

GIZYLENE CLÍMACO DE CASTRO

**A SUBALTERNIDADE EM PLÍNIO MARCOS:
UMA LEITURA DE *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM***

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS
CAMPO GRANDE
2009**

GIZYLENE CLÍMACO DE CASTRO

A SUBALTERNIDADE EM PLÍNIO MARCOS: UMA LEITURA DE *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens – da UFMS/CCHS – Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados – como exigência final para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS
CAMPO GRANDE
2009**

GIZYLENE CLÍMACO DE CASTRO

A SUBALTERNIDADE EM PLÍNIO MARCOS: UMA LEITURA DE *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM*

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e Orientador).

Profª Drª Marlene Durigan (UFMS/CPTL)

Profª Drª Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi (UFGD/FACALE)

Campo Grande – MS, 09 de Novembro de 2009.

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Eneyde Clímaco de Castro, fonte inesgotável de sabedoria, força e inspiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por colocar pessoas iluminadas em meu percurso.

Ao meu estimado orientador Professor Doutor Wagner Corsino, pela paciência durante esta caminhada, pelo profissionalismo e, sobretudo, pela amizade incondicional.

Aos professores Doutores Edgar Cezar Nolasco e Marlene Durigan, pela leitura atenta e criteriosa no Exame Geral de Qualificação.

Às Professoras Doutoras Maria Adélia Menegazzo, Ana Paula Squinelo, Maria Luceli Batistote e Rosângela Villa da Silva, pelo apoio durante a realização deste trabalho.

À Professora Mestre Marta Francisco de Oliveira, pela ajuda sempre necessária no que se refere às questões relacionadas à Língua Espanhola.

Ao Professor Mestre Carlos Vinícios Figueiredo, pelo auxílio no tocante à Língua Inglesa.

Aos amigos Gorgônio Enedino e Nair Corsino Enedino, por me acolherem com laços afetivos em Três Lagoas durante as sessões de orientação.

Às minhas alunas de Yóga (em especial Márcia Teixeira e Nilcelene), que estiveram sempre presentes nas minhas ausências.

Ao Fernão, pela amizade sincera.

À Eliane Nunes da Silva e ao Professor Mestre Eduardo Figueiredo, pelo apoio na configuração do trabalho.

Ao companheiro, amigo e esposo Hailto Antonio Stefanelli, pela paz e compreensão durante todo o período de conclusão deste Mestrado.

[...] 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, 2005, p. 139).

CASTRO, Gizylene Clímaco de. *A subalternidade em Plínio Marcos: uma leitura de Quando as máquinas param*. Campo Grande: Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009. 96p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria Literária e Estudos Comparados)

Ancorando-se nas contribuições de Palottini (1989), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993, 1996) acerca do discurso teatral; 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 –, ampliadas pelos estudos de Spivak (1985, 1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003), Santiago (2004) e Moreiras (2001) sobre o conceito de subalternidade e nos pressupostos teóricos de Lins (1988) e Carvalho (2000) no que se refere ao conceito de violência, o objetivo deste trabalho é analisar a peça *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, focalizando o *locus* em que se constituem as personagens e as vozes que se manifestam ou se silenciam. 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 Zé); de outro, o discurso da ponderação (contido na voz da esposa Nina), projetando, na cena, o confronto discursivo entre os gêneros. Nesse segmento, 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 – “Filigranas da História no contexto literário” – focaliza o momento histórico brasileiro em que a peça foi concebida, especialmente no que se refere ao período de exceção. O segundo – “Sob o signo da subalternidade” – analisa as personagens, bem como questões relacionadas aos pressupostos teóricos e históricos da subalternidade. Dialogismo e violência são objetos de análise no terceiro capítulo – “De Guarnieri a Plínio Marcos: o teatro como tribuna livre” –, em que se exploram aspectos da aproximação do texto pliniano com a poética de Gianfrancesco Guarnieri, além da violência que perpassa a obra *Quando as máquinas param*, bem como a enunciação teatral e o discurso das personagens e dos autores. O estudo é predominantemente intrínseco, centrado na exploração do texto como forma e estrutura, como história e discurso, sem abandonar a temática do desemprego e do poder, bem como seus vínculos sociológicos, usando como parâmetro os signos ideológicos presentes na obra abordada. Plínio Marcos representa o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado, e luta contra o elitismo, pois apoia o empenho daqueles que estão à margem e lutam pela representação das “minorias”.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; Plínio Marcos; subalternidade.

CASTRO, Gizylene Clímaco de. The subalternity in Plínio Marcos: a ready of *Quando as máquinas param*. Campo Grande - Center of humanities - CCHS - Federal University of Mato Grosso do Sul, 2009. 96p. Master's Dissertation degree (Master's degree in Language Studies - Literary Theory and Compared Studies)

Based on the contributions of Palottini (1989), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999) and Rosenfeld (1993, 1996) about the notions that configure the theatrical speech; in the criteria proposed by Prado (1972) - what the character reveals about itself, what it does and what the others say about it, enlarged by the studies of Spivak (1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003), Santiago (2004) and Moreiras (2001) about the concept of subalternity and in Lins's theoretical presuppositions (2006), Carvalho (2000) concerning the violence concept, the objective of this work is to analyze the play *Quando as máquinas param* by Plínio Marcos, focusing on the locus where the characters constitute their voices,

Been shown or blocked. In this sense, it will be focused in this work, the ideological confrontation between the masculine gender and the feminine in the ideological voices in the play. In one hand, the power of the oppressor (represented by the character Zé); in other hand, the speech of the consideration (contained in the wife's voice Nina), projecting, in the scene, the discursive confrontation between the genders. In this way, it is aimed to show the strategic game of action and reaction, of question and answer, of dominance and avoids among the characters. Based on interviews, bibliographical and documental researches, the work is structured in three chapters. The first - " Filigranas da História no contexto literário " - which focalizes the Brazilian historical moment that the play was written, especially referring to the context. The second - "Sob o signo da subalternidade" - it analyzes the characters, as well as subjects related to the theoretical and historical presuppositions of the subalternity. Dialogism e violence are the items to be analyzed in the third chapter - "De Guarnieri a Plínio Marcos: o teatro como tema livre", in which is explored, the relationship between Plinio's, text and poetic of Gianfrancesco Guarnieri, besides the violence that occupies the book *Quando as máquinas param*, as well as the theatrical enunciation and the speech of the authors and their characters. The study will be mainly intrinsic, centered in the analysis of the text in its form and structures, as history and speech, without abandoning the thematic of the unemployment and of the power, as well as its sociological entails, using as a parameter the character of present ideological signs bounded in the work. Plínio Marcos represents the subaltern as a historical person, whose identity constitutes as the antithesis of a dominated person and the fight against the elitism, because he assists those who are on the borders and fight for the representation of the "minority".

KEY-WORDS: brazilian contemporary drama; Plínio Marcos; subalternity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: FILIGRANAS DA HISTÓRIA NO CONTEXTO LITERÁRIO.....	16
1. 1 Em cena, a nova Constituição.....	22
1.2. O palco político brasileiro em 1967: a sucessão	24
CAPÍTULO II: SOB O SIGNO DA SUBALTERNIDADE	30
2.1 Plínio Marcos: marginalidade e subalternidade no texto dramático.....	39
2.2 A fábula em cena	41
2.3 Sob a luz da subalternidade: uma análise	54
CAPÍTULO III: DE GUARNIERI A PLÍNIO MARCOS: O TEATRO COMO TRIBUNA	
LIVRE	74
3.1 Dialogismo e militância; poder e subalternidade.....	74
3.2 A produção de Guarnieri: o contexto histórico de 1955.....	76
3.2.1 Da História à ribalta: em cena,	78
3.3 Militância e subalternidade: sob o signo da violência	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Ancorando-se nas contribuições de Palottini (1989), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993, 1996) acerca do discurso teatral; nos estudos de Spivak (1985, 1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003), Santiago (2004) e Moreiras (2001) sobre o conceito de subalternidade e nos pressupostos teóricos de Lins (1888) e Carvalho (2000) no que se refere ao conceito de violência, o objetivo deste trabalho é analisar a peça *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, focalizando o *locus* em que se constituem as personagens e as vozes que se manifestam ou se silenciam.

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 ao todo.

Busca-se, portanto, compreender os sentidos possíveis de uma obra, estabelecendo homologia entre as estruturas artísticas e as estruturas discursivas de certos grupos sociais. O fator social será visto, pois, como um “agente de estrutura” e não apenas como “matéria” ou referente extratextual.

Por outro lado, não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor: a sua ideologia, a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estrutura e as condições sociais que o envolvem. (LIRA, 1979). 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). Desse modo, 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).

Esta pesquisa, embora limitada ao texto, ao discurso e à fábula, e não ao espetáculo, justifica-se, pois, porque se funda no estudo de problemas universais, figurativizados em uma obra também atual. Constitui-se como uma aventura cognitiva que busca verificar 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: a literatura como forma da representação da sociedade. Mais que isso, "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).

A opção por *Quando as máquinas param* como objeto de análise obedeceu a quatro parâmetros, estreitamente vinculados à escolha do autor: a importância de Plínio Marcos para um levantamento de questões sociais e de inovações na arte dramática, seja na duração dos espetáculos (o *timing*), seja na temática abordada; a densidade ôntico-discursiva das personagens, como representantes de um grupo social marcado pela subalternidade; a atualidade e universalidade do tema ali explorado; a escassez de trabalhos sistematizados sobre a obra; a força expressiva da linguagem de suas personagens.

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” (RYNGAERT, 1996, 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 linguísticos artisticamente estruturado, que visa transmitir parcelas de significado da realidade” (D’ONOFRIO, 1999, p. 77).

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

Assim, “toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser "adequada" como imagem de alguma coisa que está além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo” (WHITE, 1994, p. 138).

A coleta e a análise dos dados pautaram-se pelos seguintes procedimentos: (1) levantamento do material (bibliotecas, entrevistas, *internet*, editoras e livrarias): fontes bibliográficas primárias (manuscritos, fac-símiles, edições originais e /ou críticas); fontes secundárias (comentários, histórias literárias e artísticas; artigos, palestras, vídeos, fotos); (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 – “Filigranas da História no contexto literário” – focaliza o momento histórico em que a peça foi concebida pelo autor e sua projeção na dramaturgia nacional e internacional. O segundo – “Sob o signo da subalternidade” funda-se nas contribuições teóricas de Spivak (1985, 1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003), Santiago (2004) e Moreiras (2001) e discute o conceito de subalternidade. Dialogismo e violência são objetos de análise no terceiro capítulo – “De Guarnieri a Plínio Marcos: o teatro como tribuna livre” –, em que se exploram aspectos da aproximação do texto pliniano com a poética de Gianfrancesco Guarnieri, além da violência que perpassa a obra *Quando as máquinas param*, bem como a enunciação teatral e o discurso das personagens.

Diante de um propósito que envolve o linguístico e o literário, o histórico-cultural e até mesmo o antropológico e o sociológico, que busca recuperar “vozes perdidas” em obras e autor que fugiriam ao cânone literário, a investigação inscreve-se no quadro da Literatura Comparada. Assim, evidencia-se, nas análises que constituem os três capítulos em que se estrutura o trabalho, as inter-relações entre a literatura e a história, entre a literatura e outras disciplinas, abordando-se questões de gênero, identidade, poder e representação social.

Considera-se, aqui, que a fecundidade da criação literária está geralmente relacionada com os momentos históricos mais intensos, uma vez que "a matéria histórica tem servido de inspiração para as mais diversas produções literárias [...]" (FREITAS, 1989, p. 110); a

radicalização político-ideológica impregna a atividade cultural. Walter Benjamin (1985, p. 187-8), por exemplo, observa, com propriedade, que tal situação obriga o escritor a “decidir a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade”, mesmo que isso comprometa sua autonomia como criador.

Enquanto a História apanha fatos que não se repetem (entidades sem renascença) – a não ser por metáfora ou por paródia (como o quis Marx) – e não prevê uma “cena final” (aquela que a doutrina religiosa cristã inscreveu no Juízo Final), na Arte, o ato comunicativo do escritor pode ser revisitado, pode

ser frequentado múltiplas vezes de tempos em tempos e até modificado pela reação do leitor (embora sua materialidade conserve-se a mesma para sempre). Mas há uma aliança entre a História e a Literatura: ou a Literatura é, ela própria, um fenômeno histórico (“o valor de uma obra é o seu lugar na História”¹), ou o fato histórico pode ser captado dentro da Literatura, imanente ao texto.

Assim, a pesquisa tem como referência o horizonte ideológico e cultural do período em que a peça foi produzida e assenta-se sobre leituras já existentes, mas mantém, como fio condutor, a abordagem do próprio texto, procurando compreendê-lo a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados. Sem desvincular a obra da história social e política sobre a qual se pronuncia (ou procura intervir), sem esquecer o diálogo que mantém com seu contexto de produção e, pois, com seu autor, procura-se analisá-la e interpretá-la segundo o projeto que parece norteá-la (escrever sobre o povo):

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

O estudo enfatiza a dimensão universal da temática explorada na obra, de modo a evidenciar o entrelaçamento entre projeto literário e projeto histórico-político: um projeto artístico que quer falar às massas e formar consciências, dramatizando a vida dos que estão

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

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

submetidos à repressão, ao subemprego e ao poder, seja da ditadura militar, seja de outras formas de dominação. Importa destacar que o poder, na sua forma de coerção, subjaz como temática fundamental do trabalho, uma vez que, "abordando as relações entre os indivíduos, podemos trazer à tona o complexo sistema social, mostrando os modos de opressão que o constituem". (LAGAZZI, 1988, p.27).

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: FILIGRANAS DA HISTÓRIA NO CONTEXTO LITERÁRIO

Entender o processo de criação artística é, antes de tudo, procurar compreender o contexto histórico em que determinada obra foi produzida. Importa salientar que a literatura é, antes de tudo, a representação da realidade observada. Assim, recorrer à História torna-se ferramenta imprescindível para uma visão mais próxima do universo literário.

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

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

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

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

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

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

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

No que diz respeito à cultura popular, produziu-se um cruzamento de elementos de raízes folclóricas e rurais com elementos relacionados ao espaço urbano das novas massas de trabalho. Por conseguinte, a "cultura de elite", envolta no tradicionalismo do século XX, também buscou mecanismos artístico-culturais modernos e cosmopolitas para o pleno desenvolvimento de seus interesses.

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

governo mantinha a postura inicial de 1964: quem não estava nos moldes do governo estava na prática “subversiva”.

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

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

As artes, por seu turno, manifestavam-se criticamente em relação ao regime: nas letras de músicas de compositores como Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, havia sempre um tom de denúncia e insatisfação, mesmo sendo feitas de forma metafórica. No âmbito da dramaturgia, muitas peças não passaram pelo crivo dos censores e vários autores foram acusados de "subversão". Muitos deles foram encaminhados a sessões de tortura para que confessassem envolvimento com a "ala" comunista. Nesse período, surgiu a chamada dramaturgia política, um trabalho forte e instigador, feito por artistas que tinham como princípio a inquietude da contestação:

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

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

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

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

Foi nesse contexto que o dramaturgo Plínio Marcos fez ecoar sua voz nos ouvidos das autoridades de um país mergulhado num obscuro regime de exceção. Com peças que buscavam transmitir ao público uma mensagem de contestação, Plínio mantinha um projeto estético ligado àqueles que efetivamente estão à margem da sociedade, trazendo para o centro das discussões questões múltiplas como gênero, linguagem, etnia, relações de poder e, especialmente, a política.

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

Segundo assevera Alain Badiou (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 42-3), “a politização do teatro é um fenômeno inevitável”, pois o texto teatral está “*necessariamente* exposto à política” (destaque do autor), articulando proposições “que só são completamente claras do ponto de vista da política, instaurando conflitos, inscrevendo a discórdia”. A representação do político ocorre, nos textos, na “cena” das forças políticas construída pelo discurso: é “a cena onde os elementos que perpassam a sociedade são vistos como ‘forças’ e vistos como ‘forças políticas’”, as quais se destacam em processos de circulação discursiva (CORTEN, 1999, p. 37).

Na peça Quando as máquinas param, essas afirmações encontram forte ressonância, conforme se verifica na seguinte fala:

ZÉ – Ver o quê? Vou eu lá no sindicato reclamar? E daí? Fica a minha palavra contra a do porco. Porque os caras que entram com a grana, na hora de provar, tiram o loló da seringa. Já morreram com o dinheiro mesmo, pra que arriscar perder o emprego? Os outros que se danem! Quem não tem padrinho morre pagão mesmo. Isso é que é. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.55)

E a recente história brasileira, no que se refere ao regime de exceção, revela-se, sobretudo, como um momento de obscurantismo na realidade nacional. Com efeito, no ano de 1967, em pleno regime ditatorial:

A nossa história novamente é marcada pelo medo, o medo que se apossou de toda a população. O período dominado pela ditadura militar com atos continuados de prisões, invasões de domicílio, torturas, cassações, queima de livros; sem nenhum processo judicial, suspensa, na prática, a constituição, a própria justiça ameaçada, o Congresso inerte e a acumpliciado, o receio se transformara em medo e o medo em pavor, com resultante de uma política calculada em terror. 3 (BASBAUM, 1975, p. 139).

Tal terror se manifestava nas três áreas vitais da nação sob a forma de decretos-leis e, por vezes, se materializava, também, sem nenhum decreto. Essas implicações ressoaram na ordem política, econômica e cultural. Toda ordem política tinha um objetivo contundente: a implantação do terror econômico. Era a possível política de “eliminar os pontos de atrito”, que se baseava na necessidade de “limpar” o terreno para receber o capital e os investimentos americanos de maquinaria (velha). Esse era o sonho do ministro do planejamento Roberto Campos: “salvar o Brasil”.

As empresas estrangeiras instalavam-se no Brasil com nome de “capital estrangeiro”, com anuência da Lei 4.131/1962 acerca da Remessa de Lucros, a qual determinava a remessa de fundos obtidos no Brasil sob o capital registrado pelas próprias empresas estrangeiras. Automaticamente, aumentava o capital registrado, o que, de certa maneira, permitia uma remessa de lucros cada vez maior. Importa salientar duas características na política econômica do governo Castelo Branco (1964-1967): o entreguismo e antirreforma.

O entreguismo constituía-se como forma de ação político-econômica. O país militarmente mais fraco ficava subordinado ao mais forte, perdendo sua independência nacional e, por conseguinte, a sua economia começa a girar em torno dos interesses

³ Grifo do autor.

exclusivos da nação mais forte. Esse processo de troca tinha como meta fundamental a garantia da manutenção do poder para a exploração das classes menos favorecidas.

O quadro econômico era grave, pois não se tratava apenas do empobrecimento popular, mas acarretava, sobremaneira, a paralisação de investimentos nos setores públicos, resultando na atrofia da educação, da saúde e da produção em todos os níveis: a indústria, a agricultura e o comércio, grande privação, frustração e miséria na vida dos brasileiros. A política econômica do governo Castelo Branco propunha a recessão como o remédio para controlar a inflação, o que resultou, logicamente, em falências, concordatas e desemprego em apenas um ano. Nesse período, fecharam-se cinco mil fábricas brasileiras na cidade de São Paulo por falta de recursos e créditos. É importante registrar que as indústrias trabalhavam com alta margem de prejuízos para conseguir satisfazer seus compromissos.

Nesse momento histórico, o Ministério do Trabalho desempenhou um papel-chave na repressão à classe trabalhadora, uma vez que a legislação trabalhista aumentava o controle sobre os sindicatos e proibia as greves. Os trabalhadores foram ainda atingidos pela criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), que acabou com a estabilidade por tempo de serviço (garantida aos dez anos de trabalho na mesma empresa) e estabeleceu que todo empregador deveria depositar mensalmente, em uma conta bancária, 8% sobre o total do salário de cada empregado; o fundo daí resultante só seria retirado pelo trabalhador em caso de aposentadoria ou demissão por justa causa.

O FGTS propiciou uma alta rotatividade de mão-de-obra, sobretudo industrial, possibilitando a manutenção de baixos salários, além de servir como arma contra as lideranças consideradas “perigosas”, e repercutiu desfavoravelmente sobre a organização dos trabalhadores. Segundo Paes (1995, p. 50), “[...] os depósitos mensais do FGTS entraram como parte da reestruturação Sistema Financeiro de Habitação (SFH), que apesar das promessas de construir casas populares, primou por financiar moradias para as classes médias de rendas mais alta”.

Com efeito, havia mais de quinhentos mil desempregados e muitos desses iam para o interior do estado, em São Paulo, ou para seus estados de origem. Com isso, aumentava o chamado subemprego: o trabalhador encontrava apenas trabalhos informais ou serviços auxiliares, sobretudo na agricultura. Contudo, o Congresso Nacional se acomodara, transformando o país num órgão amorfo, apolítico, inatuante, silencioso, dispendioso e exemplarmente inútil.

Nessa época, os próprios militares gozavam da plenitude dos direitos democráticos de cidadão, ao passo que a grande massa populacional (a população civil) deveria desempenhar seu papel, um papel sem voz, completamente à margem, em suma: o papel da subalternidade.

