cênico ou extracênico, visível ou invisível, perceptível (mimético) ou não perceptível (diegético). O espaço mimético não tem mediação do outro e o diegético sofre a mediação dos signos, que podem ser verbais ou visuais. Segundo Issacharoff (1985, p.42), nos textos clássicos de peças contemporâneas a ação dramática recairá entre os dois níveis de espaço, o perceptível e o não perceptível.

A representação cênica envolve tanto o tempo quanto o espaço, ou seja, remete a si própria, porém só o tempo pode ser extracênico e precisa ser reconstruído por um sistema simbólico. No tempo cênico, temos o tempo da representação e do espectador. Considerando tais aspectos, Patrice Pavis (2005 p. 400) afirma que o tempo cênico:

Consiste é num presente contínuo que não pára de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável - de 20h31 a 23h15, por exemplo-e psicologicamente ligado ao sentido subjetivo da duração do espectador. No interior de um quadro objetivo e mensurável, o espectador organiza sua percepção do espetáculo de acordo com uma impressão de duração - de tédio ou de entusiasmo-que só pertence a ele. Um mesmo segmento de tempo varia em duração conforme a peça, seu lugar na curva dramática e a recepção do espectador.

E o espaço cênico é o espaço real, onde evoluem os atores, restringindo – se apenas à área cênica ou em meio à platéia. Pavis descreve o espaço cênico como o *palco* ou *área de atuação*, podendo ser nominada de *cena* ou espetáculo “O espaço cênico nos é dado aqui e agora aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico.” (PAVIS, 2005, p. 133)

Além disso, cena é uma sequência de acontecimentos que constituem um “presente” de uma série de “presentes”: “O presente percebido tem uma espessura temporal cuja duração tem os próprios limites da organização do sucessivo numa unidade”. (FRAISSE, 1957, p. 71).

Voltando-se para o tempo, adentramos no tempo extracênico (ou dramático) que descreve o tempo da ficção do espetáculo, ou seja, da fábula propriamente dita. Esse tempo está ligado à ilusão de que algo se passa ou se passou ou se passará num mundo possível no universo ficcional.

No que concerne ao tempo e ao espaço dramáticos, percebe-se que sua análise está associada com uma dupla modalidade, pois “trata-se de apreender a maneira pela qual a intriga organiza - escolhe e dispõe - os materiais da fábula, como ela propõe uma montagem temporal de certos elementos.” (PAVIS, 2005, p. 401) e como essas características se apresentam no espaço, envolvendo texto, espaço abstrato e imaginação.

Importa salientar que o tempo da ficção tratado pelo teórico Patrice Pavis não é exclusivo do teatro, mas de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade. Com efeito, essas duas temporalidades – cênica e dramática – geram uma confusão entre os dois níveis.

O espectador entra numa confusão cênica e dramática: ele vive num mundo presente, porém o deixa de lado para adentrar em outro universo do discurso, outra temporalidade, que está associada à fábula.

Segundo Pavis (2005, p. 402), Benveniste descreve o teatro como possuidor de caráter de representação e, por extensão, apresenta uma necessidade de conduzir o aspecto ficcional à enunciação que se faz representada. Sobre o tempo teatral, diremos, então, que é variável, uma vez que podem ocorrer riscos de precipitação, o que escapa a todo momento para algum lugar que se insere, necessariamente, no texto e na representação.

A linguagem visual cênica atrai a narrativa e reproduz as ações humanas, utilizando o tempo de duração da ação e o tempo de duração da representação teatral. É comum “compactar”, dentro de uma encenação de poucas horas, um espaço de tempo bem mais longo na realidade. Assim, a verossimilhança do teatro nos mostra a realidade temporal.

No enredo da *A dança final*, encontram-se fortes traços de realismo, característica peculiar do dramaturgo Plínio Marcos.

Nesse estado de crise, o desejo que move a esposa é a comemoração das bodas de prata com direito a todos os detalhes que esta julga ser pertinentes: salão de festas com *Buffet*, orquestra e estada num hotel no estado de Minas Gerais. Com a impotência do marido, inicia-se uma cáustica discussão, o que se desdobra até o último quadro da peça.

A obra fornece um grande número de informações relativas ao tempo e ao espaço. As atividades das personagens e seus discursos manifestam uma preocupação constante como elas eram e como serão. Todas essas questões perdem seu grau de certeza com o surgimento dos sintomas da impotência sexual de Menezes.

LISA - Não fica assim, Menezes.

MENEZES - Não fica assim? Porra, você acha que eu quero ficar assim? Esse pau está arreado contra a minha vontade. Você acha que eu que quero? (MARCOS, 1994, p. 11)

A obra gira em torno da impotência de Menezes e da cerimônia da festa de bodas de prata, levantando discussões que retomam o passado. A peça mostra uma realidade exterior a ela, retrata uma discussão pautada entre sexo e poder. O dramaturgo dedica-se a construir ações intensas previstas para o desenlace. As personagens repetem seus discursos como meio de reforçá-los e, por extensão, repetem as mesmas ações cênicas, transgredindo os tabus religiosos, sexuais ou políticos por meio de aparência.

No início da obra, no primeiro quadro, o autor traz para o leitor/espectador informações acerca da idade das personagens, o que está em consonância com o nó dramático, ou seja, um casal de média idade com vistas às bodas de prata: “[...] Lisa, mulher bonita beirando os 50 anos, [...] Menezes, o marido, 60 anos aproximadamente [...]”. (MARCOS, 1994, p 11).

No texto, encontramos várias analepses que fornece ao leitor/espectador informações acerca das personagens. Por ser uma interrupção da sequência cronológica narrativa pela reconstituição de eventos ocorridos anteriormente, ou seja, uma mudança de plano temporal. Neste sentido observa-se na fala de Lisa o exemplo mais forte de analepse da peça:

LISA – Você é egoísta. Muito egoísta. Só pensa em você e nesse seu... pipiu pifado... Só você conta. E eu? (Pausa) Aquela noite de lua-de-mel, Menezes, você... eu não ia querer falar nisso nunca, mas... Menezes, cinco... ou nenhuma seriam a mesma coisa... Pra mim foi um horror... Você só estava interessado em provar que era um machão... Cinco vezes... E a qualidade, Menezes? Eu pobre de mim! Nenhum prazer. Uma semana inteira passeando de pedalinho no lago e escutando você falar: “Estou em grande forma. Dei cinco ontem à noite. (Ri.) E vou dar cinco voltas nesse lagopedalando essa geringonça e de noite dou mais cinso em você.” (Ri.) Eu estava apavorada. Assustada. Com uma vontade imensa de fugir dali. Voltar pra casa da minha mãe, berrando que não queria mais casar. Mas, por vergonha, medo do escândalo... acabei ficando. E fiquei por esses 25 anos. E foi bom pra mim. Muito bom. Tirando a parte do sexo... nosso casamento fo ótimo. Você me deu dois filhos lindos... sempre me tratou com carinho... E é isso. É essa felicidade que quero comemorar. (MARCOS, 1994, p. 45-46).

O tempo apresenta-se, pois, de forma fragmentada, o que não compromete a compreensão do enredo, uma vez que tal recurso é utilizado para situar o leitor/espectador acerca de determinados fatos ocorridos no passado das personagens e que culminaram (agora no tempo presente da peça) o nó dramático. Nesse sentido, Menezes e Lisa fazem essa volta ao passado, revisitado por recordações.

Esse modo narrativo é flexível e escapa às obrigações do realismo, já que qualquer fragmento do passado, do presente e, se for o caso, do futuro se atualiza em cena. Após um acontecimento maior vivido por uma personagem; a personagem o restitui ao modo da narrativa ou do psicodrama quando revive os acontecimentos marcantes de sua história. A estrutura temporal é como que fundida nos discursos que circunscrevem o texto. No entanto, os acontecimentos são menos narrados que recuperados, e com eles a sutileza das sensações passadas.

