

MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE

JUAN RADRIGÁN E PLÍNIO MARCOS:

CONTEXTOS E TEXTOS

DRAMÁTICOS/ESPETACULARES

Faculdade de Letras

2004

MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE

JUAN RADRIGÁN E PLINIO MARCOS:

CONTEXTOS E TEXTOS

DRAMÁTICOS/ESPETACULARES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa

Faculdade de Letras

2004



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tese intitulada *Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/espetaculares*, de autoria do Doutorando MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de La Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - EBA/UFMG

Profa. Dra. Guiomar Maria de Grammont Machado de Araújo Souza - UFOP

Profa. Dra. Alai Garcia Diniz - UFSC

Prof.ª Dr.ª *Eliana Lourenço de Lima Reis*
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Profa. Dra. ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de abril de 2004.

**Esta tese é dedicada aos meus pais que, mais uma vez, de um outro plano, estiveram
sempre ao meu lado, orientando-me espiritualmente.**

**A Juan Radrigán e Plínio Marcos por me apresentarem o Outro — sujeito e (a)gente,
palavra, verbo e ação.**

AGRADECIMENTOS

À Sara del Carmen Rojo de la Rosa, pela presença constante na minha vida acadêmica como orientadora, diretora e, principalmente, como amiga. Serei eternamente grato pela generosidade e disposição em atender as minhas solicitações, esclarecendo sempre as dúvidas intelectuais, fomentando discussões e me mostrando um universo crítico instigante e sedutor.

À Graciela Ravetti, pela amizade, apoio, orientações didáticas e incentivo para a conclusão deste trabalho.

Aos integrantes do grupo de Teatro Hispânico Mayombe, que trabalharam comigo durante os anos de desenvolvimento deste estudo, pelas discussões teóricas e por me permitirem exercitar a função de ator. Agradeço, especialmente, a Jane D'Arc por se fazer presente nos momentos felizes e, principalmente, naqueles de crises pessoais e intelectuais.

À Marilda de Souza Castro pelo trabalho criterioso de revisão lingüística do texto.

À Ana Chiarini, pela leitura e revisão dos primeiros capítulos.

À Miriam de Souza, pela revisão da tradução que realizei dos Anexos.

À Miriam Jorge, pela tradução do resumo para a língua inglesa.

À Francis Firmo e Jane D'arc, pela leitura cuidadosa e sugestões lingüísticas da tradução que realizei do texto *Hechos Consumados*.

À Alejandra Arenas, por me ter concedido o testemunho sobre o período ditatorial chileno.

À Carola Oyarzún, Esther Góes, Sérgio Ferrara e Vera Artaxo, pelas entrevistas concedidas.

A Juan Radrigán, pela atenção a mim dedicada, pela gentileza em me conceder a entrevista e, ainda, por permitir que traduzisse sua peça *Hechos Consumados* para o português.

Ao amigo Toninho, por dar forma, através de suas ilustrações, às personagens de *Fatos Consumados*.

Aos meus familiares, simplesmente pelo fato de existirem e estarem sempre abertos a me receber de braços abertos e com carinho.

No sé lo que significa el mundo. No sé hacia dónde debe ir el hombre. Todo lo que sé, es que el mundo se transforma sin cesar, que la vida es una especie de movimiento perpetuo, de revolución perpetua, de perpetua destrucción y reconstrucción, que lo que ayer era cierto, hoy no lo es, que tal vez nada sea cierto, y que quizás lo único válido en estas condiciones, sea poner continuamente en duda las estructuras y las formas admitidas y establecidas, con la esperanza, con la remota esperanza, de que alguien nos escuche alguna vez, y que algo, aunque sea muy pequeño, pueda comenzar a cambiar.

Juan Radrigán (1999)

RESUMO

Esta tese objetiva realizar um estudo comparativo entre a obra dramática e espetacular do dramaturgo chileno Juan Radrigán (1937) e o dramaturgo brasileiro Plínio Marcos (1936/1999). O corpus teórico deste estudo se fundamenta nas contribuições advindas da Literatura Comparada, da Semiótica, da Estética da Recepção e dos Estudos Culturais, visando entender melhor as particularidades da história política brasileira e chilena, uma vez que os dois dramaturgos estudados conceberam grande parte de suas obras dramáticas sob o período ditatorial em seus respectivos países.

Analisar as obras dramáticas de Juan Radrigán em comparação com as de Plínio Marcos nos permite não apenas reconhecer os elementos comuns a seus textos, mas entender os motivos que levaram os dramaturgos a fazerem de suas personagens marginalizadas, o foco central de suas peças. Por outro lado, as análises efetivadas nos possibilitam reconhecer os problemas semelhantes que nos unem, brasileiros e chilenos e, ao mesmo tempo, tornam-se uma ferramenta para divulgação do trabalho dos autores no âmbito acadêmico.

RESUMEN

Esta tesis objetiva realizar un estudio comparativo entre la obra dramática y espectacular del dramaturgo chileno Juan Radrigán (1937) y del dramaturgo brasileño Plínio Marcos (1936/1999). El corpus teórico de este estudio se fundamenta en las contribuciones extraídas de la Literatura Comparada; de la Semiótica; de la Estética de la Recepción y de los Estudios Culturales, con la perspectiva de entender mejor las particularidades de la historia política brasileña y chilena, una vez que los dos dramaturgos investigados concibieron gran parte de sus obras dramáticas bajo el período dictatorial en sus respectivos países.

Hacer el análisis de las obras dramáticas de Juan Radrigán en comparación con las de Plínio Marcos nos permite no sólo reconocer los elementos comunes a sus textos, sino entender los motivos que llevaron a los dramaturgos a hacer de sus personajes marginados, el punto central de sus piezas. Por otro lado, los análisis llevados a cabo nos posibilitan reconocer problemas similares que nos unen a brasileños y chilenos y, a la vez, se constituyen en una herramienta para la divulgación del trabajo de los autores en el ámbito académico.

ABSTRACT

This thesis aims at carrying out a comparative study between the dramatic works of the Chilean playwright Juan Radrigán (1937) and the Brazilian playwright Plínio Marcos (1936/1999). The theoretical corpus of this study is based on contributions from the fields of comparative Literature, Semiotics, Esthetics of Reception and Cultural Studies. The study aims at a better understanding of the particularities of Brazilian and Chilean political histories, since the two playwrights studied conceived great part of their dramatic works under the dictatorial period in their respective countries.

The analysis of the dramatic work of Juan Radrigán in comparison with Plínio Marcos' allows us not only to recognize the common elements of their texts, but also understand the reasons that led the playwrights to make the marginalized characters the central focus of their plays. On the other hand, the analysis done enables us to recognize similar problems that unite Brazilians and Chileans and, at the same time, they become a tool for disclosure of the work of the authors in the academic field.

SUMÁRIO

RESUMO	VII
RESUMEN	VIII
ABSTRACT	IX
INTRODUÇÃO – o porquê da opção pelo Teatro	01
CAPÍTULO 1 – Juan Radrigán, Plínio Marcos e nós	24
1 – Dialogando através da História comum do Chile e do Brasil.....	25
1.1 – O Regime Ditatorial no Chile.....	26
1.2 – O Regime Militar no Brasil e suas conseqüências: 1964-1985	32
1.3 – Tortura: um momento à parte da história ditatorial	38
1.4 – Interagindo com os autores	47
1.4.1 – Juan Radrigán e suas obras	48
1.4.2 – Conhecendo mais sobre Plínio Marcos — o autor das	
personagens “malditas”	55
1.4.2.1 – Plínio Marcos – a entrevista não concedida	62
CAPÍTULO 2 – Teatro maldito/personagens malditas: marginalização e	
degradação social	66
2.1 – Estabelecendo fronteiras	67
2.2 – Por uma “estética do feio”	70
2.2.1 – O espaço físico como reflexo da “estética do feio”	74
2.2.2 – O imaginário social como reflexo da “estética do feio”	76

2.3 – O Existencialismo na temática das obras de Radrigán e Plínio Marcos	79
2.3.1 – Ecos do Teatro do Absurdo nas obras plinianas e radriganeanas	84
2.4 – Juan Radrigán e Plínio Marcos: vozes na ditadura	89
2.5 – O uso da linguagem em Juan Radrigán e Plínio Marcos	96
2.6 – Ecos de religiosidade em Radrigán e Plínio Marcos	101
2.7 – A figura da mulher nos textos radriganeanos e plinianos	115
2.8 – A temática social nas obras de Juan Radrigán e Plínio Marcos	124
CAPÍTULO 3 – Análise semiótica de textos dramáticos/espetaculares de Juan	
Radrigán e Plínio Marcos	142
3 – Palavras Preliminares	143
3.1 – Plínio Marcos em cena	143
3.1.1 – O poder nas obras plinianas	147
3.1.2 – <i>O Abajur Lilás</i>	151
3.1.2.1 – O texto dramático	151
3.1.2.2 – Dialogando com Sérgio Ferrara e Esther Góes, diretor	
e atriz da montagem espetacular <i>Abajur Lilás</i>	161
3.1.2.3 – O texto espetacular e seus elementos semióticos	163
3.1.3 – <i>Homens de Papel</i>	175
3.1.3.1 – O texto dramático	175
3.1.3.2 – O texto espetacular e seus elementos semióticos	183

3.1.4 – Montagens espetaculares das obras de Plínio Marcos em Belo Horizonte	191
3.1.4.1 – Oração para um pé-de-chinelo	191
3.1.4.1.1 – O texto dramático	191
3.1.4.1.2 – O texto espetacular e seus elementos semióticos	194
3.2 – Encenando Juan Radrigán	204
3.2.1 – O texto dramático	208
3.2.2 – Nossa proposta espetacular	216
3.2.2.1 – Alguns aspectos para a encenação de <i>Fatos Consumados</i> num teatro de arena	222
3.2.2.2 – <i>Fatos Consumados</i> para ser apresentado na rua	233
CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	263
ANEXOS	276
ANEXO I	277
ANEXO II	285
ANEXO III	286
ANEXO IV	307
ANEXO V	316
ANEXO VI	364
ANEXO VII	377

INTRODUÇÃO

O porquê da opção pelo Teatro

El semiólogo no debe ignorar que el sentido ‘va por delante’ de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuanto menos el semiólogo, que no es ni un hermeneuta ni un brujo) es ‘propietario’ del sentido.

Anne Ubersfeld (1989)

Sempre tivemos grande interesse pelas artes cênicas. Durante a infância e adolescência, constantemente nos víamos envolvidos com a dança e com montagens amadoras de textos teatrais. Essa atração pelas artes, mais especificamente pelo teatro, levou-nos a assistir a quase todo tipo de produção teatral produzida e apresentada em, Belo Horizonte, nos últimos 15 anos. Entretanto, o interesse pelo teatro, enquanto objeto de estudo literário, deu-se a partir do momento em que tivemos contato, no curso de graduação, com o estudo do Teatro Grego, quando cursávamos uma disciplina optativa de mesmo nome, e ao começarmos a estudar a obra de Shakespeare no curso de Literatura Inglesa.

No primeiro semestre de 1995, a professora Sara Rojo ofereceu um curso optativo teórico e prático de teatro hispano-americano, que finalizou com a montagem da obra de Ramón Griffero, “*Cinema Utopia*”, da qual participamos como aluno/ator. Durante o curso, foi dada ao estudante a possibilidade de trabalhar alguns aspectos da teoria teatral e de exercitar-se através de trabalhos teóricos que visavam a análise de obras de autores hispano-americanos, aguçando ainda mais o interesse pelo teatro.

Em junho de 1995, surgiu a idéia de formar um grupo de teatro ligado às atividades acadêmicas, mas não dependente delas, com o objetivo de montar peças em Espanhol e de trabalhar técnicas práticas e teóricas. Nascia, naquele momento, sob a direção de Sara Rojo, o Grupo de Teatro Hispânico Mayombe, que, naquele 1º semestre de 1995, apresentava a peça *Cinema Utopia*, da qual participamos como ator. Desde então, o Mayombe montou os seguintes espetáculos:

- *El Continente Negro*, de Marco Antonio de la Parra, autor chileno contemporâneo, em 1996;
- *Saga Real*, texto escrito por Graciela Ravetti, 1997;
- *Fluxo Invertido*, de Denise Araújo Pedron e Graciela Ravetti, 1998-1999;
- *Por um Reino*¹, da dramaturga argentina Patricia Zangaro, 2000;
- *NOSSOSNUESTROSMITOS – Primeiro Estudo*, texto escrito pelo grupo a partir da pesquisa dos mitos africanos, greco-romanos e pré-colombianos, 2002;
- *NOSSOSNUESTROSMITOS – Segundo Estudo*, texto escrito pelo grupo a partir da pesquisa dos mitos africanos, greco-romanos e pré-colombianos, 2003.

Através do trabalho desenvolvido com o grupo *Mayombe*, o interesse pela teoria teatral foi aumentando cada vez mais, o que nos levou a escolher o teatro, a partir de suas duas dimensões — o texto e o espetáculo —, como tema central da dissertação de mestrado intitulada *A diferença entre o texto dramático e o texto espetacular em seis obras apresentadas em Belo Horizonte entre os anos de 1994 e 1998*, defendida em setembro de 1998, nesta Faculdade.

Gregory Hersov, no prefácio do livro *Diálogo nos Palcos* (editado por Maria M. Delgado e Paul Heritage), salienta que

O teatro é visto frequentemente como uma atividade misteriosa. As idéias, sentimentos e abordagens de todos os envolvidos na criação teatral não são expressos ou comunicados aos interessados, atraídos pelo teatro. Ao nos aproximarmos do final deste século, o próprio futuro do teatro parece estar intimamente ligado à saúde básica fundamental das nossas sociedades como entidades comunais, imaginativas e generosas. **O teatro é um lugar onde as pessoas vêm, ouvem, exploram a si próprias e umas às outras. Um lugar onde nos sentimos**

¹ Nessa montagem, além do trabalho de ator, exercemos a função de assistente de direção da peça.

menos sós. Falar de teatro é uma necessidade premente, urgente. (HERSOV *apud* DELGADO & HERITAGE, 1999, p. 15, grifo nosso)

De suas palavras nos salta à vista a preocupação pela questão concernente à solidão do homem, sentimento que vamos encontrar, na sociedade contemporânea, como marca do ser humano e que também se faz presente nos textos dos autores analisados nos capítulos que compõem esse trabalho. Como observa Hersov, “o teatro é o lugar onde nos sentimos menos sós”. Sua fala coloca em evidência não só a situação do ser humano contemporâneo, mas também a das personagens plinianas e radriganeanas que representam, quase sempre, seres que se vêem completamente solitários e, muitas vezes, só têm a si mesmos para dividirem o sentimento de inexistência. Na nossa pesquisa, o teatro — na sua dimensão dupla do texto dramático e espetacular — é visto não só como um espaço de encontro, mas também como um lugar para repensar os momentos de encontros e desencontros, seja através dos textos representados, da sua recepção e de sua simples leitura.

Acreditamos que o teatro, enquanto arte, luta contra a solidão nas sociedades latino-americanas. Sociedades que aspiram a fazer parte do mundo tecno-globalizado, mas na realidade sofrem com problemas básicos de desenvolvimento sócio-econômico. Por esse viés, sentimo-nos tranquilos ao afirmar que o teatro é uma das artes que está mais próxima das problemáticas sociais porque desde sua prática — sempre coletiva² — até a sua recepção — sempre no tempo presente — reflete o caráter gregário da sociedade.

² O mínimo de que se necessita para fazer teatro são duas pessoas: um ator e um espectador.

Devemos abrir um parênteses no nosso discurso para abordarmos o conceito de globalização que mencionamos. Podemos afirmar que se trata de um fenômeno de múltiplas significações, apresentando uma diversidade de interpretações. Segundo Maria Lúcia Pinto Leal (2003, p. 7),

Uma delas é que existem várias globalizações: a que resulta de um desdobramento natural do aprofundamento da interdependência internacional, e constitui-se em um tema universal de interesse global da humanidade, com enfoque nos direitos humanos; a que corresponde a uma realidade, sobretudo econômica, que aprofunda os riscos e as assimetrias entre os países ricos e países em desenvolvimento, e, por essa via, identifica-se com um mecanismo de uma mundialização de culturas.

Stuart Hall, por sua vez, argumenta que a globalização não é um fenômeno novo. Para o crítico “Sua história coincide com a era da exploração e da conquista européias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais” (HALL, 2003b, p. 35), acrescentando à sua argumentação que

A globalização contemporânea é associada ao surgimento de novos mercados financeiros desregulamentados, ao capital global e aos fluxos de moeda grandes o suficiente para desestabilizar as economias médias, às formas transnacionais de produção e consumo, ao crescimento exponencial de novas indústrias culturais impulsionado pelas tecnologias de informação, bem como ao aparecimento da “economia do conhecimento”. (*ibidem*, p. 58)

Do exposto por Maria Lúcia Pinto Leal e Stuart Hall, podemos aferir que a globalização interfere diretamente na questão da identidade nacional, uma vez que seus benefícios e implicações são desigualmente distribuídos no “globo” e, principalmente, nas regiões e nos estratos diversificados das populações. Os mercados financeiros e as sociedades como um todo não apenas sofrem influências do “mundo globalizado” mas também, muitas vezes, se vêem por ele desestruturados. Segundo Hall (2003a, p. 75), “somos confrontados por uma gama de diferentes identidades” e essas identidades são produtos dos diferentes momentos histórico-sociais vividos e representados.

Apesar de termos consciência de que o conceito apresentado pelos teóricos mencionados apresenta consistência, em nossa contemporaneidade, sabemos também que muito se fala sobre “globalização” fazendo com que o vocábulo seja banalizado. O ser humano com recursos já se considera um “sujeito globalizado” e faz uso do termo para se referir a tudo que o rodeia. Sentir-se “globalizado” virou condição *sine qua non* para uma pessoa com acesso à tecnologia.³ Vivemos num mundo *mass midiático* e muitas pessoas sentem a necessidade de estarem plugadas ao computador para se verem “antenas” às novidades de todos os continentes que se fazem presentes, em tempo virtual/“real”, através da internet. Estamos vivendo um momento em que a mídia nos invade por todos os lados e, dessa forma, o teatro, também sofre as influências das culturas midiáticas e as transforma, no palco, em novas linguagens.

O teatro contemporâneo estabelece uma relação direta com a temida e desejada “globalização” seja através do uso das ferramentas tecnológicas e midiáticas utilizadas em propostas espetaculares com características modernas e pós-modernas ou simplesmente a partir do mero propósito, comum nos nossos dias, de re-trabalhar o tema⁴.

³ Nessa categoria, incluímos o teórico que se sente obrigado a ter acesso às novidades tecnológicas advindas da “globalização” para não se sentir totalmente desatualizado ou fora das evoluções acadêmicas.

⁴ Em uma grande maioria das montagens contemporâneas, percebemos a partir da leitura dos programas dos espetáculos que são feitas alusões à palavra globalização e às suas possíveis implicações.

Por outro lado, sabemos que, nos tempos atuais, o teatro continua estabelecendo uma relação direta com o público e pode ser visto como um veículo que questiona ou mesmo reproduz esse contexto social. Assim, podemos dizer que o teatro ainda desempenha, entre outras artes, o papel de representar características marcantes dos povos, além de, por certo, possibilitar a apresentação de mundos lúdicos que inserem o espectador em espaços imaginários. Portanto, trabalhar com o teatro nos possibilita colocar em evidência a relação dessa arte com sociedades conflituosas: sociedades em que uma minoria dispõe de uma cultura “X”, e a usa de acordo com os seus objetivos; sociedades que praticam rituais e criam mitos populares que procuram ser perpetuados por aqueles que não querem perdê-los no tempo — músicos, compositores, artistas plásticos, atores, atrizes, cineastas, dramaturgos; sociedades nas quais o valor de consumo assume um papel muito forte na vida das pessoas e a mídia dita moda e costumes.

Feitas essas considerações, estudar o diálogo que se estabelece entre os textos de Juan Radrigán (1937), chileno, e Plínio Marcos (1936/1999), brasileiro, adquire sentido e se torna o eixo central desta tese. Dois dramaturgos, dois países, duas culturas, duas histórias com traços político-sócio-econômicos comuns; duas realidades que entrecruzamos em nosso trabalho para tecer uma análise comparativa dos textos plinianos e radriganeanos, pois os dois autores colocam em debate a relação de dupla marginalização — social/cultural — vivida por alguns grupos sociais em suas respectivas culturas, Chile e Brasil.