Nesse período, no âmbito cultural, iniciou-se, no Brasil, o Movimento Tropicalista. O tropicalismo teve início em 1967, no III Festival de MPB da TV Record, quando Caetano Veloso apresentou “Alegria, alegria” e Gilberto Gil, “Domingo no Parque”, ambos acompanhados por conjuntos de *Rock*: os Beat Boys e os Mutantes. Nesse mesmo ano, Caetano Veloso lançava o LP *Tropicália*, cuja música do mesmo nome seria considerada o hino desse manifesto musical.

Segundo Favaretto (1995), o tropicalismo desconstruía uma visão tradicional. Toda essa poética de caráter contraditório era porque o movimento revelava, em linguagem metafórica, o Brasil em fragmentos, ressaltando as contradições culturais, satirizando o discurso nacionalista, desvelando uma operação crítica e desmitificadora entre obra de arte e política.

Nesse mesmo período, o Teatro de Arena figurou como um polo irradiador do inconformismo nacional com aquele *status quo*. Mesmo trilhando caminhos para shows musicais de protesto, não abriu mão da pesquisa e da experimentação. No ano de 1966, os atores e dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri foram sucesso com *Arena conta Zumbi* e, no ano seguinte, com *Arena conta Tiradentes*. Nas duas peças, as personagens apresentavam traços históricos e serviam, primordialmente, para manter acesa a defesa da liberdade em solo brasileiro.

1. 1 Em cena, a nova Constituição

O governo Castelo Branco fez algumas mudanças e fez o Congresso aprovar uma nova Constituição em janeiro de 1967(deve ser tomada no sentido literal da palavra). O Congresso estava fechado, foi reconvocado pelo AI-4 para reunir-se extraordinariamente a fim de aprovar o novo texto Constitucional. A Constituição de 1967 incorporou à Legislação que um dos chefes militares – general de quatro estrelas – seria escolhido para governar o país com prazo definido.

Para Fausto (2002), a sucessão presidencial realizava-se, de fato, no interior da corporação militar, com audiência maior ou menor da tropa, conforme o caso e decisão final

do Alto Comando das Forças Armadas. Na aparência, de acordo com a legislação, era o Congresso quem elegia o Presidente da República, indicado pela ARENA.

Durante esse período, foi aprovada a “nova” Lei de Segurança Nacional, a qual estabelecia que “todos os cidadãos eram responsáveis pela Segurança Nacional”, o que significou institucionalizar a chamada delação.

Pela nova lei, todos os atos civis e os crimes comuns passavam a ser da alçada militar, pois eram considerados ameaça à segurança nacional e julgados por tribunais militares. Críticas ao governo, pela imprensa, pelos livros, ou mesmo orais, desde que denunciadas, eram imediatamente classificadas como “ameaças à segurança nacional”, e o empregado ou funcionário, mesmo de empresas particulares, devia ser, logo que denunciado, afastado do seu posto, perdendo o emprego, mesmo que ainda não tivesse entrado em julgamento. (Cf. BASBAUM, 1975, p.181).

Em março de 1967, tomou posse, como Presidente, o General Artur da Costa e Silva e, para vice-presidente, um civil, o udenista Pedro Aleixo. Seu estilo não coincidia com o do intelectualizado Castelo. Não se interessava por leituras complicadas sobre estratégia militar; preferia coisas mais leves, como, por exemplo, corridas de cavalos. Nenhum nome da equipe anterior permaneceu no governo. Cresceu o número de militares em postos importantes, com exceção dos ministérios da Fazenda e do Planejamento, atribuídos, respectivamente, a Antônio Delfim Neto e Hélio Beltrão.

Nesse momento da história do Brasil, a União Nacional dos Estudantes (UNE) foi posta na ilegalidade, tornando-se alvo das constantes violências policiais, em decorrência das manifestações que ocorriam nas ruas das principais cidades do país e até mesmo das violações dos *campi* universitários. Ocorre, todavia, que o movimento estudantil reestruturou-se e desempenhou papel constante no que se refere à oposição ao governo.

Os estudantes reorganizavam-se nas faculdades, universidades, escolas secundárias e denunciavam os acordos do Ministério da Educação (MEC), reivindicando maiores verbas e melhores condições de ensino. Além disso, os estudantes realizavam seus congressos clandestinamente, como, por exemplo, o XXIX Congresso da UNE ocorrido em Valinhos, interior de São Paulo, no ano de 1967, que elegeu Luiz Travassos como presidente. Ficou definida, durante o Congresso, a luta pelas liberdades democráticas e a oposição frontal ao governo.

1.2. O palco político brasileiro em 1967: a sucessão

O marechal Castelo Branco teria de entregar o governo da República a um sucessor, de acordo com as regras estabelecidas por ele mesmo, a 15 de março de 1967. A chamada “linha dura” exigia que as regras fossem cumpridas. Assim, manobrava a seu modo, fazendo os civis empenharem-se para dar andamento ao processo constitucional da eleição indireta do marechal Costa e Silva pelo Congresso. O processo era simples: a Arena se reuniria, escolheria livremente seu candidato – contanto que fosse Costa e Silva –, o qual seria eleito pelo Congresso.

A ordem era esperar o processamento normal e legal. A eleição estava assegurada pelo Congresso por três motivos: primeiro, o Congresso estava desmoralizado perante a população e perante ele mesmo; segundo, a ordem era eleger um militar, o marechal Costa e Silva, até porque só havia um candidato, pois o então MDB, que desempenhava o papel de figurante de oposição, decidiu, na última hora, “em sinal de protesto”, não apresentar candidato; finalmente, o terceiro motivo: o Congresso representava o poder civil, isto é, as classes sociais que dominavam o país, a burguesia financeira, a industrial, a comercial e a agrária. Essas classes estavam insatisfeitas com o governo Castelo Branco.

Os deputados e senadores do MDB não votaram, por uma questão de coerência, pois eram oposição. A Arena votou em peso e, sendo maioria no Congresso, a votação foi tranquila e o marechal Costa e Silva, tal como devia ser, foi eleito.

Castelo Branco entregou ao seu sucessor um país literalmente arrasado, econômica, política e culturalmente. Na área industrial, os brasileiros próximos da ruína e um completo desespero, prontos para entregar suas empresas, por qualquer dinheiro, aos empresários estrangeiros, particularmente americanos.

Os estudantes, oprimidos pelo então ministro Suplicy, eram ameaçados de perder o ano letivo. Em decorrência das prisões, torturas e, por extensão, do fechamento da UNE, os estudantes iniciaram um movimento clandestino “contra a Ditadura”. Os professores debandaram pelo mundo à procura de condições econômicas e políticas de sobrevivência; em síntese: escolheram a liberdade.

Os operários, sem representatividade sindical, sem possibilidades de lutar por seus direitos e reivindicações, eram esmagados pelo desemprego, pelo terror policial, pela corrupção de alguns dirigentes e outros, como pelegos internacionais, e pelo arrocho salarial.

O funcionalismo vivia sob ameaça constante de demissões em massa, com vencimentos que não lhe permitiam viver. (Cf. BASBAUM, 1975, p. 188)

Embora o protagonista de *Quando as máquinas param* não seja funcionário público, ele fala sobre:

ZÉ – Chequei lá cedo paca e já tinha nego na fila. Mas eu fiquei um dos primeiros. Logo de saída, vi a maior tabuleta da paróquia pedindo gente. Jurava pra mim mesmo que ia tirar o pé da cova. Mas logo me toquei que ia ser na base do agrião. Quando a fila já estava dobrando a esquina, apareceu um cara dizendo que era do Departamento Pessoal. Parecia um porco, o desgraçado. Secou todo mundo. E a gente só espiando o lance. Foi um cacetão de vezes até o fim da fila e voltou. Daí, começou a tirar uns caras pro lado. Levava pro canto e blá-blá-blá, tudo cochichado. Quando os caras voltavam pra fila, vinham bem contentões. Os outros, ali, só querendo saber o mistério. Daí, o porção chegou em mim e me levou pras encolhas. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.54)

A maioria das pessoas representava as forças que produziam contundentemente com o seu trabalho a fim de permitir ao país reencontrar o seu caminho para o desenvolvimento e, conseqüentemente, a libertação econômica. A massa populacional estava, agora, contra a revolução e contra o governo, amplamente decepcionada e frustrada. Nesse momento, o cenário político é colocado à margem. Quem seriam os subversivos no Brasil? O estudante que grita contra a ditadura, o jornalista que não aprecia um ministro, o operário que não está satisfeito com o arrocho salarial, o desempregado, o industrial brasileiro que reclama contra a preferência dada pelo BNDE às empresas estrangeiras? Como a maioria encontrava-se nessas condições, então metade da população brasileira era subversiva.

A população se rebelara, pois sonhava com uma nova administração; as formas políticas eram vistas como velharias, e esperava-se colocar “a imaginação no poder”. E, assim, no Brasil, os efeitos eram visíveis no plano da cultura e da arte em geral, especialmente da música popular, impulsionando a mobilização social. O caminho era árduo, pois se tratava de um país submetido à ditadura militar.

Os tempos do “milagre brasileiro”, o crescimento econômico, estavam em ritmo acelerado. No esforço de ampliar a exportação brasileira de manufaturados, o setor empresarial só dependia de um plano financeiro. A divulgação das providências em curso ao combate à inflação continuava a ser uma das metas prioritárias do governo.

Os dirigentes da política econômico-financeira, com os novos métodos, acreditavam que, para operar uma quebra mais efetiva do surto inflacionário, não podiam repetir os mesmos erros do governo anterior, que, para combater a inflação, paralisou o país por três anos. O presidente Costa e Silva subiu ao governo para mudar e “humanizar”. Nesse sentido, passou a direcionar seus ministros para evitar uma disparada da inflação. Ocorre, todavia, que chegou à conclusão de que não havia muito que mudar, ou, em outras palavras, não havia condições para quaisquer mudanças.

Nesse momento, era crescente o número de políticos desconfiados e insatisfeitos na capital federal. Os serviços públicos decaíram, houve racionamento de energia elétrica, o que paralisava a cidade. O governo procurava a normalidade como superação das tensões, mas as crises persistiam. De um lado, é a permanência de um grupo numeroso de políticos e líderes marginalizados pelo processo revolucionário sem perspectiva de readaptação e aproveitamento; de outro, é o militar revolucionário, inconformado com os processos políticos da vida brasileira.

Durante o ano 1967, o governo Costa e Silva ensaiou, com o Congresso, várias tentativas de aproximação, porém sem nenhum sucesso. A crise continuava em todos os setores da sociedade. Assim, o governo perdeu toda a pretensão de “humanizar” e ajustar os aspectos político-econômicos. Dessa forma, pode-se depreender, nas falas das personagens, toda a atmosfera de desequilíbrio econômico-social que circunscreve o cotidiano do casal:

ZÉ – Eu sei. Quando chegar a hora de vender, vender para livrar a cara, a primeira coisa que vai é esse rádio. *(Pausa grande.)*

NINA – Não arrumou nada hoje?

ZÉ – Se arrumasse, não estava assim.

NINA – Continua ruim?

ZÉ – Cada vez pior. Hoje teve uma fábrica que chutou quinhentos. E diz que não vai indenizar ninguém, senão estoura.

NINA – E o sindicato?

ZÉ – Vai na justiça.

NINA – E adianta?

ZÉ – Sei lá. Os caras têm direito.

NINA – Mas se o patrão pagar, estoura.

ZÉ – Aí eu quero ver. *(Pausa)* Está tudo uma merda e ainda tem gente que fica chorando porque o Eduardo entrou para a Legião Estrangeira. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.51)

As falas de Zé evocam o fato de que a Constituição então em vigor preocupava-se fundamentalmente com a segurança nacional e reduzira a autonomia individual, suspendendo direitos e garantias constitucionais. Emergem, em seu discurso, fragmentos do discurso das lutas sociais contemporâneas contra o regime autoritário, em que o movimento de trabalhadores ganhava amplitude, impulsionando a luta contestatória em momentos-chave de desafio ao regime, o crescimento de um eleitorado oposicionista nos grandes centros urbanos, cada vez menos controlável pelos métodos políticos tradicionais e, por fim, entre outros, a crescente mobilização no meio rural, clamando por justa distribuição de recursos. Também não se pode negar a emergência do discurso segundo o qual a Justiça é falha e não reconhece direitos dos menos favorecidos.

É nesse contexto histórico, em pleno regime de exceção, que emerge a peça *Quando as máquinas param*. Trata-se de um texto centrado na denúncia da exploração capitalista e da ideologia de sustentação política e estética de Plínio Marcos, que traz para a "arena da luta de classes" personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação. Embora não se encontre, em seus dramas, a idealização dos heróis que os povoam, o objeto de análise do dramaturgo são os anti-heróis submetidos a situações extremas. Assim, não é difícil avaliar quanto o imaginário do escritor era cativado pelo sistema de valores do anarquismo, da liberdade compartilhada, do "Estado" como rede de relações voluntárias.

Não lhe bastava, no entanto, trazer o povo, o proletário, o marginal, o subalterno para a cena; era imprescindível que a esse povo correspondesse uma língua verossímil, compatível com a dureza das situações dramatizadas, capaz de **representar** (no sentido aristotélico do termo) as agruras dos que estão à margem da sociedade. É nesse aspecto que o texto de *Quando as máquinas param* deve ser abordado: como produção artística e como produto do contexto social, histórico, ideológico. Assim, Plínio Marcos também desafiou os padrões "estéticos" ditados pelo sistema (literário), fazendo uso da linguagem dos oprimidos, dos menos favorecidos, daqueles que pareciam não ter perspectivas de plena realização profissional ou afetiva.

ZÉ- Claro que era brincadeira. Mas, para um cara de saco roxo que nem eu, é preferível desapertar em cima de um sacana qualquer do que aceitar esmola. Não ganhar nem pra comer é fogo, Nina. Deixa o sujeito ruim. Ou ele vira um cara-de-pau, nunca quer mais nada com nada e vai só no “me dá, me dá”, ou vira lobisomem e come os outros. Te juro por essa luz que me alumia que estou para embarcar numa dessas.(Pausa)

ZÉ – Claro que gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxó? Aqui! Eu sei bem com é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos. (Pausa) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.62)

As “populações” marginais de Plínio Marcos caracterizam-se pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania. Elas não podem participar, de fato, no processo econômico, o que as impede de alcançar uma mobilidade social vertical ascendente. O trabalho, problema central de *Quando as máquinas param*, é instável e, muitas vezes, apresenta caráter informal e sem filiação sindical. No texto, além de tais características, o trabalho estável é visto como tábua de salvação para o drama vivido pelas personagens. Ocorre, todavia, que tal trabalho ocupa sempre o espaço onírico, sem nenhuma perspectiva de materialização.

Outro ponto que merece destaque é a habitação ou o lugar onde as personagens vivem seus dramas. O *locus* é caracterizado por ser um “não lugar” ou “entre lugar”, uma vez que o imóvel não lhes pertence. Assim, a configuração identitária fica sob o estigma da fragmentação, acentuando a desigualdade e produzindo comportamentos conflitantes, em bruto estado de tensão:

ZÉ – Ele vai despejar a gente, Nina!

NINA – Despejar?

ZÉ – É. Ele pede a casa de fininho. Mas o que ele quer é botar a gente pra fora daqui. Canalha! Pra onde a gente vai, Nina? Pra onde?

(Pausa)

NINA – Mas ele falou que dá uma grana pra mudança.

ZÉ – Mas pra onde a gente muda? Quem vai querer alugar casa pra desempregado? Quem? *(Nina está abatida. Pausa. Zé, nervoso, tira um maço de cigarros do bolso, procura um cigarro, mas não há mais nenhum. Amassa-o, irritado, e atira o maço longe.)*(PLÍNIO MARCOS, 1967 p.53)

Observa-se, nas falas, que o sentimento de angústia, a literatura como representação da realidade, os temas do desemprego e do subemprego, o reflexo do interior no espaço físico e deste naquele, 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.

Tais temas estão corporificados no processo criativo do dramaturgo e estão presentes diariamente nos veículos de comunicação de massa, o que facilita a decifração de seu código, muitas vezes considerado transgressor. São personagens que representam a face verdadeiramente brasileira do homem em cena, especialmente pelo realismo que exprimem, seja pelo tom lírico que muitas vezes reside nas suas falas. Em outras palavras, representam a voz cáustica de um povo que a sociedade considera com “sujeira” e que, na maioria das vezes, só se preocupa em esconder debaixo do tapete.

CAPÍTULO II: SOB O SIGNO DA SUBALTERNIDADE

Os estudos subalternos mostram o problema da desigualdade e exploração do homem pelo homem uma vez que a classe é a forma de subalternidade que se sobressai a outras. O subalterno, segundo Spivak (1988), não tem direito ao discurso, ou seja, não tem voz, pois a sua “fala” é atravessada pela representação da nação, do Estado e do Povo, conforme se verifica no seguinte fragmento de *Quando as máquinas param*:

ZÉ - Eu estou começando a cansar de dar jeito pra cá, dar jeito pra lá. Eu queria ter um negócio firme qualquer. A maior mancada que dei nessa vida foi não ter aprendido uma profissão já que eu não pude estudar, devia ter um ofício qualquer. Ser barbeiro, me especializar em alguma coisa. Torneiro mecânico trabalha, quem sabe alguma coisa se vira. Os caras que nem eu é que sempre estão na mão. Apertou, são os primeiros a irem pra rua. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 56)

No início da década de 60, um novo paradigma pedagógico viria a ser discutido no âmbito do governo federal, ressaltando relações entre educação e sociedade. De certo modo, Plínio Marcos antecipa, pela voz de Zé, o discurso oficial acerca da relevância do ensino profissionalizante, que viria a inscrever-se no texto da Lei Nº 5692/71 (promulgada quatro anos após a publicação da peça), quando o Estado investiu na educação para expandir a quantidade de vagas e preparar sujeitos capazes de ocupar os virtuais postos de trabalho. O ensino, centrado em tarefas planejadas por técnicos ou especialistas, com currículos de conteúdos organizados sequencialmente, era compatível com o mundo do trabalho organizado em unidades fabris, com a divisão entre o trabalho manual e intelectual, com trabalhadores distribuídos numa estrutura hierarquizada e produzindo em massa. O *ethos* (MAINGUENEAU, 2004) do “novo” trabalhador corresponderia ao paradigma industrial, operário, assalariado, masculino, repetitivo, desqualificante.

Os estudos subalternos concentram suas atenções sobre os aspectos reguladores do poder na sociedade moderna: focalizam, sobretudo, quem tem e quem não tem o poder; quem está ganhando e quem está perdendo esse poder. Nesse aspecto, é imprescindível estabelecer que os fatores que circunscrevem tal poder estão ligados à representação, pois esta não é só um problema de “falar sobre”, mas também de “falar por”.

“Subalterno”, do latim *subalternus*, significa ‘aquele que depende de outrem’, ‘pessoa subordinada a outra’. O termo “subalterno” passou a ser conhecido nos anos de 1970, na Índia, com alguns escritores como Ranajit Guha e Gayatri Spiva, que o usam para se

referirem aos grupos marginalizados, ou seja, àqueles que não possuem voz ou representatividade social. Nesse aspecto, está relacionado à noção de classe, de casta, de idade, de gênero e, sobretudo, trabalho.

Os Estudos Subalternos possibilitam a compreensão dos grupos que não podem falar, e que se encontram à margem da sociedade contemporânea. Na obra, o processo de exclusão está associado aos mecanismos de exploração da mão de obra do empregado pelo patrão, “denunciados” pelo discurso marxista, “balbuciado” pela voz do explorado:

ZÉ – Pobre é uma desgraça. Gente rica, que tem os tubos, não se afoba para pagar. Não querem nem saber.

NINA – Eles são eles! Nós somos nós!.

ZÉ – Só que quem se estrepa somos nós. Aquela coroa grã-fina já fez o acerto do vestido que você fez pra ela?(*pausa*) Pagou uma ova!

NINA – Não pagou, mas vai pagar.

ZÉ – No dia de São Nunca. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.46)

Gayatri Chakravorty Spivak (1988), com o imprescindível texto *Can the subaltern speak?*, discutiu os mecanismos que regem o processo da subalternidade. Destaca o autor que o termo “subalterno” não corresponde a uma palavra clássica para o oprimido, mas à representação daqueles que não conseguem seu espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, pois “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois se fala já não o é”. (SPIVAK, 1988, p. 275)

O subalterno é falado pelos outros; para Lacan (*apud* ACHUGAR, 2006, p.356) “carecem de fala, (que) não podem falar porque não têm nada que dizer, (porque) não têm tempo e, fundamentalmente, porque se os têm feito calar”. Com efeito, a sociedade – a autoridade determina que não têm nada a dizer, que na periferia não há voz, não há discurso, não há periferia, não há margem, em suma. Trata-se do “entre lugar”, uma vez que é o *locus* da carência: parentes próximos do subalterno/excluído. A periferia é heterogênea, deslocada, está em constante mudança e, sobretudo, não é nem deve falar com uma única, autoritária, solitária voz. Para Achugar (2006), trata-se do “balbucio”, pois balbuciar não é uma carência, mas uma afirmação, no sentido de reivindicar o, direito ao grito.