Ao adentrar na prolepse, o dramaturgo lança mão de um advérbio para proceder ao tempo, para planejar o futuro como na fala:

MENEZES – [...] Marcou a consulta?
 LISA – Marquei.
 MENEZES – Pra amanhã?
 LISA – Não. Pra daqui a quarenta dias.
 MENEZES – Quarenta dias? Quarenta dias? (MARCOS, 1994, p 30).

No decorrer do texto o tempo permanece imóvel e, nesse aspecto, sempre é possível ler a peça como um círculo contínuo, sem fim, que começa nas indagações de Menezes ao constatar que está impotente. A personagem vai à procura de ajuda médica e não obtém sucesso. O conflito é acentuado uma vez que Menezes é atormentado pela esposa que contundentemente deseja uma festa de comemoração de bodas de prata.

O texto volta sempre para as lembranças dos momentos aparentemente felizes do casal; o momento de crise só vai aparecer no Quadro III. Assim, se desenvolve sem um final feliz para a personagem Menezes, uma vez que o problema da impotência não é solucionado.

Nesse sentido, Lisa ganha à batalha no jogo discursivo, conseguindo a festa, que nada mais é do que um ritual que vem ao encontro das convenções sociais, assim como o casamento. Importa ressaltar que a personagem feminina de *A dança final* assume, neste momento, o controle da situação e detém o poder sobre as decisões tomadas. Ponto mais relevante da peça explorar

A peça (microcosmo) é o reflexo, como um espelho, do macrocosmo (sociedade). Em outras palavras, é o universal dentro do local. Destaca-se, assim, que o drama da impotência vivido pela personagem Menezes é apenas pano de fundo para que se possam discutir e desnudar os comportamentos que permeiam as relações interpessoais, no caso, conjugais.

Durante a narrativa Menezes tenta procurar um culpado para a sua impotência sentenciando Lisa como culpada. “[...] são essas frescuras que... que... Deixa pra lá. [...] Suas

frescuras na cama. [...]” (MARCOS, 1994, p. 20). Porém Lisa se defende referendando a sua educação.

Durantes muitos séculos os conflitos entre gênero (masculino e feminino) se mantiveram crescendo. O sexo feminino sempre foi o mais afetado tanto no campo político, econômico quanto social. Ao tomar como base o discurso machista conclui-se que que essa exclusão justifica-se, de certa forma, pois este discurso denomina a mulher como seres pouco capaz, pouco inteligente, frágeis do que os homens.

Com a modernidade elas passaram, a competir de igual pra igual, principalmente no campo profissional. Após pesquisa no banco de dados da Fundação Carlos Chagas²⁵

força de trabalho feminina no Brasil no último quarto de século, o que chama a atenção é o vigor e a persistência do seu crescimento. Com um acréscimo de 25 milhões de trabalhadoras entre 1976 e 2002, as mulheres desempenharam um papel muito mais relevante do que os homens no crescimento da população economicamente ativa.

Enquanto as taxas de atividade masculina mantiveram-se em patamares semelhantes, _ entre 73 e 76% em praticamente todo o período, as das mulheres se ampliaram significativamente. Se em 1976, 28 em 100 mulheres trabalhavam, adentramos o novo milênio com a metade das mulheres trabalhando ou procurando um trabalho.

Entretanto, a competência entre gêneros não é igualitária como mostra as informações da fundação. Pois as mulheres desempenham, as mesmas tarefas que faziam em casa nos espaços públicos, exercem profissões relacionadas às áreas de atenção social. As mulheres, na grande maioria, atuam na área da saúde e, principalmente, na educação, enquanto que os homens ocupam as áreas relacionadas a setores públicos e de infra-estrutura.

O discurso machista que determina que cada gênero deve ocupar o seu respectivo lugar perante a sociedade ecoa muito forte. Segundo, Vieira (2005), em seu artigo sobre a construção social da identidade feminina, discorre que:

²⁵ Base, intitulada “Mulheres no mercado de trabalho: grandes números”, acessado em 22/11/2008: http://www.fcc.org.br/mulher/series_historicas/mmt.html

[...] Ao dirigir um automóvel, por exemplo, as mulheres estão sujeitas a críticas freqüentes e, embora as estatísticas comprovem que as mulheres provoquem e sofram menos acidentes do que os homens, eles as diminuem constantemente nessa atividade. Basta um deslize para a mulher ser chamada de *barbeira* e ouvir assertivas como: "*Só podia ser mulher na direção*". No campo profissional, se a mulher, depois de muito esforço pessoal, for promovida, a primeira coisa que dizem é: "*Como será que ela conseguiu esta promoção? O que será que ela fez para obtê-la?*" Mas, quando um homem é promovido, o discurso muda completamente: "*Como ele é competente*" ou "*Esse cara vai longe, ele promete*".²⁶

Por mais que, a mulher exerça as mesmas tarefas que os homens, o discurso machista a denomina menos competente do que ele, ficando evidente em clichês que o “Lugar de mulher é pilotando o fogão” ou “Lugar de mulher é atrás do tanque”. Porém, discursos que pregam a igualdade entre os gêneros convivem com discursos machistas, mostrando que as mulheres vêm cada vez mais ganhando espaço na sociedade.

Nesta condição, o homem começa a perder o *poder* sobre a mulher, “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder pelo qual nos queremos apoderar” (Foucault, 1970, p.10). Portanto, o discurso machista trabalha sobre o discurso da mulher de tal forma que desencadeia as relação polêmica, formando assim um discurso de oposição.

Desta forma, observa-se na peça que Lisa assume esta posição e conduz o discurso de Menezes para conseguir o que quer que é a festa de bodas de prata.

LISA – (Pausadamente, certa que ganhou.) – A festa vai ser linda. Vamos dançar a valsa... cortar o bolo... nossos filhos vão dançar coma s namoradas... No finzinho, embarcamos pra Poços de Caldas. Vão jogar arroz em nós... Vai ter muitas latas barulhentas amarradas no carro... (MARCOS, 1994, p 51).

Na peça estudada, o discurso machista é invertido. É Lisa que assume o poder, reprimindo as ações e atitudes de Menezes. Quando se altera, torna-se autoritária e assume a posição de “homem da casa” como se observa na fala a seguir:

²⁶ VIEIRA, Josênia Antunes. *A identidade da mulher na modernidade*. Acessado em 22/11/2008. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502005000300012&script=sci_arttext&tlng=en.

LISA – (*Brava.*) – Eu não admito que você pense essas coisas de mim. Você me conhece muito bem. Tem que me respeitar. Nunca dei motivo pra você ter ciúme, pra duvidar da minha honra. Então, nem brincando admito essas baixarias comigo. Se aqueles cafajestes ficarem botando em dúvida minha honra, você tem que quebrar a cara deles. Isso é o mínimo que você tem que fazer. (MARCOS, 1994, p 18).

Nos tempos do Brasil Colônia (1500-1822), o discurso médico descrevia a mulher como um ser frágil, cujas características *naturais* representavam a minoridade intelectual. Com relação à questão sexual, Mery Del Priori destaca que as mulheres teriam, também naturalmente, uma tendência à insaciabilidade:

[...] Seu sexo assemelhava-se a uma voragem, um rodadoiro a sugar desejos e fraquezas masculinos. Unindo, portanto, o horrendo e o fascinante, a atitude ameaçadora da mulher obrigava o homem a adestrá-la. Seria impossível conviver impunemente com tanto perigo, com tal demônio em forma de gente. (PRIORI, 1995:35)

Contudo, era preciso controlar a sexualidade feminina. Esta responsabilidade era primeiramente feita pelo pai e depois pelo marido, desta forma o controle do sexo estaria sempre nas mãos do sexo oposto. A sociedade era tão rígida que domesticou a mulher, banindo seus instintos carnis. Conseqüentemente o homem assume o controle da sexualidade e como no caso de Menezes enlouquece por estar impotente.