O interesse pelo estudo da obra dramática de Plínio Marcos surgiu no momento em que tivemos acesso ao texto *Navalha na Carne* (1978) e sua versão cinematográfica dirigida por Braz Chediak (1969), em 1982. Anos depois, em 1992, assistimos ao filme *Barrela, Escola de Crimes*, produzido por Marco Antonio Cury (1990), a partir da obra do autor e nos sentimos sensibilizados pela história daquelas personagens que, de dentro de uma cela, denunciavam a realidade das cadeias brasileiras. Naquele momento, não estabelecemos nenhuma relação com o processo ditatorial vivido pelos brasileiros. Essa leitura só foi realizada depois de termos acesso aos outros textos do autor e de termos feito uma pesquisa historiográfica para contextualizar sua obra.

Por sua vez, a obra dramática de Juan Radrigán nos foi apresentada por Sara Rojo, orientadora desta tese. Assim que lemos o primeiro texto, *Hechos Consumados* (1981), constatamos a semelhança que existia entre a escrita radriganeana e a pliniana. Por causa dessa similitude, decidimos ler outros textos do autor, sempre buscando observar se a nossa hipótese — a semelhança existente com outros textos de Plínio Marcos — poderia ser comprovada. Assim, surgia a proposta de desenvolver a pesquisa de doutorado.

Juan Radrigán e Plínio Marcos outorgam, a partir de seus olhares, voz ativa aos excluídos em sua dramaturgia. Assim, as carências, questionamentos e crises de um setor específico da sociedade são concretizados a partir do texto dramático e podem ser levados ao palco. Por isso, no primeiro capítulo intitulado “Juan Radrigán, Plínio Marcos e nós”, discutimos, a partir do nosso lugar de enunciação, o contexto de produção da obra dramática de Juan Radrigán e Plínio Marcos. Para fazê-lo, apresentamos um panorama da situação político-

social — a ditadura chilena e brasileira — em que tais dramaturgos produziram a maior parte de suas obras e explicitamos como esse momento influenciou suas produções. Na construção desse panorama, lançamos mão de fontes de pesquisas — como AVELAR (2003), COUTO (1999), GASPARI (2002), NAPOLITANO (1998), RICHARD (2002), entre outras —, bem como de testemunhos de pessoas que vivenciaram os momentos políticos das ditaduras brasileira e chilena. Para corroborar nossa visão sobre os dois autores e visando a propiciar ao nosso leitor um conhecimento profundo sobre cada um, realizamos entrevistas com pessoas próximas a eles. Também entrevistamos Juan Radrigán e fizemos um recorte de várias entrevistas fornecidas por Plínio Marcos a pessoas distintas ao longo de sua vida. Resolvemos não realizar cortes nas entrevistas concedidas, transcrevendo-as na íntegra em anexo para não ocultar nenhuma fala dos entrevistados. Entretanto, utilizamos fragmentos das mesmas no presente estudo.

O teatro constitui uma das artes mais antigas da história da humanidade. Sábato Magaldi (1999) evidencia a etimologia grega de teatro que corresponde a “miradouro, lugar onde se vê”. Nessa concepção, além do texto dramático inscrito e resguardado pelo livro (muitas vezes esquecido nas estantes de bibliotecas), temos o texto espetacular, ao ser representado no palco. Em cena, o texto se transforma e ganha uma nova vida ao ser interpretado pelo ator. Entretanto, numa montagem, para o sucesso da encenação, não apenas a presença física do ator define a especificidade do teatro, mas também a incorporação de outras artes e linguagens. Para a realização de um espetáculo, por exemplo, o cenógrafo se apropria de elementos originários da arquitetura e da pintura para compor o cenário. Os iluminadores, para a efetivação dos jogos de luzes utilizados no palco, apropriam-se da parafernália

eletro-eletrônica oriunda da engenharia. Os figurinistas vão buscar nos estilos literários e de época — Idade Média, Barroco, Classicismo, Vanguardas, etc. — inspiração e características peculiares para a composição do vestuário e adereços adequados às personagens. Nessa interface de conhecimentos, o diretor se apropria das diversas técnicas propostas pelos teóricos do teatro para treinamento e aprimoramento do seu elenco, fazendo uso das mesmas com o objetivo de colocar em cena sua leitura do texto. Tais observações nos levam a comprovar que o teatro é uma arte multidisciplinar e, por isso, as pessoas que se envolvem com o texto dramático ou com o texto espetacular sentem, quase sempre, a necessidade de nutrir-se não só desses textos, como também das outras artes afins.

Segundo Álvaro Manuel Machado e Daniel Henry Pageaux (1989, p. 120),

Paralelamente, o estudo do tema [...] obriga o investigador a empreender duas leituras simultâneas dos textos analisados: em primeiro lugar, o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente; em segundo lugar, a procura dum sentido deve ser feita no interior do texto e também no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence. Assim, passa-se obrigatoriamente duma análise formalista ou estruturalista do texto para uma análise intertextual e cultural: o texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extratextuais, [...]

Do exposto, podemos concluir que o texto⁵, quase sempre, é um universo coerente do qual devemos extrair o sentido, sempre articulando ao contexto cultural no qual ele foi inscrito. Mas sabemos que esse universo, quase sempre “coerente”, apresenta um mundo incoerente. Por isso, além da análise textual, realizaremos uma leitura cultural e intercultural, sendo essa análise um dos pontos centrais a serem desenvolvidos no corpo desta tese. Estudar a obra de Juan Radrigán e Plínio Marcos nos contextos de sua enunciação nos possibilita não só resgatar momentos importantes da história chilena e brasileira, como também traçar, a partir desses momentos, questionamentos relevantes ao momento de nossa escrita. Na

⁵ Aqui não nos referimos somente ao texto dramático, mas também ao espetacular.

efetivação do presente estudo, adotamos o princípio de que a literatura dramática não é somente aquilo que se escreve, como também o que se pensa, o que se vive e, principalmente, as implicaturas advindas do texto dramático; e é nesse espaço “intervalar” que se inserem as peças de Radrigán e Plínio Marcos, objeto da presente pesquisa. Dessa forma, podemos trabalhar e repensar os textos desses autores, exercitando os dizeres de Homi Bhabha (1998, p. 34) de que “o crítico deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico”.

A fala de Bhabha permite-nos analisar as obras dramáticas dos autores aqui estudados. Em seus textos, ambos os dramaturgos trabalham temas sociais contextualizados em um momento enunciador específico de seus países, mas que podem ser lidos no contexto contemporâneo, adquirindo um novo sentido. Em *El Invitado*, a personagem Sara expõe em tom de desabafo ao seu companheiro Pedro: “*Te dije que no quiero hablar más d’eso. Ya pasó; hablando d’eso las palabras sirven de chuchillos nomá. Lo que tenemos que hacer ahora es olviar, olviar, pa poder empezar a vivir.*”⁶ (RADRIGÁN, 1998, p.152). Por outro lado, em *Jesus Homem*, a personagem Sumo-Sacerdote, decreta:

Desta data em diante, fica expressamente proibido criticar as autoridades e também ficam proibidas as associações clandestinas. Quem levantar a voz para criticar, maldizer, profetizar contra as autoridades, quem tentar reunir pessoas para se organizar em sociedades secretas, será crucificado. (MARCOS, 1981, p. 24)

Podemos afirmar que a maioria dos textos dramáticos de Radrigán e Plínio Marcos, apesar de escrita em contextos específicos, atinge-nos, adquirindo um novo valor dialógico, na

⁶ “Te disse que não quero falar mais disso. Já passou; falando disso as palavras servem de facas e nada mais. O que temos que fazer agora é esquecer; esquecer, para poder começar a viver.” (Todos os textos traduzidos nesta tese são da nossa responsabilidade.)

medida em que esses textos são re-contextualizados em outros momentos históricos, mas ainda apresentando a marca do momento enunciador primogênito. Os dois fragmentos citados demonstram essa característica. Sara prefere esquecer — a falar sobre — o tema que a incomoda. Nesse caso, a relação com a ditadura é mais velada. Não obstante, a fala do Sumo-Sacerdote já nos permite uma associação direta com o sistema opressor e as “armas” que foram utilizadas para a coibição dos cidadãos. O momento de ditadura vivido pelos autores em seus respectivos países possibilita que seus discursos se aproximem, pois os fatos históricos se imbricam e as personagens criadas cumprem com a função de “assumir a responsabilidade pelos passados não ditos”, sugerida por Bhabha, fazendo com que o leitor/espectador possa estar sempre retomando, revivendo, re-encenando parte de sua história, sendo que este ato torna-se um novo valor possível, surgido a partir da re-leitura dos textos. Lendo ou vendo a encenação das obras desses dramaturgos não há como não voltar o olhar para o presente histórico, uma vez que suas personagens “têm [e continuam tendo] voz e se elevam do chão, martirizadas pela violência da miséria em que estão jogadas ou engrandecidas pelo instinto de sobreviver” (CONTRERAS et al., 2002, p. 17). Essas características por si cumprem com a função de resgatar o passado histórico, fazendo-o presente e presença.

Acreditamos que a abordagem histórica do regime ditatorial no Brasil e no Chile, efetivada pelos autores apresentados no Capítulo 1, é um material imprescindível para o entendimento e a fundamentação das análises das obras que levaremos a cabo nos capítulos seguintes. Esse estudo nos possibilitará analisar o “contexto cultural”⁷, uma das

⁷ Aqui, empregamos “contexto cultural” nos dizeres de Marco De Marinis (1997, p. 24): “O contexto cultural (ou geral) é constituído pela cultura sincrônica ao fato teatral que se estuda, e, com uma precisão maior,

necessidades que, a nosso ver, torna-se fundamental na análise dos textos dramáticos. Os fragmentos de entrevistas utilizados para apresentar os autores nos fornecerão subsídios para corroborar e desenvolver nossa visão crítica sobre os temas discutidos, que cobrem desde os elementos semânticos das obras até as leituras espetaculares realizadas a partir delas.

Outro aspecto importante em relação às informações extraídas das entrevistas consiste no fato de que elas nos possibilitam discutir pontos polêmicos, como a fala de Radrigán de que a “ditadura ainda não acabou”. Isso nos faz repensar o momento enunciador brasileiro e chileno em que estamos vivendo (desemprego, crises políticas e sociais, tráfico de drogas, abuso de poder, mau uso do dinheiro público, educação), fazendo com que não só o discutamos, mas também levantemos hipóteses para questioná-lo, colocando, assim, em prática, a partir de nossa escrita, os dizeres de Luiz Costa Lima (2003) ao afirmar que:

Habitantes de um continente periférico, nossa primeira obrigação é reconhecermos a assimetria que nos condiciona. Depois desse reconhecimento, começa a tarefa mais difícil: combatê-la. Ou ainda pensamos que ela se resolverá por soluções econômicas?!”

Estamos seguros de que tanto Juan Radrigán quanto Plínio Marcos, através de seus textos e de suas representações espetaculares, não só reconheceram como também combateram e, ainda, combatem a assimetria à qual estiveram submetidos.

Teixeira Coelho (1990, p. 27), em seu livro *Moderno e Pós Moderno*, diz:

Tudo está em movimento e tudo está em mutação. Tudo, sob todos os aspectos. [...] A mobilidade é também social, sob vários aspectos. A posição recíproca dos indivíduos muda

representa o conjunto dos ‘textos’ culturais, teatrais, extra-teatrais, estéticos e outros, que podem se relacionar com o texto espetacular de referência, ou com um de seu componentes: outros textos espetaculares, textos mímicos, coreográficos, cenográficos, dramaturgicos, etc., de um lado; textos literários retóricos, filosóficos, urbanísticos, arquitetônicos, etc., de outro.” (N.T.: Texto, no original, em espanhol.)

quando se toma por referência o momento anterior e continua móvel dentro deste período. Muda a posição da mulher diante do homem, a do empregado frente ao patrão, a do negro em face do branco, [...] Não são mudanças definitivas e nem sempre mudanças para melhor apenas por serem mudanças: são mudanças. E as mudanças são também morais e, até, ideológicas.

Essa citação sobre a mobilidade social na modernidade e pós-modernidade dialoga com a idéia da mobilidade como condição atribuída, no ocidente, ao espetáculo teatral. Dentre os diversos aspectos aos quais diz respeito à mobilidade social na modernidade e pós-modernidade, detemo-nos na questão referente à fragmentação. Uma grande parcela dos homens e das mulheres se vê, atualmente, fragmentada pela sociedade ocidental, na qual a degradação humana é física, material e psicológica, onde se questiona o espaço público e o privado e as relações sociais são minadas ou apoiadas pelas relações de poder. Essas características, enfocadas nos capítulos seguintes, podem ser encontradas em personagens como Isabel, Eva, Huinca, Marta e Emilio de Juan Radrigán, e em Vado, Neuza Sueli, Paco, Tonho e Bereco de Plínio Marcos.

No teatro, tecnicamente, essa mobilidade vai se manifestar por diferentes vieses. O signo teatral em sua decodificação — realizada pelo leitor, diretor, ator, figurinista, iluminador, e pelo espectador, através da montagem — dá origem a uma multiplicidade de leituras móveis. A mobilidade, assim, ocorre a partir dos processos de produção e recepção de cada componente do texto dramático e espetacular, desde a rubrica escrita pelo dramaturgo até a aceitação, releitura ou mesmo não aceitação por parte do encenador e do ator para a composição da sua partitura atoral. Anne Ubersfeld (1989) comenta que a representação é constituída por um conjunto de signos verbais e não verbais e que, na representação, toda mensagem teatral exige, para ser decodificada, uma multiplicidade de códigos. Essa

multiplicidade é a responsável pelo fato de podermos entender o teatro ou a sua encenação, mesmo sem dominar todos os códigos.

Retomando a citação de Anne Ubersfeld, com a qual iniciamos, em forma de epígrafe, esta introdução, podemos perceber que o nosso papel, enquanto semiólogos, não é meramente procurar sentidos para as nossas leituras e, a partir deles, tentar criar novos conceitos a serem seguidos e/ou questionados. Nossa função semiológica é mais abrangente porque devemos estudar a produção dos sentidos⁸ que estão nas entrelinhas dos textos escritos ou representados. Sob esse enfoque é que analisamos os textos dramáticos de Plínio Marcos e Juan Radrigán, no capítulo 2, e fazemos a leitura dos textos espetaculares, no capítulo 3. Nessa abordagem, seguimos as observações de Keir Elam (1980) quando argumenta que a semiótica pode ser definida como a ciência dedicada ao estudo da produção de sentido na sociedade. A decodificação dos sentidos inscritos no corpo das obras escolhidas como objeto da presente pesquisa, constituirá o núcleo base desta tese. Enquanto semiólogo, estaremos atentos à leitura dos signos apresentados nos textos (nos capítulos 2 e 3) e nos espetáculos representados (especificamente, no capítulo 3), adequando o trabalho à linha semântica que o texto oferecer. Buscaremos, ainda, observar a pluralidade dos signos sugerida pelo texto, com o objetivo de fazer uma leitura transversal⁹ dos elementos simbólicos nele inscritos.

⁸ Entendemos que mesmo que estejamos falando dos sentidos presentes na sociedade, pelo fato de serem recriados no espetáculo teatral, constituem uma produção.

⁹ Aqui fazemos uso dos conceitos de leitura horizontal e transversal, propostos por Richard Demarcy no livro *Semiologia do Teatro*, organizado por J. Guinsburg et al. (1988). A leitura transversal é aquela em que o espectador não penetra essencialmente na fábula. Ainda que a acompanhe, ela não é seu único objeto de interesse. O que a difere da leitura horizontal consiste na vontade de distinguir as diversas unidades significativas contidas no espetáculo.

De uma certa maneira, através da abordagem semiótica, estaremos resgatando o processo de pesquisa que desenvolvemos no mestrado, onde pudemos, também através de um enfoque comparativo, exercitar a análise de distintos textos dramáticos, com todas as suas implicações semânticas, ao serem levados ao palco. Nesse trabalho, percebemos que, com raríssimas exceções, os textos geralmente sofrem alterações e adaptações de acordo com a linha de direção de cada espetáculo. Pesquisar essas nuances nos permite observar o interessante exercício de apropriação da linguagem do “outro” no intuito de veicular uma série de carga semântico-social que o texto sugere. Levar o texto para o palco é uma forma de resgatar conceitos que estão nele imbricados e que podem servir para se (re)pensar o momento presente representado. Esses elementos estarão sendo discutidos no terceiro capítulo desta tese.

O leitor e/ou espectador cumpre um papel muito importante para a mistificação ou desqualificação dos autores, bem como de suas obras. Esse é o papel da recepção, uma vez que o leitor nunca está só, seu olhar traz consigo o seu parecer, bem como o dos outros que o rodeiam. Com isso, a obra (e o espetáculo teatral) se faz presente na nossa sociedade, dando, às vezes, sentido aos anseios dos leitores (e/ou espectadores) e, em outros momentos, indo contra o universo de expectativas desses receptores. Isso não significa que a competência¹⁰ dos leitores/autores seja total. Anne Ubersfeld (1989, p. 23) assinala:

¹⁰ Entendemos competência nos termos de Marco de Marinis (1997) e Patrice Pavis (1994), pois, a nosso ver, uma aceção completa, dá sentido, a outra. Segundo De Marinis, a capacidade do espectador é definida como um saber unido a um “saber-fazer”, que é o conjunto de pressupostos (conhecimentos, motivações, atitudes, habilidades) que coloca o espectador em condições de seguir as operações necessárias para a atualização semântica e comunicativa do espetáculo. Para Pavis, compreender o texto tem a ver com a sua concretização, mas também com o conhecimento pessoal e ideológico que cada indivíduo possui para efetivar essa concretização.

[...] todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan *todos* los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso.¹¹ (grifo da autora)

Tudo no texto ou no espetáculo tem um valor sógnico muito importante, desde uma didascália, deixada pelo autor, até os jogos de iluminação, cenário, vestuário, a presença dos atores em cena, etc. A mesma autora evidencia: “*La tarea del semiólogo (y la del dramaturgo) en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacializados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación.*”¹² (*ibidem*, p. 118, grifo nosso). É na procura desses “elementos espacializáveis”, das isotopias do texto e/ou do espetáculo teatral, que dirigimos esta pesquisa, no intuito de trabalhar as características da obra dramática, problematizando a relação entre os textos dramáticos selecionados. Esses aspectos são desenvolvidos no capítulo 3, sendo oportuno esclarecer que nossa competência como semiólogo é da ordem do precário e do relativo.

É importante destacar que o semiólogo tem que estar atento ao seu objeto de estudo e não pode estudá-lo como se fosse parte de um *corpus* único. Por isso, torna-se premente enfatizar a necessidade de diferenciar a análise semiológica do texto dramático e da sua encenação. No texto dramático, geralmente ficamos mais presos às rubricas do autor e ao contexto histórico-social da sua escrita. Já no espetáculo teatral, essas mesmas rubricas

¹¹ “[...] toda mensagem teatral exige, para ser descodificada, uma variedade de códigos, o que permite, paradoxalmente, que o teatro seja entendido e compreendido, inclusive por quem não domina *todos* os códigos. Pode-se compreender uma peça sem compreender a língua ou sem compreender as alusões nacionais ou locais, ou sem captar um código cultural complexo ou em desuso.”

¹² “A tarefa do semiólogo (e do dramaturgo) no domínio do teatro consiste em encontrar, no interior do texto, os elementos que foram espacializados ou virão a sê-lo, que poderão assegurar a mediação texto-representação.”

geralmente passam por um olhar distinto que vai trazer características implícitas do diretor da montagem e dos atores nela envolvidos. O próprio contexto histórico-social pode ser lido por outros vieses buscando-se uma adequação/adaptação dos fatos representados¹³. Outros elementos tais como música, figurino, luz, cenário, vestuário, entre outros, têm que ser considerados pelo semiólogo no texto espetacular, uma vez que, como linguagens distintas, apresentam diferenças semânticas que também devem ser analisadas.

Patrice Pavis (1994, p. 63) nos diz que “*Comprender el texto no es visualizar y figurarse las realidades de que éste habla es engancharlo a las prácticas discursivas e ideológicas en que él cobra sentido.*”¹⁴ Dessa forma, vamos sempre dialogar, como já enfatizamos, com o local de enunciação dos textos analisados, pois, na nossa concepção, não há como lermos os textos dramáticos de Plínio Marcos e Juan Radrigán sem trabalharmos os *ideologemas*¹⁵. Como salienta o próprio Pavis, todo texto dramático é composto por lacunas e essas lacunas devem ser preenchidas pelo leitor, que, nesse jogo, faz uso de seu contexto social para buscar preenchê-las. Temos que ter a consciência precisa de que “o texto não

¹³ Podemos citar, como exemplo, a montagem do grupo peruano Yuyachkani da *Antígona* de Sófocles na versão livre de José Watanabe. No palco, uma única atriz representa todas as personagens envolvidas na trama. Essa mesma atriz consegue emprestar à personagem grega toda sua força, representando assim não só a história grega como a história de seu país. No programa do espetáculo encontramos as seguintes considerações de José Watanabe: “O que fazer quando uma lei injusta se opõe ao que nossa consciência nos dita como cidadãos? Esta é uma das grandes interrogações que nos apresenta a obra *Antígona* de Sófocles no século V a.C., em Atenas.” Para esta montagem, o grupo peruano Yuyachakani entrou em contato com mulheres de desaparecidos políticos e com suas histórias. [Direção Miguel Rubio Zapata. Elenco: Tereza Ralli.] (Informação extraída do Caderno de Resumo das Performances apresentadas no I Encontro e Congresso de Performance e Política das Américas. Rio de Janeiro, julho de 2000.)