A subalternidade é a condição do silêncio, para Spivak, ou seja, o subalterno depende de um representante por sua própria condição de silenciado. No caso da obra, seu representante é aquele que detém o discurso de Marx. Observa-se a divisão internacional entre

a sociedade capitalista regida pela lei imperialista, por um lado, e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem. Ou seja: a representação do subalterno está atravessada pela hierarquia opressora dominante.

A sociedade deixa em evidência o afastamento do centro com relação aos marginais, que está enraizado no modo de viver e pensar daqueles que não podem falar. Por esse motivo, os subalternos poderão falar em um mundo que não lhes dá o direito à voz? Pode-se afirmar que não, pois são esquecidos e postos à margem do poder. Daí a necessidade de rever as relações que se estabelecem entre nação, Estado e povo, enfatizando, assim, os questionamentos das propostas dos estudos subalternistas.

Spivak (1988) enfatiza, em seu trabalho, o projeto feminista, refletindo sobre a consciência da mulher subalterna, sempre posta à margem da sociedade no contexto da produção colonial em que o homem é o dominante. Com efeito, a mulher subalterna não tem história e não pode falar, sendo colocada à sombra do modelo patriarcal, como ocorre, metaforicamente, na obra. Na última cena da peça, Nina é empurrada pelo marido, de quem também recebe um soco, que lhe atinge a barriga. Disso decorre que ela “se dobra lentamente e vai caindo [...], sempre olhando para Zé”. Assim, o que se perpetua é o radicalismo masculino, pois, ao longo da história, a mulher é vista como sexo frágil, submissa, o que não pode ser reduzido a uma mera questão idealista, uma vez que ignorar o debate acerca da mulher subalterna seria um gesto apolítico.

Por essa perspectiva, o subalterno carece de poder e de autorrepresentação. Os políticos e, por extensão, a sociedade, negam esse reconhecimento e o próprio direito à voz do gênero feminino, por não quererem perturbar a vontade dos poderosos. Eles são incapazes de agir como um agente histórico da ação hegemônica, ou seja, não estão presentes na constituição dos heróis do drama nacional, na escrita, na literatura, na educação, nas instituições e na administração da lei e na autoridade, uma vez que tais produções estão atravessadas pelo olhar do Estado.

O teatro pliniano é a alternativa para um conhecimento integrativo em que mostra/representa todas as lacunas, lapsos e ignorâncias conscientes apresentadas pelos líderes da cultura dominante:

Se Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Dias Gomes, entre outros, deram contribuições específicas à dramaturgia brasileira, a de Plínio Marcos foi a de incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência.

É quase inacreditável que um jovem de 24 anos (Plínio nasceu em 1935 e faleceu em 1999), sem nenhuma experiência teatral e literária, tendo apenas atuado como palhaço de circo, escrevesse uma peça com tanta maestria, uma noção tão precisa de diálogo e de estrutura dramática, uma limpeza completa de ornamentos inúteis. A concentração do texto tem muito do mais puro classicismo. Antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio muda o centro de interesse da ação e a trama resulta una e compacta. (MAGALDI, 2003, p. 95)

A bandeira ideológica do dramaturgo é reconhecer e retratar o direito dos sem voz e representar uma voz que vem ao encontro dos anseios daqueles que sempre têm algo a nos dizer, ou seja, trata-se de uma voz enraizada no silêncio social: o subalterno balbucia, mas não se faz ouvir. Para o artista, não basta representar as condições dos subalternos dentro das sociedades pluralistas, mas sim trazer à baila análises e reflexões sobre essa temática, pois o processo de contínua capitalização produz novos padrões de dominação e exploração, fortalecendo a classe dominante já estabelecida, enquanto a classe operária vive sob constante pressão de perdas de direitos trabalhistas e à mercê do desemprego.

Com a queda de regimes autoritários na América Latina, com o fim do Comunismo, com a contínua mudança dos projetos revolucionários no processo de redemocratização, com a nova dinâmica criada pelos efeitos da comunicação de massa e os arranjos da economia transnacional, ocorre um clamor por novas maneiras de pensar e atuar politicamente.

Nesse aspecto, os Estudos Subalternos funcionam como instrumento conceitual para registrar a presença subalterna ao longo da história, mostrando a realidade exterior e exprimindo uma visão coerente da sociedade. Em termos políticos, não se trata apenas de teorizar ou legitimar a política da diferença, mas de desenvolver uma visão do socialismo que tem como meta uma sociedade diversa e igualitária:

O subalternismo inverte a ordem e coloca a heterogeneidade histórica como base material; ao mesmo tempo, ele nega o modo de produção e coloca em primeiro plano seus componentes residuais (que, daí em diante, não são mais residuais, mas sim centrais à iniciativa epistêmica). Ele é ainda uma crítica ao modo de produção burguês ou capitalista em seus diferentes estágios. Na verdade é uma crítica dos aparatos do desenvolvimento capitalista ao afetarem a vida das formações sociais não metropolitanas, é também uma crítica do socialismo de estado como modo de produção. O subalternismo não constituiria uma forma de ideologia estética. O trabalho do subalternista não pode ser pensado fora dos “limites” da história das “minorias”. Esse trabalho é sobre o estado global do capital como caminho para reivindicação de respeito para a singularidade subalterna. (MOREIRAS, 2001, p. 145)

Segundo Beverley (2004, p. 29), os Estudos Subalternos “são uma estratégia para nosso tempo” e, para chegarem ao objetivo de uma possível autorrepresentação sul-

americana, tais estudos entram em cena como uma nova produção da autocrítica, cuja tarefa é reconquistar um espaço de desierarquização cedido ao mercado e ao neoliberalismo. Com efeito, o grande desafio dessa proposta é de articulação ideológica de uma teoria cultural que equivale à necessidade consciente de deslocar o Capitalismo e sua institucionalidade, tanto no nível burocrático quanto no cultural.

Percebe-se, na América Latina, a enorme resistência que os Estudos Subalternos enfrentam no âmbito acadêmico, uma vez que o saber hegemônico é oriundo de um lugar elitista atravessado pelo colonialismo e pela dependência teórica e cultural. Assim, pode-se constatar que o subalterno é um oprimido dentro da sociedade capitalista industrial e cultural; entretanto apenas este oprimido pode saber o que é, necessariamente, opressão e pode falar, com propriedade, acerca disso:

ZÉ – Se não tem emprego, estende a mão e pede esmola. E depois? Com que cara vou me olhar no espelho? Aqui, ó! Me lasco, mas não me dobro. Tenho vergonha na cara.

ZÉ – Até eu estou me estranhando. De repente, eu abri os olhos e vi que pra gente não tem saída. Não dá pra ter filho.(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.62)

Existe, assim, o fracasso de certas formas de pensamento, associadas à ideia de modernidade, que tem a ver, em termos gerais, com sua incapacidade de representar adequadamente o subalterno. Para o autor, dentro desse contexto de produção da subalternidade, há uma tensão, no interior dos estudos subalternos, entre a necessidade de se desenvolverem novas formas de pedagogia e práticas acadêmicas na história, na crítica literária, na antropologia, na ciência política, na filosofia e na educação e a necessidade de se desenvolver uma crítica do saber acadêmico como tal. Os estudos subalternos oferecem-se como um instrumento conceitual para recuperar e registrar a presença subalterna tanto historicamente quanto nas sociedades contemporâneas, uma vez que: “[...] os Estudos Subalternos poderiam contribuir para descolonizar a pesquisa, refletindo criticamente sobre sua própria produção e reprodução do conhecimento e evitando a reinscrição das estratégias de subalternização.” (MIGNOLO, 2003, p. 279)

Mignolo (2003) faz essa crítica aos membros do grupo latino-americano de estudos subalternos, por serem acadêmicos latino americanos vivendo nos Estados Unidos: “as

culturas acadêmicas pós-tradicionais” deveriam integrar um processo de transformação social e de epistemologias tradicionais. Diálogo marcado com o que afirma Beverley (2004), ao ponderar que tal produção representa uma espécie de colonialismo teórico, em que a configuração da América Latina e suas culturas e sociedades ocorre de maneira excêntrica e anômala. Torna-se importante ressaltar a necessidade da produção de um saber local que represente a tradição intelectual latino-americana.

Para Mignolo (2003), há uma exportação da *intelligentsia* norte-americana pelos estudos ou teorias culturais e pós-coloniais que chegam aos lugares transformadas, transculturadas, sendo percebidas como novas formas de colonização e não como novos instrumentos para iluminar a inteligência de seus anfitriões.

Com isso, os estudos subalternos introduziram o nível de “ações afetivas como um tipo de racionalidade”, em que “subalterno” não constitui uma categoria, mas, sim, uma perspectiva crítica ao modo de produção burguês ou capitalista em seus diferentes estágios (MIGNOLO, 2003, p 259).

Mignolo, na esteira de Dussel, ao tratar das teorias que não viajam, aponta que a diferença colonial as torna invisíveis para as teorias dominantes e universais, que podem viajar. Assim, Mignolo considera que a totalidade é composta do “mesmo” e do “outro”: do lado de fora da totalidade, fica o domínio do “outro”; no centro, o “mesmo”.

A visão de subalternidade deste trabalho é a mesma de Mignolo. O estudioso reconhece, nesse sentido, dois tipos de subalternidade: as “subalternidades interiores e exteriores”. Assim, entende-se por subalternidade exterior aquela exercida pelos estrangeiros sem teto, desempregados, ilegais, excluídos da educação, da economia e das leis que regulam o sistema. Por outro lado, a subalternidade interior está associada às questões de gênero e das diferenças étnicas e sexuais. Tal concepção é útil no sentido em que a diferença entre a subalternidade interior e exterior estrutura-se em termos legais e econômicos.

Com efeito, trata-se de uma diferença de classe. Ninguém é excluído porque é pobre. Empobrece porque foi excluído. (MIGNOLO, 2003, p. 244)

A soma dessas duas esferas (subalternidade exterior e subalternidade interior) resulta na subalternidade radical, que está, justamente, no espaço do impensável, ou seja, da impossibilidade de dar voz aos que estão à margem, uma vez que:

[...] a diferença entre subalternidade interior e exterior estrutura-se em termos legais e econômicos.

Assim, trata-se na verdade de uma diferença de classe. Entretanto, a diferença não é justificada em termos de classe, mas em termos de etnias, gênero, sexualidade e, algumas vezes nacionalidade. (MIGNOLO, 2003, p. 43)

Mignolo, no decorrer de seu texto, aponta para uma rede de conexões e hierarquias na proporção entre a produção do saber e os locais geohistóricos, de um lugar geográfico com uma história particular. A exterioridade é o domínio dos desempregados, excluídos da educação, da economia e das leis que regulam o sistema.

Percebe-se, dessa maneira, que uma diferença colonial sobrevive com toda sua força e está sendo rearticulada nas novas formas globais da colonialidade do poder.

Para tanto, os estudos subalternos no contexto nas/das Américas tornam-se uma reflexão sobre a construção da subalternidade desde os estágios iniciais da globalização e sobre as diversas temporalidades das Américas. Nesse sentido:

[...] compreender a cultura latino americana em sua subalternidade de crítica e relacional, em que a subalternidade não constitui uma categoria fixa ou essencialista, mas sim uma relação diferencial com o sujeito dominante da pós-modernidade transnacional, parece ser o único caminho através do qual a mesma diferença pode ter serventia epistemológica e crítica na época contemporânea (MOREIRAS, 2001, p. 200).

Moreiras (2001) aponta que o subalternismo latino-americano ainda usaria a América Latina como um lugar vazio, pronto para a colonização cultural, porque os intelectuais subalternistas com base nos Estados Unidos ainda veriam a América Latina como “um importador de produtos manufaturados dos centros”.

Para Moreiras (2001), o subalternismo constitui um novo modelo para a interpretação da cultura latino-americana que irá se desenvolver de maneiras não estritamente previsíveis; pois, para ele, o modo subalternista deve ser compreendido como uma ruptura radical com um modo disciplinar prévio. Continua o pesquisador dizendo que o subalternismo é uma abertura e expansão das fronteiras disciplinares.

Os trabalhos acerca dos Estudos Subalternos buscam encontrar a voz reprimida daqueles que se encontram na condição de subalternidade. Assim, para que se possa compreender a cultura latino-americana numa visão mais abrangente, torna-se necessário que se lance um olhar mais atento aos aspectos de ordem crítica. Importa destacar que a subalternidade não se constitui tão somente em uma categoria fixa ou de caráter essencialista. Tal conceito está associado a parâmetros que se estabelecem para o processo da configuração

do sujeito dominante da pós-modernidade transnacional, bem como a relação de poder deste com o subalterno. Acrescente-se que ambos fazem parte do mecanismo estrutural da sociedade contemporânea.

Assim, abre-se espaço para determinados questionamentos: se considerarmos que subalterno é aquele que depende do outro, os habitantes da América Latina seriam subordinados a quem? Quem somos nós? Nesse aspecto, cumpre destacar que não há uma única resposta, pois “nós” remete à heterogeneidade, deslocamento, ou seja, a algo que está em constante mudança. Assim, a ideia de subalternidade está pautada, sobretudo, na ideia de reivindicação dos direitos e de proclamação de uma antiga e forte tradição do pensamento crítico latino-americano letrado. (ACHUGAR, 2006, p 23)

De acordo com Spivak (*apud* ACHUGAR, 2006, p. 24), o subalterno não pode falar, pois se fala já não é. O subalterno é falado pelos outros, pois na periferia não há linguagem, não há boca, não há discurso. E Plínio Marcos parece ter “descoberto” isso muito antes; tanto que seus personagens falam o discurso do outro, o que pode e deve ser dito. Nesse aspecto, a periferia, a margem, é lugar da carência. Alguns afirmam – em uma lógica – que periferia ou margem são sinônimos, ou seja, parentes próximos do subalterno ou do excluído. (ACHUGAR, 2006, p. 20)

Pode-se entender que “subalterno” não constitui uma categoria, mas sim uma perspectiva e, por conseguinte, a noção de subalternidade não está empenhada em compreender tais organizações ou ações sociais *per se* mas em entender suas relações “contratuais” em obediência a regras coloniais e as “formas de dominação próprias das estruturas da modernidade”. (MIGNOLO, 2003, p. 259).

Não se pode, portanto, evitar a análise da poética pliniana com base nos pressupostos teóricos de marginalidade e subalternidade, uma vez que a matéria tratada pelo autor santista não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social; é também a ponderação da condição humana, tanto de forma totalizadora, quanto política, pois:

A qualificação do deslocado, ou do lugar de desprezo e do não valor é produzida por outros e não pelo sujeito da enunciação mesmo que ele termine por assumi-la, com ou sem orgulho, de forma submissa ou insubmissa. É um fragmento, um balbúcio. Outra coisa não pode elaborar aquele que fala da periferia ou desse lugar que alguns entende como espaço da carência. (ACHUGAR, 2006, p. 14).

Essas preocupações referem-se à política e à hegemonia (e os limites de ambas). A situação em que se encontram as personagens Zé e Nina da peça *Quando as máquinas param* (1967) traduz a urgência de comunicar o problema de repressão, da miséria, da

subalternidade e a luta contundente pela sobrevivência. De acordo com Spivak (*apud* BEVERLEY, 2004, p. 23), o subalterno é representado como sujeito social concreto e estabelece que “[...] el subalterno es subalterno en parte porque no puede ser representado adecuadamente por el saber acadêmico (y por la ‘teoría’)”⁴, pois esse saber é uma prática que produz ativamente a subalternidade.

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

A ação dramática de *Quando as máquinas param* (1967) é um processo de luta da família para se incorporar à sociedade. Na peça, o Estado aparece como o antagonista e esse fator é concebido como projeto da situação marginal em que se encontram as personagens. A obra é formada por microações, porém a ação dramática geradora da maioria dos conflitos existentes é a condição de subalternidade dos protagonistas, o que resulta no efeito de sentido de ação e reação:

Transposta do Teatro São Pedro para o São Paulo Chic, o espetáculo aprofunda o caminho da popularidade. Programa que o autor desenvolve levando *Quando as máquinas param* no Sindicato dos Têxteis, a preços mais acessíveis. E o público não sofisticado recebe melhor a situação dramática do texto. Revigora-se o conflito entre a jovem grávida que deseja a todo custo preservar o filho e o marido que, desempregado e sem esperanças, a golpeia no ventre, a fim de evitar o seu nascimento. A marca de sinceridade e inquietação atinge o público. (MAGALDI, 2003, p. 99)⁵

A democratização tão falada e almejada pela sociedade leva a priorizar, em particular, as condições de subalternidade da grande massa populacional dentro dessas “sociedades”. Importa ressaltar que tais sociedades, às vezes, encontram-se fragmentadas, segundo os parâmetros da pós-modernidade. As articulações político-sociais distanciam a sociedade civil organizada do Estado, pois:

⁴ “[...] o subalterno é subalterno em parte porque não pode ser representado adequadamente por um saber acadêmico (e por uma ‘teoria’)”.

⁵ Em entrevista concedida no dia 05 de julho de 2009, a atriz e primeira esposa do dramaturgo, Walderez de Barros, destacou que a intenção das primeiras montagens era alfabetizar os trabalhadores ligados ao Sindicato dos Têxteis e, ao final das encenações, ocorriam debates acerca do tema central da peça. Ao fim da temporada, o grupo teatral sofreu ameaças do MR8 (Grupo Armado de Esquerda) que chegou ao ponto de paralisar uma encenação, de maneira armada, para ler um Manifesto contra o regime militar.

En otras palabras, el privilegio de la categoría de sociedad civil está conectada la desilusión “postmodernista” con la capacidad del Estado para organizar la sociedad; és decir, para producir modernidad em su forma socialista o capitalista. El poder de gestación político es, entonces, transferida desde el Estado a las fuerzaz de las que se dice están operando autónomamente em la sociedad civil; esto es, a la “cultura” – la esfera privada – y/o al mercado. Em este sentido, la articulación derechista del binário sociedad civil/Estado es el neoliberalismo, y la articulación de izquierdas está em los nuevos movimientos sociales o em las micropolíticas foucaldianas. (BEVERLEY, 2004 p. 166)⁶

Tais aspectos conduzem o Estado para algo que deve ser conquistado por meio de um projeto hegemônico. Com efeito, percebe-se, muitas vezes, que muitos fatores estão associados à manutenção do poder, que deve ser conquistado e hegemônico pelos interesses do próprio Estado. Nesse aspecto, fatores como a família e a religião concorrem para a manutenção da ordem econômica e política de uma determinada sociedade.

2.1 Plínio Marcos: marginalidade e subalternidade no texto dramático

O dramaturgo Plínio Marcos desenvolveu em seus textos, entre 1958 e 1998, uma singular riqueza de facetas em que prevalece ora o social, ora o político, ora o religioso, ora o cômico, em temas diversos e por meio de uma linguagem crua, de tom incisivo. Suas palavras exprimem o duplo sentido de seu pensamento: de um lado, seu socialismo revolucionário, ligeiramente tingido de veleidades de anarquista, das suas convicções sociopolíticas; de outro, esse mesmo anarquismo, sublimado até a capacidade de construir, sobre a terra arrasada, um mundo novo: o da criação artística.

Nos textos de Plínio Marcos, despontam personagens cujos comportamentos e cujo 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 sociopolítica de cunho mundial. Além disso, o dramaturgo fez de sua obra uma espécie de tribuna para dar voz à massa excluída da sociedade.

É nesse segmento que repousa a maior parte da produção de Plínio Marcos, cuja poética mais densa está associada ao sofrimento e à dor causada pela marginalização social.

⁶ Em outras palavras, o privilégio da categoria de sociedade civil está conectado à desilusão "pós-modernista" com a capacidade do Estado para organizar a sociedade; ou seja, para produzir modernidade na sua forma socialista ou capitalista. O poder de gestão político é, então, transferido do Estado às forças das quais se dizem que estão operando de forma autônoma na sociedade civil: isto é para a "cultura", a esfera privada e/ou mercado. Nesse sentido, a articulação de direita do binômio sociedade civil/Estado é o neoliberalismo, e a articulação de esquerda está nos novos movimentos sociais ou nas micropolíticas foucaultianas.

Assim, no universo ficcional pliniano, revela-se um novo padrão de tragédia, uma vez que suas obras abordam possibilidades morais do comportamento dos seres humanos.

O enredo de *Quando as máquinas param* (1967) focaliza a história de um operário (Zé) que, em decorrência de seu descontrole emocional, provocado pelo fato de estar desempregado e pela impossibilidade de ter uma perspectiva favorável no âmbito trabalhista, desfere um soco na barriga de sua esposa (Nina), a fim de interromper-lhe a gravidez.