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

LISA – Você fala de um jeito que me assusta.

MENEZES – Tudo assusta você. E são essas frescuras que... que... Deixa pra lá. (MARCOS, 1994, pp. 19, 20)

Com o controle da sexualidade a sociedade se torna machista e com isso os homens, sofrem pressão da sociedade de que eles nunca podem falhar sexualmente, devem estar sempre ativos. Como diz o ditado “caiu na rede é peixe!” devem estar sempre aptos ao sexo independente dos fatores externos (serviço, família etc.) estando sempre com desejos devem ter plena ereção e não falhar jamais. Além dos fatores sexuais o machismo é marcado na peça através da linguagem onde Menezes utiliza de uma linguagem marginal, chula para

representar o tom de autoridade e repreensão “Porra, só faltava essa! Puta dramalhão mexicano! Como um pau brochado enche o saco. É aporrinhção geral.” (MARCOS, 2004, p. 21).

No decorrer do discurso o gênero machista permuta de personagem pra personagem Menezes o machão assume características femininas “Menezes - (*Quase chorando*) – E sei como eles são...” (MARCOS, 2004, p. 18) a fragilidade é uma marcação feminina, pois segundo o ditado popular “homem não chora” e a mulher assume a personalidade machista, racional “Lisa - Que lógica! Cheio de Luxo e estafado!” (MARCOS, 2004, p. 18).

Durante toda a narrativa a categoria de gênero analisa a relação familiar, o corpo, a sexualidade, a violência, o casamento para verificar a inter-relação entre o homem e a mulher para verificar o discurso que imbrica o mundo. O gênero é considerado uma organização social da diferença sexual. Não construindo a realidade biológica, mas seu sentido, pois as diferenças sexuais não é a causa principal da organização social é a estrutura social que analisa os diferentes contextos históricos.

Ao analisar algumas falas de Lisa e Menezes verifica-se que as preocupações são distintas, porém o contexto social é o mesmo. Por exemplo, Menezes está preocupado com sua impotência, não consegue mais trabalhar direito, está desatento, pois quase bateu o carro, já Lisa está preocupada com sua festa de bodas de prata. Dois assuntos distintos que se evidenciam o tempo inteiro na peça, porém apenas uma finalidade o social a preocupação do que os outros vão achar ou falar, impotência algo a esconder e a festa algo a mostrar. Duas realidades que se entrelaçam no discurso ora alegre, ora triste, ora preocupante.

CAPÍTULO III: POLIFONIA E DISCURSO EM PLÍNIO MARCOS

Nos textos de Plínio Marcos de Barros, despontam personagens cujos comportamentos e discurso projetam uma realidade social, num levantamento quase documental de situações sociais e de caracteres que, embora atuais, extrapolam limites temporais e espaciais para inscreverem-se numa cosmovisão sócio-política de cunho universal. Suas peças são construídas por meio da observação direta da realidade, reproduzindo-a com maior veracidade cênica e sem efeitos embelezadores, copiando-a nos mínimos detalhes, com todos seus pormenores poéticos.

Para dar continuidade à análise da peça *A dança final*, são introduzidas, neste capítulo, mais duas categorias de análise: polifonia e discurso. O conceito bakhtiniano de polifonia surgiu em *Problemas da poética de Dostoievski* (1997) e foi explorado em *Questões de literatura e de estética* (1993). Para o autor russo, o romance moderno nasce do encontro de vozes diferentes que se interenunciam, se contradizem, se homologam e se infirmam umas às outras, relativizando-se mutuamente.

O diálogo do texto polifônico constitui-se, na concepção bakhtiniana, como uma conversação entre o eu do autor e o eu de seus personagens, complexificando-se todos esses eus, baralhando-os de tal modo que muitas vezes se perde de vista quem é o sujeito ou qual é o assunto sobre o qual a obra se pronuncia. Assim, no discurso polifônico, estão potencialmente presentes, no mesmo enunciado, diferentes vozes ideológicas, correspondentes a grupos sociais específicos (cf. BARROS e FIORIN, 1994).

Segundo Bakhtin (1999, p.21):

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 1999, p. 21)

Para Bakhtin, a análise textual deve ser produzida na totalidade do texto e não em partes, considerando alguns princípios básicos como a organização, a interação verbal, o contexto e o intertexto. O escritor afirma que nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas sim se elabora a partir de outro. Partindo de suas idéias considerou-se o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário; e o da intertextualidade, no interior do discurso.

Sob o aspecto da interação verbal pode-se afirmar que “é o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto” (BARROS, 2003, p.3). Segundo Fiorin (2006), Bakhtin não apresenta o termo intertextualidade e sim a relação entre textos. Esse termo é introduzido por Kristeva em 1967 na revista *Critique*, na qual a escritora argumenta que para Bakhtin, “o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações”. (FIORIN, 2006, p. 51)

O que para o filósofo russo é “dialogismo” a semiótica denominará intertextualidade. Bakhtin demarca esse dialogismo como “diálogo entre textos”, que pode reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo em uma intertextualidade influenciada por vários textos. A intertextualidade, para Kristeva (1974, p.64), manifesta-se sempre que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto”.

Plínio Marcos, em *A dança final*, faz a inversão da peça *Casa de bonecas*, de Ibsen em que o diálogo narrado é apresentado em três atos e retrata a sociedade do final do século XIX. O enredo da peça narra a história de Nora que, para salvar a vida de seu marido doente, falsifica a assinatura de seu pai para fazer um empréstimo. Mais tarde, o marido, Torvald Helmer, descobre e reprova a atitude da esposa, pois seu ato poderia trazer consequências negativas para sua carreira profissional; mantendo-se totalmente imparcial em

relação ao gesto de carinho que a esposa o dedicara. Ao perceber que não será julgado pelos atos da esposa, Helmer pede desculpas “Esqueça as palavras rudes que pronunciei nos primeiros momentos de temor, quando acreditei que tudo ia desmoronar sobre mim. Eu a perdoei, Nora; juro que a perdoei.” (IBSEN, 2000, p. 92). Porém, Nora decide deixar o marido e os filhos alegando que nunca fora feliz e que sempre fora uma boneca, perfeita para todos.

[...] Torvald; quando eu estava em casa de papai me expunha as suas idéias, e eu as partilhavas. [...] Chamava-me sua bonequinha e brincava comigo como eu com as minhas bonecas. Depois vim morar na sua casa. [...] Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranhou tudo a seu gosto. [...] Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada servo, a culpa é de vocês. (IBSEN, 2000, pp. 94,95).

Dessa forma, observa-se que o diálogo de *Casa de bonecas* amplia o universo cultural; tornando público o conhecimento de mundo, tanto do produtor quanto do receptor. Observa-se, também, que Nora, mesmo submissa durante todo o casamento, toma o controle de sua vida e decide por pôr um fim ao seu casamento, uma vez que a relação que mantinha com Helmer era apenas de aparências. A partir do instante em que Nora faz uma tomada de consciência, decide não querer ser mais uma boneca naquele contexto familiar. A protagonista se revolta com sua condição e decide que não será mais um brinquedo manipulado por todos.

Como em *A dança final*, *Casa de bonecas* é uma peça que se passa no interior de num quarto, onde a personagem Nora não sai do local até o último ato, tudo vem até ela e, em *A dança final*, somente no primeiro ato, Menezes e Lisa se encontram prostrados num quarto. Os dois atos subsequentes são marcados pela entrada das personagens, marcados por uma posição de ânimos diferenciados.