¹⁴ “Compreender o texto não é visualizar e representar as realidades de que este fala, é enganchar as práticas discursivas e ideológicas em que ele faz sentido.”

¹⁵ Na concepção de Patrice Pavis (1994, p. 67): “O *ideograma* se define como a interseção e a unidade comum ao que, no texto, é capaz de “se precipitar” (ou “se sedimentar”) numa unidade que podemos fazer corresponder a uma unidade do campo ideológico extra-textual, mas concretizada ou concretizável, nesse campo, numa unidade narrativa ou temática pertinente. Portanto, está ligado à intertextualidade, uma vez que só há *ideograma* em relação a dois textos, como o que provém de um ou remete ao outro.” (N.T.: Texto, no original, em espanhol)

tem nada de permanente” (PAVIS, 1994, p. 88), uma vez que o mesmo terá que ser relido e re-concretizado sem cessar, buscando, assim, uma possibilidade de diálogo entre os contextos representados.

No desenvolvimento dessa tese, estaremos dialogando especificamente com quatro linhas de investigação. Além da semiótica, utilizamos as formulações teóricas desenvolvidas pela estética da recepção, pela literatura comparada e pelos estudos culturais.

Quanto à estética da recepção, nosso interesse está na relação que o leitor/espectador estabelece com o texto/espetáculo, na forma como ele percebe e lida com as especificidades de cada um. Segundo Marco De Marinis (1997, p. 30),

La capacidad del espectador se define por lo tanto como un ‘saber’ unido a un ‘saber-hacer’, es decir, como el conjunto de los presupuestos (conocimientos, motivaciones, actitudes, habilidades) que ponen al espectador en condiciones de seguir (más o menos bien, evidentemente, a distintos niveles y con diferentes resultados posibles) las operaciones necesarias para la actualización semántica y comunicativa del espectáculo.¹⁶

Isso será realizado através da análise do leitor/espectador imaginário presente no texto dramático, da observação dos espectadores presentes em cada espetáculo analisado e do estudo das vivências adquiridas na nossa condição de leitor/espectador.

¹⁶ A capacidade do espectador se define, portanto, como um ‘saber’ unido a um ‘saber-fazer’, ou seja, como o conjunto dos pressupostos (conhecimentos, motivações, atitudes, habilidades) que coloca o espectador em condições de seguir (mais ou menos bem, evidentemente, em níveis distintos e com diferentes resultados possíveis) as operações necessárias para a atualização semântica e comunicativa do espetáculo.

Regina Zilberman (1989, p.15) nos coloca que “Wolfgang Iser sugere que o texto possui uma estrutura de apelo [*Appelstruktur*]. Por causa desta, o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação”. A obra teatral também possui esse apelo. O texto dramático e o espetáculo teatral estão sempre à espera de um leitor ou de um espectador que esteja disposto a “jogar”. Tal leitor deve ser capaz de ler as entrelinhas de cada elemento teatral que compõe o texto e o espetáculo, buscando, assim, um diálogo interativo com a obra e com o contexto onde esta se insere. Procuramos ser esse leitor que interage com o texto e com a análise das peças de Juan Radrigán e Plínio Marcos, bem como com suas produções teatrais.

Os Estudos Culturais, fundamentalmente os de caráter histórico-social, possibilitam-nos tecer comentários pertinentes à análise comparatística dos contextos sócio-econômico-culturais nos quais Juan Radrigán, Plínio Marcos e seus textos estão inseridos. Sob essa perspectiva, é possível estudar os momentos distintos de enunciação na América Latina, especificamente as realidades chilena e brasileira, e compará-las ao momento enunciador de nossa escrita, permitindo-nos, ao mesmo tempo, distanciar-nos e aproximar-nos do nosso objeto de estudo — os textos de Radrigán e Plínio Marcos.

A literatura comparada constitui um dos pontos de fundamentação teórica para a realização da atual pesquisa, uma vez que buscamos, pelo viés da intertextualidade, as relações entre os textos de Juan Radrigán e Plínio Marcos, colocando em questionamento a idéia de descentramento do original. A obra dramática desses dois autores, que é fundamentada na problemática dos setores marginais da sociedade, é aqui estudada sob um olhar

transdisciplinar, desfazendo a idéia de centro/periferia e evidenciando os lugares marginais de enunciação dos textos como novos centros. Esses lugares de enunciação levam as marcas de uma determinada época e de lugar também determinado; já o nosso momento atual de enunciação, por sua vez, traz consigo outras marcas. Para a pesquisa, seguimos os dizeres de Wander Melo Miranda que, atento ao direcionamento dos estudos da comparatística, comenta:

A natureza metateórica dos estudos comparados, assim percebida, reverte a expectativa de ausência de rigor conceitual e diluição dos parâmetros de avaliação crítica, uma vez que reorienta a perspectiva metodológica a que submete o objeto para o exame das suas condições semióticas e culturais, que são, em última instância, singulares e localizadas. Trata-se de inquirir a formação de valores que daí decorrem, a partir da alteridade que os constitui enquanto valores diferenciais e que, portanto, anulam qualquer exigência de universalidade e totalização. (MIRANDA, 1998, p. 11)

Compartilhamos com Wander Melo Miranda no que diz respeito a submeter nosso objeto de estudo — os textos plinianos e radriganeanos — a uma leitura que não seja totalizadora e que possa ser legitimada pela “diferença” proposta pelos autores, buscando, assim, referências nos aspectos culturais e semióticos apontados pelos textos para apreender as “instâncias singulares e localizadas” mencionadas pelo crítico.

Com essa visão crítica/cultural, cientes do papel da literatura comparada ao estudar o texto literário, na sua diferença, e atentos às novas nuances e debates que surgem nos estudos da comparatística, guiamos esta pesquisa tentando fazer do nosso objeto de estudo — os textos de Juan Radrigán e Plínio Marcos — uma possibilidade de romper com a recorrente metáfora da “fronteira”, mas sem deixar de considerar os aspectos que diferenciam cada um.

A “metáfora da fronteira” — conceito muito utilizado pelos Estudos Culturais — está diretamente ligada à questão da identidade, ao conceito de margem e à concepção binária de diferença. Por isso, consideramos esse conceito fundamental para o entendimento das personagens que serão analisadas no corpo desta tese. Podemos analisá-las sob “a construção de uma fronteira de exclusão e [essa análise] depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (HALL, 2003b, p. 33). As personagens são “seres de fronteira”, são capazes de transitar entre o morro (a favela, o subúrbio) e a cidade e entre as classes sociais, transformando-se em personagens de mediação social, que armam e geram confrontos e, por isso, sofrem, quase sempre, a violência da repressão. São personagens que se tornam sujeitos descentrados. Suas identidades se tornam múltiplas na medida em que perpassam as fronteiras, que não são apenas metafóricas e territoriais, mas também ideológicas e de identidade.

José Celso Martinez ao ser entrevistado por Márcia Bechara (Estado de Minas) diz:

Mexer com arte não é tabu, é totem. A intenção do teatro é atravessar a couraça das pessoas e se comunicar numa área fora das máscaras. Ou o teatro se comunica dessa forma com pessoas de qualquer idade, de qualquer sexo, de qualquer país, ou não é teatro. O objetivo do teatro na origem dele antes de ser roubado por um processo civilizatório é plugar as pessoas nessa região, é um lugar de reencontro do homem. (MARTINEZ, 16/03/1998, p. 7)

Essas palavras do diretor sintetizam a nossa visão concernente ao papel do teatro na sociedade: aquele que funciona como um veículo de reencontro no qual distintas problemáticas são discutidas para a apreciação e discussão do leitor/espectador, ainda que, nem sempre, esse objetivo seja alcançado. Sabemos que todo texto ou espetáculo levado ao público seja através do ato da leitura da obra dramática ou da assistência do texto espetacular nos palcos, busca, a priori, através das distintas linguagens envolvidas na

obra/montagem, o reconhecimento do leitor/espectador, o mesmo que é responsável pelo sucesso ou fracasso da peça. Keir Elam (1980, p. 97) nos aponta que “*It is with the spectator, in brief, that theatrical communication begins and ends*”¹⁷. Sem a presença do leitor/espectador o teatro não vive, não vive o diretor, não vive o ator.

¹⁷ É com o espectador, em resumo, que a comunicação teatral inicia e termina.

CAPÍTULO 1

Juan Radrigán, Plínio Marcos e nós

Establecer un listado del progreso humano

propongo para empezar

genocidio

hambre

soledad de los viejos

alienación individual

alineación colectiva

anonimato de las ciudades

el poder como meta

cinismo de los gobernantes

tortura como método de gobierno

segregación racial

los presos de opinión

los campos de exterminio

manicomios de exterminio

desequilibrio del ecosistema

Guillermo Núñez (s.d.)

1 – Dialogando através da história comum do Chile e do Brasil

Para desenvolver uma visão crítica com o objetivo de colocar em diálogo os “momentos comuns” de regime ditatorial, vividos por brasileiros e chilenos, dando ênfase a como esse período é concretizado nas obras dramáticas de Juan Radrigán e Plínio Marcos, apropriamo-nos do conceito de “historicizar” proposto por Juan Villegas. Segundo o autor,

[...] “historicizar” significa establecer la contextualidad del discurso teatral. Es decir, la producción de significado dentro del contexto social y político de la época en que fue producido o representado. Entender el texto como un proceso de comunicación en una sociedad y circunstancia particularizada y diferenciada. El texto teatral es una producción de sentido dentro de una contextualidad limitada para un espectador potencial relativamente acotado. De este modo, las fechas de escritura o de estreno de los textos constituyen un dato esencial en la lectura de los textos teatrales¹⁸. (VILLEGAS, 1998, p. 50)

Para que possamos ter uma maior compreensão dos textos dos autores citados, temos que estudar os fatos históricos que fizeram parte dos momentos de enunciação da escrita de suas obras, observando, assim, como se deu a contextualização do discurso teatral em cada texto dramático produzido. Villegas (*ibidem*, p. 53) vai mais adiante e enfatiza que

Historizar también significa entender al autor como productor de significados. Es decir, conceder importancia al autor en cuanto un individuo frente al mundo, frente a su circunstancia y cuya respuesta no constituye una respuesta individual sino una respuesta colectiva, desde la perspectiva de un determinado modelo de mundo producto de una ideología.¹⁹

É exatamente essa resposta que observamos no processo de escrita dos autores que são objetos desta pesquisa. Ambos são produtores de significados a partir de um determinado

¹⁸ [...] “historicizar” significa estabelecer a contextualização do discurso teatral. Ou seja, a produção de significado dentro do contexto social e político da época em que foi produzido ou representado. Entender o texto como um processo de comunicação em uma sociedade e circunstância particularizada e diferenciada. O texto teatral é uma produção de sentido dentro de uma contextualização limitada para um espectador potencial relativamente aceito. Desse modo, as datas de escrita e a estréia dos textos constituem um dado essencial na leitura dos textos teatrais.

¹⁹ Historicizar também significa entender o autor como produtor de significados. Isto é, conceder importância ao autor enquanto indivíduo perante o mundo, perante a sua circunstância e cuja resposta não constitui uma resposta individual senão uma resposta coletiva, a partir da perspectiva de um determinado modelo de mundo produto de uma ideologia.

modelo do mundo. Fazem dialogar, através de suas personagens, presente e passado, contextos e situações políticas e sociais.

Temos consciência de que os processos históricos são, em si mesmos, bastante complexos, pois se constituem a partir de diversos planos de realidade, ritmos cruzados de tempo, vozes e lugares de enunciação diferentes. Sobre esses processos, encontramos distintas perspectivas por onde olhá-los, ou mesmo, interpretá-los. No entanto, temos que considerar que esses são importantes para a memória de cada um de nós. Falarmos da história do Chile e do Brasil é contrapor, numa mesma linha semântica, um momento enunciador comum de dois países que viveram um longo período de obscuridade social e psicológica, avanços tecnológicos e tensões: o regime ditatorial. Esse contexto, como já mencionamos na introdução desta tese, é indispensável para que possamos entender melhor a obra dramática de Juan Radrigán e Plínio Marcos. Portanto, nosso objetivo principal não é analisar os momentos de ditadura no Brasil e no Chile em si mesmos, mas sim buscar reconhecer, através da história dos dois países, como esses momentos marcaram direta ou indiretamente os textos dramáticos produzidos pelos dramaturgos pesquisados.

1.1 – O Regime Ditatorial no Chile

A partir da história político-social do Chile, temos que nos ater, num primeiro momento, ao período entre 1964 e 1973, dois governos reformuladores e com formas diferentes de retórica revolucionária — Eduardo Frei, 1964-1970, e Salvador Allende, 1970-1973. Segundo Simon Collier e William F. Sater (1998), esses governos trataram de produzir reformas estruturais profundas num esforço para remediar os graves problemas sociais e o

lento crescimento econômico do Chile. Apesar dos seus sucessos imediatos, nem a “revolução em liberdade” da Democracia Cristã, nem a “transição ao socialismo” dos partidos de esquerda conseguiram seus objetivos. A opinião pública se polarizava de forma crescente durante a presidência de Salvador Allende. Esse, desde o começo de seu governo, lutou para concluir seu programa político. Aumentou consideravelmente o gasto social e realizou esforços decididos para redistribuir a riqueza social, contemplando também a classe mais popular. Como resultado se obtiveram maiores salários e iniciativas importantes no que diz respeito à saúde e à alimentação da população. Muito dos chilenos mais pobres comiam e se vestiam melhor que antes. O Estado não lutou apenas para melhorar o bem estar material: criou inúmeras iniciativas culturais, num grande esforço para levar as artes às massas.

Devemos evidenciar que o Governo de Allende não conseguiu manter esse clima positivo de desenvolvimento, pois, logo, passou a sofrer várias pressões de parlamentares, militares e de diversos setores sociais. Greves de caminhoneiros, mobilização popular devido à escassez de alimentos gerada por uma série de medidas²⁰, a inflação, as enormes filas de espera nas lojas foram alguns dos sérios problemas enfrentados. Devemos salientar que esse período de tensões foi consequência de um processo de desestruturação do governo, comandado indiretamente pelos Estados Unidos. Atento a esse fato, Gabriel García Márquez (2003) comenta que:

Chile no fue escogida por casualidad para este escrutinio (el plan Camelot). La antigüedad y la fuerza de su movimiento popular, la tenacidad y la inteligencia de sus dirigentes, y las propias condiciones económicas y sociales del país permitían vislumbrar su destino. El análisis de la operación Camelot lo confirmó: Chile iba a ser la segunda república socialista del continente.

²⁰ o congelamento dos preços, combinado com aumentos nos salários, fez subir de forma desmedida o consumo interno de alimentos. Para satisfazer a demanda, o governo se viu obrigado a importar mais alimentos. Em 1972, estava gastando 52% dos recursos em importações.

Después de Cuba. De modo que el propósito de los Estados Unidos no era simplemente impedir el gobierno de Salvador Allende para preservar las inversiones norteamericanas. El propósito grande era repetir la experiencia más atroz y fructífera que ha hecho jamás el imperialismo en América Latina: Brasil.²¹

É evidente que o país passava por um momento muito difícil. Em 1973, o Chile tinha entrado nos últimos dias da “transição ao socialismo”. A economia se encontrava debilitada e, à medida que a atmosfera piorava, Allende tratou desesperadamente de manter a coesão de seu governo, reorganizando seu gabinete, mas não conseguiu colocar os militares em Ministérios importantes, o que pôs por terra o esforço de reconciliação. Dessa forma, os militares planejaram a operação que retiraria Salvador Allende do poder, passando o governo para as mãos de uma junta militar, mas o General Augusto Pinochet, comandante do exército, afirma-se como o único mandatário. Na terça-feira, 11 de setembro, antes de amanhecer, o exército entrou em ação. Nas primeiras horas da manhã, tinha capturado Concepción la Roja, enquanto a Marinha tomava controle de Valparaíso sem dificuldades. A luta mais forte se deu em Santiago, especialmente entre o Exército e franco-atiradores. O presidente Allende, informado da rebelião naval nas primeiras horas da manhã, deixou sua residência para se dirigir a Moneda. Ali, inteirou-se de que os comandantes apoiavam o golpe de estado e de que os policiais que defendiam o palácio estavam se retirando, deixando-o virtualmente sem proteção. Do Presidente Allende, ficam suas últimas palavras de ordem dirigidas à nação antes de morrer:

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que,

²¹ O Chile não foi escolhido por casualidade para este escrutínio [referindo-se ao Plano Camelot, uma operação de espionagem social e política realizada em 1965 pelos Estados Unidos sem a permissão do país]. A antiguidade e a força de seu movimento popular, a tenacidade e a inteligência de seus dirigentes, e as próprias condições econômicas e sociais do país permitiam vislumbrar seu destino. A análise da operação Camelot confirmou: o Chile ia ser a segunda república socialista do continente, depois de Cuba. De modo que o propósito dos Estados Unidos não era simplesmente impedir o governo de Salvador Allende para preservar os investimentos norte-americanos. O grande propósito era repetir a experiência mais atroz e frutífera que o imperialismo fez na América Latina: Brasil.

mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.²² (ALLENDE, 1998)

O dia 11 de setembro de 1973 — *el once* (como foi chamado pelos chilenos) — produziu a pior ruptura política da história da República chilena e as seqüelas foram muito mais prolongadas do que se poderia imaginar. A mão dura de uma repressão inclemente foi a resposta do novo governo: os jornais e as revistas de esquerda desapareceram das bancas; praticamente todas as instituições nacionais importantes ficaram nas mãos de oficiais navais e militares; reitores designados foram colocados à frente das universidades; centros de tortura se tornaram conhecidos, políticos importantes sofreram atentados dentro e fora do país. O controle era tanto que em setembro de 1981 o general Augusto Pinochet declarou: *No se mueve ninguna hoja de este país si yo no la estoy moviendo.*²³ Entre as seqüelas da crise econômica de 1982-1983, temos que mencionar o surgimento de uma séria oposição ao regime de Pinochet, desencadeada pelo movimento trabalhador²⁴, ainda que a iniciativa dos primeiros e poucos protestos proviesse dos sindicatos. O movimento de oposição rapidamente passou para as mãos dos partidos que estavam começando a reviver, pois, apesar de os partidos terem interrompido sua atuação durante os dez anos anteriores, nunca desapareceram.

²² Mensagem transmitida pela rádio Magallanes às 9:03 da manhã no dia 11 de setembro de 1973: Trabalhadores de minha Pátria, tenho fé no Chile e no seu destino. Outros homens superarão este momento cinzento e amargo, no qual a traição pretende se impor. Sigam sabendo que, muito mais cedo que tarde, de novo, abrir-se-ão as grandes alamedas por onde passará o homem livre, para construir uma sociedade melhor. Viva Chile! Viva o povo! Vivam os trabalhadores! Estas são minhas últimas palavras e tenho certeza de que meu sacrifício não será em vão, tenho a certeza de que, pelo menos, será uma lição moral que castigará a deslealdade, a covardia e a traição.

²³ Não se move nenhuma folha desse país se eu não a estou movendo.

²⁴ Salientamos que Juan Radrigán sempre lutou em prol do movimento operário, sendo, inclusive, líder sindical.

Numa visão sintética, podemos dizer que, sob a liderança severa do General Pinochet, impôs-se um programa econômico neoliberal no Chile, nos moldes ditatoriais, que durou 17 anos (1973-1990) e levou a cabo uma drástica reorganização nacional. Os resultados são mistos. Num momento de “crescimento econômico”, como afirmam Gabriel Salazar e Julio Pinto (1999, p. 3), “*algunos analistas (J. Whelan, J. Collins, A. Przeworski y otros) consideran que la ‘revolución de 1973’ dio a Chile una actitud modernizante más extrema que la del propio Estados Unidos.*”²⁵ Entretanto, o que devemos ressaltar é que esse desenvolvimento se deu também a partir do uso abusivo do poder da força e da coerção dos cidadãos ao jugo de um único homem. Finalmente, o regime Pinochet foi desafiado com êxito pela resistência popular e pela oposição democrática (liderada pelos democratas cristãos e pelos socialistas), que, sob a forma de uma nova coalizão política, tomaram o controle do país em março de 1990.