Importa ressaltar a aproximação entre a subalternidade e marginalidade, uma vez que, para alguns estudiosos (PARK *apud* QUIJANO, 1978, 14), a marginalidade apresenta-se como fenômeno de desorientação psicológica dos indivíduos submetidos a uma situação de conflito cultural. Nesse aspecto, marginal seria o indivíduo que “o destino condenou a viver em duas sociedades e em duas culturas, não apenas diferentes, porém antagônicas” (QUIJANO, 1978, p.14). Ao desenvolver tal idéia, as pesquisas procuraram definir o homem marginal como aquele que sofre as incertezas psicológicas derivadas do fato de viver um processo de mudanças e de conflito culturais que se produz pelo enfrentamento entre duas culturas antagônicas, superpostas numa relação de dominação, e dentro do qual o indivíduo participa como membro da cultura dominada e exposto, por isso, às pressões de atração e de repulsão que, ao mesmo tempo, a cultura dominante exerce sobre os membros da dominada.

A personalidade dos indivíduos submetidos a tal situação não pode deixar de refletir “as discrepâncias e as harmonias, as atrações e repulsões entre os dois mundos” (QUIJANO, *op. cit.*, p. 14), constituindo-se, dessa maneira, numa personalidade marginal. Nesse contexto, o conceito de “marginalidade” pode ser um fenômeno psicológico de cunho individual, que consiste no conjunto de tensões e conflitos entre elementos que, provenientes de culturas antagônicas, estão incorporados à personalidade de um indivíduo, que não é capaz de orientar-se coerentemente em relação aos problemas de participação na cultura. Em síntese, pode-se entender o conceito de marginalidade como uma marca da personalidade. Com efeito, a ambivalência, a tensão, a irritabilidade, a excessiva consciência e a falta de confiança são postas como características da personalidade dos indivíduos que fazem parte de determinados grupos marginais.

O conceito de “marginalidade” que permeia o trabalho corresponde à “teoria da situação social marginal”, ligada, sobretudo, aos problemas do subdesenvolvimento: o indivíduo marginal seria aquele que é alvo das incertezas psicológicas derivadas do fato de estar inserido num processo de mudança e de conflitos culturais, que ocorrem pelo choque entre duas culturas diferentes, superpostas numa relação de dominação. O indivíduo é membro participante da cultura dominada e, em decorrência disso, exposto às pressões de

atração e de repulsão que a cultura dominante exerce sobre a cultura dominada, aos problemas das relações e das estruturas sociais, amplamente vistos em *Quando as máquinas param* (1967). Trata-se, assim, da “marginalidade como cidadania limitada” (Marshall *apud* QUIJANO, 1978, p. 21), correlacionada ao conceito de integração social.

Dentro do projeto estético de Plínio Marcos, pode ser observada a opção por personagens que estão à margem da sociedade, com suas gírias e palavrões. Ocorre, todavia, que tal escolha custou ao dramaturgo o equivocado rótulo de “escritor marginal”. Equivocado, pois:

A palavra ‘marginal’, sozinha, não explica muito. Veio emprestada das Ciências Sociais, na qual era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas. Cultura, no caso, não significa grau de desconhecimento, e sim padrão de comportamento social. Foi nesse sentido, de elemento não integrado, que passou da Sociologia para o linguajar comum: um delinqüente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de marginais. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo marginal: cabelo comprido, sexo livre, gíbi, gíria, *rock*, droga e outras bandeiras recentes que tipificaram um fenômeno de rebeldia de novas gerações ocidentais denominado justamente contracultura. Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também marginais. (MATTOSO *apud* MAIA, CONTRERAS E PINHEIRO, 2002, p. 30-1)

2.2 A fábula em cena

A peça inicia-se com a personagem Zé jogando futebol com alguns meninos na rua de sua casa, como costuma fazer. Sua esposa Nina não gosta que seu marido brinque com as crianças, bem como não gosta dos palavrões que pronunciam durante as partidas. Tal postura deve-se ao fato de Zé estar desempregado e, nessa condição, não é muito aceitável jogar bola o dia inteiro. O discurso de Nina evoca o discurso marxista, para quem o futebol é uma forma de alienação.

Com a economia doméstica frágil, Zé busca no futebol (nos jogos em frente a sua casa e na paixão pelo time do coração: o Corinthians) a válvula de escape para as suas aflições e tormentos, enquanto sua esposa busca, por meio das novelas, uma forma de alimentar a esperança de um futuro mais promissor.

Em decorrência da crise financeira e do conseqüente desemprego, o casal passa a dever para o único lugar em que ainda tinha crédito: a venda que fornece alimentos. Para agravar ainda mais a situação, também estão inadimplentes com o aluguel do imóvel onde

moram. Com o atraso, o dono do imóvel comunica a Nina que precisará da casa, mas pagará o transporte dos móveis do casal para outro destino.

Em meio a diversas crises, Nina busca, de todas as formas, amenizar o sofrimento do marido, encorajando-o a continuar a busca por um novo emprego e ajudando nas despesas domésticas com suas costuras. A oportunidade surge com uma fábrica na cidade de Osasco, na grande São Paulo, entretanto Zé não consegue a tão almejada vaga de operário, pois não tinha dinheiro para participar do esquema de propina conduzido por um funcionário do departamento pessoal da fábrica.

Então, Nina convence o esposo a aprender a dirigir com Zelito, um motorista de táxi que propôs sociedade com Zé, um dirigindo durante o dia, outro à noite. Quanto à habilitação, Nina diz que pedirá ajuda financeira a sua mãe, o que desagrade amplamente o marido, bem como a possibilidade de vir a morar nos fundos da casa da sogra. Com a ajuda da mãe, Nina traz alimento para casa e, com isso, incita a ira do marido, que se recusa a aceitar qualquer tipo de auxílio:

ZÉ – Não vai dar pé, Nina

Nina – O que?

ZÉ – Essa jogada de eu ser motorista.

Nina - Não sei por quê.

ZÉ – Falta a grana.

NINA – Ora, que grana? O Zelito vai te ensinar.

ZÉ – Mas pra tirar a carta?

NINA – Minha mãe falou que empresta.

ZÉ - Não quero esmola. Ainda mais da sua velha.

NINA – Esmola, não. Dinheiro emprestado. Não sei por que você implica tanto com minha mãe! (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.59)

Para Schiffrin (*Apud* Lopes, 1996, p. 197) a ideia de **quem somos nós** ? “[...] é apoiada em nossas interações contínuas com os outros, e pelo modo como nos posicionamos em relação aos outros”.

Na contemporaneidade, o homem está colocado em xeque, pois aquela figura antropológica do supermacho vem, ao longo do tempo, sendo ameaçada. Atualmente, o seu papel na sociedade não corresponde ao estereótipo pré-estabelecido, e começa a sentir sua identidade masculina fragilizada. O conceito de masculinidade no Brasil ainda é muito forte. Nessa direção, emerge uma sensação de insegurança provocada pelo desemprego e

desqualificação profissional, criando, assim, um esvaziamento. Com efeito, marca-se a profunda ansiedade que caracteriza o comportamento do homem contemporâneo, a tomada de decisões e os projetos de vida na sociedade capitalista que contrastam com a miséria dos marginalizados. No que se refere à peça *Quando as máquinas param*, Nina possui um pensamento otimista, enquanto a personagem Zé é o arquétipo do pessimismo.

Nesse processo, importa que observemos os discursos das personagens pelo viés da diversidade constitutiva: pelo viés da negação. Na obra, Plínio Marcos configura suas personagens pelo crivo da negação do outro, na busca incessante da constituição de uma identidade social que possa corroborar com os anseios de ambos. É a negação subalterna, a recusa, a liberdade subalterna é exercida, como mero abandono do político. Nina apresenta a consciência subalterna no memento liminar de derrota aparente:

“Se a negação subalterna é uma simples recusa de se submeter à interpelação hegemônica, um êxodo da hegemonia, será que isso não é uma nova aceitação da liberdade política que continua barrada a todo e qualquer pensamento sobre hegemonia a todo e qualquer pensamento sobre a localização”. (MOREIRAS, 2001, p. 155)

NINA – Poxa, Zé, será que nem minha novela vou poder escutar mais?

ZÉ – Pode. Mas não precisa chorar.

NINA – Que vou fazer? Eles falam cada coisa bonita! Eu gostaria que você falasse assim pra mim.

ZÉ – Se eu fosse cabeça fresca, falava. Mas como eu vou pensar nessas bobagens todas, se vivo azucrinado? E depois . . . eu nem tive estudo, nem nada.

NINA – Quando a gente namorava, você falava.

ZÉ – Você lembra, é?

NINA – Claro! Você sempre dizia: “Meu tesouro nessa vida são teus olhos de cetim. Se tu me dizes não, isso será o meu fim. Vou beber até morrer”. . .

ZÉ – Isso é um tango que eu escutei. Do que eu mesmo inventei, você não gostava.

NINA – O que era?

Zé – Não lembra o que eu dizia: “Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians”?

NINA – Não gostava porque você só dizia isso no sábado e no domingo se mandava pro campo.

ZÉ – Paixão que escravizava. Tan-tan-tan-tan-tanmmm. . .

NINA – E a bobona que ficasse esperando.

ZÉ – E esperava. Era gamadona.

NINA – Mas agora aprendi. Demorou, já jantei. Teu prato ta aí em cima do fogão.(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.51)

Como atesta Bruner (*Apud* Lopes, 2002, p. 62): “Somos uma colônia de possíveis si mesmos”, as pessoas não conseguem ser elas mesmas a menos que se ligue a uma outra; já que ao compreender as identidades sociais como fragmentadas, contraditórias e em processo: pois elas se modificam nas várias práticas discursivas.

Voltando ao enredo, nova discussão se instala, e Nina comunica que está grávida. A princípio, Zé parece gostar da ideia de ser pai, porém, quando pensa nas dificuldades que estão passando, e o que será de suas vidas com uma criança, ameaça a esposa para que ela aborte. A discussão se acentua, e Nina diz que irá para a casa de sua mãe. Num ato intempestivo de desequilíbrio e insanidade, Zé desfere um soco na barriga da esposa, que se dobra lentamente, caindo ao chão com expressão de angústia, dor e sofrimento, olhando para o marido enquanto a luz vai se apagando lentamente.

Insinua-se, nesse momento da peça, uma discussão acerca da questão do gênero como construção social.

A sociedade ocidental e, especialmente, a sociedade latino-americana, têm atravessado, em grande parte de seus países, sucessivas crises de ordem generalizada, que têm afetado não apenas a ordem econômica dos membros que a constituem, mas também outros níveis do cotidiano. Um desses efeitos consiste na discriminação das mulheres, fazendo que a questão do gênero se constitua como um significativo obstáculo ao processo de democratização da sociedade, uma vez que exclui, discrimina e limita a participação do sexo feminino em várias esferas sociais. Não obstante, esse fato emerge, atualmente, como uma nova categoria de análise para as ciências humanas e sociais e, por conseguinte, é alvo de diversas discussões e estudos no universo linguístico (particularmente em Análise do Discurso) e literário (com destaque no campo transdisciplinar dos Estudos Culturais). Essa nova perspectiva de caráter analítico é tratada pela literatura mundial como “a questão do gênero”.

Até a década de 70, vários estudos tinham como proposta a construção de uma categoria teórica sobre “mulher”, ou, mais especificamente, sobre o fato do que é ser mulher.

Considerando a existência de vários campos que se empenham em buscar uma resposta a esse questionamento, a Antropologia assume grande importância em decorrência, especialmente, da natureza de seu objeto, que, entre muitas coisas, possibilitou o estudo de diferentes formas de organização social (LAZZARI, 1993). Com o avanço das pesquisas de ordem antropológica, detectou-se a diferença cultural como “um fenômeno que não é passível de redução, ou seja, que toda a realidade é socialmente construída” (MORO, 2001, p. 16).

Tal contribuição da Antropologia apresenta especial relevância para os estudos feministas, pois o objetivo primordial desses estudos é “desmitificar a crença generalizada sobre a condição da mulher como inscrita em uma natureza imutável” (LAZZARI, 1993, p. 5).

Durante as décadas de 60 e 70 do século XX, instigados pelo interesse de detectar as origens da opressão do gênero feminino, muitos estudos foram direcionados para a questão do patriarcado (RUBIN, 1975). Ao final da década de 60 do século XX, ressurgiu, no ocidente, o movimento social feminista. Conseqüentemente, passou-se a visualizar várias ocorrências de “feminismos” e diversos grupos de mulheres engajadas politicamente.

Embora haja o conhecimento de uma vasta gama de “feminismos”, tem-se a consciência de que existe um denominador comum para todas as diferentes formas de luta e resistência feministas: o enquadramento social de papéis conforme o sexo. Ao longo dos anos, a principal reivindicação das mulheres foi a de ter uma realidade igualitária no que diz respeito aos direitos socialmente atribuídos aos homens.

Inicialmente, a palavra “gênero” passou a ser utilizada entre as feministas americanas que almejavam dar ênfase ao caráter social das distinções estabelecidas sobre o sexo. O gênero tornou-se, com isso, uma forma de indicar “construções sociais”, uma vez que o corpo sexuado e biológico funcionaria como uma justificativa para estabelecer as identidades de caráter subjetivo dos homens e mulheres dentro de cada cultura (SCOTT, 1990).

Segundo Pedro *apud* Moro (2001, p. 17): “A categoria gênero surgiu para ampliar o conceito funcionalista de papéis sociais, ao precisar a idéia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres, incorporando a dimensão das relações de poder”.

O recorrente uso da categoria gênero para questões de classificação decorreu da negação dos pressupostos teóricos que preconizam o determinismo biológico, implicitamente usado nos termos “sexo” ou mesmo “diferença sexual”: nenhuma definição de homens e mulheres pode separá-los, e sim, tratá-los de forma recíproca (SCOTT, 1990).

Grossi (1992, p.70), em seu olhar sobre a questão do conceito de gênero, afirma que:

O conceito de gênero foi forjado no inglês *gender* e, apesar de considerá-lo confuso e ambíguo em português, utilizo-o, pois, trata-se de um termo usado por muitos pesquisadores para falar da construção cultural simbólica das relações homem/mulher.

O termo gênero também é empregado para estabelecer as relações de caráter social entre os sexos, evidenciando, com isso, a explícita rejeição ao caráter biológico das explicações estabelecidas até então.

Dentro da corrente psicológica, Lazzari *apud* Moro (2001) estabelece que o gênero implica uma instância de vertente analítica, em que se articulam três instâncias básicas:

a) a rotulação (ou atribuição) do gênero que se realiza no momento em que se sabe o sexo da criança, ou seja, a partir da aparência externa dos genitais;

b) a identidade de gênero que se estabelece juntamente com a aquisição da linguagem e anteriormente a um conhecimento de diferença anatômica entre os sexos. Desde essa fase, a criança estrutura a experiência vital com o gênero a que pertence, identificado em todas as manifestações.

c) o papel de gênero que se forma no conjunto de normas e prescrições que a sociedade e a cultura estabelecem sobre os comportamentos feminino e masculino. A dicotomia masculino/feminino estabelece estereótipos, geralmente rígidos, que condicionariam papéis, limitando as possibilidades das pessoas, ao dar condições ou reprimir os comportamentos segundo sejam ou não adequados ao gênero. A estruturação do gênero chega a converter-se num fato social de tanta força que, muitas vezes, é pensado como natural.

Dentre as várias diferenciações que se estabelecem entre os sexos, existem aquelas que se relacionam com determinadas áreas do conhecimento, geralmente dominadas por homens – as áreas de maior prestígio social e, conseqüentemente de maior remuneração –, restando para a mulher as atividades de menor destaque no âmbito social.

Nos últimos tempos, especialmente desde fins do século XIX, as mulheres de classe média vêm ocupando cada vez mais determinados espaços até então destinados ao sexo masculino. Contudo, atualmente, ainda há diferenças de vários níveis. Uma dessas diferenças pode ser observada no universo do trabalho, campo fértil para detectar a existência de profissões preferencialmente destinadas ao sexo feminino e outras ligadas ao masculino. Conforme analisa Bruschini (1979, p.16): “Consideram-se como ocupações femininas aquelas

em que se concentram mais de 50% de mulheres, enquanto, por oposição, as ocupações masculinas seriam aquelas onde a participação do sexo masculino seria superior a 50%”.

Podem-se destacar, entre o universo de ocupações masculinas, as profissões que se relacionam aos estudos científicos e técnicos. Tal definição eclode em modelos estereotipados do que devem ser homens e mulheres e, conseqüentemente, o lugar que devem ocupar na sociedade. Essa discriminação acarreta sérios obstáculos ao processo de democratização da sociedade.

O conceito de gênero está diretamente ligado às questões do movimento feminista contemporâneo, em suas bases da luta política que ocorreu na história da humanidade em fins da década de 60.

Com a virada do século, as manifestações contra a discriminação da mulher ganharam maior notoriedade com o movimento chamado “sufragismo”, cujo foco estava voltado para o direito do voto destinado às mulheres. Ganhando amplitude e estendendo-se por vários países ocidentais (guardando as devidas proporções), o sufragismo destacou-se no meio feminino/feminista e passou a ser reconhecido como a “primeira onda” do chamado feminismo. Os objetivos mais imediatos – alvo de interesse de mulheres brancas de classe média – caracterizaram-se por reivindicações relacionadas à organização familiar, maior acesso aos campos de conhecimento e maior abertura a determinadas profissões (geralmente destinadas ao sexo masculino). As metas alcançadas (embora tenham ficado restritas a poucos países) acabaram por produzir certa acomodação por parte do movimento.

A chamada “segunda onda” – iniciada no fim da década de 60 do século XX – além de se deter em preocupações de ordem social e política, volta-se para questões propriamente teóricas. Com os debates entre estudiosas e militantes, de um lado, e seus críticos, de outro, emerge o conceito de gênero.

O ano de 1968 marca o início da rebeldia e contestação política contra as bases solidificadas pela sociedade. A insatisfação coletiva já havia passado por um período de gestação em países como a França, a Inglaterra e Alemanha, cujo coro de inconformidade era liderado por intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens, ou seja, diferentes grupos que expressavam todo o seu descontentamento com aquele *status quo* permeado pelo tradicionalismo social e político vigente. Mais que uma marca temporal, 1968 deve ser compreendido como parte de um processo de maior envergadura, cujos desdobramentos viriam em forma de movimentos específicos e em eventuais estágios de solidariedade.

Dentro desse contexto de contestação e efervescência política e social, o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, não somente por meio de protestos públicos e ações de

grupos de conscientização coletiva, mas também com veículos de comunicação, como, revistas, livros e jornais. Algumas obras se tornaram extremamente relevantes por traduzirem com muita propriedade o pensamento feminista. Podem-se destacar *Le deuxième sexe*, de Simone Beauvoir (1949), *The feminine mystique*, de Betty Friedan (1963), *Sexual politics*, de Kate Millett (1969) como obras que marcaram o movimento e, com isso, influenciaram militantes feministas do universo acadêmico a trazerem para o interior das universidades e escolas questões relacionadas aos chamados *estudos da mulher*.

Tornar a mulher como algo visível foi um dos grandes desafios das estudiosas feministas nesse período, uma vez que, em decorrência da segregação social e política para a qual a mulher foi conduzida, tornara-se patente a sua condição de invisibilidade enquanto sujeito.

É interessante ressaltar que essa invisibilidade da mulher, produzida por múltiplos discursos que constituem o universo privado, o mundo doméstico, como sendo o “verdadeiro” ambiente tipicamente feminino, já estava sendo rompida por determinadas mulheres, que, há tempos, exerciam atividades em fábricas, oficinas e lavouras, portanto fora do ambiente doméstico. Com o passar do tempo, passaram a ocupar outras esferas de trabalho, como escritórios, lojas, escolas e hospitais, embora suas atividades sempre fossem supervisionadas por homens e, em geral, classificadas como secundárias, ou, muitas vezes, relacionadas à assistência, ao cuidado ou à educação.

Tais fatores serviriam como fonte de observação, por parte das feministas, para exemplificar e denunciar a ausência feminina no ramo das ciências, das letras, das artes. Com isso, os primeiros estudos acerca do feminismo estão ligados à descrição das condições a que eram submetidas as mulheres no ambiente de trabalho em diferentes instâncias e espaços. Áreas como Antropologia, Sociologia, Educação e Literatura apontam, em seus estudos, as mais variadas desigualdades que a mulher tem enfrentado no âmbito político, social, econômico e jurídico.

Acreditando na possibilidade de uma nova realidade e na proliferação dessas ideias, algumas mulheres criam revistas, promovem eventos e organizam-se em grupos para debater novas ideias e avançar em novos estudos acerca do assunto. Por vezes, tais grupos transformam-se em guetos e acabam passando por um processo de exclusão (e também por se excluírem) dos mecanismos que compõem o universo acadêmico. Esse fator torna-se muito comum nesse contexto, colocando nesses espaços (e tão somente neles) pautas para discussões relacionadas à mulher.