O quarto é a representação da realidade. Nora está totalmente aprisionada em seu conforto doméstico. Já Lisa e Menezes vivem o conflito entre o real e o desejável. Tanto em *Casa de bonecas*, quanto em *A dança final*, a sociedade é fator determinante para conduzir o

desfecho das obras. Verifica-se que Nora toma consciência de sua situação e define-se como mulher em relação a si própria e não em relação à sociedade. A personagem, deixa de ser submissa e abandona tudo para se posicionar e se integrar no mundo. Por outro lado, Menezes, em *A dança final*, deixa-se levar pela convenção social vivendo num mundo de aparências em que a impotência torna-se tanto física quanto psicológica.

Mesmo quando Lisa “se mostra”, o discurso é tipicamente machista: a mulher que nunca reclamara, que nunca se preocupara com o sexo, que só faz “papai e mamãe” (sexo para procriação) e que considera uma festa de bodas de prata algo extremamente significativo.

Instaura-se, então, a ironia, que, por meio de mecanismos dialógicos, “oferece-se como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica [...]” (BRAIT, 1996, p. 58). Concebida como uma forma de discurso, a ironia “pode compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos [...] como mecanismos que participam da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia”.

Menezes recorre a este recurso quando descobre que o seu caso de impotência não é unicamente seu. Como se observa no trecho abaixo Menezes fica indignado pela quantidade de pessoas que tem o mesmo problema que o seu.

MENEZES (*Espantado.*) – Mais de trinta só daqui? Porra, então São Paulo deve estar todo brochado.

LISA – Não é só de São Paulo, não, Menezes. Dizem que vem gente do Brasil inteiro se consultar com esse médico.

MENEZES – O país inteiro brochou! Ta aí a razão de ninguém chiar com as tramóias do governo. Dos políticos. Os filhos da puta roubam paca. E fica por isso mesmo. Claro, brocha não chia. Não tem ânimo. E a crise vai pesando. E cada vez mais gente brocha. Cada vez mais gente fica de pau mole e vai engolindo tudo. (MARCOS, 2004, p. 32)

O irônico da literatura está neste trecho o gozar com alguém ou de alguma coisa, cujo intuito de Plínio neste caso é fazer com que o espectador obtenha uma reação ao que ler

ou ouvir a peça. Plínio utiliza o irônico como o objetivo de denunciar, criticar e gozar do governo e da população. Utilizando-se de Menezes para apresentar o seu conhecimento de mundo, a consciência do autor e sua objetividade, mostra ao espectador que país só se encontra assim por que todos estão brochados ninguém faz nada par mudar, a população está tão passiva que não luta por seus direitos “O país inteiro brochou” (MARCOS, 2004, p. 32). Provocando o espectador/leitor, Plínio vê na ironia dramática os elementos da intriga fazendo com que o espectador/ leitor entenda o significado da ação, mas a personagem não. Em a *casa de bonecas* Nora não brochou, rompeu com os paradigmas de mulher casada, dona de casa e submissa.

No universo dramático de *A dança final*, o exercício da linguagem encontra repouso absoluto na fala espontânea, o que, segundo Prado (1972, p. 100), revela o valor de um dramaturgo:

[...] os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente as gírias, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética. (PRADO, 1972, p. 100)

Tal assertiva, possibilita, ainda, enquadrar o texto de Plínio Marcos na vertente naturalista, pois:

[...] seria mais justo buscar algumas invariantes na obra completa do autor e em outros textos que operam com as mesmas temáticas ou procedimentos semelhantes, para ousar a afirmação de que Plínio Marcos teria inaugurado um estilo de época ainda não incluído na cronologia da literatura brasileira. (ENEDINO, 2003, p. 284)

O aspecto que perpassa obras de cunho naturalista está pautado no meio em que ocorre a ação dramática e, por extensão, revela o ideológico das personagens . Segundo Fiorin (op. cit.) a formação ideológica deve ser compreendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, como uma linguagem que não se desvincula do meio social

em que está inserida. Portanto, para cada formação ideológica constituída existe uma formação discursiva instalada. A formação discursiva é instituída na sociedade durante o processo de ensino aprendizagem. É neste processo discursivo que o homem constrói seu discurso. “Assim como uma formação ideológica impõe o que pensar, uma formação discursiva determina o que dizer.” (FIORIN, 1997, p. 29) E o discurso caracterizado por Fiorin (2006) é “o lugar das coerções sociais” que são aprendidas e inseridas de acordo com a formação social do indivíduo.

Essas características do artista traduzem a riqueza das características humanas, apresentando ao leitor/espectador múltiplas vozes da vida social, cultural e ideológica representadas, na peça, por meio das personagens Meneses e Lisa. Como destaca Bakhtin (*apud* Barros, 1999, p. 14)

tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala.

Plínio Marcos utiliza a abordagem multiculturalista como forma de ampliar a gama de estratégias textuais e críticas para montar suas produções. Esse método multiperspectivo foi utilizado em *A dança final* em termos de contexto social e histórico.

A didascália não é destinada apenas às indicações cênicas, pois, segundo Ryngaert (1996, p. 44), “são textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens”.

Observa-se que as didascálias aparecem com muita frequência durante toda a peça indicando o estado emocional da personagem durante todos os atos. No primeiro, a didascália situa o leitor quanto à idade das personagens e fornece indícios acerca da situação emocional que vai circular toda a peça.

(Abre o pano. Quarto de casal. Luz: penumbra. Lisa, mulher bonita beirando os 50 anos, encostada nos travesseiros, fuma. Está triste e olha Menezes, o marido, 60 anos aproximadamente, que está nu, sentado no pé da cama, também fumando.) (MARCOS, 1994, p. 11)

A cena inicial marca determinadas características das personagens situando o leitor/espectador no tempo e no espaço no interior da obra: O lugar e o aspecto físico das personagens Lisa e Menezes, insinuando o conflito de um casal de meia idade.

Lisa (com 103 falas) é descrita pelo dramaturgo como uma mulher de 50 anos, dona de casa, com alto estima, cuida do marido como um filho, frequenta a piscina com as amigas do prédio onde mora. É honesta, sentimental e tímida. Além disso, teve uma educação fundamentada em preceitos patriarcais para se casar e cuidar da família. Após 25 anos de casada, a personagem tem idéia “fixa” por uma comemoração de Bodas de Prata. Com uma personalidade recatada, Lisa se apresenta como uma sonhadora. Possui uma linguagem esmerada e, por extensão, não é adepta de palavrões.

Já Menezes, se apresenta como um homem de 60 anos, com impotência sexual. Possui alguns bens materiais, ostentando riqueza, porém acumula muitos gastos.

Trabalha no ramo de ações, o que favorece a sua ostentação nas vestimentas, enfim, Menezes é o arquétipo de homem de sucesso. Ocorre, porém, que em todas as suas 101 falas, seu discurso é permeado de uma linguagem crua, incisiva, repleta de palavrões; o que, em algumas ocorrências, reflete sua impaciência e, por extensão, agressividade e prepotência.

MENEZES – [...] Sou vendedor de ações. Tenho que chegar dando um ar de vitorioso. Carrão, terno sob medida, gravata estilosa.

[...]

MENEZES – [...] Boa casa, bom carro, boas roupas, os dois meninos na faculdade, os carros deles, o seu. Tudo isso sai mais caro do que amante argentina. (MARCOS, 2004, p. 14,15)

No início das falas, o dramaturgo começa a revelar as características psicológicas das personagens, seja por meio de tom de voz, seja por meio do vocabulário. Na primeira fala de Lisa, o autor faz uso de uma didascália para enfatizar o tom da fala da esposa, que após

uma cena constrangedora em que se encontram, tenta amenizar a situação: “Não fica assim Menezes.” (MARCOS, 1994, p. 11). Com seu caráter conciliatório, uma característica marcante da personalidade feminina que sempre está tentando suavizar os problemas e resolvê-los. Segundo Matos (2000, p. 14 *apud* Gonçalves 2006, p. 83) os estudos do século XIX e XX deram destaque ao papel feminino na família, que gira em torno do casamento, da maternidade e da falta de sexualidade.