Devemos evidenciar que o teatro chileno não ficou fora do jugo da ditadura. Segundo Grínor Rojo e Sara Rojo (1992, p. 106), em novembro de 1987, em meio a uma campanha publicitária onde se apregoavam sem descanso as “bondades” do regime, um esquadrão da morte, o Comando 135 da Ação Pacificadora Trizano, concedeu a oitenta e um atores, diretores, dramaturgos (entre eles Gregory Cohen, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán) e críticos (María de la Luz Hurtado), um mês de prazo para abandonar o país, sob pena de execução sumária, morte sem juízo e desaparecimento definitiva de qualquer lugar onde os surpreendesse o punhal ou a bala. Nesse momento, o Sindicato dos Atores do Chile (SIDARTE) organizou grupos de apoio que acompanharam os ameaçados até seus lares.

²⁵ “alguns analistas (J. Whelan, J. Collins, A. Przeworski e outros) consideram que a ‘revolução de 1973’ deu ao Chile uma atitude modernizadora mais extrema que a do próprio Estados Unidos.”

Entre 23 e 29 de novembro, Edgardo Bruna, presidente do Sindicato, informou sobre esses fatos ao público que ia às apresentações do Festival Pedro de la Barra e pouco depois reiterou sua denúncia num ato de solidariedade massivo que aconteceu no Estádio Nataniel, com a participação de milhares de pessoas e que “eficientes” policiais, conseguiram reprimir com eficácia suspeita. Entre as vítimas, estava o ator norte-americano Christopher Reed, que tinha sido enviado por profissionais dos Estados Unidos em solidariedade aos seus colegas chilenos.

Nelly Richard (2002, p. 27) nos aponta que

Durante o regime militar, a reiteração maníaco-obsessiva do chamado à ordem perseguiu a *política* (ação) e o *político* (discurso) como manifestações suspeitas de des-ordem, que transgrediam o enquadramento normativo das verdades auto-fundadas como únicas e definitivas: verdades fechadas sobre si mesmas por uma cadeia doutrinária que buscava a inexpugnabilidade do sentido. A perseguição e a censura da política e do político, durante os primeiros anos do governo militar, levaram a arte e a literatura a funcionar como meios substitutivos para a evocação-inovação das vozes silenciadas [...]. (grifos da autora)

Dessa forma, a arte exerceu um papel de resistência e, para poder manter essas produções artísticas, os artistas tiveram que utilizar meios para burlar a censura, como a própria Nelly Richard (*ibidem*, p. 18) comenta: “A necessidade de despistar a censura tornou as obras especialistas em transvestimentos de linguagens, em imagens disfarçadas de elipses e metáforas”. Escrever metaforicamente para preencher os vazios de informações e assumir as vozes silenciadas passou a representar uma arma contra o olhar nem sempre atento do censor.

1.2 – O Regime Militar no Brasil e suas conseqüências: 1964-1985²⁶

Voltamos nosso olhar para a década de 60, auge da guerra fria, tempo de disputa entre as grandes potências — Estados Unidos e União Soviética. O planeta dividido em três blocos geopolíticos: o Primeiro Mundo do capitalismo ocidental, o Segundo Mundo dos países socialistas e o Terceiro Mundo da América Latina, Ásia e África, capitalismo x socialismo. No Brasil, iniciava-se um projeto de modernização do país (abertura de estradas, projeção e abertura de indústrias siderúrgicas, automobilísticas, etc.). Entretanto, ao cenário de conflitos políticos, como afirma Marcos Napolitano, somou-se um quadro econômico preocupante: o Brasil não conseguia mais manter as elevadas taxas de crescimento, principalmente no setor industrial; as finanças públicas estavam desequilibradas, gerando déficits, e, conseqüentemente, inflação. Os salários não aumentavam na mesma proporção que o custo de vida, o que gerou um aumento das tensões sociais em que as classes trabalhadoras começaram a pressionar o governo a adotar políticas que revertessem o processo de agravamento das desigualdades sociais. Nesse contexto, os militares planejam e põem em prática o golpe de Estado que pôs fim ao governo do presidente João Goulart, em março de 1964. Era o começo de 20 anos (1964-1985) de uma política de exceção para o povo brasileiro, a ditadura. Entretanto, o golpe começara antes. Alguns dizem que a intervenção militar estava sendo preparada desde a década de 20. No meio do turbilhão em que se viu o país com a renúncia de Jânio Quadros (eleito em 1961, renunciou oito meses após sua posse, em agosto de 1961), foi a república sindicalista de Jango aliada a uma série

²⁶ Sobre esse período histórico brasileiro, recomendamos o livro de Marcos Napolitano (1998) *O regime político militar brasileiro: 1964-1985* que aborda o tema de forma coesa e didática, e para ter acesso a uma abordagem mais profunda desse momento marcante da política brasileira, recomendamos os livros do jornalista Elio Gaspari, publicados em 2003. *A ditadura Escancarada* e *A ditadura envergonhada* são produtos de 18 anos de pesquisas e relatam detalhes da dura realidade vivida pelos brasileiros durante o regime militar, enfocando, de forma imparcial, questões delicadas como o uso da tortura.

de fatores, entre eles a quebra da hierarquia militar, o golpe de “misericórdia” na “democracia cambaleante”.

Em forma de síntese, sobre os governos desse período²⁷, assinalamos:

Castello Branco (1964-1967) — as palavras de ordem são austeridade administrativa e realização de reformas econômicas e institucionais, buscando recuperar a governabilidade e vencer a crise econômica. Prioriza também o combate à subversão e à corrupção. Para Castello Branco, a intervenção militar deveria ser breve, teria caráter corretivo e necessariamente temporário. Entretanto, seu mandato que, em princípio, completaria o do presidente deposto, João Goulart, é prorrogado até 1967.

General Costa e Silva (1967-1969) — ministro da Guerra e líder da linha dura militar, impõe-se como candidato e é eleito pelo Congresso Nacional em 1966. Governa apenas dois anos quando adoece gravemente e é substituído pelo **General Emílio Garrastazu Médici** (1969-1974), também da linha dura. Nesses dois governos, o país é beneficiado pelo período favorável da economia mundial, obtendo um desempenho espetacular que chegou a ser chamado de “milagre econômico”. Nasce a idéia de potência emergente — que repercute internacionalmente, em especial no período 1971-1974 —, decisivo para que o Brasil evoluísse de 43^a maior economia do Ocidente em 1964, para oitava, em 1980. No campo político, entretanto, os governos de Costa e Silva e Médici se destacam pelo retrocesso, tornando-se crescentemente arbitrários e ditatoriais. Esse período também é marcado por importantes movimentos de contestação por parte de estudantes, e, posteriormente, de alguns segmentos do operariado. Em 13 de dezembro, o governo

²⁷ Fontes de pesquisa: NAPOLITANO (1998) e COUTO (1999).

promulga o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que lhe dá plenos poderes para reprimir os opositores. Em 1969, estabelece-se a censura a todos os meios de comunicação.

Viviam-se os “anos de chumbo” (1968-1974). Depois do AI-5, o poder se concentra brutalmente no Executivo. Legislativo e Judiciário são esvaziados e, como as demais instituições democráticas, servem principalmente para maquiar as aparências. A ditadura não se assume como ditadura. A repressão política se exacerba, exagera nos métodos e na ação. Ser de esquerda, ainda que não revolucionário, passa a ser caso de polícia. Intimidação, cassações de mandatos parlamentares e de direitos políticos, torturas, desaparecimentos, mortes, censura da imprensa tornam-se parte do cotidiano. Durante o governo de Médici, a propaganda de massa foi amplamente utilizada pelo regime para promover a figura do presidente como homem “simples”, ligado a valores simples como o futebol²⁸, e sob o *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”, criou-se um clima de ufanismo que, na realidade, só camuflava os desmandos.

General Ernesto Geisel (1974-1979) — quando da sua posse, promete liberalização do regime e relaxamento da repressão. A economia mundial vive mudanças dramaticamente importantes e adversas para o Brasil. A explosão de preços do petróleo e suas repercussões atingiram frontalmente o país, terceiro importador mundial. É aquele considerado o mais autoritário, marcial, formal e reservado dos cinco presidentes do ciclo militar quem comanda a desmontagem do regime ditatorial. Dessa forma, governa com a abertura em uma das mãos e o AI-5 na outra. Em 1977, acontecem as primeiras manifestações públicas

²⁸ O regime, inclusive, usou a conquista da Copa do Mundo de Futebol, em 1970, vinculando-a as suas conquistas econômicas e políticas.

de massa contra o regime militar organizadas pelo movimento estudantil, depois do AI-5. O movimento operário volta a se pronunciar contra a política de “arrocho salarial”. Em maio de 1978, acontece uma greve-surpresa nas fábricas do ABC paulista, tendo como porta-voz da oposição dos trabalhadores ao regime o líder metalúrgico Luis Inácio Lula da Silva. A greve começa com os metalúrgicos de São Bernardo, espalha-se por Santo André, São Caetano e Diadema (o ABCD) paralisando 240 mil trabalhadores, que reivindicam 70% de aumento, garantia de reajustes trimestrais, piso de três salários mínimos. O governo intervém nos três sindicatos e seus dirigentes são afastados. A polícia reprime os piquetes. Como resultado a categoria obtém 44% de aumento para quem recebe mais de dez salários mínimos, 63% para os que ganham menos e reintegração dos dirigentes eleitos. Como consequência, a greve se alastra por vários estados brasileiros e atinge outras categorias que exigem reivindicações semelhantes. O governo anuncia o fim do AI-5, prometendo continuar a abertura no próximo governo. Foi aprovada a Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, que ficou conhecida como Pacote de Reformas. Desde seu nascimento, em 13 de setembro de 1968, no governo Costa e Silva, até a revogação, o AI-5 foi aplicado para cassar 113 mandatos de deputados federais e senadores; de 190 deputados estaduais; de 38 vereadores e trinta prefeitos. No total, foi utilizado contra mais de 1600 pessoas.

General João Baptista Figueiredo (1979-1985) — logo depois de sua posse em março/abril de 1979, uma grande greve paralisa o ABC paulista. Em 1979, houve 429 greves²⁹, totalizando mais de três milhões de trabalhadores em várias partes do país. Mais de cem greves têm considerável relevância econômica. A palavra de ordem é “negociação”,

²⁹ Dados apontados por COUTO (1999, p. 268).

mas, em alguns casos, a repressão volta a funcionar: em setembro de 1979, por exemplo, os metalúrgicos de São Paulo, capital, têm greve reprimida por tropas, que dispensam piquete e invadem igrejas para coibir reuniões. O governo anuncia a anistia aos presos políticos, após um grande movimento popular. Roberto Jabor é o último preso político a deixar a prisão. Inicia-se a reforma partidária que acaba com o bipartidarismo, vigente desde 1966, estabelecendo o pluripartidarismo. O longo mandato de Figueiredo é marcado pelas dificuldades econômicas e pelo esgotamento do regime militar. O movimento operário, o movimento popular e as esquerdas (com exceção do PCB e do PCdoB) decidem criar o Partido dos Trabalhadores. Em 18 de setembro de 1981, o presidente Figueiredo sofre um infarto do miocárdio e é substituído pelo vice, Aureliano Chaves, o primeiro civil a assumir o cargo desde a deposição de João Goulart. Em 1982, acontecem as primeiras eleições diretas para governador de Estado, saindo vitoriosa a oposição (PMDB) na maioria dos Estados. Em 1983, dá-se o auge da crise econômica, da recessão e do desemprego. O Brasil pede dinheiro ao Fundo Monetário Internacional. É fundada a Central Única dos Trabalhadores (a CUT) e desempregados realizam saques e depredações em várias capitais do país. Em novembro, é lançado o movimento por eleições diretas para presidente. Entre janeiro e abril de 1984, milhões de pessoas saem às ruas para protestar e exigir a volta das eleições diretas para presidente da República. A oposição, liderada pelo PMDB, decide participar da eleição indireta no Colégio Eleitoral e lança Tancredo Neves e José Sarney, respectivamente para os cargos de presidente e vice. Os militares negociam sua saída do poder, colocando como uma das condições a não-punição daqueles que praticaram tortura. A oposição vence no Colégio Eleitoral. Tancredo Neves adoece e morre antes da posse, e José Sarney, na condição de vice, toma posse como o primeiro presidente civil do Brasil

desde o golpe de 1964, dando, assim, fim ao regime militar e abrindo uma fase da história brasileira: o nascimento da “Nova República”.

Abordamos, ainda que de forma sucinta, a força que representou a censura para a Arte brasileira. O próprio Plínio Marcos, o dramaturgo brasileiro mais censurado, em uma de suas inúmeras entrevistas ao *Jornal da Orla* (29-30/11/1997), fala-nos sobre esse tema:

1967 (ou 68, não me lembro bem). O sujeito na minha frente era um perfeito idiota. Um censor. Não falava, guinchava. Era fácil perceber que sua bundona gorda e mole suava na cadeira. Atrás de sua escrivaninha, ele demonstrava medo. Tinha tomado uma grande decisão: proibir minha peça *Navalha na carne*. Pra ele, era apavorante eu não aceitar sua decisão; por isso gritava, com o mau humor típico de censor. (*apud* CONTRERAS et al., 2002, p. 163)

A fala acima nos demonstra como o teatro foi prejudicado durante o regime ditatorial. Entretanto, é importante evidenciarmos que a censura prejudicou a Arte como um todo, cerceando a criatividade de compositores, cineastas, roteiristas, autores de tele-novelas³⁰. Vários artistas, pesquisadores, políticos, entre outros, tiveram que se exilar, buscando abrigo em outros países para fugir do regime. Dentre esses, podemos citar: Augusto Boal, José Celso Martinez Correa, Caetano Veloso, Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil, Darcy Ribeiro, Leonel Brizola. No Brasil, assim como no Chile, conforme nos apontou Nelly Richard (2002, p. 27), os autores, dramaturgos e compositores fizeram uso dos recursos da linguagem com o objetivo de atingir as ditaduras e fugir da censura. Entre eles,

³⁰ A título de exemplo, Dias Gomes teve a primeira versão de sua novela *Roque Santeiro* censurada em 1975. A obra foi escrita a partir da peça teatral *O Berço do Herói*, de autoria do próprio Dias Gomes. Na ocasião, a novela foi censurada pelo então Ministro da Justiça, Armando Falcão, que alegou “desvirtuamento dos valores éticos e morais da sociedade brasileira”. No dia 27 de agosto de 1975, *Roque Santeiro* não estreou. Em seu lugar, a Globo exibiu um compacto de *Selva de Pedra*, de Janete Clair. No *Jornal Nacional* daquela noite, o locutor Cid Moreira leu um editorial assinado pelo presidente da Rede Globo, Roberto Marinho, anunciando o veto. Para que a Globo não demitisse o elenco todo, Janete Clair escreveu outra novela a toque de caixa — *Pecado Capital*. *Roque Santeiro* foi ao ar com uma roupagem nova, re-escrita em parceria com Aguinaldo Silva, dez anos após o seu veto, no dia 24 de junho de 1985, ficando no ar até 21 de fevereiro de 1986, tornando-se uma das maiores audiências da emissora no horário nobre.

destaca-se Plínio Marcos³¹ que não deixou de escrever o que pensava, recorrendo sempre à linguagem peculiar e inerente a suas personagens.

1.3 – Tortura: um momento à parte da história ditatorial

Para trabalharmos de forma profunda o tema da tortura, faz-se necessário abordar a questão da literatura de testemunho, que se tornou um dos conceitos responsáveis pelo fato de que teóricos repensassem a relação entre literatura e a “realidade”. Segundo Márcio Seligmann – Silva (2003), “O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato.” O ato de testemunhar por si já nos remete a um momento posterior à experiência vivida — “experiência traumática” nos dizeres de Freud, ou seja, “aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre” (*apud* SELIGMANN – SILVA, 2003) — e esse ato é responsável pela legitimação da memória. O testemunho, dessa forma, está associado aos conceitos de “trauma”, “memória” e “linguagem”. O “trauma” tem a ver com o momento da recepção do ato³², que, por sua vez, gera “memória” decodificada em forma de “linguagem”, sendo essa a responsável por dar tónus, “vida”, ao que foi silenciado. Para Seligmann – Silva (*ibidem*), “A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro”. Corroboramos as suas palavras, entretanto, a elas acrescentamos os dizeres de Iván Trujillo Correa (2001) que afirma que “*Toda reivindicación de la memoria contra el olvido, sea política, moral o afectiva, cuenta a*

³¹ O mesmo pode ser afirmado sobre Juan Radrigán em relação ao teatro chileno produzido durante o regime de Pinochet.

³² que pode ser lido por diferentes vieses: social, psicológico, o viés da tortura física ou psicológica, do testemunho de algum momento difícil, etc.

*priori con esta pérdida. Vale decir, cuenta con la pérdida con la cual puede contar.*³³

Trujillo Correa (*ibidem*), ainda, argumenta que

mientras se conciba a la memoria como aquello que un sujeto puede perder, sea porque naturalmente le sucede, sea porque lo han coaccionado para sustituirla, sea porque ha traicionado su pasado, sea porque le han impedido su recuerdo, sea porque ha logrado hacer duelo o porque no lo ha logrado, sea como sea, la pérdida de la memoria y el olvido organizarán conjuntamente un debate que aparece alimentándose una y otra vez de sus propios términos.³⁴

Com base no trecho citado, insistimos na função da linguagem enquanto mediadora entre o trauma e a memória através do testemunho. Acreditamos na resistência que há por detrás de cada termo, uma vez que eles expressam o vivido pela experiência traumática e podem ser recuperados para a nossa análise tanto das obras dramáticas quanto dos textos espetaculares, no palco.

Recorremos ao testemunho com o objetivo de entendermos melhor o que se passou nas sociedades, onde a ditadura silenciou vozes e discursos tendo, ainda o propósito de entender melhor os contextos enunciativos dos dramaturgos. Com o objetivo de conhecer um pouco mais o regime ditatorial chileno e como esse influenciou a vida dos cidadãos daquele país é que buscamos o testemunho de Alejandra Arenas³⁵, uma chilena radicada no Brasil que vivenciou a experiência traumática durante o governo de Pinochet:

³³ “Toda reivindicação da memória contra o esquecimento, seja política, moral ou afetiva, conta a priori com esta perda. Vale dizer que conta com uma perda com a qual se pode contar.”

³⁴ enquanto se conceba a memória como aquilo que o sujeito pode perder, seja porque naturalmente lhe sucede, seja porque o coagiram para substituí-la, seja porque traiu seu passado, seja porque lhe impediram a lembrança, seja porque conseguiu duelar ou porque não o conseguiu, seja como seja, a perda de memória e o esquecimento organizarão conjuntamente um debate que aparece se alimentando uma e outra vez de seus próprios termos.

³⁵ Alejandra Arenas chegou ao Brasil, em São Paulo, em meados de 1976. Hoje, vive em São Bernardo do Campo e trabalha como tradutora-intérprete e professora de espanhol. Nasceu no dia 9 de novembro de 1948, na cidade de Viña del Mar, província de Valparaíso. Estudou Serviço Social na Universidad Católica de Valparaíso e, posteriormente, Sociologia, estudos que foram interrompidos porque a ditadura de Pinochet fechou as escolas de Ciências Sociais sob a acusação de formadoras de opinião. Seu testemunho nos foi concedido via e-mail em 17 de fevereiro de 2003. Cf. ANEXO I para ter acesso ao texto na íntegra, versão em português.

Remontando às recordações ao momento do golpe militar, volto a sentir de forma muito clara a seguida inexperiência de uma quase inocência nossa, o povo. Nós [os mais jovens] buscávamos nos colegas com mais experiência, conselhos, pontos de vista e opiniões que nos dessem uma luz em relação ao que estava começando a acontecer.

Trabalhava no primeiro ano de docência universitária, era supervisora de prática de estudo na Faculdade de Serviço Social da Universidade do Norte em Arica, cidade limítrofe com o Peru, e vinha de uma formação em ciências sociais na Universidade Católica de Valparaíso, centro do país. Naquela oportunidade, recordo-me de uma frase dita por um dos meus colegas de vivência política. Ao ser interrogado pelos mais jovens sobre as consequências do golpe militar, respondeu: “nossos militares não são tão sanguinários como os militares alemães ou os argentinos”, que tinham praticado, recentemente, a maior matança da história da Argentina e da que tínhamos conhecimento através de alguns refugiados que estavam no nosso país. Bom, essa frase, quase premonitória, estendeu-se pela consciência chilena e se transformou em algo representativo da nossa democracia inocente, pois os fatos sobrevieram consecutivamente com uma violência nunca vista e pior ainda que os militares mencionados anteriormente.