É imperioso, no entanto, reconhecer a relevância dos primeiros estudos sobre o feminismo contemporâneo, uma vez que:

[...] tiveram o mérito de transformar as até então esparsas referências às mulheres – as quais eram usualmente apresentadas como exceção, a nota de rodapé, o desvio da regra masculina – em tema central. Fizeram mais, ainda: apontaram lacunas em registros oficiais, vieses nos livros escolares, deram voz àquelas que eram silenciosas e silenciadas, fizeram áreas, temas e problemas que não habitavam o espaço acadêmico, falaram do cotidiano, da família, da sexualidade, do doméstico, dos sentimentos. Fizeram tudo isso, geralmente, com paixão, e esse foi mais um importante argumento para que tais estudos fossem vistos com reservas. Eles, decididamente, não eram neutros. (LOURO, 1997, p. 19).

É, sobretudo, por meio das feministas anglo-saxãs que a palavra *gender* passa a ser empregada em uma acepção distinta de *sex*. Tal formulação conceitual apresenta-se como uma espécie de ferramenta analítica que é, fundamentalmente, uma ferramenta política.

Ao direcionar o foco para o caráter eminentemente social, não há, contudo, “(...) a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas”. (LOURO, 1997, p. 22).

Tal conceito procura referir-se ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são trazidas para a esfera social e tornadas como parte do processo histórico.

Com isso, procura-se recolocar o debate relacionado à questão do gênero no âmbito social, uma vez que é nesse campo que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para estabelecer desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas, mas sim nos mecanismos que constituem a sociedade.

Esse conceito passa a ser usado, nesse contexto, com forte apelo nas relações sociais, pois é nesse segmento que se constroem os gêneros. Dessa forma, embora os estudos acerca da noção de gênero continuem priorizando as análises sobre as mulheres, estarão, agora, de maneira mais explícita, referindo-se também aos homens. Com isso, tentam-se evitar quaisquer afirmações generalizadas sobre “mulher” ou “homem”.

Na medida em que o conceito afirma o caráter social do feminino e do masculino, obriga aquelas/es que o empregam a levar em consideração as distintas sociedades e os distintos momentos históricos de que estão tratando. Afasta-se (ou se tem a intenção de afastar) proposições essencialistas sobre os gêneros; a ótica está dirigida para um processo, para uma construção, e não para algo que existia *a priori*. O conceito passa a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos. Observa-se que as concepções de gênero diferem não apenas entre as sociedades ou os momentos históricos, mas no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que a constituem (LOURO, 1997, p.23).

Os Estudos Feministas passam por uma importante transformação, permeada de intensas discussões e polêmicas. Envoltos em torneios linguísticos e políticos no contexto anglo-saxão, o termo não poderia ser simplesmente transposto para outros contextos sem que passasse por um processo de disputa da construção de novos sentidos e de apropriação. Conseqüentemente, no final dos anos 80 do século XX, as feministas do Brasil passaram a utilizar, de forma mais enfática, o termo “gênero”.

A característica central do termo não se deve ater simplesmente à construção de papéis meramente masculinos e femininos. Tais papéis seriam normas pré-estabelecidas por uma sociedade para definir o comportamento de seus membros.

Por meio desses papéis, cada membro da sociedade deveria conhecer o que é considerado adequado ou inadequado tanto para um homem quanto para uma mulher, mesmo que tal concepção seja apontada como redutora ou simplista. Discutir as relações de papéis masculinos e femininos nos remete à análise de indivíduos e, por conseguinte, às relações interpessoais.

Esse posicionamento crítico colocaria as relações entre sujeitos no âmbito das interações face a face. Com isso, ficariam sem um estudo sistemático; não apenas as diversas formas que podem assumir as masculinidades e as feminilidades, como também as complexas redes de poder que constituem hierarquias entre os gêneros, pois:

A pretensão é, então, entender o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos. E aqui nos vemos frente a outro conceito complexo, que pode ser formulado a partir de diferentes perspectivas: o conceito de identidade. Numa aproximação às formulações mais críticas dos Estudos feministas e dos Estudos Culturais, compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias (LOURO, 1997, p.24).

Ao estabelecer que o gênero institui a identidade do sujeito, pretende-se relacioná-lo a algo que transcende a função de papéis, ou seja, a ideia é conceber o gênero como parte do sujeito, constituindo-o. Nesse âmbito, admite-se que as diferentes instituições e práticas

sociais são constituídas pelos gêneros. Tais práticas e instituições estabelecem os sujeitos, buscando, por meio dessa perspectiva, compreender que a Justiça, a Igreja, as práticas educativas ou de governo, a política e outros são atravessadas pelos gêneros.

As questões acerca da sexualidade também são extremamente relevantes para os estudos de gênero. Para que se tenha a real dimensão sobre o assunto é necessário estabelecer algumas distinções entre gênero e sexualidade, ou entre gênero e identidades sexuais. A partir do instante em que se opta por fazer tal distinção pode-se cair no risco de esquematização, uma vez que, nas práticas sociais, essas instâncias estão precisamente articuladas.

É necessário firmar que é impossível compreender a sexualidade puramente com base na observação de seus componentes naturais; há que se considerar também os processos inconscientes e formas culturais.

Nota-se que os sujeitos podem exercer sua sexualidade das mais diversas formas, uma vez que suas identidades sexuais se constituíam por meio de como vivem sua sexualidade, seja com parceiros ou parceiras. Ocorre que os sujeitos também podem se identificar social e historicamente como masculinos ou femininos e, com isso, constroem suas identidades de gênero.

Tanto as identidades sexuais quanto as identidades de gênero estão amplamente relacionadas, todavia elas não podem ser vistas como sendo a mesma coisa. Os sujeitos masculinos ou femininos podem ser heterossexuais, homossexuais (e, concomitantemente, também podem ser negros, brancos, índios, ricos, pobres). O que se faz necessário ressaltar é que, tanto na questão do gênero como na questão da sexualidade, as identidades são sempre construídas, ou seja, “As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação” (LOURO, 1997, p.27).

Segundo Gonçalves (2006), na esteira do pensamento psicanalítico de Sigmund Freud, o termo “gênero” por vezes admitia as nuances da definição “masculino” e “feminino” e, por isso, apresentava caráter impreciso e enganador. Nesse segmento, os termos “masculino” e “feminino” significam coisas diferentes para cada autor. Em 1915, Freud observou a qualificação da libido como “masculina”, uma vez que essa é ativa. Com ênfase no aspecto sexual, o pai da psicanálise apresentava uma definição de gênero na qual o masculino e o feminino se definiriam de forma coerente e se distinguiriam pelas influências do meio:

O que mais importava nesses anos era que Freud descrevia uma evolução semelhante da vida sexual dos meninos e das meninas, diferenciada apenas por pressões sociais. Como seres sexuais, conforme então Freud via a questão, os homens e as mulheres são mais ou menos espelhos uns dos outros. (GAY, 1989, p. 467)

Tal conceito ganha força, sobretudo nos anos 1980, por meio de uma análise histórica capaz de revelar as diferenças sexuais e os papéis sociais a partir das significações históricas e socialmente construídas e designadas, de modo relacional, por mulheres e homens. Nessa perspectiva da história cultural, procurou-se identificar de que modo, em diferentes lugares e momentos, a realidade social é construída, pensada, lida e analisada.

Com efeito, pode-se compreender os papéis normativos, os comportamentos atribuídos a homens e mulheres e a relação entre os sexos não como meros discursos neutros, mas, sobretudo, como representações construídas com amplo leque de significações e de relações de poder.

Todo esse discurso sobre a utilização da categoria gênero chegava ao ponto mais alto da “desnaturalização” das diferenças entre homens e mulheres, uma vez que se reconhecia que “[...] a relação entre os sexos não é, portanto, um fato natural, mas sim uma interação social construída e remodelada incessantemente, nas diferentes sociedades e períodos históricos” (SAMARA, 1996, p. 39).

Para alguns historiadores, a ideia das diferenças entre os sexos seria parte de construções de ordem cultural; porém a introdução da categoria “gênero”, relacionada ao contexto social, levou à consideração da “diferença na diferença”.

Portanto tais diferenças sexuais dependem dos diferentes papéis políticos e das tradições culturais que tecem as nações. De acordo com o catolicismo, que contribui para a sacralização do político, as mulheres são indignas por sua própria feminilidade. Nesse aspecto, leva-se em conta que a construção das várias identidades femininas só poderia se configurar em relação às identidades masculinas. Esse processo dar-se-ia por oposição, de forma hierarquizada, com ênfase nas desigualdades.

Importa acrescentar que o poder político não se limita apenas ao espaço público, ao âmbito do Estado; evidencia, também, os poderes exercidos pelas mulheres nos “recônditos do lar”, com a família e, por extensão, nas tarefas realizadas no espaço doméstico, no interior das comunidades com diferentes características.

Essas relações são comuns, atemporais e universais, compartilhados por todas as mulheres, cuja ideia de uma identidade de gênero era pouco flexível, quase destituída do

conteúdo relacional “imposta” ao que seria fruto de um “entusiasmo militante” do qual temos dificuldade de nos livrar.

A condição feminina praticamente não se alterou ao longo da História. As conquistas de autonomia traduziram-se em um processo paulatino e muitas vezes não apresenta retrocessos relacionados às mudanças históricas ocasionadas por diferentes tipos de organização social. O desempenho do papel de “rainha do lar”, às vezes desconfortável com o papel de “dona de casa” submissa, sem ressaltar seu sentimento de inadequação, na construção da identidade, sobretudo no interior das classes sociais. A noção de repressão, por sua vez, é mais perversa; há dificuldade em se livrar dela à medida que parece se adaptar a uma série de fenômenos e efeitos do poder.

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

Do preconceito à realidade, do imaginário às atitudes e comportamentos, é constituída esta suposta inferioridade da mulher para justificar sua dominação; um discurso que já se encontrava em Aristóteles, em *Política* (Livro I, 1254): "O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]". Este fato é representado no imaginário social e, com base nessa representação, atribui-se o predicado "forte" ao papel masculino (encarnado por Zé) e "fraco" ao feminino (representado por Nina).

Importa destacar que a libertação feminina iniciada na década de 60, marcada pelo início da rebeldia e contestação política contra as bases solidificadas pela sociedade, num coro orquestrado por intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens, ou seja, diferentes grupos que expressavam seu descontentamento para com aquele *status quo* de tradicionalismo social e político. De certo modo, é como se a mulher se insurgisse contra sua condição de invisibilidade enquanto sujeito, produzida por múltiplos discursos que constituem o universo privado, segundo os quais o “verdadeiro” ambiente feminino seria o mundo doméstico.

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

2.3 Sob a luz da subalternidade: uma análise

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 maior dimensão à 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, p.40)

Conforme afirma Magaldi (idem., p.213), “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.”

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 nessa desordem cindidas por concepções culturais díspares. Será o combate dessas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga.

Plínio Marcos apresenta à dramaturgia brasileira personagens às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas e sem ornamentos embelezadores, com perguntas e respostas, ataques e defesas:

NINA – Ele falou pra gente não se preocupar. Que, em último caso, ele ajuda a gente. Dá um dinheiro pra mudança.

ZÉ – Filho de uma puta! Nojento! Enganador!

NINA- Que foi, Zé?

ZÉ – Ele vai despejar a gente, Nina!

NINA – Despejar!

ZÉ – É. Ele pede a casa de fininho. Mas o que ele quer é botar a gente pra fora daqui. Canalha! Pra onde a gente vai, Nina? Pra onde?(*Pausa*)

NINA – Mas ele falou que dá uma grana pra mudança.

ZÉ – Mas pra onde a gente muda? Quem vai querer alugar casa pra desempregado? Quem?(*Nina está abatida.Pausa. Zé, nervoso, tira um maço de cigarros do bolso, procura um cigarro, mas não há mais nenhum. Amassa-o, irritado, e atira o maço longe.*)

ZÉ – Merda de vida!(*Nina levanta-se, vai até a prateleira, pega um maço de cigarros e dá para o Zé.*)

NINA – Olha aí.

ZÉ – Você comprou?

NINA – Claro.

ZÉ – Com que dinheiro?

NINA – Dona Elvira pagou o vestido. Paguei a venda e com o troco comprei esse maço de cigarros pra você.
(PLINÍO MARCOS, 1967, p.53)

Movimentando-se em um mundo oposto à sociedade em que vivemos, um mundo sombrio, as personagens plinianas são “a tábua e a lei” (MELO, 1994, p. 13) de seus atos. Prado (*Apud* MELO, 1994, p. 30) argumenta que a situação social apresentada em cada personagem é apenas o “pano de fundo” das histórias do dramaturgo. A personagem masculina é apresentada pelo dramaturgo como uma personagem que está o tempo inteiro sendo manipulada por forças desconhecidas contra as quais não sabe e não pode lutar. São personagens incapazes de mudar a situação social em que vivem.

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

Segundo Rosenfeld (1972, p. 21-31), 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 portadores de signos (PALLOTTINI, 1989, p. 12) em que ela vai atuar – e a relação ator-personagem: o ator não pode encarnar a personagem; ele precisa configurá-la e criticá-la, produzindo, num “quadro teatral não realista”, personagens autônomas ou realistas, entre as quais se insinua o pensamento do autor.

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 *Quando as máquinas param*, esses dados assumem papel determinante.

A aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato. (PALLOTTINI, 1989, p. 64-67; 77-83).

Ocorre, todavia, que, na obra *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos faz uso de poucas didascálias, além de fazer raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária. Esse processo de construção dramática denota que, na estética pliniana, especialmente nesta peça, a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque. Nesse aspecto, importa acrescentar que tais características remetem à construção recorrente do teatro engajado. Conforme afirma Rosenfeld (1972, p. 21-31), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens,

tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

Maingueneau (1995, p. 122), por sua vez, esclarece: “o que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação”: a cenografia (situação de enunciação) e o cenário literário (que associa “autor” e “público”). Desse modo, a legitimação da obra literária decorre de sua articulação àquilo de que surge (a vida do escritor e a sociedade); de um entrelaçamento: “*através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início.*” (MAINGUENEAU, 1995, p. 132, destaque do autor). Assim, o que o texto diz não pode fechar-se sobre si, porque o dizer que o veicula é duplo, enredando enunciação e enunciado.

No discurso teatral, essa duplicidade é ainda mais evidente e complexa, porque, ali, a palavra participa, simultaneamente, de duas situações de enunciação muito diferentes entre si, embora “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). A enunciação teatral passa pelo crivo da duplicidade. Tal característica se estende também às personagens, uma vez que:

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

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

Na obra dramática de Plínio Marcos, esses princípios teóricos são patentes, pois o fenômeno da injustiça social não era nenhuma novidade para um dramaturgo que sempre esteve ao lado dos mais inusitados personagens que povoaram (e continuam povoando) o universo marginal. Esteve sempre em contato com pessoas que estão em constante guerrilha

urbana e que, ao longo dos tempos, vêm perdendo a voz, num processo de silenciamento que remonta aos tempos do regime de exceção. Os problemas que surgem em decorrência das diferenças abissais entre ricos e pobres, entre os que vivem em condições sub-humanas e os que aproveitam de seus privilégios de classe ganham força no timbre da voz contestadora do artista:

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

O artista traz para o centro das discussões o modo, o comportamento, a linguagem e, acima de tudo, o constante desafio de estar à margem da sociedade, pois:

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

Assim, 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). E:

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 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”:

ZÉ – Cheguei lá cedo paca e já tinha nego na fila. Mas eu fiquei um dos primeiros. Logo de saída, vi a maior tabuleta da paróquia pedindo gente. Jurava pra mim mesmo que ia tirar o pé da cova. Mas logo me toquei que ia ser na base do agrião. Quando a fila já estava dobrando a esquina, apareceu um cara dizendo que era do Departamento Pessoal. Parecia um porco, o desgraçado. Secou todo mundo. E a gente só espiando o lance. Foi um cacetão de vez até o fim da fila e voltou. -Daí, começou a tirar uns caras pro lado. Levava pro canto e blá-blá-blá, tudo cochichado. Quando os caras voltavam pra fila, vinham bem contentões. Os outros, ali, só querendo saber o mistério. Daí, o porção chegou em mim e me levou pras encolhas.

NINA – O que ele queria?

ZÉ – O troço mais escamoso que já vi na puta da vida. Meteu uma papa de anjo pra cima de mim. Disse que sabia que eu estava a perigo, sabia que eu precisava do lugar e tal e coisa.

NINA – Poxa, que adivinhão! Se você estava lá, é natural que queria um emprego!

[...]

NINA – O que deu?

ZÉ – Deu que o porco disse que, se eu queria a vaga, era com ele mesmo o ajuste. Que ele podia clarear a minha barra, mas eu tinha que adiantar o lado dele.

[...]

ZÉ – Ele queria uma grana! Queria tutu! Dinheiro! Dinheiro vivo. Não estava ali pro botar azeitona na empadinha dos outros. Queria o dele. Entendeu?

Nina – Ele queria que você desse dinheiro pra ele? Que comprasse o lugar?

ZÉ – Pois é. Falou que todo mundo tinha entrado na jogada. Só restava uma vaga, podia ser minha. Se eu tivesse cem giripocas.

(Pausa longa)

NINA – Será que esse homem não sente vergonha na cara de querer roubar quem precisa? Será que ele não tem mulher? Filhos pra sustentar? E, se tem, ele não vê que é duro? Duro pra ele, que tem

emprego, que dirá para os outros, que nem a gente, que não tem onde cair morto? Será que ele não vê isso? Mas esse Deus há de castigar. O que se faz de ruim nessa terra é aqui mesmo que se paga.

ZÉ – Ele sabe de tudo, Nina. Sabe que esse papo de Deus castigar é conversa fiada. O negócio é ali, na mortadela. Por isso, mete a mão no bolso dos otários, que a lei é salve-se quem puder.(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.54-55)

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 nessa 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 assassinios, tudo em alguns poucos minutos peçados de acontecimentos e emoções.” (PRADO, 1972, p. 84). A dinamicidade do tempo teatral influencia no psicológico da personagem, que muda de sentimentos bruscamente, não assumindo características de exagero nem de caricatura:

NINA – Hoje não joga o Corinthians?

ZÉ – E daí? Entrada custa uma nota. E a gente está mais dura que pau de galinheiro.

NINA – (*Tira uma nota do armário.*) Pega esse e vai.

ZÉ – De onde apareceu?

NINA – A dona Helena pagou a blusa dela.

ZÉ – Mas vai fazer falta.

NINA – Amanhã é outro dia. Vamos aproveitar hoje. Vai torcer por teu Corinthians. E eu vou ver televisão na casa da Carminha.

ZÉ – Será que devo ir?

Nina – Claro que deve. Precisa se distrair. Ficar pensando é que não resolve. Só vai conseguir é ficar careca.

ZÉ – Deus me livre! (*tira um pente do bolso e penteia o cabelo.*) Se eu tenho uma coisa legal, é a juba. Bom, então tenho que picar a

mula. Já estou atrasado. (*Zé pega uma bandeira do Corinthians e vai sair.*)

NINA – Na volta, passa na casa da Carminha e me apanha.

ZÉ – Ta. (*Dá um beijo rápido em Nina, vai sair, pára na porta, volta até Nina.*) Nina.

NINA – Que é?

ZÉ – Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians! (*Os dois riem e se abraçam. Luz apaga.*) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.57)

Plínio Marcos afirma que são as personagens marginais que permitem a crítica que faz da sociedade, desvinculando-se de elos com qualquer agremiação política, desprovidas que são de consciência política. Assim, as personagens do autor terminam por subverter todo o esquema do teatro esquerdizante (teatro engajado de cunho social) em voga nos anos 60 e 70, uma vez que suas personagens não trazem nenhuma mensagem otimista, ou positiva, no sentido de que fosse possível guardar alguma esperança de mudança do quadro social. As personagens que povoam o universo do texto dramático pliniano debatem-se num mundo que não oferece nem um vislumbre de redenção, pois estão envolvidas em situações de subalternidade em que a luta pela sobrevivência faz que enveredem para a marginalidade mais violenta para atingir seus objetivos.

A proposta da peça *Quando as máquinas param* (1967), objeto de análise desta dissertação, é trazer à tona aspectos que possam conduzir à rediscussão e ao redimensionamento do ambiente urbano. Como destaca Luiz (2001, p.): “O desempregado, acumulando as frustrações de ver, impotente, escapar os seus projetos de vida, e a costureira de freguesia e ganhos minguados, resistindo, ajudada pelo romantismo das telenovelas, às dificuldades do cotidiano são um casal no limite da margem.” (LUIZ, 2001.)

As personagens que constroem as ações do drama estão imersas em problemas sociais: Nina e Zé são um casal proletário com um projeto: trabalhar, construir uma família e viver decentemente. No decorrer da trama, ela fica grávida e ele, desempregado. Os fatos provocam uma contundente crise familiar e, pois, motivam discussões sobre fome, saúde, educação, que enveredam por questões de ordem psicológica, trazendo, para a arena, um constante jogo de disputa de poder, que muitas vezes culmina em discussões de gênero, marginalidade e subalternidade:

NINA – Antes de fazer besteira. . . lembra que agora você vai ser pai. *(Pausa longa. Zé parece ter um grande conflito interior. Depois de um grande tempo, vira-se de costas para Nina.)*

ZÉ – Nina. . . Você vai tirar esse filho.

NINA – Não entendi.