Nas falas subseqüentes, Menezes revela-se com um discurso agressivo em tons incisivos, pois não aceita sua condição partindo, intempestivamente, para o confronto ideológico com Lisa:

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. (MARCOS, 1994, p. 11)

Observa-se, nesse contexto, que Menezes impõe, em suas falas, um discurso opressor que desenvolve o controle cognitivo e social pelo ator figurativizado pela personagem Lisa. Como afirma Van Dijk (2008, p. 41), “o exercício de poder por A resulta em uma limitação da liberdade social de ação de B.”

Plínio Marcos controla o discurso social durante todo o texto, determinando, no “tom”, no estilo da escrita e na linguagem, quem será o receptor do seu discurso. Percebe-se claramente, na peça, críticas às relações interpessoais que circunscrevem a sociedade. Na obra, a impotência não é apenas sexual, mas funciona, também, como uma análise de cunho psicológico e social das personagens.

A maior parte dos discursos inscritos na peça está voltada para a sociedade, que atribui maior força para os detentores do domínio socioeconômico, uma vez que “dinheiro, empregos, serviços de assistência social” são considerados componentes importantes para o

exercício e a manutenção do poder ideológico, que se baseia na “aceitação, negociação, contestação e consenso.” (VAN DIJK, 2008, p. 46)

MENEZES __ [...] Sou vendedor de ações. Tenho que chegar dando um ar de vitorioso. Carrão, terno sob medida, gravata estilosa.
[...]
MENEZES __ Meu pau ninguém, vê. Mas eu preciso ir à luta pra manter nosso padrão de vida. Boa casa, bom carro, boas roupas, os dois meninos na faculdade, os carros deles, o seu. (MARCOS, 1994, p. 14-15)

O jogo discursivo desenvolve-se no quarto do casal, ou seja, um espaço marcado por quatro paredes e uma cama. Freud (2008), em seu ensaio sobre o significado simbólico dos sonhos, relaciona a casa com a mulher, sendo o quarto o ambiente mais íntimo da casa, lugar onde a relacionamento deve ser extremamente verdadeiro e íntimo. A casa, para Freud, é a representação feminina da mulher.

Nesse estado de crise, o desejo que move a esposa é a comemoração das Bodas de Prata. O termo “boda” provém da palavra latina *votum*, “voto, promessa”, a qual designa promessa. Seguindo um significado religioso, pode se considerar que as bodas são a promessa, por excelência, que um homem e uma mulher fazem diante de Deus.

Pode-se perceber um discurso limítrofe entre o trágico? e o cômico em boa parte das falas da personagem Menezes:

MENEZES – (emocionado, triste.) – Não precisa chorar, Lisa. Eu também compreendo. Brocha é igual a corno. Desgraça nunca vem sozinha... [...]
MENEZES – O casal brochado. [...]
MENEZES – (Passando a mão no corpo de Lisa com tesão.) – Você não está velha coisa nenhuma. Tá gostosa. Eu preciso me cuidar. Você ainda agüenta uma meia-sola. (MARCOS, 1994, pp. 24, 25)

A função que a linguagem alcança na peça é fator determinante para estabelecer as relações de poder entre Menezes e Lisa. A ideologia subjacente ao discurso das personagens ganha dimensão por meio da linguagem. Na obra, coloca-se em xeque a relação humana institucionalizada pela convenção do casamento. Além disso, encontra-se, em A

dança final, o discurso do senso comum. Deve-se levar em consideração que a personagem Menezes emprega, também, o recurso argumentativo, que, segundo Lagazzi (1988, p. 30), situa “as grandes verdades acima de todos os sistemas”

MENEZES – Pois é. Nunca pifei. Você é testemunha. Ta aí pra não deixar ninguém me desmentir. Meu pau nunca tinha dado vexame. E de repente...pifou. A primeira vez, pensei: deu zebra de novo. Até araruta tem seu dia de mingau. (MARCOS, 1994, p. 13)

Em determinados momentos, a sociedade aparece como antagonista na trama, e ficam latentes as contradições entre o poder e o não-poder, entre as aspirações e as frustrações individuais, em decorrência da situação histórica das personagens.

MENEZES - [...] Toda a mulherada vai se escandalizar. Vão começar a cochichar: “Coitada, Lisa, como é que você agüenta?” “Seu Menezes, que parecia tão fortão! Quem diria!” “Quem podia pensar? O seu Menezes pifou?!” “Ô gente, como vocês são! Isso é fase. Logo ele volta a ser o que era.” “Quantos meses leva pra se recuperar?” “Uns seis meses no mínimo” “Que é isso? Um ano pra mais!” “Isso, se ele não encucar. Se encucar é pra sempre.” “Por isso que as moças se queixam que não tem mais homem.” “Eu acho que Lisa tem direito a um amante.” “Eu também.” “Claro que tem.” “Tão nova ainda. Bonitona.” Filhas da puta! Galinhas! Piranhas! Fuxiqueiras! Vão contar pros maridos e aí vai ser aquela gozação. (MARCOS, 1994, p. 16)

Podemos observar essa radicalidade no final da obra quando a personagem Lisa se cansa das desculpas de Menezes. Nesse aspecto, é importante observar o processo discursivo no que se refere ao chamado baixo corporal, recurso amplamente abordado na configuração de um discurso carnavalizado da personagem, uma vez que, nas falas, aparece um conflito profundo e inacabado com a palavra do outro no plano da vida (a palavra do outro a seu respeito), no plano ético (o julgamento, o reconhecimento/não reconhecimento pelos outros) e no plano ideológico (a visão de mundo da personagem como um diálogo inacabado e interminável):

LISA - Então escuta, Menezes. Se não tiver festa... eu...vou sentir muita vergonha. Mas você vai sentir mais. As pessoas vão perguntar pela festa. E aí o que eu digo?
MENEZES - Inventa uma desculpa qualquer. Diz qualquer coisa.

LISA - Não, Menezes. Eu direi a verdade. A começar pelos nossos filhos. Quando eles vierem querendo saber: “E o festão, quando vai ser?” Eu serenamente... explico: “ Não vai ter mais festa. O pipiu do seu pai pifou. Por isso não vai ter mais festa. E, brochou. Pois é, seu Loy, o pipiu do Menezes pifou. Pifou. Não é desculpa. Pifou mesmo. Pode vir receber. É do Buffet? Pifou. É da igreja? Pifou. É do hotel? Pifou. Parentes, amigos, mulheres da piscina? Pifou. O pipiu do Menezes pifou. Pois é, meus senhores, o Menezes perdeu o ânimo pra festa. O senhor sabe como é, pipiu pifou. (MARCOS, 1994, p. 50)

A palavra, em *A dança final*, comporta sempre dois planos: o primeiro é o das palavras simples, compatíveis com o nível mental das personagens da fábula; o segundo, o do universo sutil e complexo dos sentimentos, das relações inexpressas, mostrado pelo discurso das personagens Lisa e Menezes na reflexão sobre pontuais inquietações: de um lado, a posição do marido em estar impotente no plano sexual; de outro, a necessidade de simulacro de Lisa em estabelecer para os vizinhos uma imagem de casal “perfeito”, com predicados que vão ao encontro dos anseios da sociedade civil organizada. Quando ela se “cansa” em sua voz, o discurso contestador.