Entre minhas atividades, dedicava-me a trabalhar com um grupo que se reunia para o estudo de *El capital* de Karl Marx, livros de Nietzsche e outros [...]. Encontrávamo-nos numa etapa madura na qual, depois de tanto estudo, já nos sentíamos em condições de criar métodos de estudo adaptados à nossa realidade e o próximo passo era poder estipular qual seria o currículo apropriado, qual a quantidade de matérias e tempo disponível para a formação de Assistentes Sociais, Sociólogos, Antropólogos, etc., que aproximassem das necessidades mais eminentes da nossa realidade nacional e latina.

No dia do golpe militar, estava no meu escritório na universidade e fomos invadidos pela Força Militar que nos ordenou que abandonássemos o edifício. Meu filho, que estava com 11 meses, estava no Jardim Infantil do estabelecimento e por essa razão saí um pouco depois. Essa demora me fez observar a dimensão que estava tomando a prática do abuso da autoridade. Saímos em fila entre duas frentes de soldados armados e com ordens de não olhar para trás. Sentir e escutar a dor e os gemidos dos que eram metralhados atrás de nós, direcionaria sem dúvida alguma — de diferentes maneiras através das marcas sociais e políticas, e dos valores e razões aos quais continuamos caminhando e sobrevivemos a esse momento —, a nossa vida.

A evidência do crescimento da violência e o desaparecimento, um a um, dos integrantes do meu grupo de estudo, obrigou-me a sair da cidade de Arica (antes de receber ordem de prisão), em direção ao centro do país. Fui para Santiago e para Valparaíso, um dos principais portos do Chile, onde encontrei concentrado o poder militar.

Diante do desaparecimento de colegas de trabalho, ex-companheiros de estudo, amigos de infância e situações inescrutáveis, não nos sobrou outra alternativa senão começar com uma busca e fazer contatos com organismos internacionais, como a Anistia Internacional, que em forma de proteção aos desaparecidos fazia pressão publicando, na Europa, seus nomes nos meios de comunicação, num último intento de preservar suas vidas. Formavam-se também equipes para acompanhar os jornalistas estrangeiros que entravam no país e em quem depositávamos nossas esperanças para denunciar os atos cometidos pelo governo militar com a idéia de frear as intenções e a magnitude de tanta atrocidade que suspeitávamos que só ia aumentando, pois já sabíamos do surgimento da Direção de Inteligência Nacional, DINA, cujo operativo remontava ao início da ditadura, ainda que o decreto-lei que oficializou sua existência tenha como data um dia em meados de 74, e, o que é pior, também começavam as informações da cooperação da DINA com os outros Organismos de Inteligência do Cone Sul da América. Assim, apareceram no país mais pacato da América Latina os “Campos de Concentração”, o Estadio Nacional de Santiago e Tres Álamos foram os mais conhecidos, posteriormente foram chegando informações de outros lugares. Isla Dawson, no extremo austral de Chile, onde estavam os Ministros e autoridades em geral do governo Allende. No norte, Pisagua, em pleno

deserto do Atacama e os que, com o tempo, foram nascendo como uma verdade aterrorizante que ainda não parou de golpear as portas da história do meu país.

Renato Franco (2002, p. 9) nos expõe que

Reconstruir essa história — salvá-la do esquecimento — é no entanto também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometida como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram, no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las.

Acreditamos que as palavras de Franco podem ser ilustradas em cada palavra do testemunho de Alejandra Arenas, que, a nosso ver, representa mais do que a fala de uma pessoa. Seu discurso assume a voz de “sujeito sociológico” (HALL, 2003a) a partir do momento em que é formado na relação com outras pessoas que lhe são importantes. Sua identidade preenche o espaço interior e o exterior, fazendo dialogar o mundo pessoal e o público.

Idelber Avelar de forma consistente avalia o momento de repressão política vivido pelos dois países e argumenta que

O aumento gradual, paulatino da repressão que se observa no Brasil não se aplica ao Chile. Nos primeiros dias que seguiram ao golpe de 11 de setembro de 1973, a maquinaria pinochetista de torturas e assassinatos já funcionava a todo vapor. O exílio e o encarceramento daqueles conectados com, ou vagamente suspeitos de ter simpatias pelo governo da Unidade Popular começou a ser levado a cabo imediatamente após o golpe. O impacto do exílio na cultura chilena foi, sem dúvida, muito maior que no Brasil. Já a fins dos anos setenta dezenas de milhares de chilenos haviam sido forçados ou escolheram — não é preciso dizer que nessas circunstâncias esta é uma distinção desnecessária — viver no estrangeiro. (AVELAR, 2003, p. 57)

Para a nossa leitura os números são importantes, mas não são de todo relevantes, pois consideramos que o horror da repressão foi vivido igualmente de forma física ou psicológica nos corpos de pessoas que, segundo os preceitos do cristianismo e da suposta noção de “democracia”, têm o direito de “pensar” diferente. Por outro lado, Avelar, além de

comparar o impacto que o sistema ditatorial representou para a vida de brasileiros e chilenos, faz uma análise de como a crítica literária chilena foi remexida pelo golpe, pois vários intelectuais desse país passaram a produzir seus discursos a partir do exílio e aqueles que ficaram no país foram forçados a trabalhar em circunstâncias adversas. Segundo o crítico “o legado antiintelectual da ditadura de Pinochet foi dos mais daninhos e destrutivos da história da América Latina” (AVELAR, 2003, p. 58). Seu discurso se justifica se compararmos os anos de Pinochet no poder com o pequeno período em que Allende esteve sob o comando da nação (1970-1973). Nesse período, o próprio Avelar (*ibidem*) afirma que “mais de 300 grupos teatrais independentes atuavam em teatros e nas ruas”. No entanto, o que nos interessa para o desenvolvimento de nossa visão crítica é o fato de que mesmo sob o jugo repressor e a censura exercida pela ditadura de Pinochet, houve aqueles que não deixaram de “pensar” e de “repensar” seu momento enunciador e o nome de Juan Radrigán se encontra dentre esses cidadãos.

Devemos ressaltar que a ditadura foi um processo político-social vivido, na América Latina, não apenas por chilenos e brasileiros, mas também considerado um ato de uso do poder que se deu em vários países latino-americanos (Argentina, Brasil, Chile, Peru, México, Venezuela, entre outros), em diferentes períodos. Atento aos fatos históricos, Ronaldo Costa Couto (1999, p. 276) nos alerta:

A escala de violência na Argentina, durante o regime militar, foi ainda maior que no Brasil. Em 1976, o general Jorge Rafael Videla chefiou junta militar que assumiu o poder após a deposição de Isabelita Perón. O novo governo dissolveu o Congresso e os partidos políticos, além de reprimir sistemática e truculentamente os adversários. Registraram-se mais de vinte mil casos de desaparecimento. É a chamada “guerra suja”. No Chile, o governo militar liderado pelo general Augusto Pinochet, que tomou o poder em 1973, após a deposição e morte do presidente Salvador Allende, promoveu repressão política extremada. Alguns indicadores: 3.197 mortos, 150 mil detenções políticas, dez mil exilados e 1.102 desaparecidos.

Em relação aos números de mortos e desaparecidos no Brasil, conforme dados citados por Couto (*ibidem*) e obtidos na Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos do Ministério da Justiça, instalada em 1966, em 4 de agosto de 1997, a situação já oficialmente reconhecida pelo governo era: 126 mortos e 144 desaparecidos. Sessenta e três processos foram indeferidos. Havia ainda 35 casos em exame. Segundo a mesma fonte, como afirma o autor, os dados obtidos dos dossiês de mortos e desaparecidos apresentados por familiares das vítimas são os seguintes: 307 mortos, 138 desaparecidos dentro do Brasil e 13 desaparecidos no exterior. Parece-nos imprescindível apontar que os dados citados, apesar de serem produtos de pesquisas sérias, não refletem a realidade do que representou os anos do regime militar no Brasil. Para que se possa ter uma idéia do explicitado acima, tomamos como exemplo um fato acontecido em João Monlevade, uma cidadezinha no interior de Minas Gerais, a 105 km de Belo Horizonte, e que, certamente, não está integrado aos números de vítimas do regime ditatorial.

José Alves Pinto (23/07/1921 – 23/11/1995), casado com Maria Marcelina de Jesus (21/07/1924), pai de 9 filhos, semi-alfabetizado³⁶, como vários colegas de sua geração³⁷, é chamado no dia 30 de abril de 1964, ao escritório da Companhia Siderúrgica Belgo Mineira, sediada em João Monlevade e da qual era funcionário desde 03/05/1943. É coagido a assinar sua carta de demissão por acusação de ser “comunista”, recebendo apenas uma indenização simples porque, segundo a empresa, não tinha direito a uma indenização completa. O motivo da demissão era o fato de José Alves Pinto, a convite de um dos seus colegas de trabalho, ter assistido uma reunião do Sindicato local e ter assinado a lista de

³⁶ Apenas sabia escrever o nome e reconhecer as letras com dificuldade.

³⁷ Segundo Maria Marcelina de Jesus, ao todo, 74 operários da Belgo Mineira foram despedidos acusados de agitadores e comunistas.

presença da reunião.³⁸ D. Maria Marcelina nos relatou que vários empregados não só foram demitidos, como também foram presos em uma cidade vizinha, pois João Monlevade, naquela época, não tinha uma Delegacia de Polícia, e sofreram diversos tipos de agressão: “todos eram muito judiados, inclusive compadre Euzébio que era delegado.”³⁹ Depois da demissão, José Alves Pinto, já com 43 anos de idade, teve muita dificuldade em encontrar um novo trabalho, chegando a ficar desorientado por estar há muito tempo desempregado e sem condições de sustentar com dignidade a sua família, como nos contou D. Maria Marcelina, lembrando da fala de seu marido nos momentos difíceis pelos quais passaram: “Você quer saber de uma coisa? Eu vou dar fim na minha vida. Todo mundo sai para trabalhar e eu não consigo nada.” Ainda, conforme nos relatou D. Maria, seus filhos sofreram muita discriminação na escola e na vizinhança: “as professoras pediam que eles fizessem composições para puxar a boca dos meninos”, “uma de minhas filhas foi impedida de estudar na Escola de Corte e Costura Santa Marta porque falavam que o pai era comunista”, “as vizinhas sempre comentavam: olha as comunistas”, “a companhia impedia que os outros funcionários conversassem com os demitidos, falando que eles eram pessoas não recomendadas para o convívio social”, “até na Igreja José não queria ir mais, não sentia à vontade porque o padre na homilia falava coisas”.

³⁸ Todos os operários que assistiram a essa reunião e assinaram a lista de presença foram demitidos acusados de desordeiros e comunistas. Um dos colegas de trabalho de José Alves Pinto, Euzébio Moreira — seu compadre, um dos delegados do Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de João Monlevade e quem o convidou a assistir a reunião — não só foi demitido, como também foi preso e espancado pela polícia sob a mesma acusação. O DOPS de Belo Horizonte assumiu o controle da situação e os detidos foram encarcerados por quase um mês na Delegacia do Rio Piracicaba (a 12 km de João Monlevade) e, alguns, em Governador Valadares (a 250 km de João Monlevade). Os que foram presos na Delegacia de Rio Piracicaba não puderam receber a visita dos familiares, nem lhes permitiam que comessem a comida enviada pela família. Durante o período em que estiveram detidos, além de sofrerem torturas físicas, também se exercitava a tortura psicológica, como, por exemplo, a constante ameaça de transferi-los para a Ilha das Cobras, onde nunca mais veriam os familiares.

³⁹ Depoimento de Maria Marcelina de Jesus em 11 de fevereiro de 2003.

Logo após a demissão dos funcionários, o Sindicato dos Trabalhadores entrou com uma ação conjunta na justiça com o objetivo de que todos os funcionários demitidos sob a mesma acusação fossem ressarcidos. Anos e anos se passaram e esses dois cidadãos — José Alves Pinto e Euzébio Moreira (19/09/1927 – 28/10/1992) — esperaram, como Aureliano Buendía⁴⁰, que lhes fizessem justiça com o pagamento da indenização. Entretanto, essa história não faz parte do mundo ficcional e, ambos, morreram sem receber sequer um centavo de real. Trinta e nove anos depois, em 2003, a esposa, Maria Marcelina Alves Pinto, aos setenta e nove anos de idade, recebe do Estado (Direitos Humanos) a quantia de CR\$36.000,00 (trinta e seis mil reais) de indenização e segue com um processo para garantir o direito a uma pensão alimentícia mensal. Por outro lado, os filhos de Euzébio Moreira continuam esperando receber a quantia que lhes é de direito, uma vez que a mãe, Maria da Conceição Santos (25/03/1997 – 23/12/1997), a herdeira natural com direito a receber a indenização, também já faleceu. O Senhor Euzébio Moreira, antes de falecer, deixou uma carta, escrita do próprio punho, sob o poder de uma das suas filhas, onde relata a experiência que viveu na prisão⁴¹.

Elio Gaspari, na primeira parte de *A Ditadura Escarnada*, intitulada “A praga” (título que, a nosso ver, transmite o que representa), desvela os meandros da tortura tão utilizada nos governos do regime político:

Os oficiais-generais que ordenaram, estimularam e defenderam a tortura levaram as Forças Armadas brasileiras ao maior desastre de sua história. A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar da repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção

⁴⁰ Personagem do romance *Ninguém escreve ao Coronel*, de Gabriel García Márquez (1986), que tem seu filho morto no exercício de sua profissão de militar e espera anos e anos seguidos por uma pensão que fará com que ele e sua esposa possam comer e se manter vivos à espera da morte natural. Entretanto, essa pensão jamais chega e se torna a única esperança do Coronel.

⁴¹ Cf. cópia datilografada dessa carta, no ANEXO II.

absolutista da segurança da sociedade. Vindo da Roma antiga (“A Segurança pública é a lei suprema”), ele desemboca nos porões: “Contra a Pátria não há direitos”, informava uma placa pendurada no saguão dos elevadores da polícia paulista [Percival de Souza, *Autópsia do medo*, 2000. p. 183]. Sua lógica é elementar: o país está acima de tudo, portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam. O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba. Como se vangloriou o general Emilio Garrastazu Médici, mais de dez anos depois de ter deixado o poder: “Era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. Eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo” [entrevista do ex-presidente Emilio Garrastazu Medici ao jornalista Antonio Carlos Scartezini, em Scartezini, *Segredos de Médici*, p. 36.]. (GASPARI, 2002, p. 17)

Argumentação como essa do general Médici, “agir drasticamente”, suaviza a carga semântica e ideológica que o vocábulo “tortura” carrega. Entretanto, a mesma serve para termos certeza de que a tortura é fruto do poder, demonstrando-nos o quão contraditória é a premissa de que é, e foi, praticada em defesa da sociedade. Para aceitarmos essa justificativa, teríamos que fazer um questionamento básico: de qual sociedade estamos falando? Certamente, não daquela em que todos têm o direito de liberdade de expressão, porque simplesmente se fosse esse o caso, não seria necessário fazer uso de um recurso tão extremo. Elio Gaspari (*ibidem*, p.25) observa que

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 recorrerem 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.

Gildásio Westin Cosenza, preso no Rio de Janeiro e transferido para São Paulo, sob acusação de ser dirigente do PCdoB e de tentar reorganizar entidade clandestina, a UNE, responde a Ronaldo Costa Couto sobre as torturas que sofrera durante sua detenção: “Pau-de-arara, choque, espancamento, afogamento. Os encarregados, os coordenadores passavam papéis para os torturadores, orientando sobre o que fazer. “Deixe sem comer. Deixe sem

beber. Use choque, use aquilo. Também a tortura psicológica.” (COUTO, 1999, p. 189).

Couto amplia sua visão sobre o poder que foi atribuído à tortura durante o regime militar:

Os métodos de tortura sofisticaram-se com o tempo. Apesar dos numerosos episódios conhecidos de sadismo e selvageria, inclusive mortes, o objetivo principal era quase sempre o de arrancar confissões. Não apenas a tortura pela tortura, mas fria e implacável crueldade em busca de informações. Às vezes puramente profissional, sujeita à rotina e aos horários burocráticos dos torturadores, inclusive relógio de ponto. Como se fosse atividade típica do serviço público. O próprio Cosenza, um sobrevivente, chamou-me atenção para os avanços da “tecnologia” da tortura durante a repressão. No começo, os métodos eram os mesmos comumente utilizados com prisioneiros comuns. Primitivos. Pau-de-arara, espancamento, afogamento, choques elétricos, vigília forçada, abusos físicos, intimidação, ameaças de morte e outras. Muita violência, nenhuma sutileza ou sofisticação. Depois, outros foram agregados, inclusive mediante “assistência técnica” de especialistas estrangeiros. Segundo ele, em Belo Horizonte, por exemplo, no final dos anos sessenta, o agente norte-americano Don Mitrione, ligado à CIA, ensinava técnicas modernas de tortura a policiais, exemplificando com a aplicação ao vivo em prisioneiros comuns. Aulas teóricas e práticas. (*ibidem*)

A partir do exposto, só nos resta salientar que a tortura apresenta muitas caras e todas elas são inaceitáveis, por isso não deve ser esquecida. Se negarmos que houve torturas sistemáticas de vítimas indefesas, massacres, supressão de direitos civis, extermínios premeditados de indivíduos, censura indiscriminada, certamente, estaremos negando o passado e não poderemos construir nossa “memória”, nosso presente.

1.4 – Interagindo com os autores

Conhecer a obra de Plínio Marcos e Juan Radrigán nos possibilita colocar em diálogo, a partir da releitura e análise de seus textos, dois autores de uma mesma geração, que não se conheceram e nem sabiam da existência um do outro.⁴² Estamos falando de e a partir de dois lugares específicos de enunciação — Brasil e Chile —, com marcas históricas, culturais, sociais, etc., também específicas, e de vozes que passam a estabelecer um

⁴² Juan Radrigán nos disse que não conhecia e jamais tinha lido nenhum texto dramático de Plínio Marcos, mas que gostaria muito de conhecer seus textos, uma vez que estávamos comparando a escrita dos dois. Enviamos ao autor as obras *Dois perdidos numa noite suja* (versão em espanhol), *Navalha na Carne* e *Barrela*.

diálogo. Diálogo esse que se concretizará a partir das leituras que buscamos realizar para os textos dos dois autores. Dessa forma, nossa “voz” procura analisar as “vozes” de Plínio Marcos e Juan Radrigán, estabelecendo, não só um diálogo intertextual, tendo como ponto de confluência as obras dramáticas, mas também um diálogo social e intercultural (porque vivemos em sociedades que, apesar de terem vivido realidades sócio-culturais semelhantes, diferenciam-se em alguns aspectos como, por exemplo, o religioso e/ou o cultural) e de gerações que, mesmo sendo distintas⁴³, entrecruzam-se através do estudo, da escrita e da recepção dos textos dramáticos e/ou espetaculares.

1.4.1 – Juan Radrigán e sua obra

Juan Radrigán Rojas nasceu em Antofagasta, em 1937, Chile, em uma família da classe popular. Seu pai era mecânico e sua mãe, professora. Não teve a oportunidade de ir à escola, porque desde criança teve que trabalhar. Graças à mãe, ele e seus três irmãos foram alfabetizados recebendo a educação básica e, desde os doze anos de idade, leu praticamente todo tipo de texto que lhe caía nas mãos. Nessa época, começou a escrever contos e poesia — nunca publicados —, entretanto não confere valor literário a nenhum de seus escritos de antes de 1973 (*El vino y la cobardia*, romance publicado entre 1962 e 1963, é um deles). Sempre desempenhou diversas funções em sua vida profissional: livreiro, vendedor de loja, embalador, líder sindical, entre outras. Durante muitos anos, trabalhou na indústria têxtil e, devido à sua formação autodidata, chegou a ser presidente de vários sindicatos.

⁴³ Em 1966, ano em que nascemos, o país já estava sofrendo as conseqüências do Regime Militar. Plínio Marcos já tinha escrito *Barrela* e estreava *Dois Perdidos numa Noite Suja*, seu texto mais montado. Juan Radrigán já trabalhava como operário industrial, ou seja, nossa geração é completamente distinta. Entretanto, podemos estabelecer uma aproximação a partir dos textos, pois as ações dramáticas representadas fazem parte, a nosso ver, de nosso momento enunciador, fazendo com que possamos nos distanciar de forma brechtiana para estabelecermos uma comparação mais crítica dos textos.