ZÉ – Você vai tirar esse filho.

[...]

NINA – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.

ZÉ – Claro que gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra que? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxo? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos.*(Pausa).*

[...]

ZÉ – Filho é luxo. É pra quem pode.

NINA – Se Deus manda a gente tem que receber.

ZÉ – Que Deus manda! Se a gente seguisse a tabela direito, você não pegava.

[...]

NINA – E a criança, Zé? Pensa na criança!

ZÉ – Vira anjo. É melhor pra ela.

NINA – Isso é pecado.

ZÉ – Pecado é largar o filho a olho no mundo. Que nem esse seu Miguel Baiano, que se encheu de filho e não pode cuidar deles. Depois, fica caindo pelas tabelas quando um se dana. Até agora não soltaram o Toninho. Bela merda ter filho pra isso. Eu não vou botar cria no mundo pra isso.

NINA – Já botou, Zé! Já botou! Ele está aqui dentro de mim. Já estou carregando a criança na barriga. Já sinto amor por ela. Rezo por ela. Peço a Deus que a proteja. Ela já tem vida. E eu, como qualquer mulher ou bicho, vou proteger essa vida que está nascendo.

ZÉ – Eu também quero proteger, Nina. Eu quero livrar a cara dele dessa sacanagem de nascer pobre. Eu não quero que meu filho amanhã seja que nem eu, que só pego o pior.*(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.62-63)*

As personagens da peça apresentam discursos contrastantes: de um lado, Zé representa o discurso proveniente do controle de natalidade; de outro, Nina está ideologicamente atravessada e marcada pelo discurso da Igreja, ou seja, um discurso que condena, veementemente, qualquer posição favorável ao aborto.

A personagem Zé retrata o típico desempregado que tenta, de todas as formas, voltar para o mercado de trabalho. Vítima do recesso econômico que ronda os polos industriais do Brasil, Zé passa por inúmeras cobranças, seja na área alimentar, seja na área da moradia. Com efeito, a personagem busca, nos jogos de futebol com as crianças da vizinhança, algo que possa amenizar o seu sofrimento pelos percalços do desemprego:

NINA – Zé, não é pra te encher. Mas você fica jogando bola com a molecada, a vizinhança pensa que você é vagabundo. Todo mundo sabe que você está desempregado.

ZÉ – Ninguém tem nada com a nossa vida.

NINA – Mas eles falam.

ZÉ – Deixa falar. Não sou o único que está parado aqui neste bairro. Só nesta rua tem uns vinte.

NINA – Mas ninguém fica jogando bola com a molecada na rua.

ZÉ – Eu fico! E daí? Gosto de brincar com moleque. Quem quiser se badalar na minha vida, que se badale. Pombas! Não tenho que dar satisfação a vizinho nenhum. Que zorra! É preferível ficar batendo bola aí na rua do que ficar nos botecos enchendo o caco.

NINA – Natural que é. Mas você é homem casado.

ZÉ – E daí?

NINA – E daí que não fica bem.

ZÉ – Não fica bem é eu não ter onde trabalhar. Isso é que não fica bem. E me arranjar uma viração ninguém quer. (Pausa) Escuta, Nina, a vida não está sopa. Se a gente não se espalha um pouco, acaba endoidando. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.46-47)

A personagem Zé, na maioria das vezes, recorre ao discurso do senso comum – ele não tem voz, então “usa” o já dito - o que produz um efeito de alienação, disfarçada em conformismo. Já a personagem Nina funciona como contraponto do gênero masculino representado pela figura de seu marido, o operário desempregado. Compatíveis com o gênero que representam – diante da sociedade –, suas falas caracterizam-se pela presença do tabu verbal, amplamente difundido nas suas falas, o que denota, de certa forma, evidências de preocupação com a moralidade:

ZÉ – Que merda!

NINA – Olha a boca, Zé!

ZÉ – É isso mesmo!

NINA – Mas não precisa falar palavrão.

ZÉ – E merda é palavrão?

NINA – É e eu não gosto que fale.

ZÉ – Eu falo. Falo quanto quiser. O que esse labrego está pensando? Que eu vou roubar pra pagar ele? Que se dane! Que a gente já se danou há muito tempo.

NINA – Ele não fia mais pra nós.

ZÉ – Azar!

NINA – Azar nosso.

ZÉ – E dele também. Porque agora, mesmo que possa, não pago o desgraçado.

NINA – Isso é que não! Quando a gente puder, a gente paga até o último tostão. Compramos, agora temos que pagar. Não gosto de ficar devendo nada pra ninguém. Deus me livre de dar calote nos outros!(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 45 – 46)

Com a criação de uma personagem mulher de características marcantes, Plínio Marcos oferece-nos uma possibilidade de análise da representação feminina. Produzindo uma solidária estratégia narrativa de vertente política, de uma personagem de gênero masculino que cede lugar central da enunciação ao sujeito feminino, o autor vai dando cores de opressão à peça. Opressão que envolve as camadas menos abastadas da sociedade, opressão que surge

por vozes silenciadas pelo contínuo processo do capitalismo, estabelecendo a mão de obra disponível no mercado de trabalho como algo descartável:

NINA – Está pensando em quê, Zé?

ZÉ – Nessa molecada. Eles passam o dia na rua. Os que não derem sorte com bola estão lascados! Que nem eu.

NINA – Deus é grande.

ZÉ – Mas parece que esqueceu da gente.

NINA – Não diz bobagem.

ZÉ – Todo dia ando pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga.

NINA – Não pode desanimar. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.47)

O artista, de certa maneira, evidencia uma distância e, ao mesmo tempo, um diálogo permanente entre posições diferentes de sujeito: homem/mulher. Se, por um lado, estabelece alianças cruzadas entre as personagens (homem e mulher sem voz/ homem e mulher oprimidos), por outro, acentua os silêncios que marcam certos limites não superáveis sobre quem tem a palavra e quem ouve:

NINA – Zé, não é pra te encher. Mas você fica jogando bola aí com a molecada, a vizinhança pensa que você é vagabundo. Todo mundo sabe que você está desempregado.

ZÉ – Ninguém tem nada com a nossa vida.

Nina – Mas eles falam.

ZÉ – Deixa falar. Não sou o único que está parado aqui neste bairro. Só nesta rua tem uns vinte.

NINA – mas ninguém fica jogando bola com a molecada na rua. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.46)

A personagem Zé configura-se como um operário sem qualificação – o subalternista por definição – e, por extensão, deixa-se permanecer preso à condição problemática básica de, ao mesmo tempo, afirmar e abandonar a singularidade cultural estabelecida. Ele se encontra deslocado, perdido, à margem, afastado do seu lugar, excluído, e compartilha com Nina a

experiência da ferida da humilhação ou do desprezo. O fato de ser um operário desqualificado o conduz ao desemprego, muito embora tente, diariamente, conseguir nova colocação no mercado de trabalho.

Em *Quando as máquinas param* (1967), o país atravessa um momento de crise e Zé, evocando o senso comum, entende que, numa situação adversa, “a corda sempre arrebenta pelo lado mais fraco”, uma vez que, em seu entender, gente como ele sofre primeiro quando a crise aperta. Em síntese, os problemas que permeiam o universo da personagem são resultantes da situação política vigente.

O país enfrentava graves problemas econômicos e financeiros, e o ambiente geral não poderia ser sensatamente otimista. Nesse sentido, a personagem Nina representa a esperança. Ela acredita, deseja, imagina, constrói e ficcionaliza o seu *locus*, resultando, em muitas falas, certo grau de alienação. Não há como evitar o processo analítico respaldado por poéticas modernas e contemporâneas do teatro de Plínio Marcos, pois o lúmen tratado pelo dramaturgo não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social; é, antes de tudo, a ponderação, a reflexão acerca da condição humana ante a marginalização e a subalternidade, que evocam pontos significativos da obra *A condição humana*, de A. Malraux:

NINA – (*Pondo comida na mesa*) Vem comer, Zé! (*Zé senta-se à mesa.*) Para amanhã não tem mais feijão.

ZÉ – Amanhã é outro dia.

NINA – Seu Antônio da venda não fia mais pra gente.

ZÉ – Já escutei isso mil vezes.

ZÉ – E aquela porra daquela grã - fina de merda que não te paga!

NINA – Amanhã vou na casa da grã -fina.

ZÉ – Isso! Aperta aquela vaca. Ela tem que pagar.(Pausa)

NINA – Não fica chateado, Zé. Sempre se dá um jeito.

ZÉ– Eu estou cansado de dar jeito, Nina. Precisava era acertar a nossa vida de uma vez.

NINA – Nada como um dia atrás do outro. O que não pode é desanimar. Quem sabe amanhã a gente tem mais sorte? Se a dono Elvira pagar o vestido, a gente acerta com o seu Antônio.

ZÉ – Daí ficamos sem grana e sem comida.

NINA – Se a gente paga, ele volta a vender fiado.

ZÉ – Será? Aquele portuga é unha – de – fome paca.

NINA – Ele não é tão duro como parece. Agora vê se fica animado. Não ia ter jogo hoje à noite? (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 48)

Esses fatores estão associados ao sentido político da América Latina, pois o realismo que irrompe na ação dramática das personagens, em diversas vezes, fala por si próprio, porque “o político em seus textos vem da constatação de que os problemas que mostra, existem na realidade, em função de um sistema social injusto”. (GUERRA, 1988, p. 50)

Com efeito, a ordem política presente na obra estabelece, em densidade considerável, tons de incredulidade no governo:

NINA - Que será que está havendo?
 ZÉ - O que? Esse governo.
 NINA - Mas tem que melhorar um dia!
 ZÉ - Pior não pode ficar. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.47)

O discurso patriarcal – senão machista – que determina ao homem o papel de gestor das finanças e responsável pelo sustento da família vem à tona pela voz de Nina:

ZÉ – Deixa de onda. Que é que tem? Bater bola nunca fez mal a ninguém. Até ajuda a esquecer.
 NINA – Esquecer? Sei. Que adianta esquecer?
 ZÉ – Pelo menos não me arde o coco.
 NINA – Arde o meu.
 ZÉ – Quem manda ficar bronqueada à toa?
 NINA – À toa? Quem agüenta os cobradores aí na porta sou eu. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.45)

Articulando desejos da mulher e questões éticas gerais, Plínio produz uma colaboração solidária entre autor/enunciador/homem e o discurso/personagem/feminino. Tendo recebido o poder parcial da enunciação, a personagem Nina deixa de ser apenas representação, mime-se, para se constituir efetivamente em um sujeito da enunciação na obra. Sem qualquer intenção de neutralidade, a voz da personagem se imiscui no discurso com seu “eu masculino”, gerando dois timbres: o masculino e o feminino, no que se refere às questões de educação:

NINA – A culpa é dos pais, que não tomam conta dos filhos. Essa molecada vive largada o dia inteiro na rua.

ZÉ – Cada um faz o que pode. Vão prender dentro de casa? Moleque é moleque.

NINA – Deviam botar ele numa escola.

ZÉ – Fácil falar. E o tutu? Pensa que é só querer botar os filhos na escola? Custa dinheiro.

NINA – Bota o filho de aprendiz de mecânico, ou qualquer outra coisa. Não é todo mundo que precisa ser doutor. Aprende um ofício. Ta aí uma grande coisa. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p52)

Filiada a uma esfera pós-modernista, a obra de Plínio impõe um diferencial no que se refere à representação da mulher. Sem deixar de considerar as variantes e exceções, temos na literatura modernista o desejo de revelar a opressão contra a mulher a partir da representação das relações sociais desiguais, marcadas pela quase invariável submissão feminina e a suposta “perda da identidade”. São obras que exploram os conflitos gerados pela impossibilidade de o sujeito feminino realizar-se e realizar seus projetos de vida. Em contrapartida, o projeto estético/literário no qual se insere Plínio Marcos procura contrapor ao estado de opressão um sujeito feminino que busca afirmar-se e marcar seus posicionamentos no processo de construção de sua identidade, uma vez que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2003, p. 09)

As décadas de 60 e 70 do século XX, em que Plínio Marcos escreveu as obras que o consagraram, eram um tempo marcado pela ditadura política e pela repressão militar. Era o período de exceção caracterizado pelo cinismo dos poderosos, que, diante da crescente miséria da população, alteravam os números da inflação que gradativamente destruía a economia nacional. Ocorre, todavia, que o teatro de pliniano permanece atual, agora não mais pelo regime ditatorial de outrora, mas pela condição que a atual “democracia” impinge àqueles que estão ou permanecem à margem da sociedade.

O teatro brasileiro dos anos 60 do século passado, em sua vertente engajada, chama a si a tarefa de desvendar os mecanismos do sistema de exploração político e social. É solidário

com o destino do povo e, segundo Anatol Rosenfeld.(1967, p. 42), tem de sê-lo, para que se possa caracterizar como nacional e popular.

Os dramaturgos da geração de Plínio Marcos gozavam a esperança de poder construir um novo país. Para orientar a arte em direção ao seu desejo, precisaram criar novas personagens que representassem, desde a sua gênese, a linguagem do meio em vivem ou sobrevivem. Em outras palavras: o engajamento político de grande parte dos dramaturgos ativos no início dos anos 60 do século passado exigia como premissa que o povo fosse alçado ao estado de herói. Importa, todavia, esclarecer que, em teatro, essa condição pertence exclusivamente ao mito. Numa visão mais totalizadora, foi estilizado em proletariado.

A contribuição do marxismo torna-se relevante para a análise do funcionamento da economia capitalista. Nessa esfera, tal economia não deveria obscurecer a visão no que concerne à localização do “outro” e à exterioridade do sistema. Para o pensamento marxista, o aspecto da totalidade é fator de extrema relevância, pois “o mesmo” e “o outro”, que é a classe proletária, mostram-se menos conscientes da alteridade da exterioridade do sistema. (MIGNOLO, 2003, p. 245)

A vertente marxista já apontava há um século e meio o problema da desigualdade e o aumento da pobreza, miséria e humilhação. Assim:

Em nosso mundo de “individualização” em excesso as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquido-modernas de identidade coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência*. É por isso, diria eu que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (BAUMAN, 2005, p.38)

Então, emerge o questionamento: qual seria a atitude do artista (escritor) de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole e, finalmente, à cultura de seu próprio país? (SANTIAGO, 2000, p.17).

Os mecanismos de poder despertam, no processo de criação do artista, um profundo desejo de transformação da realidade, seja por meio de radicalismos, seja para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Além disso, acrescenta-se a imagem do Brasil “projetada” em outros continentes, uma imagem que ultrapassa fronteiras e que o escritor latino-americano deve alterar: “[...]é preciso liberar a imagem de uma América Latina

sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para turismo cultural”. (SANTIAGO, 1971, p.26)

ZÉ - Ele vai despejar a gente, Nina!

NINA - Despejar?

ZÉ - É. Ele pede a casa de fininho. Mas o que ele quer é botar a gente pra fora daqui. Canalha! Pra onde a gente vai, Nina? Pra onde?

NINA - Mas ele falou que da uma grana pra mudança.

ZÉ - Mas pra onde a gente muda? Quem vai querer alugar casa pra desempregado? Quem? (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 53)

A ameaça de desocupar a residência gera violência psicológica, sugerindo represálias contra seus moradores, uma vez que a:

Antecipação de um golpe pode fazer tanto mal ao psiquismo quanto o golpe realmente dado, o que é reforçado pela incerteza em que a pessoa é mantida, sob a realidade da ameaça. O que importa é alimentar, deste modo o poder sobre o outro. (HIRIGOYEN, 2006, p. 41).

Nesse sentido, a ameaça também ignora as necessidades, os sentimentos, ou cria intencionalmente uma situação de falta e frustração para manter o outro na insegurança. Essa violência ou “ameaça” psicológica constitui-se como um processo que visa a implantar ou manter domínio sobre o outro tem em vista as emoções do outro ou, mais exatamente, suas fragilidades emocionais.

A personagem Zé configura-se, sobretudo, como um indivíduo que parece estar perdido tanto no tempo quanto no espaço, sem amarras com o presente e, por isso, destituído de qualquer ideia de futuro. Luta por um emprego, porém é tão somente o resultado de um mundo tecnocrático e motorizado que o exclui, reduzindo-o a condição de marginalidade na sociedade capitalista:

Entretanto cria-se uma nova e até então desconhecida forma de *desigualdade* social, que não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os novos pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos também é clandestina. Entre as duas pobreza – anterior e a posterior a revolução industrial -, existe um revelador intrigante *silêncio*, assim como para os operários desempregados no mundo urbano, a desigualdade social na pátria vem propondo um *salto* para o mundo milionário e transnacional. (SANTIAGO, 2000, p. 51).

Tal processo resulta em exclusão. Essa diferença nos permite compreender que gênero e diferenças étnicas e sexuais poderiam ser absorvidos pelo sistema e situados na esfera da subalternidade interior. Buscando incorporar o conceito a uma problemática mais especificamente sociológica, tem-se tratado de modificar seu conteúdo, vinculando-o ao problema das relações entre os grupos sociais mesmos e a estrutura mesma dos grupos.

Nessa direção, a marginalidade é também proposta como uma inconsistência entre o grupo social de pertencimento e o grupo de referência positiva. Marginal, nesse sentido, seria alguém que usa como grupo de referência positiva um grupo ao qual pertence ao mesmo tempo em que existem barreiras que o impedem de chegar a ser membro de seu grupo de referência.

A marginalidade consiste, aqui, em um modo imperfeito de institucionalização de complexo de papéis–status, ou seja, consiste nas ambiguidades e cumprimentos das expectativas normalmente associadas a um papel e na aplicação inconsistente as sanções correspondentes. (QUIJANO, 1978, p.16-17). Nesse aspecto, Zé parece estar cansado da sua condição de subalterno.

Existe um conflito, pois Zé está à procura de uma solução para salvar a vida financeira do casal. O problema profissional que a personagem atravessa tem uma fundamentação política que o antecede, mas, enfim, ele toma consciência de que seu padecimento tem um único culpado, ou seja, ele mesmo, conforme deseja o Capitalismo:

ZÉ - Pobre é uma desgraça. Gente rica, que tem os tubos não se afoba para pagar. Não querem nem saber.

NINA - Eles são eles! Nós somos nós!

ZÉ - Só quem sempre se estrepa somos nós. Aquela coroa grã-fina já fez o acerto dos vestido que você fez para ela? [...] Pagou uma ova! (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 46)

O desapego às relações conjugais parece forjar as bases para o descontrole emocional. Numa situação de horror, em que a personagem perde todos os seus referenciais, esquece os contornos afetivos e desfaz-se do vínculo familiar, o protagonista desfere um soco na barriga de sua mulher de modo a interromper a gravidez.

Mesmo se idealizada como uma mãe-coragem brechtiniana, Nina apresenta marcas significativas de sujeito na acepção pós-moderna. Seu sonho de consumo apresenta-se na forma de uma televisão, veículo típico de comunicação de massa do século XX. Plínio

Marcos faz uso desses mecanismos para, de certa forma, deixar transparecer aspectos de alienação político-social das personagens.

Assim, pode-se compreender que os sonhos residem nas imagens, e a televisão faz o povo brasileiro sonhar com belas imagens, gestos, atitudes e pensamentos que atraem os sujeitos a recriarem o “paraíso” mítico, mas a personagem Nina cria uma fome de Paraíso tornando-se, assim, seduzida pela beleza da imagem. Com efeito, muitas vezes as pessoas não são movidas pela verdade (realidade); elas são movidas pela beleza. A televisão é circunscrita pela égide do poder. Assim, a beleza televisiva usa o processo da sedução, impulsionando o sujeito ao desejo de estar no universo virtual, esquecendo-se, muitas vezes, do plano real.

Assim, é desses sonhos que se alimenta o doloroso e lento progresso da humanidade, prolongando os problemas que transcendem a “sociedade”, a moral e todos os conflitos marcantes entre o interesse coletivo e o interesse individual:

NINA – Eu acredito. Tudo tem que melhorar. Deus há de ajudar a gente. Nós nunca fizemos mal a ninguém.
 ZÉ – Isso é. E, quando melhorar, você vai ver que vida boa vou te dar. Logo de saída compro uma televisão.
 NINA – Espera firmar. Televisão é muito cara.
 ZÉ – Não quero nem saber o preço. Compro a prestação. Prestação é pra isso mesmo. Prá gente comprar. Aí, você vai se badalar de ver novela.
 NINA – E você de ver futebol!
 ZÉ – Mas a televisão é sua. Você é quem manda. Só vejo futebol quando não tiver programa que você goste. [...]
 NINA – Zé...
 ZÉ – Ham?
 NINA – Você deixa sábado eu ir ver televisão na casa da Carminha?
 ZÉ – Que tem sábado?
 NINA – Desfile de misses.
 ZÉ – E você quer ver isso?
 NINA – Quero. É bonito. As moças desfilam cada vestido bacana! Depois de maiô. Todas com cada penteado que eu vou te contar. Você deixa eu ir?
 ZÉ – Deixo. Mas, pra mim, você é mais bacana que todas as misses juntas. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.54)

Ainda nesse segmento, o autor revela fraquezas, angústias e especialmente frustrações diante do complexo jogo de poder que envolve a lógica do mercado contemporâneo; revelando, de um lado, o posicionamento machista de Zé; de outro, o discurso da mulher antropológicamente submissa de Nina.