LISA – Menezes... eu sempre fiz o que você quis. Mas dessa vez, não. Vai ter festa. Eu quero a festa e vai ter. Custe o que custar. Vai ser linda. E você vai de cara alegre.
 MENEZES – Eu estou arrebitado. Como vou de cara alegre? Você não entende que eu estou sofrendo? Como vou de cara alegre, se estou estraçalhando por dentro por dentro?
 LISA – Não sei como você está se sentindo por dentro. Mas pra fazer meu gosto, você vai de cara alegre.
 MENEZES – Não vai ter festa nenhuma!
 LISA – Vai, vai, sim. (MARCOS, 1994, 49)

Com efeito, a fixação de Lisa pela comemoração das bodas de prata encontra repouso no imaginário e, por extensão, na construção do simbólico. O imaginário social é constituído – e expressa-se – por ideologias, símbolos, alegorias, rituais, mitos, utopias, de modo que, por meio dele, as sociedades definem suas identidades, seus objetivos, e organizam seu aqui-agora, seu passado e seu futuro. Assim, possui uma função social e reveste-se de contornos ideológicos.

O sentimento de angústia, o tema da impotência, o reflexo do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade atual, saturada de objetos mercáveis, a luta interior e a guerrilha ideológica, todos esses significados nascem do texto, convidando o leitor ao desafio de decifrar aspectos do projeto criador de Plínio Marcos:

MENEZES – O pau mole é o meu. E não dar festa pra comemorar essa desgraça.
LISA – Já contratamos o conjunto do Luís Loy. Já contratamos o buffet. Já contratamos a igreja. Já reservamos o hotel em Poços de Caldas. Os convites estão prontos. Falei pra muita gente dessa festa. Agora não podemos voltar atrás.
(MARCOS, 1994, p. 48)

Acrescente-se que o mundo modalizado em seus textos traduz a inquietação, a perplexidade, os limites de seres divididos, enredados nas malhas dos interesses impostos por um mundo de mitos sócio-econômicos e de decadência moral, que sufocam a autenticidade e a dignidade, gerando a angústia de viver.

Em *A dança final*, há, no cerne do texto dramático, duas figuras ideológicas que, à primeira vista, parecem distintas, mas, ao longo do texto, mostram-se extremamente semelhantes. De um lado, há a força do poder opressor (figurativizado pela personagem Menezes), porém em decadência por causa da impotência sexual; de outro, o discurso da contestação na voz da esposa, projetando, na cena, o confronto entre os gêneros masculino e feminino. A peça inicia-se com esse grito de protesto como se pode observar nas falas das personagens:

LISA - Não fica assim, Menezes.
MENEZES - Não fica assim? Porra, você acha que eu quero ficar assim? Esse pau está arreado contra a minha vontade. Você acha que eu que quero?
LISA – Eu não acho...
MENEZES – Então não fala besteira. Quando não tiver o que falar, fica calada.
(MARCOS, 1994, p. 11)

Menezes está sempre pronto para atacar discursivamente as ponderações de sua esposa:

LISA – Fique tranqüilo. Amanhã marco hora pra você ir ao médico. E sexo... não é a única alegria do casamento.
 MENEZES – Não, meu amor. Sexo não é só a alegria do casamento. É a alegria da vida. O homem precisa do sexo como do ar que respira, como da comida que come. Eu não entendo a vida sem sexo.
 [...]
 (MARCOS, 1994, pp. 19)

Nesse sentido, em *A dança final* há um constante confronto ideológico de vozes - entre masculino e feminino -, que se relativizam mutuamente, o que resulta num jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva, e também de luta entre as personagens, num jogo em que a voz masculina e feminina interenunciam – se, num jogo de réplicas aparentes que, por várias vezes, põem à mostra o discurso hegemônico da submissão feminina.

Todas essas ocorrências podem ser consideradas como discurso, que, para Foucault (1986), é "o espaço em que o saber e o poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente". É na tentativa de encontrar respostas para os problemas que aborda que o dramaturgo parece incorporar à voz de suas personagens, a voz do outro: a do discurso ideológico da contestação.

Plínio Marcos parece pesquisar suas personagens, à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e dos princípios ideológicos que defendem, conduzindo-o a uma interpretação mais imediatamente social, das relações humanas.

O autor controla, organiza e redistribui os discursos a partir de determinados procedimentos discursivos para que se evidencie uma aparente luta ideológica entre as personagens em cena, de que vai derivar a permanência do *status quo*.

Traçando o contorno dos textos e produzindo uma espécie de isotopia da representação, o dramaturgo traz, para o mundo textual, a voz da personagem Lisa, a qual põe à mostra ressentimentos contra a relação estabelecida com o marido, conduzindo o leitor, ao centro de duas “figuras ideológicas”: o poder “sexual” do marido, em decadência por causa da impotência sexual, *versus* o discurso da submissão na voz da esposa, projetando, na cena, o

confronto entre os gêneros masculino e feminino. É certo, nesse contexto, que o discurso machista, contido na voz de Menezes e parafraseado por Lisa, sob a forma de réplica, se ampara no discurso que circunscreve o imaginário popular (senso comum) de “qualidade” relacionado à “quantidade” de sexo:

LISA – A lua-de-mel do casamento você achou ótima.
 MENEZES - Claro! Tinha pau. Pau duro. Lembra? Durinho. Naquela noite trepei com você cinco vezes. Você lembra? Você me contou que quando falou pras suas amigas do meu desempenho elas todas se admiraram: “Cinco vezes?” É, cinco vezes. Então, era uma alegria. Mas agora?... Pau mole. Brochão. Mas lua - de- mel pode ser essa?
 LISA – Você é egoísta. Muito egoísta. Só pensa em você e nesse seu... pipiu pifado... Só você conta. E eu? [...] Aquela noite da lua-de-mel, Menezes, você... eu não ia querer falar nisso nunca, mas... Menezes, cinco... ou nenhuma seriam a mesma coisa... Pra mim foi num horror... Você só estava interessado em provar que era um machão... Cinco vezes... E a qualidade, Menezes? Eu, pobre de mim! Nenhum prazer [...] (MARCOS, 1994, p. 45-46)

Na esfera acerca das discussões acerca de gênero, Freud (1987) estabelece que a classificação “masculino” e “feminino” é, por vezes, imprópria, pois a classificação de gênero se define apenas pela influência do meio sendo **um** o espelho do **Outro**. Lacan (2006) por sua vez considera que “a masculinidade e feminilidade são encaradas como posições de sujeito, não necessariamente restritas a machos e fêmeas biológicas”.²⁷

Nesse segmento, o drama da impotência enfrentado pelo casal não é o fator central da peça, como parece à primeira vista. Esse fator é tão somente pano de fundo para descortinar a configuração das relações conjugais na média sociedade. Na realidade, Lisa e Menezes são, como afirmaria Freud, semelhantes, uma vez que ambos, na peça, projetam seus temores e inquietações no Outro. É com base na aceitação do Outro que os discursos vão se posicionando ao longo da obra. Destaca-se, ainda, que a posição que a personagem Menezes ocupa na obra centra-se, sobretudo, na auto-afirmação.

MENEZES – (pasma) – Você... você... Eu entendi? Você não gostava de trepar? É isso? Meu deus, eu... trepava toda noite... e você...

²⁷ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: Burke, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 89.

LISA – Pois é, Menezes. Não reclamava. Não reclamo.
 MENEZES – Que vergonha que eu estou sentindo! Que vida inútil foi essa minha!
 Que bobagem de vida! Você nunca gozou? Nunca sentiu prazer? Nunca?
 LISA – Pra ser franca... não.
 MENEZES – Eu podia ter morrido sem ouvir isso.
 LISA – Você não precisava ouvir isso nunca. Só estou dizendo agora pra ver se você
 compreende que existem coisas além do sexo. (MARCOS, 1994, p. 46-7)

A categoria de gênero demonstra que as diferenças entre homens e mulheres não é um fato natural e sim social, construído durante a formação da sociedade. Para Michelle Perrot (2006), na introdução da categoria de gênero o sexo biológico seria incluído em segundo plano, fazendo parte de uma construção cultural.