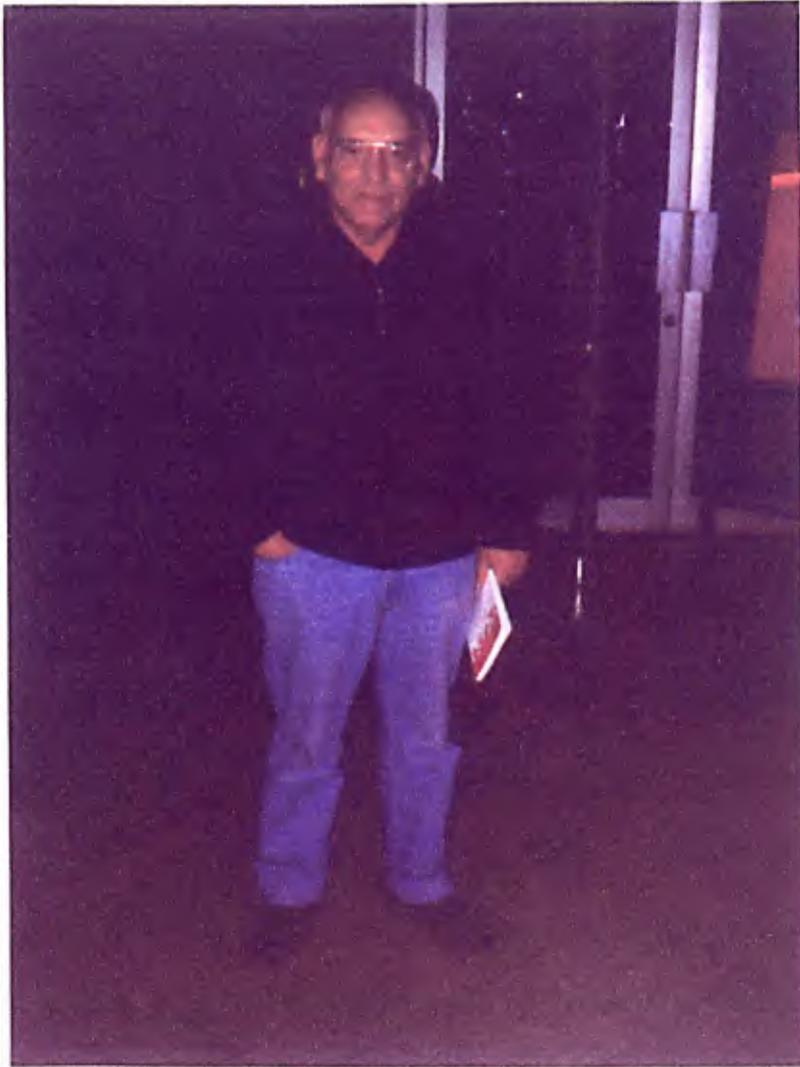


FIGURA 1 – foto de Juan Radrigán tirada no dia da entrevista

Esteve à frente da Companhia de Teatro *El Telón* até 1986. Esse grupo surgiu em 1980 — formado por um elenco de atores e Juan Radrigán — com o objetivo de enfrentar uma carência que era abordar a arte teatral em toda sua dimensão. Em princípio, o grupo era dirigido por Nelson Brodt, depois por Alejandro Castillo e José Soza. A encenação das obras escolares foi dirigida por Carlos Matamala. *El Telón* se sustentava através das apresentações, que tinham uma média de público de 60 pessoas, da criação de obras para estudantes que faziam parte do currículo de estudo e dos livros escritos por integrantes do

grupo (*Poesia Civil* é um deles) e por Radrigán, publicadas por *Céneca*. A companhia tinha como postulados e fundamentos:

- Ser um meio de comunicação de massas.
- Resgatar os valores humanos como a dignidade.
- Gerar a reflexão.
- Mostrar o homem e a sociedade como transformáveis.
- “trabalhar com e para os valores mais autênticos e nobres, caracterizando, investigando, revelando a travessia social e histórica [do grupo], e assumindo ao mesmo tempo suas contradições, dúvidas e esperanças; realizando trabalho mediante uma linguagem verbal e teatral que o identificando plenamente, o une às aspirações do homem universal.”
- “[construir um] teatro sóbrio, isento de artifícios cênicos e de artimanhas comerciais na sua montagem, que provoca alterações no seu conteúdo temático; dentre os supostos fins do teatro e dentro de suas atribuições, o grupo elege fazer meditar, isto é, confrontar o homem consigo mesmo, levá-lo à grande verdade de que o destino individual é solidário ao destino da comunidade.

Nosso trabalho é de indagação e rebeldia social e metafísica; nada do que é humano nos é alheio, qualquer luta do homem contra as forças estagnadoras, sejam sociais ou espirituais, compromete-nos.” (*Télon Origen, postulados y trayectoria. Apud ROJO, 1984, p. 27-28*)⁴⁴

Concordamos que todos os pontos acima descritos vêm compor a escrita de Juan Radrigán.

Ele pertence ao movimento dramatúrgico chileno surgido depois do golpe militar e aparece

⁴⁴ N.T.: Texto, no original, em espanhol. Resolvemos fazer a citação em português pelo fato de estarmos utilizando os fragmentos do texto da autora que nos interessavam para a pesquisa.

no panorama nacional com a obra *Testimonio de las muertes de Sabina*, em 1978-80, e, desde então, recebeu vários prêmios e teve várias obras montadas, obtendo sucesso de público e de crítica. Podemos destacar, dentre elas: *Cuestión de ubicación* (1980), *El loco y la triste* (1980), *Redoble fúnebre para lobos y corderos* e *Hechos consumados* (1981), *Informe para indiferentes* (1983), *Sin motivo aparente* e *El invitado* (1984), *Los borrachos de la luna* (1996), *Fantasmas Borrachos* (1997), *El exilio de la mujer desnuda* (2001).

Juan Radrigán, segundo suas palavras, dá um curso de dramaturgia “por gosto e para a sobrevivência”⁴⁵. Desse curso, participam operários, engenheiros, atores, diretores e Flavia Radrigán⁴⁶, sua filha. O resultado disso é que alguns textos escritos por integrantes dessa oficina já foram montados por diretores chilenos. Nos últimos anos, Radrigán também começou a produzir e dirigir seus textos dramáticos, o que, de acordo com o autor, não foi muito difícil, visto que seguiu, ao longo dos anos, as montagens de seus textos. Outro ponto a seu favor é que o fato de escrever suas obras lhe permite estabelecer um diálogo com as linguagens cênicas que compõem o texto espetacular.

Seus textos já foram traduzidos para vários idiomas, além de serem montados nos Estados Unidos e em países da América Latina e Europa. Radrigán também dirigiu suas peças na

⁴⁵ Radrigán nos concedeu uma entrevista no dia 9 de agosto de 2001, no Teatro Cariola, Santiago do Chile, espaço em que dava seu curso de dramaturgia. Apresentamos uma versão para o português dessa entrevista no ANEXO III. Todas as citações do dramaturgo, em português, utilizadas no corpo desta tese, foram extraídas deste Anexo.

⁴⁶ Flávia Radrigán (39 anos), em 1999, vai, por um pouco mais de um ano, para Hamburgo, onde começa a escrever cartas tipo conto ao pai. Quando retorna ao Chile, escuta uma das preocupações de seu progenitor de que não há relevo na dramaturgia chilena, e, por isso lhe propõe organizar uma oficina de escrita. Dessa oficina surge o texto *Lo que importa no es el muerto*, que estreou no dia 12 de novembro de 2003, no Galpón 7, sob a direção de Marco Espinoza, tendo no elenco Oscar Hernández, Marcela Salinas e Mauricio Diocares Oscar. (*El Mercurio*. 4 de novembro de 2003.) Outra coincidência que encontramos na vida dos autores por nós pesquisados: os seus filhos — Flavia Radrigán e Léo Lana (filhos de Radrigán e Plínio Marcos) —, ambos seguem o trabalho trilhado pelos pais seja através da dramaturgia, no caso de Flavia, ou na dramaturgia e direção teatral, no caso de Léo Lana.

Alemanha. Segundo o autor, apesar da linguagem fechada, houve uma pessoa que traduziu a obra para o alemão com o seu apoio lingüístico e o sucesso da empreitada deve-se à temática — o contexto da ditadura — que é universal e ao fato de existirem muitos latino-americanos vivendo naquele país.

De acordo com Carola Oyarzún (2001)⁴⁷, “os dramaturgos que fazem oficinas têm muitos discípulos e seguidores e, portanto, é muito possível distinguir, em escritas dramáticas mais jovens, a influência de Radrigán”. Isso explica como a dramaturgia do autor se tornou referência dentro do contexto artístico do Chile. Diferentemente de Plínio Marcos, Juan Radrigán não teve sua obra diretamente censurada. As montagens de seus textos freqüentemente levaram o espectador chileno ao teatro por tratarem de temas marcantes de seu imaginário ideológico, religioso e social, uma vez que os marginalizados enfocados nos textos do autor sempre fizeram parte de diversos segmentos da sociedade. Perguntamos à Carola Oyarzún se o chileno vai ao teatro para ver as montagens dos textos de Radrigán e ela nos respondeu que “sim, muito. Hoje, Radrigán é um autor muito querido, mas eu suponho que acontece o mesmo no Brasil: o público que vai ao teatro é um público burguês, é um público universitário, não é um público marginal.” Sua fala nos aponta para uma realidade comum entre a sociedade chilena e brasileira no que diz respeito ao público que freqüenta as salas de teatro nos dois países, que, em raras exceções, trata-se de um espectador pertencente à classe social retratada nos textos de Radrigán e Plínio Marcos.

⁴⁷ Carola Oyarzún é crítica literária e professora da Escola de Letras da Universidade Católica de Chile, onde leciona teatro e literatura. Ela nos concedeu uma entrevista, em 2 de agosto de 2001, em Santiago do Chile. Apresentamos a entrevista integralmente no ANEXO IV – versão traduzida para o português. Todas as citações, em português, de Oyarzún utilizadas, no corpo desta tese, foram extraídas deste Anexo.

O mundo dramático de Radrigán, assim como o de Plínio Marcos, está centrado na dimensão social. Maria de la Luz Hurtado o define como “*un autor de una gran y única obra acerca de la marginalidad y desamparo total del ser humano contemporáneo en el seno de la represiva sociedad capitalista y autoritaria*”.⁴⁸ (apud OYARZÚN, 1999, p. 205). Quando perguntamos a Carola Oyarzún se, quando se refere ao dramaturgo como “autor de uma única obra”, faz referência ao contexto dos marginalizados, ela nos diz que “tem a ver porque as personagens de Radrigán são reconhecidas por aparecerem e reaparecerem em todas suas obras. Inclusive você pode ver continuidades. Pode ver que o *Monólogo Isabel desterrada en Isabel* [...] pode ser lido como uma antecipação do *Loco y la triste*”. Essa continuidade também é temática e tem a ver com a linguagem, com a sensação de abandono, de despojamento e de falta de lar das personagens radriganeanas.

Em relação à linguagem radriganeana, Carola Oyarzún comenta que essa é bastante provocativa:

Não sei se você se recorda, eles se comunicam em grande parte porque se provocam: *tú eres más fea porque caminai como vaca*⁴⁹. Porque é coxa, você se lembra? A coitada tem um problema na perna. Então *tú eres más fea que no sé qué*⁵⁰. Isso faz com que ela responda e ela responde — não é mesmo? — com outra provocação: *¿Qué te quieres decir tú, borracho?*⁵¹ É muito rico tudo o que eles expressam e é capaz de gerar comunicação. Ele nos vai dando uma linguagem, extraordinariamente rica. Se você puder anotar todas as comparações que saem desses verbos, faz um glossário imenso. Coube-me ensinar Radrigán porque nos cursos que dou vêm muitos alunos estrangeiros. Então, eu tinha que fazer um glossário e não termino nunca de fazer o de Radrigán. Tem que fazer um glossário imenso para ver o que significam todos esses ditos, sem falar das palavras que utiliza que são palavras unidas, não é mesmo?: **pa** ao invés de ser **pa – ra**. Enfim, muitas palavras que já não se usam e ele as usa. (...) Nesse semestre, eu estudei com meus alunos *Las brutas* que é muito linda, uma obra preciosa. É uma tragédia. Tem todo o modelo da tragédia. Em *Las brutas* aparecia, e estou certa de que aparece em muitas outras obras de Radrigán, mas estávamos enfocados na discussão dos verbos, ditos, aglutinações e aí, vendo como aspectos que chamam a atenção... Há um verbo muito antigo que

⁴⁸ “um autor de uma grande e única obra sobre a marginalidade e desamparo total do ser humano contemporâneo no seio da repressiva sociedade capitalista e autoritária”.

⁴⁹ Carola Oyarzún reproduz a fala como se fosse a personagem: “você é mais feia porque caminha como vaca”.

⁵⁰ Ibidem. “Você é mais feia do que não sei o quê”.

⁵¹ Ibidem. “O que você quer dizer, bêbado?”

é **mentar** que na melhor das hipóteses eu suponho que ainda apareça no dicionário: **mentar**. E **mentar** é uma forma muito antiga que eu me lembro que lendo Radrigán, começo a recordar que, talvez, minha avó usava esse verbo. *Como mentaba mi madre* dizia uma das personagens de *Las brutas*. *Como mentaba mi madre*. **Mentaba** – “como o chamava minha mãe”, “como dizia minha mãe”. E também disse *el mentado*, tal coisa como se conhece tal coisa, “como se diz tal coisa”. Em outro diálogo diz uma das brutas: *lo que le mentan sea (sic)*. Está falando de roupa. Ela quer comprar, quer ter uma blusa de seda. Então diz *lo que le mentan sea, lo que le mentan seda*, mas ela não diz **seda** diz **sea**, salta-se a consoante **d**. Em Radrigán, isso é muito corrente, saltam-se as consoantes. (grifos nosso)

Essa linguagem, além de provocativa, torna-se de compreensão muito difícil para aqueles que não lêem espanhol e mesmo para os leitores que dominam o idioma, mas não são chilenos, uma vez que os textos estão repletos de ditos, gírias e expressões num registro bem coloquial do chileno de classe popular.

Outro aspecto importante das obras de Radrigán é a questão religiosa, pois seus textos estão marcados por citações bíblicas. Oyarzún nos diz que em seus textos há a presença de “muitos ecos bíblicos”. Esses ecos bíblicos podem ser percebidos em várias obras e aparecem desde um fragmento do livro sagrado, até mesmo através das atitudes e atos das personagens.

Comentamos com Radrigán que a religião é uma temática recorrente na sua obra e citamos a personagem Emilio, de *Hechos consumados*⁵², que expressa que “se encontrasse com Deus lhe diria que não faça com o outro o que não quer que façam com Ele”. Segundo o autor, nossa observação era procedente porque “no Chile, na América Latina está muito intocada a religião, [...] logo que chegaram os espanhóis que nos meteram a religião à força, a pau simplesmente e isso ficou para sempre. Então, as pessoas são muito religiosas e ainda

⁵² Traduzimos esse texto de Juan Radrigán — *Fatos Consumados* — para o português e o apresentamos no ANEXO V.

que não se seja religioso esses temas surgem inconscientemente [...]”. Radrigán ainda nos diz que lê a Bíblia como poesia e que não pratica a religião. Sua fala nos faz repensar o que representa a religião na vida dos chilenos e brasileiros. O autor se diz não praticante da religião, entretanto, suas personagens assumem muitas características do cristianismo: clamam por Deus e o questionam nos momentos de dificuldades ou de isolamento. Emilio, por exemplo, reflete que *“uno no nace cuando lo paren, nace cuando es capaz de vivir...”*⁵³ (RADRIGÁN, 1998, p. 186).” Sua fala está centrada na consciência de classe, mas não deixa de ter um fundo filosófico-cristão.

Esses aspectos que levantamos como formadores da escrita de Juan Radrigán também fazem parte do universo dramático de Plínio Marcos. Tanto a linguagem quanto a religião são temas também recorrentes nos textos plinianos e vão ser retomados no desenvolvimento de nossa argumentação teórica.

1.4.2 – Conhecendo mais sobre Plínio Marcos — o autor das personagens “malditas”

“O dramaturgo Plínio Marcos morreu às 16 h ontem de falência múltipla de órgãos, aos 64 anos. Ele estava internado na UTI do Instituto do Coração (Incor), no Complexo do Hospital das Clínicas, em São Paulo, desde 27 de outubro.” Assim, anunciava o jornal Folha de São Paulo de sábado, 20 de novembro de 1999, dando ampla divulgação à morte de um dos grandes dramaturgos brasileiros. Na mesma edição do jornal, o crítico e historiador do teatro Sábado Magaldi comenta:

⁵³ “uma pessoa não nasce quando é parido, nasce quando é capaz de viver...”

Plínio foi um dos autores que marcaram a dramaturgia brasileira moderna. Nelson Rodrigues trouxe o problema do inconsciente coletivo; Guarnieri, a luta social; Suassuna, a religiosidade ligada ao folclore; Boal, um teatro brechtiano e aristofanesco. O Plínio veio com enorme força, trazendo ao palco a marginalidade, os excluídos da sociedade, uma outra humanidade, com muita violência, muita crítica. (MAGALDI *apud* Folha de São Paulo, 20 de novembro de 1999)

Plínio Marcos de Barros, o autor maldito como foi alcunhado pela crítica brasileira, nasceu em Santos, em 29 de setembro de 1935. Ali vivera até a sua juventude. Abandonou os estudos formais, estudando somente até o quarto ano primário e, ainda adolescente, começou a trabalhar como o palhaço Frajola. Ficou cinco anos em circos, um deles, inclusive, de ciganos e dizia que naquele ambiente havia aprendido a magia do conflito. Também exerceu outras ocupações: estivador, funileiro, soldado, jogador de futebol (pontas-esquerda da Portuguesa Santista), camelô, operador de uma fábrica de fogão, biscateiro no cais, vendedor de álbuns de figurinhas, técnico da TV Tupi (no início dos anos 60), ator, radialista, jornalista. Desempenhando essa função, escreveu centenas de crônicas sobre o futebol e a realidade sócio-político-brasileira. Vale a pena ressaltar que era torcedor incondicional do Jabaquara Atlético Clube, pequeno time da cidade de Santos. Em 1962, conheceu a atriz Walderez de Barros, com quem se casaria e teria três filhos. Seu filho mais velho, Léo Lana, hoje segue o caminho trilhado pelo pai — é dramaturgo e diretor de teatro.

Aos 22 anos, escreveu sua primeira peça, *Barrela*, texto que foi proibido, como reflexo da ditadura vivida no país, por mais de 20 anos, sendo liberado apenas depois da anistia de 1978. Plínio Marcos, sem sombra de dúvida, foi o autor mais proibido durante o processo de repressão política vivida pelo país. Sua escrita é renovadora, apresentando um enfoque

quase naturalista⁵⁴ que imprime aos diálogos e situações, sempre cortantes e carregados de gírias de personagens advindas das camadas sociais periféricas. Segundo Javier Contreras, Fred Maia e Vinícius Pinheiro (2002, p. 12), “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.” Esta estética “quase naturalista” se justifica na medida em que Plínio Marcos retrata nos seus textos as mazelas vividas pelo ser humano e sua relação com a sociedade que não consegue incorporá-lo social e ideologicamente. Dessa forma, suas personagens se aproximam da “realidade” no sentido de representarem tipos comuns que fazem parte do universo contemporâneo ao seu momento de enunciação, mas também do nosso. No texto de Plínio Marcos é o povo brasileiro quem é retratado. O autor opta por assumir as diferentes vozes do marginalizado socialmente, assumindo as suas distintas acepções seja a partir da figura do desempregado, da mulher — dona de casa, prostituta, prisioneira, aidética, mãe desesperada que é capaz de matar para defender a sua “cria” —, do sem teto, do ladrão, do malandro de rua, do artista decadente, da mãe de santo charlatã, do catador de papel, etc. Retratar essas vozes a partir do universo “real” se converte no grande eixo norteador da dramaturgia pliniana, que denuncia as incoerências e arbitrariedades de seu tempo, expondo-as. Caberá ao leitor (e/ou espectador) julgá-las, segundo sua visão crítica.

⁵⁴ Denomina-se “naturalismo” o movimento artístico que se propõe a empreender a representação fiel e não idealizada da realidade, despojada de todo juízo moral, e vê a obra de arte como uma “fatia da vida”. No teatro, a estética naturalista promoveu mudanças definitivas. A busca realista da verossimilhança deu lugar à disposição de encenar a própria vida real, o que teve profunda repercussão sobre as técnicas teatrais. Ao naturalismo o teatro deve a adequação dos cenários, figurinos e objetos de cena ao texto e à atmosfera pretendida pelo encenador, já que até avançado o século XIX, era freqüente que o ator escolhesse seus trajes mais ricos para vir à cena, qualquer que fosse o papel interpretado, e que os mesmos cenários fossem usados em diferentes peças. Cenários e figurinos adquiriram então a função de dar um depoimento visual sobre personagens e situações dramáticas. A iluminação também passou pelo crivo da autenticidade: nenhuma luz que deixasse transparecer a teatralidade era aceitável, como a luz da ribalta, que ilumina a cena de baixo para cima. O tempo teatral passou a identificar-se ao tempo real de transcurso dos acontecimentos. A encenação naturalista incorporou a sonoplastia, à procura do mimetismo perfeito. Por fim, o teatro naturalista coincidiu com o aparecimento da figura do encenador, ou diretor.