Nesse aspecto, observa-se a condição que envolve as personagens, ou seja, a condição que rege os mecanismos que compõem o universo mercadológico. Paralelamente, Zé traz para

o centro da discussão questões relativas às consequências desse tipo de política econômica. Com isso, a personagem perde a noção de família e solidariedade, deixando transparecer sua total indignação e pessimismo diante de um futuro nada promissor.

Para trazer certo alento à figura do marido, Nina faz uso do discurso do senso comum; isso de certa forma vai ao encontro do arcabouço ideológico em que a peça é esculpida. Na obra, o caos em que se transforma a vida de um casal diante das dificuldades para se fazer parte da sociedade evidencia, por meio da personagem Nina, um fio de esperança diante dos códigos pré-estabelecidos do capitalismo.

CAPÍTULO III: DE GUARNIERI A PLÍNIO MARCOS: O TEATRO COMO TRIBUNA LIVRE

3.1 Dialogismo e militância; poder e subalternidade

A concepção de dialogismo como fundamental na linguagem aparece em *Marxismo e filosofia da linguagem*, obra em que Bakhtin, opondo-se às concepções metodológicas chamadas, por ele, de “subjetivismo idealista” (o ato de fala seria individual e explicável com base nas condições da vida psíquica do sujeito falante) e “objetivismo abstrato” (descarta a enunciação e o ato de fala individual dos estudos linguísticos, por privilegiar a língua como sistema de signos abstrato e autônomo) da linguagem, instaura o conceito: a palavra comporta duas faces, pois procede de e dirige-se a alguém: “A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor.” (BAKHTIN, 1988, p. 112).

As relações dialógicas são possíveis em qualquer parte significativa do enunciado, seja uma palavra isolada – interpretada como signo representante da voz do outro –, seja nos diferentes estilos de linguagem ou dialetos sociais – entendidos como veículos de posições semânticas (e não lingüisticamente), como reveladores de “uma espécie de cosmovisão da linguagem” –, seja com a própria enunciação como um todo ou com partes desse todo, sejam os fenômenos conscientes expressos em matéria sígnica, como a estilização, a paródia e o *skaz*, nos quais a palavra tem duplo sentido, orientando-se para o discurso do outro (estilizando-o, ou concedendo-lhe uma orientação diametralmente oposta e produzindo um palco de luta entre duas vozes, ou correspondendo a ele, antecipando-o). Assim, as relações dialógicas são possíveis entre os vários fenômenos de linguagem. (BAKHTIN, 1997, p. 184-196).

Para Bakhtin (1992), 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 se elabora a partir de outro e considerou o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre enunciadador e enunciatário; e o da intertextualidade, no interior do discurso.

Bakhtin demarca esse dialogismo como “diálogo entre textos”, que pode reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo em uma “intertextualidade” influenciada por vários textos. Esse termo é introduzido por Kristeva em 1967, na revista *Critique*, na qual 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). A intertextualidade, para Kristeva (*apud* Fiorin, 2006, p.64), manifesta-se sempre que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto”.

O que para o filósofo russo é “dialogismo” a semiótica denominará “intertextualidade”. É dessa perspectiva que se pode falar de um diálogo entre *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, e *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, uma vez que ambos os dramaturgos constroem suas obras sob a égide do teatro de militância política, com contornos de marxismo, e que, embora publicadas em diferentes épocas (a primeira obra na década de 50; a segunda, na de 60), complementam-se à medida que o momento político brasileiro ganhava contornos cada mais contundentes de um regime totalitário que impunha aos trabalhadores condições e situações de subalternidade.

Podem-se, portanto, estabelecer várias relações entre as peças *Eles não usam Black-tie* (1955), escrita por Gianfrancesco Guarnieri, e *Quando as máquinas param* (1967), de Plínio Marcos.

Emblemáticos do teatro brasileiro contemporâneo, ambos os textos abarcam temas importantes, como crise econômica, crise trabalhista e as difíceis condições de vida dos trabalhadores brasileiros. Tanto Guarnieri como Plínio Marcos, cada um a seu tempo, traçam um panorama de caráter realista da condição dos subalternos imersos nos grandes centros urbanos e apontam, com muita propriedade, o hiperbólico hiato social entre as camadas mais abastadas da sociedade civil organizada. Em síntese: trata-se, fundamentalmente, da relação existente entre dominadores e dominados.

Esse tipo de teatro, voltado para a realidade do país, chamou a atenção de vários segmentos da sociedade (e incomodou tantos outros), uma vez que, pela primeira vez no Brasil, sobem aos palcos personagens subalternos, como operários em greve e moradores das periferias. Tais representantes sociais passaram a ser protagonistas das peças nacionais e o teatro contemporâneo ganhou novo fôlego e uma nova tendência, ou seja, tornou-se, sobremaneira, um teatro de caráter engajado:

[...] um teatro sem grandes vôos estéticos. Acontecia no palco dos salões e auditórios das associações e entidades operárias, muito pouco adequados para representações teatrais, diante de uma platéia irrequieta e participante, composta de famílias inteiras, incluindo crianças. Praticamente não havia uma cenografia específica para cada peça, utilizando-se o acervo de telões pintados e objetos de cena disponíveis nas entidades. O mesmo ocorria com os figurinos, que eram do vestuário comum dos atores. As peças eram montadas segundo os moldes do teatro tradicional - basicamente marcações de cena -, com divisão de tarefas entre direção e atuação, embora predominasse uma visão coletivista de equipe, sem destaques: um conjunto a serviço das idéias. Apesar do caráter amadorístico, havia uma grande disciplina e seriedade no trabalho, com uma produção regular e constante dos grupos. As pessoas que os integravam dedicavam-se a eles em todos os momentos de lazer, ensaiando em lugares improvisados e nas casas dos próprios companheiros. (GARCIA, 1990, p. 92-93)

3.2 A produção de Guarnieri: o contexto histórico de 1955

Segundo Fausto (2002), durante o governo de Getúlio Vargas, ocorreram vários momentos de tensão política na área trabalhista, pois a condição de compra dos trabalhadores diminuiu, em decorrência do alto custo de vida dos brasileiros, levando a uma série de greves no ano de 1953. No setor têxtil paulista, por exemplo, ocorreu uma série de paralisações que chegaram a abranger 300 mil trabalhadores. As greves contaram com a adesão de profissionais de outras áreas, tais como: marceneiros, carpinteiros, operários do setor calçadista, gráficos e vidreiros. A principal reivindicação dos trabalhadores era um aumento salarial de 60%. Essa greve, articulada pelos “comunistas”, foi entremeada de choques com a polícia, estendendo-se por 24 dias. O término da paralisação ocorreu com acordos feitos em cada setor, de forma separada. Tal fato histórico representou uma derrota para o “getulismo” no Estado de São Paulo.

Aos 3 de outubro de 1955, as urnas deram vitória a Juscelino Kubitschek, desencadeando, assim, uma campanha contra sua posse. O presidente eleito iniciou mandato enfatizando a necessidade de promover “o desenvolvimento e a ordem”, mantendo o movimento sindical sob controle. A estratégia de Kubitschek implicou a indicação de militares para postos governamentais estratégicos:

A política econômica do Presidente Juscelino Kubitschek foi definida no Programa de Metas. Ele abrangia 31 objetivos, distribuídos em seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília, chamada de Meta-Síntese. (FAUSTO, 2002, p.425)

Para Fausto (2002), o resultado do programa de metas do Presidente foi impressionante, especialmente no que tange ao setor industrial. Durante o interstício de 1955 a 1961, o valor da produção industrial, descontada a inflação, cresceu na casa de 80%, com altas porcentagens no setor siderúrgico, no setor elétrico, no setor das comunicações e no setor de transporte.

Nessa época, o movimento sindical teve dificuldades em penetrar em um setor estratégico e de ponta: a indústria automobilística. Nessa esfera, as dificuldades acentuavam-se, de um lado, pelo enraizamento do movimento sindical na área das empresas ligadas ao Estado; de outro, pela desorientação dos antigos dirigentes sindicais diante das novas técnicas de relações de trabalho implantadas pelas multinacionais, o que atraiu os trabalhadores com a promessa de benefícios e promoções.

Na memória dos brasileiros, os cinco anos do governo Kubitschek são lembrados como um período de otimismo associado a grandes realizações, cujo maior exemplo é a construção da capital brasileira: Brasília. Ocorre, todavia, que os gastos governamentais para sustentar o programa de industrialização e a construção da capital federal resultaram em crescentes déficits do orçamento federal. O déficit passou de menos de 1% do PIB, em 1954 e 1955, para 2%, em 1956, e 4%, em 1957.

Passado o governo de Juscelino Kubitschek, entra em cena o Presidente João Goulart. Torna-se importante destacar que, durante seu mandato, o sindicalismo brasileiro passou por profundas mudanças que iriam se revelar mais claramente nos primeiros anos da década de 1960.

Em 1955, foi fundado o Pacto de Unidade Intersindical (PUI), o qual congregava sindicatos e, na sua maioria, representantes de categorias vinculadas à economia de mercado, como o setor metalúrgico, o setor têxtil e outros. O PUI preparou o caminho para a formação do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), que iria desempenhar papel relevante nas greves do período do governo de João Goulart.

É importante mencionar que, nesse período, emerge a figura dos velhos “pelegos” (figuras imersas no movimento sindical que coletava informações para o governo), contrários ao movimento, reunindo-se com o Ministro do Trabalho para prestar solidariedade ao Governo Federal.

3.2.1 Da História à ribalta: em cena, *Eles não usam black-tie*

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.

Cada personagem se mantém viva 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)

É certo também que 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 às 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.

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).

Como se Guarnieri transpusesse os homens e mulheres das ruas para o palco, a peça inicia-se com a personagem Tião acompanhando Maria na volta do cinema em direção à casa dela; ambos com os pés repletos de lama. Nesse trajeto, Maria o questiona acerca de sua fidelidade de seu namorado, uma vez que ele já havia flertado com praticamente todas as moças da fábrica de lã onde trabalha. Ela queria ter certeza dos reais sentimentos dele e, em seguida, comunica, para a felicidade de Tião, que está grávida.

O namorado, em êxtase com o comunicado e num rompante de felicidade extrema, deseja marcar o casamento para o dia seguinte, mas, Maria quer seguir a tradição: primeiro, noivar para, em seguida, casar. Para que o noivado se concretize, Maria impõe, no entanto, uma condição: Tião deverá conseguir uma melhor posição na fábrica, num diálogo com o discurso machista do homem provedor

Quando criança, ele fora morar com os padrinhos na cidade, longe da periferia. Tião não convivia com o mundo de luta e reivindicação da classe operária, porém sempre fora

muito preocupado com seu futuro, procurando por melhores salários para que a sua realidade fosse transformada de maneira positiva, num diálogo explícito com o discurso do governo e a ideologia do capital.

Tião e Maria marcam a festa de noivado. Nesse ínterim, Otávio, pai de Tião (um operário com ideal revolucionário e um dos líderes da campanha grevista que se instalara na fábrica), noticia que o movimento ganhou força e que a paralisação deveria ocorrer no prazo de duas semanas:

TIÃO – O Senhor parece que tem gosto em preparar greve pai.
 OTÁVIO – E tenho, tenho mesmo, Tu pensa o quê? Não tem outro jeito não! É preciso mostra pra eles que nós tamo organizado, ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa [...] (GUARNIERI, 1895, p. 29).

Ocorre, todavia, que Tião não é favorável à greve, mas comunica a seu pai que ficará noivo de Maria. Nesse instante, Dona Romana, mãe de Tião, de forma furiosa, o interrompe e o interpela se esse seria o momento mais apropriado de se marcar um noivado. Romana é incisiva e desafia diariamente a sua condição de miserabilidade. Com perfil observador e sem falso sentimentalismo, tece críticas mordazes e sem circunlóquios, chamando quem está a sua volta para o realismo presente, sem torneios embelezadores:

TIÃO – Resolvemo ficá noivo, mãe...
 [...]
 RAMONA – E isso é hora de se marcá noivado? [...] Tu tava falando em greve. Não me vem com confusão de novo, Otávio... Noivado, greve... E a burra que se dane [...] (GUARNIERI, 1985, p 30).

Maria percebe que seu namorado está muito preocupado e o inquire constantemente acerca do motivo de sua preocupação; este sempre responde que não é nada, porém o que o atormenta é o alto índice de materialização da greve. Em meio a conversas com Romana sobre o filho, Otávio pondera que a mudança foi brusca para o rapaz, uma vez que Tião já estava amplamente habituado com a cidade.

Em meio a esse conflito, a mãe de Maria adoece e vem a falecer. Passado algum tempo, ocorre a festa de noivado na casa de Otávio. Nesse contexto, Tião está duplamente

feliz: pelo noivado e por acreditar que seria chamado para fazer parte do elenco de um filme. Eis a ironia.

Nova discussão se instaura, e Otávio continua convicto de que só a greve será capaz de promover mudanças salariais na fábrica, e declara, de forma veemente, que quem não participa da greve são “pelegos” e traidores da classe operária:

TIÃO – E por que entraram em acordo?

OTÁVIO – Porque parte da comissão amoleceu...

TIÃO – Ta vendo, t’ái! Se, em greve do conjunto metade da turma amoleceu...

OTÁVIO – Metade da turma não Senhor! Metade da comissão.

TIÃO – E então?

OTÁVIO – E então, o quê? Eram pelegos! A turma topava mas tinha meia dúzia deles que eram pelegos. A turma topava, os pelegos deram pra trás.

TIÃO – Não, pai... Pro senhor, quem não pensa como senhor é pelego...

OTÁVIO – Nada disso! Eram pelegos no duro. T’ái a prova: ta tudo bem arrumado na fábrica. Tudo chefe e fiscal. O que é isso? Peleguismo, traidores da classe operária... (GUARNIERI, 1985, p.43).

Assim, a ação resulta no seguinte nó dramático: pai e filho se defrontam, acentuando o conflito de gerações e de posicionamentos político-ideológicos, por extensão, conduzindo o leitor/espectador, imediatamente, à “arena da luta de classes” e ao centro de duas figuras ideológicas distintas. Com efeito, Tião “fura a greve” pelo sentimento que nutre por Maria e por procurar melhor amparo financeiro que venha ao encontro de seu projeto de vida, colocando, na visão de seu pai, o interesse individual acima do interesse coletivo, posicionamento tão contrário ao “proletários, uni-vos”, do Manifesto Comunista. Com isso, o protagonista fica imerso, de forma irremediável, em solidão, abandonado por seus “pares”, recebendo o desprezo da família, dos amigos e dos “companheiros”.

O pai não só reprova sua atitude, mas também coage-o a deixar a casa. Maria não o acompanha, pois entende que fora traída, assim como seus companheiros, e só o amor não basta; é preciso amizade e respeito pelos ideais daquele grupo de pessoas.

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”.

Tião trai a classe operária, mas não por covardia; apenas não crê no sucesso desse tipo de movimento. Há, nesse ponto, mais uma aproximação entre as peças: em *Quando as máquinas param*, a personagem Zé ora se distancia, ora se aproxima do perfil ideológico do protagonista de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, e, ironicamente, é Nina, mulher, conservadora, quem vislumbra a possibilidade de uma reação radical:

NINA – Mas não dá para fazer uma greve?
 ZÉ – Ficou louca? Onde já se viu greve de desempregado?
 NINA – Dos desempregados, não. Mas os que estão trabalhando paravam, até ter emprego prá todos.
 ZÉ – Você está sonhando.
 NINA – Na sei porquê.
 ZÉ – Pombas, Nina! Não diz besteira!
 NINA – Besteira, não! Antes, não tinha greve por qualquer coisinha? Até por bobagem faziam greve. Parecia até que ninguém gostava de trabalhar. Agora que a coisa é séria, ninguém fala em greve.
 ZÉ – Isso era antigamente. Agora o papo é outro.
 NINA – São todos uns moles.
 ZÉ – Moles, não! Só que é cada um para si e olha lá. Quem tem emprego não quer saber. O cara que se assanha um pouco cai do burro. E todo mundo sabe que não é canja arrumar outra vaga. Até eu, que sou mais bobo, se estivesse trabalhando, me fechava em copas. Quem dá sopa pro azar é trouxa. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 47).

Merece destaque, também, a aproximação entre as peças no que diz respeito ao uso da linguagem. Segundo Prado (1972, p. 100),

[...] 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.

Em *Eles não usam black-tie*, Guarnieri põe, no texto, escrito, a palavra falada: ele prioriza a fala cotidiana e como que opera a transcrição fonética daquilo que dizem suas personagens, suprimindo das palavras o “r” e o “s” finais:

MARIA – já não, pera aí?
 TEREZINHA - Mas vai tê pedido?
 JESUÍNO – Vamo lá Tião, te anima!(GUARNIERI, 1985, p52)
 MARIA - É melhó a gente ir andando... é só um pedacinho.
 TIÃO – Pra ficá enterrada na lama? Não senhora, vamo esperá estiá.
 MARIA – D. Romana não vai achá ruim?(GUARNIERI, 1985, p.21-22)

Outro dado é o uso de ditos populares:

ROMANA – É a verdade, e da verdade ninguém escapa, meu nego. E depois, cadeia foi feita pra ladrão, caixão pra defunto. Pra que ficá enganando os outros, É o fim mesmo. È ou não minha filha?
 MARIA – Tá na mão de Deus! (GUARNIERI, 1985, p. 40)

O texto de *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, desenvolve-se numa teatralidade muito comum ao drama cuja linha não é adepta da ação física, mas, sobretudo, de um 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, à 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 frequentes ocorrências de ditos populares, tão presentes na “vida real”, bem como no uso do palavrão:

NINA - Será que esse homem não sente vergonha na cara de querer roubar quem precisa? Será que ele não tem mulher? Filhos pra sustentar? E, se tem, ele não vê que é duro? Duro pra ele, que tem emprego, que dirá para os outros, que nem a gente, que não tem onde cair morto? Será que ele não vê isso? Mas esse Deus há de castigar. O que se faz de ruim nessa terra é aqui mesmo que se paga.

ZÉ – Ele sabe de tudo, Nina. Sabe bem E sabe que esse papo de Deus

castigar é conversa fiada. O negócio é ali, na mortadela. Por isso, mete a mão no bolso dos otários, que a lei é salve-se quem puder. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 55)

ZÉ – Vai fazer o quê? Estão na merda. Quem pode tem que ajudar.

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 52)

OTÁVIO – Depende do que tu chama de bem de vida. Pra mim eles estão na merda, merda moral que é pior! Se venderam, né!

(GUARNIERI, 1985, p. 44)

3.3 Militância e subalternidade: sob o signo da violência

Fazer violência não quer dizer aqui: pegar em armas por ou contra, ainda que decidirá assim às vezes seja necessário. Trata-se de algo inteiramente diferente sem o que jamais nasceria um dia a decisão de pegar em armas. Fazer violência quer dizer anular os simulacros tranqüilizadores nos quais se desenha o encadeamento organizado dos deveres subalternos. (DESANTI *apud* LINS, 1988, p. 19).

A violência não nasce no instante em que a personagem Zé desfere um soco na barriga de sua esposa Nina; pelo contrário: nesse momento a violência ganha tão somente contornos de caráter corporal, uma vez que a violência verbal associada à violência social está inscrita em boa parte da obra. A peça *Quando as máquinas param* é o espaço onde não há acordo sobre regras e princípios, tais como: os direitos universais do homem (e não da mulher), os direitos do trabalhador, o direito à vida (Nina leva um golpe na barriga para interromper-lhe a gravidez), apagando-se a ideia de corpo social. Seu texto é, contudo, metáfora orgânica,

implicando a ordem de independência do direito e das liberdades, dos teres e deveres. Por essas razões, a problemática da violência escapa de fato à Economia, à Política e à Sociologia, pois tais disciplinas permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas.

No momento de desespero e considerando a tensão que o aflige por não ter emprego, por ser oprimido, por estar à margem e sem perspectivas no presente, Zé é levado ao ponto limite de redenção, pois, conforme Lins (1988, p. 20), “Para defender a vida, chegamos a perdê-la, o que significa pouco, se considerarmos como nos aflige, por vezes, assistir e participar do inferno que encontramos em nossa volta”.

Segundo Lins (1988), a violência constitui uma noção incerta, infalivelmente ligada ao ponto de vista de quem fala. Ainda que pareça paradoxal, apenas as sociedades totalitárias não conhecem a noção de violência: elas só reconhecem a posição que ocupa o poder.

Nesse aspecto, a violência é uma “representação” e não uma descrição, mostrando-se, por essência, na ficção. Ao discurso dramático (ficcional), cabe a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de uma cena viva, de conferir-lhe o peso da experiência por meio da representação. Somente na peça ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição, uma vez que:

A arte do teatro pode dizer à violência, fazê-la viver em vários aspectos, pela imagem, pelo descolamento, pela obstinação. E não pela precisão da descrição ou por uma capacidade imediatamente mimética: pela analogia, por vezes; outras vezes pela antífrase. (LINS, 1988, p. 16).