Nesse segmento, a personagem Lisa parece evocar o discurso machista para contrapor seu *status quo*. Assim, sua voz ressoa em boa parte da obra como que se insurgisse contra sua condição de invisibilidade enquanto sujeito, produzida por múltiplos discursos que constituem o universo privado, segundo os quais o “verdadeiro” ambiente feminino seria o mundo doméstico.

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

Baseado neste conceito observa-se na fala de Menezes um ar de discriminação com relação às mulheres da piscina, ambiente público, ao ar livre, onde as mulheres conversam livremente sobre suas vidas familiares, neste intuito Menezes fica com raiva das assuntos íntimos dos maridos serem motivos de conversa na piscina como no caso de seu Oscar que todos sabem se seu problema de impotência e das mulheres amantes. Ao imaginar que seu “problema” vire também assunto de beira de piscina fica muito nervoso:

Menezes – Puta merda! Só faltava essa! Domingo meu pau vai ser o assunto na piscina. Toda a mulherada vai se escandalizar. Vão começar a cochichar: “Coitada, Lisa, como é que você agüenta?” “Seu Menezes pifou?!” “Ô gente, como vocês são! Isso é fase. Logo ele volta a ser o que era.” “Quantos meses leva pra se recuperar?” “Uns seis meses no mínimo.” “Que é isso? Um ano pra mais!” “Isso, se ele não encucar. Se encucar,

O texto desenvolve-se numa teatralidade muito comum ao drama, cuja linha não é adepta da ação física, mas, sobretudo, de um extraordinário exercício de linguagem. Com efeito, a linguagem contida na peça representa “um gênero verbal particular (do autor) da linguagem familiar (do leitor/espectador), promovendo uma espécie de aproximação entre enunciador e enunciatário, a medida que parece romper a distância entre os dois níveis: o da produção e o da recepção.” (ENEDINO, 2003, p. 228). E isso é constatado nas freqüentes referências aos ditos populares, tão presentes na “vida real”.

Com efeito, trata-se de uma linguagem despida de ornamentos, que encena a “vida real”, “a vida como ela é”, num diálogo com os trabalhos de Nelson Rodrigues; enfim, produz-se um discurso sobre a condição de um casal condicionado às convenções sociais e, à ação do tempo em um relacionamento.

Segundo Van Dijk (2008, p. 46), o “domínio socioeconômico (dinheiro, empregos, serviços de assistência social)”, é elemento ideológico importante que influenciam na manutenção do poder, tornando-se importante “analisar o papel estratégico do discurso e de seus agentes (falantes, escritores, editores e assim por diante) na reprodução dessa forma de hegemonia sociocultural.” (ibid, p. 47)

Em *A dança final*, pode-se dizer que o enunciador atualiza seus pontos de vista no discurso do autor e no objeto da encenação: atrás das palavras e das histórias das personagens, há a palavra, as intenções e a história do autor.

Um autor que concebeu o ambiente familiar como um espaço que lhe permitiu colocar a nu os mecanismos que engendram as relações interpessoais merece destaque na crítica literária. Isso não significa que Plínio Marcos tenha construído a peça em torno de sua

ideologia; ele a dissemina em meio às demais, discutindo com os actantes, oferecendo maior força de convicção a uma ou outra e produzindo um texto em que as personagens, sem perderem a identidade, encarnam princípios e concepções de mundo.

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

Do preconceito à realidade, do imaginário às atitudes e comportamentos, a peça *A dança final* é constituída por uma superioridade será? da mulher em relação ao homem. Com efeito, na obra abordada, Plínio Marcos rompe com o paradigma discursivo que já se encontrava em Aristóteles, em seu *Político* (Livro I, 1254): "O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]". Este fato é representado no imaginário social e, com base nessa representação, atribui-se o predicado "forte" ao papel masculino (encarnado por Menezes) e "fraco" ao feminino (representado por Lisa). Então não rompe. Ela apenas se insinua como sujeito

Ocorre, todavia, que, se a força física é o suporte para a dominação masculina, a astúcia e a equivocidade são as armas do feminino. A despeito dessa assertiva, o confronto ideológico atinge seu clímax no instante em que Menezes tenta se sobrepor (no sentido patriarcal do termo) aos desejos de Lisa. Ocorre, todavia, que o poder argumentativo desta silencia a voz daquele:

MENEZES – Não seja ridícula! E não pense que eu vou participar desse ridículo. Não tem festa. Não tem Poços de caldas. Nem tem merda nenhuma.

LISA - Já falei: vai ter.

MENEZES – Você é muito, teimosa. Mas pode ir caindo na real.

LISA – Então escuta, Menezes. Se não tiver festa... eu... vou sentir muita vergonha. Mas você vai sentir mais. As pessoas vão perguntar pela festa. E aí, o que eu digo?

MENEZES – Inventa uma desculpa qualquer. Diz qualquer coisa.

LISA – Não Menezes. Eu direi a verdade. A começar pelos nossos filhos. Quando eles vierem querendo saber: “E o festão, quando vai ser?” Eu serenamente... explico: “Não vai ter mais festa. O pipiu do seu pai pifou. Por isso não vai ter mais festa. [...]” (MARCOS, 1994, p. 49-50)

Nesse sentido, torna-se relevante salientar que a obra é um espaço de manifestação de múltiplas vozes que gira em torno de uma guerrilha ideológica marcada por diferentes concepções. Assim, pode-se afirmar que o tema da impotência é superficial, até mesmo secundário. Parte principal “o ponto de partida”

O que fundamentalmente importa no enredo é tão somente um retrato sem “dourar a pílula” do sentimento de angústia, a projeção do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade atual, saturada de objetos mercáveis (como se constata nos discurso de Lisa que deseja satisfazer seu capricho), a luta interior e a “guerrilha ideológica”, todos esses significados nascem do texto, produzindo uma imagem amalgamada de dois mundos. Com efeito, o confronto de vozes contido na peça é fator fundamental para que o espectador possa compreender o processo de saturação da relação entre o casal Lisa e Menezes, pois, em boa parte de sua produção, Plínio Marcos configura suas personagens não simplesmente como porta-vozes de sua ideologia; elas “representam algo de suas próprias lutas interiores, suas dúvidas e angústias e, pois, figurativizam a humanidade heterogênea, multiforme” (ENEDINO, 2003, p. 101)

Não é, todavia, apenas na “ferida grave”, na aproximação entre a literatura e a ciência ou nos determinismos (simples e complexo) que o diálogo se processa. A voz do Zola que queria colocar “de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade [...] sem nenhuma mentira” (idem, p. 122), que não queria “personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos”

também é clara no texto de *A dança final*, espaço em que o meio social determina as atitudes e, por extensão, os discursos das personagens, as quais vão agir “segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento”, libertas “das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos” (ibidem).

Em outras palavras, *A dança final* teve a virtude de mostrar que a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.

Quando a peça termina no “ensaio” para a grande festa, por um lado deixa ao leitor/espectador a dúvida (haverá a festa? Menezes cederá); por outro, demonstra que as convenções sociais venceram e as aparências vão ser mantidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os enunciados do discurso dramático podem coincidir com os enunciados lingüísticos, mas freqüentemente é necessária uma seqüência de vários enunciados lingüísticos para que se produza um grande signo da obra literária, que será, então, o resultado de vários grandes signos narrativos, que comportam, na maioria das vezes, uma multiplicidade de signos lingüísticos.

Analisando-se os procedimentos discursivos, seja no plano sintático (categorias de pessoa, espaço, tempo), seja no semântico (figuras, temas, argumentação), foi possível identificar formações discursivas e ideológicas, que construíram relações interdiscursivas. Não se produziu apenas o diálogo das personagens, mas um diálogo de linguagens, de forças sociais, de gêneros literários e de épocas históricas, expressando-se, discursivamente, princípios fundamentais de uma determinada ideologia, subordinando sua produtividade a estratégias de articulação sintática e manifestações sintonizadas com a condição estético-verbal do discurso literário em que tal produtividade se pode enquadrar.