A partir de sua obra, o palco brasileiro ganha uma nova dimensão de proposta cênica. Em 1966, sob a direção de Benjamin Cattan, ele e Ademir Rocha interpretam *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, no Ponto de Encontro, bar da Galeria Metrópole, em São Paulo, o que marcou sua estréia como profissional. *Navalha na Carne*, sua obra seguinte, enfrentou graves problemas com a censura, desencadeando uma grande mobilização da classe teatral. Leituras no Teatro de Arena e no teatrinho particular de Cacilda Becker e Walmor Chagas reuniram a crítica e artistas, que pressionaram pela liberação do texto, permitindo à montagem estreiar em 1967. Porém, o desempenho convincente de Ruthinéa de Moraes, no papel da prostituta Neusa Sueli, fez com que a montagem fosse liberada somente para maiores de 21 anos. Em 1968, o mesmo papel impulsionou a carreira de Tônia Carrero, na montagem carioca de Fauzi Arap. Nesse momento, Plínio Marcos já era um nome nacional e, como articulista do *Última Hora*, dispunha de uma tribuna para arremeter contra a censura e a ditadura. Nova criação surge em 1969, *Homens de Papel*, com Maria Della Costa interpretando a catadora de papel Nhanha.

Jornada de um Imbecil até o Entendimento foi encenada por João das Neves no Teatro Opinião, em 1969, e *Quando as Máquinas Param*, em 1971. Em 1975, um episódio ilustrou o clima tenso em que a sociedade brasileira vivia: a montagem de *O Abajur Lilás*, sob direção de Antônio Abujamra, foi proibida no ensaio geral, levando a produção à bancarrota e Plínio à condição de autor cuja obra inteira se encontrava interdita. Sobreviveu a esses anos difíceis atuando nos raros órgãos de imprensa que o aceitavam e só conseguiu voltar a atuar em 1977, com o musical *O Poeta da Vila e Seus Amores*, sobre a vida de Noel Rosa, na encenação de Osmar Rodrigues Cruz que inaugurou a nova sala do

Teatro Popular do Sesi. A seguir, produz uma peça “amena”: *Sob o Signo da Discoteque*, de 1979, período menos tenso que marca uma mudança de rumo na sua obra, pois, a partir daí, passou a se interessar pelo estudo de assuntos esotéricos e pela leitura do Tarô. Dessa nova fase, nasceram *Madame Blavatski*, 1985 e *Balada de um Palhaço*, 1986. Durante muitos anos, viveu das edições e reedições auto-financiadas de suas obras, em exemplares que vendia nas filas de teatro e que incluem novelas, contos, peças teatrais e romances. Em sua obra, algumas personagens de crônicas ou contos migraram para o texto teatral, como é o caso de *Balbina de Iansã*, de 1970, nascida de textos jornalísticos, ou *Querô*, antes vindo à luz na novela *Querô, Uma Reportagem Maldita*, de 1976.

Ao falecer, no dia 19 de novembro de 1999, Plínio Marcos deixaria algumas obras inéditas, como *A Dança Final*, 1993, e *O Bote da Loba*, 1998, além de peças infantis (*As Aventuras do Coelho Gabriel*, *A Assembléia dos Ratos*). Também foi autor dos roteiros cinematográficos *Rainha Diaba*, filme de Antônio Carlos Fontoura realizado em 1971, e *Nenê Bandalho*, filme de Emílio Fontana, de 1970. Seus textos mais conhecidos ganharam versões cinematográficas. *Navalha na Carne* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* foram dirigidos por de Braz Chediak, em 1969 e 1970, respectivamente. *Barrela, Escola de Crimes* foi produzido em 1990, sob a direção de Marco Antonio Cury. Em 1997, Neville de Almeida volta a filmar *Navalha na Carne* e José Jofilly rodou em Nova York, em 2002, uma versão para as telas de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, onde a personagem Paco é vivida por uma atriz, Débora Falabella.

Plínio Marcos, como Radrigán, tinha o costume de ler a Bíblia: “É um livro que todos devem ler. Quem lê a Bíblia é despertado para muita coisa”. (MARCOS, 1981, p. 53),

entretanto sempre se recusou a falar sobre religião em suas entrevistas. Uma vez indagado se acreditava em Deus, contestou com outras perguntas: “Em que pode adiantar seu lado saber isso? E como eu poderia transmitir a medida da crença? Não é melhor (se é que isso pode interessar a alguém) que avaliem meu amor pelo próximo pela medida do risco que eu corro por dizer as coisas com clareza?” (*ibidem*, p. 48). Essas perguntas nos demonstram não só o caráter irreverente do dramaturgo, mas também seu interesse pelas questões sociais.

Segundo Vera Artaxo⁵⁵, no que diz respeito ao tema da religião:

Ele não gostava de falar de religião, essa coisa cheia de dogmas que aprisiona o homem. Mas de **religiosidade**, sim. Aí é uma coisa libertadora. Quando você está re-ligado, percebe seu lugar no universo, joga fora toda a carga de bobagens que a gente costuma carregar. A re-ligação verdadeira nos faz amar. Amar, simplesmente. Amar o próximo. Não há nada de carola nisso, isso vem com uma revolução interna, com um crescimento real. Plínio evidenciou esse amor em toda a sua obra, não apenas em *Balbina* ou *Jesus Homem*. Está em *Dois Perdidos*, como apontou dom Helder. Está em seus personagens, na *Neuza Sueli*, no *Bereco*, na *Dilma*, em todos eles. A forma como ele trata esses personagens (alguns chamam de *compaixão*; é aceitável no sentido de *com-paixão*, *paixão/amor* pelo ser humano), sem pena, sem um olhar superior, sem julgamento.

O tarô se insere nessa visão, no conhecimento e no auto-conhecimento. Plínio vem de um universo social de velhas benzedeiras; desde cedo, viu sua avó fazendo xarope de agrião (enterrado e desenterrado nas luas certas, como fazíamos em jardineiras aqui em casa) para atender à vizinhança. O pai fundou a primeira banca espírita em Santos. Ele cresceu com isso. E depois foi para o circo e apreendeu a cultura cigana, o magnetismo, o tarô. Antes de elaborar intelectualmente isso tudo, virou escritor. Muito jovem, tomou as dores do garoto currado numa noite na cadeia e criou *Barrela*. Como escritor, foi colocando pra fora o que havia dentro dele, o amor ao ser humano: ao menino currado, sim, mas também aos “bandidos” que fizeram isso, que ele apresenta sem julgamento, apresenta como são, com a crueldade que está neles, que está no homem.

Durante os vinte anos de ditadura, Plínio não tocou diretamente nesses assuntos de espiritualidade. “Ao mal, temos que dar maldade”, ele citava Brecht. Ele queria, sim, falar de flores. Mas não era o momento. Só depois da abertura democrática, nos anos 80, ele se permitiu mergulhar no oculto. Leu muito, estudou, se dedicou. Fez exercícios. Adorava comer carne? Pois ficou um ano sem comer carne, só para exercitar a vontade, fortalecer sua vontade, a primazia de seu espírito sobre seu corpo. Praticou o tantra. Tirou partido da hipnose. Muita gente se reuniu em torno dele. Em cada grupo, quando ele se tornava o guru, desmanchava tudo

⁵⁵ Vera Artaxo é jornalista e foi a companheira com quem Plínio Marcos dividiu os últimos anos de sua vida. Em novembro de 2002, concedeu-nos uma entrevista, via correio eletrônico, que nos possibilita conhecer um pouco mais sobre a vida do autor, seus gostos, sua luta social, possibilitando, também a divulgação de sua obra. Cf. ANEXO VI.

e mandava cada um caminhar com suas próprias pernas: “Onde houver autoridade, não pode haver criatividade”. Ele era duca! Não se desviava, não se deixava deslumbrar, não esmorecia. Era um guerreiro impecável, esse é o epíteto que mais aplico a ele. (grifo da autora)



FIGURA 2 – Plínio Marcos e sua mulher, Vera Artaxo – foto Revista Cult

A religião ou “religiosidade” (utilizando o termo empregado pela entrevistada) é um dos temas centrais na obra do dramaturgo e, como é bem observado por Vera Artaxo, faz-se presente em grande parte dos textos do autor. O sentimento de amor, o apego à vida e o desejo de constituir-se enquanto “ser social” fazem com que as personagens se aproximem de um espírito maior, seja através da dor, do medo do inesperado e mesmo da morte. Podemos encontrar essa aproximação também nas personagens de Radrigán.

Outro aspecto relevante mencionado por Vera Artaxo diz respeito à “importância” do regime ditatorial para o desenvolvimento da escrita pliniana. Perguntamos-lhe se poderíamos afirmar que os anos de repressão ditatorial, pela dor que significaram, de uma

certa forma, teriam sido frutíferos para o desenvolvimento intelectual e artístico do autor e Artaxo foi categórica em nos responder que

Não, a censura, a tortura, a repressão, nenhum desses cancros serviu para nada bom. Ou melhor, se há algum mérito nesse horror é o de ter mostrado ao Plínio que ele não esmorecia, que era impecável, mesmo. Mostrado a ele próprio e à sociedade, para a qual ele se tornou uma referência de luta. Mas não há porquê se regozijar disso. Não foi a situação que foi frutífera, foi a firmeza do Plínio que impediu que a situação o tornasse infrutífero. Nunca deixou de escrever, mesmo que os textos ficassem na gaveta. Nunca fez acordo com a censura, como tantos outros nomes importantes. Ele nunca se fez de vítima, também. Perguntado por Boris Casoy sobre os anos em que foi perseguido, ele cortou: “Perseguido é coisa pra bunda mole. Eu fiz por merecer”. Ele fez por merecer, entende? Jamais se curvou. Agora, a dor de sofrer na pele as agruras da repressão, a dor de ver tantos amigos mortos e desaparecidos, a dor de ver o povo brasileiro tão massacrado, tudo isso, claro, ajudou a forjar o homem e o autor que o Plínio foi. Mas não significou uma mudança, um salto ou algo parecido. Ele já era contundente, já era solidário com o homem antes disso. Não precisava haver aquele período negro da nossa história para fazê-lo crescer; já tínhamos (temos) mazelas o suficiente.

Concordamos com a jornalista quando nos expõe que não precisava ter existido esse período negro na história brasileira. Entretanto, como o passado não muda, só nos resta reconhecer que, por terem vivido sob esse período difícil da vida política e social de seus países, tanto Plínio Marcos quanto Juan Radrigán tiveram a oportunidade de amadurecer sua escrita. Tomemos como exemplo, no caso de Plínio Marcos, *Barrela*, seu primeiro texto, do qual Paulo Vieira (2000, p. 44) nos revela suas impressões:

Barrela era — para usar uma expressão que bem caberia ao Plínio ou ao seu universo de personagens — uma porrada. Aqueles homens ali encarcerados, aquela violência vibrando num ponto alto de tensão, a possibilidade de todas aquelas vidas se destruírem de um momento para o outro, literalmente sob porrada, tudo isto produzia uma terrível sensação de mal-estar, talvez menos pela violência ali exposta, do que pelo fato de a sua lembrança nos remeter diretamente aos porões da ditadura aos quais muitos não sobreviveram — vide o caso de Herzog. A violência da ditadura, a violência das ruas de uma metrópole, a violência de uma cadeia infecta, tudo se misturava em minha imaginação de rapaz e feria de forma profunda a minha sensibilidade. Temi pela sorte de cada uma daquelas personagens e tremi de medo pelo rapaz que ali foi atirado, após ter sido detido por algo de somenos importância.

Quem poderia falar contra a atualidade desse texto? E quantos não o leram como reflexo da ditadura, ainda que o mesmo tenha sido escrito antes (em 1959) do período denominado os “anos de chumbo”? Seguindo *Barrela*, vieram outras obras tão contundentes como *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na Carne*, *Abajur lilás*, entre outras. Todas já escritas e

inscritas no período ditatorial e, principalmente, não deixando de mostrar um autor que “não esmorecia, que era impecável” — utilizando as palavras de Vera Artaxo — na maneira de conduzir seu discurso, indo sempre de encontro aos desmandos do poder e de todas as suas representações.

1.4.2.1 – Plínio Marcos – a entrevista não concedida

Em maio de 1999, lemos numa entrevista que Plínio Marcos concedeu a Edgar Olímpio de Souza, da Revista Íntima, onde o autor declarava: “Felizmente há professores, estudantes, pessoas que se interessam pelo que eu faço [...]” (MARCOS *apud* Revista Íntima, 1999, p. 16). Ao ler aquela entrevista, ficamos contentes por saber que o autor se mostrava receptivo àqueles que se interessavam pelo seu trabalho, pois já estávamos preparando o projeto de tese para ser apresentado à Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG e tínhamos, naquele momento, o desejo de entrevistar os autores que iríamos pesquisar com o objetivo de conhecer melhor não só os seus textos, mas os motivos que os levaram à escrita dos mesmos. Infelizmente, naquele mesmo ano, Plínio Marcos, o mesmo que dizia que não tinha medo da morte, veio a falecer. Já não teríamos a possibilidade de fazer a tão sonhada entrevista⁵⁶. Dessa forma, na impossibilidade de concretizar uma das nossas propostas de pesquisa — entrevistar o autor — resolvemos nos apropriar do discurso dos outros,

⁵⁶ O processo de seleção do qual fizemos parte foi concluído em novembro de 1999, no mesmo mês do falecimento do autor.

estabelecendo um intertexto proposital a partir das perguntas, realizadas por outros⁵⁷.

Dentre as inúmeras frases⁵⁸ polêmicas proferidas pelo autor, citamos:

Eu nunca fui um escritor profissional. Morreria de fome se fosse viver dos meus livros. Teria de acabar fazendo milhares de concessões. Mas camelô, ah!, isso eu sou bom; vendo meus livros, dou autógrafos e prometo morrer logo para valorizá-los. (Folha, 22. jun. 85)

O homem moderno está mais atrelado ao trabalho braçal do que no tempo da escravidão. (O Estado de S. Paulo, 25. mai. 85)

O passado é um exemplo, o futuro, uma esperança, e o presente é um puta pé no saco! (Folha, 12. dez. 96)

Fui malandro, e vi que na vida é preciso ter coragem. (Realidade, set. 68)

Sou o analfabeto mais premiado do país, no momento. Aliás, quando querem me ofender me chamam de analfabeto, quando querem me badalar me dizem que sou gênio. (Realidade, set. 68)

Não vou me desligar dos problemas do meu país. Não vou discutir o sexo dos anjos só porque na Europa os intelectuais cansados de mulher resolveram discutir. (Folha, 22. ago. 71)

Quero é ser como São Francisco, um idiota onde todos querem ser malandros. (Folha, 29. jul. 96)

O teatro me deu muito dinheiro, mas torrei. (Folha, 12. dez. 96)

Quando chega na vida amorosa, eu paro de falar. Não interessa saber quem eu comi. Isso não é relevante na minha obra. (Folha, 18. fev. 98)

Pelos fragmentos de falas acima expostos, podemos perceber que, além de ser possuidor de opiniões formadas, Plínio Marcos não deixa de apresentar autenticidade no seu discurso. Suas falas, ditas em contextos distintos, refletem seu caráter inovador, além de nos permitir conhecê-lo melhor no que diz respeito à sua consciência político-social. Em um dos debates dos quais participou, perguntaram-lhe sobre o porquê de sua “pregação” e respondeu que

Eu cumpro meu papel. Sou um comunicador e comunico. Se ninguém sair daqui inquietado, eu tenho certeza de que fiz o que pude. Se uma única pessoa sair inquieta, eu já estou extremamente gratificado. Porém (e sempre tem um porém), não faço avaliações. Primeiro, por saber que é como está no Evangelho: o semeador apenas semeia. E segundo, porque sei que as pessoas fracas e pequenas como eu são facilmente abaladas em sua fé. Pode acontecer de eu ir conferir e ver que, por incompetência minha, ninguém se inquietou. (MARCOS, 1981, p. 48)

⁵⁷ Cf. ANEXO VII, onde apresentamos uma compilação de falas do autor extraídas de entrevistas e de um debate realizado com o autor.

⁵⁸ Todas as frases foram extraídas do jornal *Folha de São Paulo*. Ilustrada. Edição de 20 de novembro de 1999.

A fala de Plínio Marcos nos demonstra a importância que ele dá ao seu leitor/espectador. Como o próprio dramaturgo expõe, ele cumpre com a função de comunicar. Sua fala vai ao encontro do nosso interesse em relação à arte teatral, pois consideramos que a função mais importante do texto dramático e/ou espetacular é a comunicação.

CAPÍTULO 2

Teatro maldito/personagens malditas: marginalização e degradação social

A alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro.

Mikhail Bakhtin (1992)

2.1 – Estabelecendo fronteiras

Retomando a epígrafe com a qual abrimos esse capítulo, gostaríamos de enfatizar que concordamos com Bakhtin quando afirma que “é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro”. Acreditamos que essa premissa está presente na obra dramática de Juan Radrigán e Plínio Marcos, pois seus textos se centram nas relações humanas e na inserção do homem na sociedade, na cultura e na História. Por isso, acreditamos que os conceitos de “intertextualidade” e a “interculturalidade” se tornam fundamentais para o desenvolvimento de nossa análise. Segundo Patrice Pavis (1998, p. 101),

El texto, sea dramático o espectacular, sólo se comprende en su intertextualidad, especialmente con relación a las formaciones discursivas e ideológicas de una época o de un corpus de texto. Se intenta imaginar la relación del texto dramático y espectacular con el Contexto Social, es decir, con los otros textos y discursos tenidos sobre lo real por una sociedad. Siendo esta relación frágil y variable, el propio texto dramático produce, sin dificultad, una infinidad de lecturas.⁵⁹

O autor também argumenta que

El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede lugar al de la interculturalidad. No basta ya, en efecto describir las relaciones de los textos (o incluso de los espectáculos), entender su funcionamiento interno; es necesario también y, sobre todo, comprender su inscripción en los contextos y las culturas y apreciar la producción cultural que resulta de estos desplazamientos inesperados. (1998, p. 40)⁶⁰

Como Pavis, acreditamos que um dos aspectos mais importantes dentro da análise dos textos dramáticos e/ou espetaculares na contemporaneidade é tentar relacionar e entender

⁵⁹ O texto, seja dramático ou espetacular, somente é compreendido na sua intertextualidade, especialmente em relação às informações discursivas e ideológicas de uma época ou de um corpus de texto. Procura-se imaginar a relação do texto dramático e espetacular com o Contexto Social, isto é, com os outros textos e discursos relacionados com o real por uma sociedade. Sendo esta relação frágil e variável, o próprio texto dramático produz, sem dificuldade, uma infinidade de leituras.

⁶⁰ O modelo da intertextualidade surgido do estruturalismo e da semiologia, dá lugar ao modelo da interculturalidade. Já não basta, de fato escrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender seu funcionamento interno; é necessário também e, sobretudo, compreender sua inscrição nos contextos e culturas e apreciar a produção cultural que resulta desses deslocamentos inesperados.

“sua inscrição nos contextos e culturas” para, a partir daí, estabelecer possíveis leituras. Acreditamos que o referente do discurso teatral é o contexto social no qual cada texto é produzido. Consideramos que quando somos capazes de, a partir de nosso momento enunciativo, inserirmo-nos no universo dramático proposto pelos autores, contextualizando-o, somos também capazes de estabelecer um diálogo com a escrita dos dramaturgos, projetando nelas, e através delas, nossas identidades e confrontando-as com as propostas pelas personagens.

A crítica é unânime em afirmar que é a partir dos momentos de crises generalizada, nos seus respectivos países, que surgem os textos dramáticos de Juan Radrigán e Plínio Marcos. O mundo representado por esses dramaturgos é amplo na sua dimensão social. María de la Luz Hurtado define Juan Radrigán, como mencionamos no capítulo 1, como “autor de uma grande e única obra sobre a marginalidade”. Por sua vez, Carola Oyarzún, ao se referir a obra desse dramaturgo, expõe que

Desde los márgenes de nuestra sociedad se rebela una dramaturgia que hablará de seres desolados en su pobreza y en su abandono; serán borrachos, prostitutas, vagabundos, solitarios y ermitaños entre otros marginales, concebidos dentro de un ascetismo de las formas visiblemente restringidas en el espacio, en el número de personajes, en el lenguaje y en la mínima acción.⁶¹ (OYARZÚN, 1999, p. 205)

Por outro lado, em uma edição especial para Folha de São Paulo, alguns dias depois da morte de Plínio Marcos, Dionísio Neto (1999), ao falar da obra pliniana, comenta que

Tudo soa cru, mas nunca amargo em suas peças. Ladrões, prostitutas, cafetões, palhaços, marginais, tudo ganha som de poesia seca. Plínio os eleva, expõe a ferida sem pudores, dando-lhes uma condição humana estratosférica e fazendo deles um assustador espelho, estranhamente familiar.