A violência em cena é um aparecimento figurado na representação por não existir um diálogo absoluto, podendo situar as personagens nas mais longínquas distâncias em relação às racionalizações a que se submetem os interesses. Relações essas que podem até aparecer como objeto de discurso apenas numa cultura que reconheça as diferenças, mesmo que tenda a reprimi-las.

A violência é em si mesma um indicador de que uns a exercem, enquanto outros a sofrem. Invocando o aspecto social, toda e qualquer violência é praticada em diferentes níveis, mas todas se materializam em decorrência de um estado de tensão entre duas (ou mais) forças antagônicas que se manifestam. Tanto em *Eles não usam black-tie* quanto em *Quando as máquinas param*, a violência ocorre sob a forma do choque ideológico instigado pelo processo de subalternidade das personagens em cena.

Na cena se localiza, realmente, a violência absoluta que nos devolve uma imagem insuportável, não somente da crueldade, mas de nós próprios, lamentáveis participantes dessa humanidade humilhante e humilhada.

Embora esteja à margem da sociedade (indivíduo subalterno) e fale de um não lugar “entre lugar”, a personagem Zé (assim como Tião) configura-se como um repetidor e mantenedor do discurso oficial, uma vez que a personagem fala o que querem que fale e não o que, de fato, gostaria de falar, pois, naquele momento histórico, muitos dizeres eram interditados. Assim, restringe-se meramente à organização do “já-dito”, do “pré-construído” e, por vezes, recai para os interstícios do “não dito” e dos silenciamentos da ordem do discurso. Assim, Zé nos conduz a outros abismos sociais, tais como: o subemprego, o descrédito econômico e a ignorância política.

Com o intuito de argumentar com Nina sobre a inviabilidade da gravidez, Zé encontra-se em profundo estado de indignação. Nesse estado de tensão dramática, a personagem está à margem de sua própria existência, o que concorre para o seu comportamento agressivo. Talvez tal característica seja algo ligado ao gênero masculino, por considerar a agressividade como um impulso inato/instintivo, como o é o instinto sexual.

Segundo Storr (2004, p. 15), algumas pesquisas realizadas por psicanalistas e psicoterapeutas de todas as escolas durante os últimos sessenta anos afirmam “que o homem não era agressivo por natureza, mas sim por consequência da frustração”.

Frustrado e sem dinheiro, Zé imagina como vai alimentar mais uma boca. Nesse momento, a crise econômica influi nas relações sociais e interpessoais, pois afeta, diretamente, a estabilidade financeira doméstica, gerando conflitos internos decorrentes da realidade do cenário mundial, o que não permite o vislumbamento de uma melhor perspectiva:

ZÉ - Burra de querer botar um bacuri no mundo, sem saber o que vai ser dele. Que pão ele vai comer.

NINA - Há de comer, todos os dias. Onde come um, comem dois.
 ZÉ - Mas agente não é só comer. Nós estamos nessa bosta por quê?
 Porque eu só comi. Não sei fazer outra coisa.
 NINA - E você não feliz? Não casou comigo? Não temos um lar?
 ZÉ - Felizes... Não podemos nem ter filhos.
 NINA - Podemos! Isso podemos! Sou mulher igualzinha às outras.
 ZÉ - Não é isso! Para nós, falta grana. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 63)

Assim, a tensão vivida entre Zé e Nina gera todos os conflitos interpessoais que caminham para a violência, para a opressão e para a desestabilização familiar, pois, em se tratando de violência, o espaço privado é, muitas vezes, o local onde as tensões cotidianas são expressas de forma mais cruel sobre o “outro”, ou seja, sobre aquela que é dependente emocional ou financeiramente. Com efeito, 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, 2005, p. 101).

As desigualdades de gênero colaboram para construir o poder, ou seja, são permeadas pelo poder de um sobre o outro, não sendo um alvo inerte, passivo, pois o poder:

[...] funciona e se exerce em rede. Na suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, 1982, p. 183)

Como se percebe, as relações de poder estão presentes em todas as realizações sociais. Na família, o poder não só existe como geralmente é exercido pelo gênero masculino em decorrência da tradição patriarcal de nossa sociedade. Em *Eles não usam black-tie*, é o pai quem tem o poder de “matar” o filho, porque não aceita “gestar” um capitalista. E, para manter-se a posição de dominador, da vontade e do desejo, articulam-se estratégias nem sempre pacíficas, gerando, assim, visíveis relações de poder ou mesmo de gênero.

Com a imposição de poder nas relações de gênero, surge a prática da violência, refletindo assim não apenas o uso da força física, mas da possibilidade de ameaça ou da imposição da vontade, desejo ou projeto de um sobre o outro. Essa dose desigual de poder nas relações de gênero permite a ambos se confrontarem, se agredirem:

NINA- Vamos ter o filho, Zé!

ZÉ - Não! Não vamos ter porra nenhuma!
 NINA - Então eu vou embora!
 ZÉ - Por aqui você não sai. (*Zé segura Nina, que força a passagem.*)
 NINA - Me deixa ir, Zé? Me deixa ir! Agora não sou mais sua mulher! (*Zé empurra Nina, ela bate na mesa e fica fora de si.*)
 NINA - Porco! Nojento! Bruto! Covarde! (*Nina vai sair, Zé impede. Nina insiste. Zé dá um soco na barriga de Nina, que se dobra lentamente e vai caindo com espanto e dor na expressão, sempre olhando para Zé.*)
 (*A luz sai bem devagar.*) Fim. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 65)

Quando a personagem Nina cai lentamente em sua aparência banal, carregada de sentidos, ela figurativiza um sacrifício, carregada de inocência, com seus gritos abafados à força de nada dizer.

O autor estabelece uma comunicação sensível com o espectador, uma compreensão gramatical direta, uma transmissão do sentimento do horror. Na representação, o espectador coloca-se no lugar do outro por meio de uma identificação individual, pois, quando existe uma catástrofe na vida, é de fato a interrupção de uma comunicação, e com isso surge a emoção: a interrupção da comunicação entre os personagens. Surge, assim, a catarse. Aristóteles a descreve na Poética “como a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade)” (PAVIS, 1999, p. 40).

Na peça *Eles não usam black-tie*, Guarnieri fornece tons de lirismo e aceitação na gravidez de Maria, os quais podem estabelecer, dentro do plano do simbólico, laços dialógicos com o Novo Testamento bíblico:

MARIA – Porque parece que nós vamo...
 TIÃO (um berro) – Um garoto!
 MARIA – Psiu!...Seu maluco!
 TIÃO – Não! Fala sério!
 MARIA – Parece que sim. (GUARNIERI, 1985, p. 24)

Por outro lado, quando o espectador se identifica com a tragédia pode até se reconhecer na situação, pois a comunicação estabelecida pela emoção é provocada como um dispositivo que acarreta surpresa e, por conseguinte, reflexão. Em *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos aponta para a morte como o único elemento necessário para a finalização do conflito e, numa espécie de afunilamento abissal, transfere para as cenas um estado de tensão bruta, estabelecendo um cenário de horror com torneios de lirismo típicos das tragédias:

ZÉ – Nina... Você vai tirar esse filho...
NINA – Não entendi.
ZÉ – Você vai tirar esse filho.
NINA – Zé, você está falando sério?
ZÉ - Com essas coisas não se brinca.
NINA – Você está louco?
ZÉ – Nunca estive tão ligado. Por isso mesmo é que não quero filho.(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.62)

Aborto provocado por terceiro é o *nomem iuris* recebido pelo crime do artigo 125 do Código Penal brasileiro, de 1940. O direito penal (desde 1940) protegia a vida da pessoa, do “nascituro”, no entanto, quando em discussão a proteção da mulher, desaparecia do cenário argumentativo.

Até hoje, mesmo com as mudanças decorrentes da promulgação da Constituição “cidadã”, de 1988, as discussões em torno da proteção penal ao aborto têm sido restritas à proteção dos interesses do feto ou embrião, contraposta aos interesses das mulheres. Não raro, o feto é tratado como fosse um ser independente da mulher, não relacionado ao seu corpo, ao seu desejo e à sua vontade; como se os seus interesses pudessem ser desmembrados dos interesses da mulher que o carrega no útero. O “desaparecimento” do feminino no discurso jurídico sobre o aborto nega o pressuposto de que a proteção constitucional da vida das mulheres recebe diferente valoração no ordenamento jurídico, razão pela qual os tipos penais de homicídios, infanticídio e aborto são diferentemente sancionados.

Não seria de todo apressado afirmar que Plínio Marcos também tivesse consciência desse dado, especialmente porque, na Inglaterra, o aborto foi legalizado exatamente no ano de 1967 e provocou muitas discussões, especialmente no âmbito da Igreja.

Na América Latina, a discussão é recente e a maior oposição à descriminalização do aborto está (ainda) ligada a setores religiosos. A Igreja Católica representa talvez a voz mais forte entre os discursos fundamentalistas, numa tentativa de retomar o espaço que perdeu, ao longo dos séculos, para os “movimentos” legislativos, jurisprudenciais e médicos. Todo argumento da Igreja Católica pode ser atribuído à perda de espaço de seu discurso antiaborto na sociedade. No Brasil, o tema do aborto não é novo; na década de 60, as feministas lutavam pela legalização do aborto e defendiam o direito de as mulheres interromperem uma gravidez indesejada com o seguinte lema: aborto as mulheres decidem, a sociedade respeita, o Estado garante. Na peça, no entanto, representa-se o tímido balbuciar da mulher, que se cala em face da força bruta do homem e do sistema:

NINA – Mas é meu filho. É seu filho.

ZÉ – E de quem você queria que fosse?

NINA – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.

ZÉ – Claro que gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Prá viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxó? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos.

NINA – Eu estou te estranhando.

ZÉ – Até eu estou me estranhando. De repente, eu abri os olhos e vi que prá gente não tem saída. Não dá prá ter filho (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.62).

A mulher conquista o território da fala, da expressão, o que ainda não significa, todavia, romper com a dominação masculina; pelo contrário, esta acontece pela violência. A formação discursiva presente no fragmento evidencia que os elementos constitutivos dos papéis masculino e feminino não se alteraram enquanto processo culturalmente constituído. Como afirma Louro (1997, p. 26): "Há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de sua forma de ser ou 'jeitos de viver', sua sexualidade e seu gênero".

No texto de Gianfrancesco Guarnieri, a personagem Tião preocupa-se com o futuro. Há, em seu íntimo, o receio de enfrentar a sociedade e, por extensão, o medo de ser pobre. Os motivos são outros. Às vésperas de seu casamento, com a noiva grávida e na condição de operária, Tião pensa, a todo instante, em melhorar de vida. Para ele, a greve é problemática e um tanto ilusória, especialmente quando funciona como tábua de salvação. Mas a realidade é outra: pensa na mulher, no filho que está por vir, na condição de miséria e na fome. Com todo esse drama, com apenas 20 anos, Tião tem que se decidir, pela primeira vez, em qual lado efetivamente está: nas suas conveniências pessoais, às vezes menos egoístas e mais generosas, ou na coletividade em que está o movimento grevista capitaneado por seu pai.

Na opinião de Tião, caso houvesse o aumento salarial, automaticamente aumentariam os preços dos gêneros de consumo. Com o casamento marcado, o que importa é a subsistência. Tião não tem convicção política e cede ao suborno (figura que também povoa o universo de Zé, de *Quando as máquinas param*):

TIÃO – Não te preocupa, Maria, o que interessa pra gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da gente. Deu mil cruzeiros pra cada um de gratificação e disse que a gente não ia arrependê. Pra mim é o que basta. (GUARNIERI, 1985, p. 99)

Às vezes, a personagem Maria, de *Eles não usam black-tie*, acredita que a “melhoria da situação” pode acarretar uma transformação psicológica. Ocorre, todavia, que ela quer morar no morro, no lugar onde cresceu, o que remete ao pensamento romântico, destoando de Tião. Para ela, a vida simples, a camaradagem, a ajuda aos pares e a vida comunitária são elementos imprescindíveis para a felicidade do casal.

ZÉ – Isso é. E, quando melhorar, você vai ver que vida boa vou te dar. Logo de saída compro uma televisão.

NINA – Espera firmar. Televisão é muito cara.

ZÉ – Não quero nem saber o preço. Compro a prestação. Prestação é pra isso mesmo. Pra gente comprar. Aí, você vai se badalar de ver novela. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.53)

Maria só aceitaria a volta Tião caso ele se integrasse à favela (margem), pois, segundo suas convicções, não o acompanharia à cidade (centro). Assim, se encarregará sozinha de cuidar da criança (que receberá o nome do avô), mantendo sua posição ideológica. Nina, no entanto, pensa na família, no pai e na mãe criando, juntos, o filho, numa visão bem romantizada:

ZÉ – Eu também quero proteger, Nina. Eu quero livrar a cara dele dessa sacanagem de nascer pobre. Eu não quero que meu filho amanhã seja que nem eu, que só pego o pior.

NINA – A gente não pode pensar assim, Zé. Hoje a gente está por baixo e amanhã pode estar por cima. Todo mundo melhora. A gente também tem que melhorar. E você já pensou que remorso que nós vamos ter, se matamos essa criança.

ZÉ – Se a gente melhorar, a gente faz outro.

NINA – Isso nunca! Esse vai nascer. Se não queria filho, devia ter pensado antes.

[...]

NINA – E você não é feliz? Não casou comigo? Não temos um lar?

ZÉ – Felizes . . . Não podemos nem ter filhos.

NINA – Podemos! Isso podemos! Sou mulher igualzinha às outras.

ZÉ – Não é isso! Para nós , falta a grana.(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.63)

Zé intencionalmente inflige a Nina o sofrimento físico e mental, expropria-lhe de sua condição ética de cidadã; rouba-lhe a autonomia e nega-lhe a dignidade inerente à sua condição humana. Valores sobre os quais a peça já se pronunciava e que viriam a tornar-se constitucionais 20 anos depois de sua [da peça] publicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar a peça *Quando as máquinas param* (1967), de Plínio Marcos, focalizando a construção das personagens, o *locus* em que se constituem e as vozes que se manifestam ou se silenciam.

Quando as máquinas param (1967) é um texto que descortina as relações humanas, figurativizadas por um casal em condições subalternas lutando pela sobrevivência. Na obra, são colocadas em xeque as relações humanas institucionalizadas pela condição social de um casal em meio à dura realidade da recessão econômica. O autor procura trazer à baila questões sociais como o desemprego e o subemprego que permeiam os mecanismos sociais. Plínio Marcos procura, em tom incisivo e com uso de uma linguagem direta, denunciar um quadro caótico e desintegrado das figuras humanas. Durante determinados momentos na peça, a sociedade aparece como antagonista na trama; em outros, ficam patentes as contradições entre o poder e o não poder; entre as aspirações e as frustrações individuais decorrentes da situação das personagens.

Com a obra, Plínio Marcos mantém-se fiel aos seus princípios criadores e, pondo na boca de suas personagens marginais ou subalternas diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões. Mesmo com a perseguição da censura, o dramaturgo permaneceu no país para retratar, por meio da sua arte, temas envolvendo os injustiçados, os que estão à margem da sociedade, especialmente os subjulgados e violentados pelo regime ditatorial que assombrou o Brasil.

Ao produzir a obra, considerou os interlocutores e as imagens pressupostas, bem como o (os) lugar (es) que esses interlocutores ocupavam na sociedade enquanto espaço de representação social, trazendo para a cena as imagens que permeavam a memória discursiva dos intelectuais e do povo para/sobre o qual escrevia.

Na peça, Plínio Marcos representa o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado. O autor luta contra o elitismo, pois sabe da necessidade dos operários, das famílias que moram nas favelas e apoia o empenho daqueles que estão à margem e lutam pela representação das “minorias”.

Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado. Conforme afirma Rosenfeld (1972), no teatro, é a personagem que,

absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição; no caso, a de subalternidade.

Acrescente-se que, no texto, há a presença de dor e de angústia em cada personagem. É certo que tais desconfortos são nitidamente resultantes da condição de subalternidade em que se encontram, pois estão à margem da sociedade e submetidos à violência. Portanto, a peça, que dialoga, “em vários pontos do enunciado”, com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, representa, sobretudo, uma forma de chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico, uma maneira de poder expressar a revolta, o descaso, a falta de perspectivas sociais e humanas e a luta incessante pela sobrevivência.

Assim, Zé e Nina são sobreviventes de uma sociedade de “pessoas rejeitadas”, ou seja, pessoas não mais necessárias ao funcionamento do ciclo econômico da estrutura social capitalista. Importa destacar que toda essa disfunção refere-se à expansão da economia capitalista, que muda da exploração para a exclusão.

O dramaturgo Plínio Marcos, em boa parte de sua produção, dissipa o véu do imperialismo cultural, contribuindo, de maneira decisiva, com uma reflexão, por vezes incisiva, acerca da sociedade civil organizada. O autor faz uso da realidade que o cerca, apresentando em sua obra o discurso crítico que ridiculariza o poder e, por extensão, o meio social.

Embora não se encontrem, explícitos no texto da peça, enunciados de cunho eminentemente político, pode-se entrever o Estado como formação ideológica institucional, ou seja, como lugar da subserviência, da submissão do indivíduo ao poder, com o predomínio do sistema moralista; como organização coercitiva, caracterizada pela liberdade decretada (e não pela liberdade compartilhada, como a que desejavam Guarnieri e Plínio Marcos), em que a obediência é vista como alienação e em que não existe liberdade individual.

A teatralidade de Plínio Marcos está justamente no seu compromisso em retratar como “gente” o que a sociedade rotula e considera “marginal”. Sua obra ganha fôlego no enfoque questionador do artista quanto ao denso desafio de reavaliação e, por conseguinte, reestruturação da complexa estrutura social que rege um país que a cada dia se esquece de seu passado.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre cultura, arte e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento: Ed. UFMG, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; rev. da trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Diana Luz. Pessoa. de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Ática, 1994.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da república*. 2.ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Trad. Mayrlene Beiza y Sergio VillaLobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRUSCHINI, M. C. Mulher e Trabalho: engenheiras, enfermeiras e professoras. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, n. 27, 1979.
- CORTEN, André. Discurso e representação do político. In: INDURSKY, Freda e FERREIRA, Maria C. Leandro (Orgs.). *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999, p. 37-52. (Ensaio 12)
- 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.
- 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*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ENEDINO, Wagner Corsino. O discurso da exclusão em Plínio Marcos: uma leitura de A mancha roxa. In: *Teatro em debate*. (Org.). FACHIN, Lúcia e DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial, Cultura Acadêmica Editora, 2003, p. 257-286.
- _____. *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).
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: USP, 2002.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Romance e história*. Uniletras, 11, n.11, Ponta Grossa, 1989, p. 109-118.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GUARINERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- GUERRA, Sonia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudanças dos ventos*. Dissertação de Mestrado apresentada a ECA-USP. São Paulo, 1988.
- GROSSI, P. M. O masculino e o feminino em educação. In: *Revista Paixão de Aprender*. Porto Alegre, n.4, p. 70, set. 1992.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2003.
- HIRIGNOYEN, Marie France. *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.
- LAZZARI, J. S. de. *Papéis de gênero em mulheres de escolaridade superior engajadas profissionalmente*. Porto Alegre: UFRGS, abril de 1993 (Dissertação de mestrado).
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1988.
- LIRA, Pedro. *Ideologia e literatura*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LUIZ, Macksen. *Sem a marca de Plínio Marcos*. Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br/aparte/aparte1.htm>>. Acesso em 13 de outubro de 2004.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Global Editora, 1997.
- _____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Análise de textos da comunicação*. [Trad. Cecília P. de Souza e Silva; Décio Rocha]. São Paulo: Cortez, 2004.
- 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).
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Discursos de identidade em sala de leitura de L1: a construção da diferença. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. 2ª reimp. Campinas: Mercado de Letras, 2001, p. 303- 330).

_____. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado de letras, 2002.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: política dos estudos culturais*. Trad. de Eliana Lorenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MORO, Cláudia Cristine. *A questão de gênero no ensino de ciências*. Chapecó: Argos, 2001.

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

PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60 – Rebeldia, Contestação e Repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.

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

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

PLÍNIO MARCOS. *Quando as máquinas param*. São Paulo: [s.n], 1967.

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.

ROSENFELD, Anatol. Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, 15 de julho de 1967.

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

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.

RUBIN, Gayle. A circulação de mulheres: notas sobre a “economia” política do sexo. In: REITER, R.R. (Ed.). *Towards an anthropology of women*. New York: Monthly Review, 1975.

SAMARA, Eni de Mesquita. *O discurso e a construção da identidade de gênero na América Latina*. São Paulo: Edusc, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro Rocco, 2000.

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

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 16, n.2, p. 5-22, 1990.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STORR, Anthony. *La agresividad humana*. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1968.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary and GROSSBERG, Lawrence, eds. *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago Press, 1988, p.271-313.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.