Em *A dança final*, pode-se dizer que o enunciator atualiza seus pontos de vista no discurso do autor e no objeto da encenação: atrás das palavras e das histórias das personagens, há a palavra, as intenções e a história do autor. Plínio Marcos concebeu, nesta obra, uma análise contundente dos comportamentos da classe média alta, figurativizado por um casal em crise.

Nesse segmento, a peça foge dos padrões plinianos de marginalidade e subalternidade, porém permanece de forma veemente o confronto ideológico entre duas instâncias enunciativas. O autor construiu *A dança final* com base na observação direta da realidade, sua verdadeira matéria-prima. Sabe-se que sua fonte recai exatamente no período

em que lia cartas de tarô pelas ruas de São Paulo e, com isso, recolhia informações da população que buscavam, no viés místico, respostas para suas angústias.

Plínio Marcos descortina as relações interpessoais sem nenhum rastro de véu de alegoria. Talvez repousa aí a sua densidade e força dramática, pois constrói e reconstrói as relações de poder que se estabelecem na peça. O dramaturgo fornece, assim, maior força de convicção e produz no leitor/espectador uma reflexão acerca das convenções que permeiam a sociedade. Em outras palavras, o autor não fornece nenhuma saída para as aflições das personagens.

Por outro lado, cada época da história tem suas próprias crenças e valores fundamentais e, do mesmo modo, suas próprias idéias sobre o que deva ser o maior grau de amargor da vida, o que implicaria uma redefinição, de tempos em tempos, da tragédia. Parece que, para Plínio Marcos, o sofrimento e a dor causados pela frágil relação do casal Lisa e Menezes vem revelar-se como um novo padrão do trágico.

O dramaturgo sempre esteve mergulhado na realidade, procurando cumprir um compromisso social com os seres humanos. Concebendo a “literatura como missão” (para empregar a expressão de Sevcenko, 1985), utilizou os recursos de seu poder criador, fazendo a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, ricas de ação física e verbal, dialógica, polifônica, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem incisiva. Com efeito, *A dança final* torna-se, assim, um importante meio de análise social, criando no leitor-espectador uma tomada de consciência contra o que é difícil suportar.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. Nenê Bandalho: o anti-herói que passou cinco anos nos corredores da censura consegue chegar às telas. *Jornal do Brasil*, 6 de março de 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1999.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARROS, Carlos Juliano. Repórter de um tempo mau. *Repórter Brasil*. Arquivo. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.org.br/exibe.php?id=50>. Acesso em: 4 outubro. 2007
- BARROS, Diana L. P. de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo, 1994. (Ensaio de cultura,7)
- BOGATYREV, Petr. O signo teatral. In: INGARDEN, Roman et alii. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977, 15-32.
- BRAIT, Beth. (Org.). *Dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *Mikhail Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.
- DUBRA, Pedro Ivo. *Estréia inédito de Plínio Marcos*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2504200222.htm>. Acesso em 22/11/08.
- ECO, Umberto. O uso prático da personagem. In: *Apocalípticos e integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.209-238.
- _____. *Lector in fabula*. Bompiani: Milano, 1997.
- ENEDINO, Wagner Corsino. Carnavalização e polifonia em Plínio Marcos: A mancha roxa. In: *Papéis: revista de letras*. (Orgs.). SILVA, Denise Elena Garcia da; LARA, Gláucia Muniz Proença; MENEGAZZO, Maria Adélia. Campo Grande: UFMS. v.7, nº especial, 2003, p.221-230.
- _____. O discurso da exclusão em Plínio Marcos: uma leitura de A mancha roxa. In:

Teatro em debate. (Org.). FACHIN, Lídia e DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial, Cultura Acadêmica Editora, 2003, p. 257-286.

_____. O abajur lilás, de Plínio Marcos: travessias históricas no discurso literário. In: *Em cena, o teatro*. (Org.). FACHIN, Lídia e DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial, Cultura Acadêmica Editora, 2005, p. 87-102

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

EVREINOV, Nicolai. *El teatro y la vida*. Buenos Aires. Leviatã: [s.d].

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

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

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FRAISSE, P. Psychologie du Temps. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREIRE, Rafael de Luna. *Plínio Marcos no cinema: amor e ódio*. Rio de Janeiro: UFF, 2006, 332 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Rio de Janeiro, 2006.

FREIRE, Roberto. *Sou o analfabeto mais premiado do país*. São Paulo: [s.n.], 1970.

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

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução Portuguesa Fernando Cabral Martins Lisboa: Veja, 1995.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *Historia & gênero*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2006.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Mairiporã: Veredas Editora. 2000.

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

ISSACHAROFF, Michael. O espaço no teatro. In: *O espetáculo do discurso*. Trad. Lídia Fachin. Paris: Corti, 1985.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2003.

KELLNER, Douglas. *A cultura das Mídias*. Bauru: EDUSC, 2001.

KOCH, Ingedore Villça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. São Paulo: Perspectiva. S. A., 1974, p. 64.

KUPFER, José Paulo; NUNES, Henrique. *Um jovem sob censura. Fatos e fotos*: Rio de Janeiro, 1967.

KUSANO, Kazumi. *Um teatro na gaveta: a arte inquieta de Plínio Marcos*. O Jornal. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1972.

LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, 27, p. 12-19, out. 1999.

LIMA, Edson P. S. A trilha literária de Plínio Marcos. In: *Plínio Marcos, um grito de liberdade*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura/Memorial, [s. d.]. (Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas e fotos da exposição “Plínio Marcos um grito de liberdade”)

LIRA, Pedro. *Ideologia e literatura*. Petrópolis: Vozes, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 7 ed. rev. e ampl. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAGALDI, Sábato. Documento dramático. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jul 1967 (In: MARCOS).

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

_____. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Origens. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em: 4 de outubro. 2007

_____. *Barrela*. São Paulo: Símbolo, 1976.

_____. O Maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 37, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

_____. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Barrela. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em: 4 de outubro de 2007.

_____. O Maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n.6, p. 38, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

_____. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. São Paulo. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>. Acesso em: 22 outubro. 2007.

_____. A volta de Plínio Marcos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 fev. 1977. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/plinio_marcos_a_volta.htm . Acesso em: 23 de outubro de 2007

MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: voz e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NUNES, Benedito. O tempo. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da critica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 343-365.

_____. *O tempo na narrativa*. São Paulo. Ática. 2003

MELO, Paulo Roberto Vieira de. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. (2001). In: MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 12-3.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTO, Carlos. O silêncio da voz dos excluídos. In: *Plínio Marcos, um grito de liberdade*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura/Memorial, s. d. (Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas e fotos da exposição “Plínio Marcos um grito de liberdade”)

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 83-101

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações “marginais”*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 11- 71.

PROGRAMA RODA VIVA. *Plínio Marcos: Retratos brasileiros*. Rio de Janeiro: Globosat: Canal Brasil, 2003. VHS.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 9- 49.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução as grandes teorias do teatro*. Jorge Zaher Editor. Rio de Janeiro, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTO, Agostinho. *Confissões*. Coleção Os pensadores. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SARGENTINI, Vanice Maria. Vozes anarquistas: gênese do trabalhismo brasileiro. In: GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise (Org.). *Filigranas do discurso: as vozes da história*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000, p. 213-229.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: Burke, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 89.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criações culturais na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STALLONI, Yves. Os gêneros literários. Tradução e notas Flávia Nascimento. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

VAN, Teun A. Dijk. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: Edusc, 2003.

WOLLHEIM, Richard. *As idéias de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1977.

http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/ilustrada_19mar1968.htm. Acesso em 22 de outubro de 2007.

www.latinoamerica-online.info/cult03/teatro. Acesso em 27 janeiro de 2007.

<http://www.piratininga.org.br/entrevistas/minocarta-abril2004.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2007.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.