⁶¹ Desde as margens da nossa sociedade se revela uma dramaturgia que falará de seres desolados em sua pobreza e em seu abandono; serão bêbados, prostitutas, vagabundos, solitários e ermitãos, entre outros marginais, concebidos dentro de um ascetismo das formas visivelmente restringidas no espaço, no número de personagens, na linguagem e na ação mínima.

A partir dessas opiniões críticas, podemos estabelecer um diálogo entre as obras desses dois dramaturgos. Esse espelho assustador e familiar é o que encontramos nas personagens de Plínio Marcos e Radrigán. É como se os dois tivessem vivido na mesma nação, sendo mais preciso, como se os dois compartilhassem a escrita. Somos cômnicos de que a realidade social em que vivemos — brasileiros e chilenos — possibilita-nos entender a proximidade que há entre os textos dos dois dramaturgos. Como já mencionamos, sobrevivemos a histórias de ditaduras muito similares e desigualdades sociais que parecem perenes. Além do mais, nos momentos de opressão política, a escrita transformou-se, nos dois espaços, numa “arma” — como nos apontou Nelly Richard⁶² (2002) e reproduzimos, no capítulo 1 —, ganhando dimensões sociais muito precisas, uma vez que passou a representar a história de todos. O discurso impresso nas páginas passa a ser a imagem da voz oprimida simbolizando a intensificação do desejo individual e coletivo. Aqui, o “político” como categoria de ação, desloca-se da de proibições do público e se refugia na esfera do individual, do privado, no entanto, assumindo conotações que nos remetem ao coletivo. As personagens do universo dramático de Radrigán e Plínio Marcos, através de suas ações, mostram-nos mais do que suas histórias pessoais. A nosso ver, o importante é a possibilidade de representação, nas suas escritas, da história coletiva de dois povos, especificamente de um setor da sociedade que geralmente não é valorizado por aqueles que sustentam o poder. Entre outros aspectos, essas histórias interessam-nos como possibilidade de resgate e entendimento das sociedades chilena e brasileira.

⁶² Cf. páginas 31 e 37.

Quando voltamos o olhar para a obra de Radrigán e Plínio Marcos suas personagens “marginais” nos saltam à vista e podemos observar que elas estão sempre vivendo em uma situação limite, onde cada uma busca encontrar um espaço para se manter viva. O caráter de denúncia social se transforma em um dos eixos de representação do discurso desses autores e, quase sempre, ao realizarmos uma análise das personagens, percebemos que elas transcendem o espaço do texto, assumindo conotações para-textuais. Dessa dupla condição, podemos extrair algumas características comuns à obra dos dois dramaturgos e que têm a ver com a “história das identidades” de dois povos latino-americanos: a relação com o poder, o medo, a solidão, a degradação física, o desgaste familiar e o apego ou não à religião. Outro elemento comum entre os textos plinianos e radriganeanos é estritamente formal: a opção por parte dos autores de trabalharem com um número reduzido de personagens — muitas vezes duas, três ou quatro, no máximo —, sem perder o forte impacto dramático e o uso de uma ação única e concentrada, que se tornam uma característica análoga na escrita dos dois dramaturgos.

2.2 – Por uma “estética do feio”

Na história da literatura universal, personagens “desfiguradas” sempre estiveram presentes em romances, poesias, contos e textos teatrais, recebendo, de acordo com cada momento histórico, denominações distintas. O monstro e/ou o monstruoso também sempre estiveram presentes no imaginário das sociedades ao longo dos tempos, assumindo diferentes facetas. Segundo o professor e crítico literário Sérgio Luiz Prado Bellei (2000, p. 11) “O conceito de ‘monstruoso’ aplica-se, de forma geral, tanto aos humanos quanto ao não-humano e designa o híbrido e o deformado (dragões feitos de partes de espécies diversas, gigantes,

pigmeus, hermafroditas).” Nesta acepção, o monstruoso pode ser reconhecido em vários textos clássicos através de personagens como Frankenstein, Drácula, Mefisto e suas distintas encarnações. Os textos clássicos dos escritores gregos estão repletos dessas figuras, entre outras: Polifemo (o famoso Ciclope — gigante que tem um único olho no meio da testa — figura lendária que aparece na *Odisséia* de Homero, e é cegado por Ulisses, o herói da tragédia), Poseidão e os tritões (divindades marinhas filhas de Poseidão e de Andobe), os sátiros (deuses rústicos que têm rabo, cornos e pernas de bode), as Sereias, as Salamandras (espíritos do fogo, que vivem no centro da terra), as parcas, as harpias que são antes horrendas por seus atributos que por seus traços.

Fizemos menção a essas figuras lendárias para chegarmos à discussão do conceito de “grotesco”. Muitas delas podem ser consideradas híbridas: “dois corpos em um”, se utilizamos a denominação de Mikhail Bakhtin (1999). Esse autor vai corroborar a nossa leitura, bem como a lista de figuras lendárias que citamos, ao argumentar que “O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-la na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos” (BAKHTIN, 1999, p. 27). Geralmente, o grotesco aparece associado à mistura do animalesco com o humano e o “monstruoso”, quase sempre, passa a ser visto como a característica mais importante para o conceito. Bakhtin, referindo-se à compreensão de Jean-Paul sobre o caráter universal do riso grotesco, salienta que

Não se separa o grotesco do riso: ele [Jean-Paul] compreende que, sem o princípio cômico, o grotesco é impossível. Mas a sua concepção teórica só conhece o riso reduzido (humor), destituído de força regeneradora e renovadora positiva e, portanto, sombrio e sem alegria.” (*ibidem*, p. 37).

Esta questão do riso é importante, porque não o vamos associar apenas ao aspecto bufão e o seu apelo pelo baixo corporal, mas também à questão irônica que, também, é nosso objeto de estudo nesta pesquisa.

Muitos são os autores que trabalharam o tema a partir de pontos de vista que se entrecruzam. Todos, por exemplo, são unânimes ao inserirem as pinturas de Brueghel e Bosch como representantes desse estilo, uma vez que, através delas, esses artistas recriavam a visão da natureza, ora criando imagens fantásticas, figuras disformes, ora demonstrando uma despreocupação com a verdade e a semelhança, ora dando vazão ao sobrenatural e ao contra-senso dos seus produtos celebrais, como afirma Wolfgang Kayser (1986).

Sobre o conceito de grotesco, Kayser (1986, p. 40) nos afirma que

O mundo grotesco é o nosso mundo — e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arruinado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Por outro lado, Vitor Hugo (s.d., p. 28-29) expressa que “No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” O mesmo autor expressa que o “grotesco” é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. Sua fala nos parece relevante se levarmos em consideração todas as manifestações e especificidades do termo. Mikhail Bakhtin — o autor que, talvez, mais tenha colaborado para o estudo, entendimento e uso do termo “grotesco” dentro das artes plásticas e literária — analisa o conceito em seus diferentes momentos de iniciação. Ele argumenta que

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente vivida*) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 1999, p. 33, grifos do autor)

Bakhtin também comenta a linha de evolução do grotesco que, segundo suas palavras,

é bastante complicada e contraditória. No entanto, em geral, podem-se distinguir duas linhas principais. A primeira é o grotesco *modernista* (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (Pablo Neruda). (*ibidem*, p. 40, grifos do autor)

A partir das considerações anteriores, podemos voltar nosso discurso para o objeto de nossa pesquisa. É inegável a presença do grotesco na obra de Radrigán e Plínio Marcos. Entretanto, o grotesco, aqui, não está diretamente, e exclusivamente, associado ao disforme, mas, ironicamente, à falta de oportunidades que produz a deformidade, levando mesmo até a morte. Como já mencionamos, as personagens desses autores se encontram à margem do discurso e da sociedade, são degradadas física e psicologicamente, mas nelas está presente a constante discussão sobre a dignidade humana que é paradoxal, pois se trata de afirmar o direito de exigir condições mínimas de existência — trabalho, moradia, educação —, das quais elas possam obter reconhecimento para, dessa forma, conseguir o fundamental e o acessório para o sustento. Por isso, a morte dos protagonistas dos textos de Juan Radrigán e Plínio Marcos pode ser lida como um ato de rebeldia e de denúncia total de um sistema que não admite para alguns o exercício da dignidade humana.

Preferimos utilizar o termo “estética do feio”⁶³ para nos referirmos à manifestação do grotesco na obra radriganeana e pliniana. Para nossa fundamentação nos valemos dos dizeres de Vitor Hugo (s.d., p. 33) quando comenta que

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mais incompletos. (grifos nosso)

Essa relação entre o “belo” e as diversas faces do “feio” é pertinente para o nosso estudo, pois o “feio” existe ao lado do “belo” e a sua manifestação se faz presente em praticamente todas as obras de Radrigán e Plínio Marcos sob diferentes aspectos, dos quais passaremos a analisar algumas manifestações. Na nossa visão crítica, entendemos o “feio” não apenas como oposto ao “belo”, mas tudo aquilo que foge aos padrões estéticos pré-estabelecidos socialmente e culturalmente, o que é dissímil e que apresenta (ou representa) alguma característica que pode levar à dissociação dos modelos estéticos legitimados.

2.2.1 – O espaço físico como reflexo da “estética do feio”

Tanto as obras de Juan Radrigán quanto as de Plínio Marcos, em sua grande maioria, estão pensadas para serem representadas em um espaço que dá verossimilhança ao mundo em que suas personagens vivem. Tomemos como exemplo as didascálias dos textos *El loco y la triste* (1980) e *Isabel desterrada en Isabel* (1981), de Juan Radrigán e *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos:

⁶³ Este termo nos foi sugerido pela professora Dra. Leda Martins durante sua arguição e considerações sobre o nosso trabalho na Banca de Qualificação.

Cuando se encienda la luz se verá:

Salón de un prostíbulo de mala muerte, sórdido, miserable.

Un largo sofá, dos sillones — las tres piezas de color indefinido, algunos resortes de aire — seis o siete sillas, remedos de mesas, con manteles sucios de vino y de tiempo; [...] (RADRIGÁN, 1998, p. 191)⁶⁴

El lugar donde transcurre la acción, es la pieza principal de una casucha de población callampa recientemente erradicada. Pieza, es sólo una forma de decir, en realidad se trata de una especie de cajón al que le faltara un costado; es una verdadera ratonera, sórdida, agrietada. Los “muebles”, una desvencijada cómoda, un antiguo velador, un jergón, así como los demás objetos que la atiborran, tablas, fierros, tarros, cajas de cartón, etc., yacen despatarradas, como si una bomba o un vendaval lo hubiese descuajaringado todo.⁶⁵ (101)

Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc. (MARCOS, 1978a, p. 9)

Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira, são os móveis do quarto. (MARCOS, 1978c, p. 7)

As rubricas mencionam o estado de “corrosão” em que se encontra o espaço onde ocorrerá a encenação das ações dramáticas. Podemos perceber que as obras transcorrem em espaços que projetam a condição social das personagens. O “feio”, nos exemplos citados, categoriza o nível social das personagens que serão retratadas, dirigindo o olhar do leitor que, a partir de uma primeira leitura, é capaz de entender o “ideologema”⁶⁶ proposto pelos dramaturgos, bem como perceber em qual universo as personagens se vêem inseridas. As didascálias, de antemão, fornecem uma leitura prévia, da qual podemos extrair um julgamento de valor do objeto que está sendo retratado e proposto pelos dramaturgos: “Salão de um prostíbulo de **má morte, sórdido, miserável.**”, “Quarto é só uma maneira de dizer, na realidade se trata de **uma espécie de caixote** a que falta um dos lados; é uma **verdadeira ratoeira, sórdida,**

⁶⁴ Quando se acende a luz, será visto:

Salão de um prostíbulo de má sorte, sórdido, miserável.

Um largo sofá, duas poltronas — as três peças de cor indefinida, algumas molas de ar — seis ou sete cadeiras, arremedos de mesas, com forros sujos de vinho e pelo uso; [...]

⁶⁵ O lugar onde transcorre a ação é o quarto principal de um casebre de uma favela recentemente abandonada. Quarto é só uma maneira de dizer, na realidade se trata de uma espécie de caixote a que falta um dos lados; é uma verdadeira ratoeira, sórdida, esburacada. Os “móveis”, uma cómoda quebrada, um ventilador antigo, um colchão de palha, assim como os demais objetos que o enchem, tábuas, ferros, latas, caixas de papelão, etc., encontram-se espalhados como se uma bomba ou um vendaval tivesse quebrado tudo.

⁶⁶ Cf. nota 15.

esburacada.” “Um quarto de hospedaria de **última categoria** [...]”, “Um sórdido quarto de hotel de quinta classe.” Os termos destacados demonstram o nível de consciência crítica dos autores. A opção de retratar essas personagens diz respeito ao fato de ambos os autores escolherem o cidadão comum, o pobre, o marginalizado, como centro de seus discursos. Plínio Marcos sempre afirmou: “Não faço teatro para o povo, mas faço teatro **em favor do povo**. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro.” (MARCOS, 2003, grifo nosso). Essa opção requer a adequação do espaço cênico e sua inserção na estética do feio.

2.2.2 – O imaginário social como reflexo da “estética do feio”

A “estética do feio” reforça a desintegração do imaginário social em que as personagens radriganeanas e plinianas estão inseridas: ladrões, vagabundos, desempregados, andarilhos, prostitutas, cafetões e mortos de fome, ao mesmo tempo em que representa o universo pessoal de cada personagem. O “feio” assume distintas leituras: não está apenas relacionado com o físico, mas é, principalmente, o reflexo do mundo interior, do estado de desolação, isolamento e falta de perspectivas. Na obra *Las Brutas* (1980), a personagem Luciana ao comentar com sua irmã sobre uma cabra que morreu diz: “*Taba clariando cuando la encontré cerca de la roca grande, ahí aonde pega más juerte el frío... Nació vieja, nació con cara martirizá, nigúm chivato se le acercó nunca; y así murió, sola... No la quiso ni la madre*”⁶⁷. (72). Aqui, o “feio” (“nasceu velha, nasceu com cara martirizada”), associado à imagem do animal, pode também ser associado à figura das três personagens

⁶⁷ Tava clareando quando encontrei ela perto da pedra grande, ali aonde faz mais frio... Nasceu velha, nasceu com cara de martirizada, nenhum bode nunca se aproximou; e assim morreu, sozinha... Nem a mãe quis ela.

que compõem a obra e é reforçado pelas intervenções irônicas do dramaturgo na rubrica de seu texto:

La casa — por darle algún nombre — donde transcurren los últimos meses de la vida — vida aquí (también una manera de decir) — de las hermanas Quispe Cardozo (Justa, 56 años, Lucía 48, Luciana 47), está situada en un lugar llamado “Laguna de Puquio”, comarca precordillerana, cuyo único punto geográfico posible de señalar, es una muy relativa cercanía a Inca de Oro y Potrerillos (unos dos días a lomo de mula). Es un sitio inhóspito, frío y desolado⁶⁸. (71)

Essas três irmãs vivem isoladamente de tudo e de todos, o único contato que têm com o “mundo externo” se dá através de esporádicas visitas de um caixeiro viajante chamado Don Javier, que aparece para trocar roupas velhas por couro de animais. Podemos estabelecer uma intertextualidade com as irmãs da peça *As três irmãs* (1900-1901), de Tchekhov, que também vivem no campo, afastadas do centro urbano e distanciadas de toda vida cultural e social. Por isso, têm como sonho mudar para a cidade. Entretanto, em Radrigán, a degradação em que se encontram as personagens é mais profunda, pois atinge não só o psicológico. O espaço é um reflexo de seus mundos interiores, representando seres humanos que se vêem completamente fragmentados, isolados, desiludidos, chegando até a uma degradação física-material que no caso das irmãs é fisiologicamente apresentada através da idade: “*Nosotras con la Lucía somos igual que los quiscos, que salen de la tierra, tan un tiempo ajuera e después se secan y se mueren, y nadie sae que salieron.*”⁶⁹ (91)

⁶⁸ A casa — para lhe dar algum nome — onde trascorrem os últimos meses da vida — vida, aqui (também uma maneira de dizer) — das irmãs Quispe Cardozo (Justa, 56 anos, Lucía 48, Luciana 47), está situada em um lugar chamado “Caguna de Puquio”, comarca pre-cordilheirana, cujo único ponto geográfico possível de sinalizar, é uma proximidade muito relativa a Inca de Oro e Potrerillos (uns dois dias no lombo de uma mula). É um lugar inhóspito, frio e desolado.

⁶⁹ Nós e a Lucía somos igual que os cactos, que saem da terra, ficam um tempo fora e depois secam e morrem, e ninguém sabe que saíram.

O nome da obra — “As Brutas” — já representa um dêitico evidente da estética do feio, uma vez que se apresenta com significados múltiplos. O adjetivo “bruto”, neste contexto, não é associado apenas ao caráter das personagens, como pode ser observado na fala de Luciana citada, mas ao desgaste familiar que é evidenciado na relação entre as irmãs que se suportam, pois não têm com quem mais contar, uma acaba sendo o esteio da outra. Elas, por exemplo, renegam o amor e, quando uma quer conhecê-lo, as outras a impedem, evadindo do tema e encerrando o assunto: *“Nosotros no somos mujeres malas p’andar buscando hombres. ¿Qué quiere que hagamos si nunca viene nadie por aquí? No vienen ni pa cuando una s’está muriendo.”*⁷⁰ (86)

Em Plínio Marcos, podemos perceber como o mundo interior e o universo social se inserem na estética do feio quando, por exemplo, observamos a relação conflituosa e degradada de Vado e Neusa Sueli em *Navalha na Carne* (1967). As duas personagens também são reflexos de uma sociedade que não os contempla. Vado se impõe pela força e Neusa Sueli se submete, aceitando-o como cafetão, porque o ama, mas também por não ter outra pessoa com quem dividir seus problemas:

Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? [...] Hoje foi um dia de lascar. [...] Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. [...] Contou toda a história da puta da vida dele da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. [...] Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? [...] Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 1978, p. 39-40)

⁷⁰ Nós não somos mulheres más para andar buscando homens. O que quer que façamos se ninguém nunca vem por aqui? Não vêm nem quando a gente está morrendo.

A fala de Neuza Sueli demonstra como a personagem se encontra “deteriorada”. Ao mesmo tempo, denuncia a situação das mulheres que vivem nas ruas vendendo o corpo e revela a de seus clientes que, muitas vezes, são representantes de outra classe social. Dessa forma, o texto coloca em questionamento não só a degradação social e humana em que se encontra a personagem, mas também o universo do qual Neuza Sueli faz parte e nos transmite um sentimento de niilismo. Seu mundo interior e sua vida social encontram-se completamente desmoronados, o que a faz aceitar ser humilhada pelo proxeneta, Vado.

2.3 – O Existencialismo na temática das obras de Radrigán e Plínio Marcos

A maioria dos filósofos, desde Platão, sustentou que o bem ético mais elevado é o mesmo para todos: na medida em que o indivíduo aproxima da perfeição moral, ele se parece aos demais indivíduos perfeitos, no plano moral. Sören Kierkegaard (o primeiro filósofo que se qualificou como existencialista) reagiu contra esta tradição ao insistir que o bem mais elevado para o indivíduo é encontrar sua própria e única vocação, como escreveu em seu diário: “Tenho que encontrar uma verdade que seja verdadeira para mim... a idéia pela qual se possa viver ou morrer” (KIERKEGAARD. *Existencialismo*, 2003). Outros escritores existencialistas seguiram a Kierkegaard na crença de que o indivíduo há de eleger o caminho próprio sem a ajuda de modelos universais, objetivos. Contra a idéia tradicional de que a eleição moral implica um juízo objetivo sobre o bem e o mal, os existencialistas afirmaram que não se pode encontrar nenhuma base objetiva, racional, para defender as decisões morais. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (*ibidem*) defendeu a idéia de que o indivíduo tem que decidir que situações devem ser consideradas como situações morais.

Talvez, o tema mais destacado na filosofia existencialista seja a “eleição”. A primeira característica do ser humano, de acordo com a maioria dos existencialistas, é a liberdade para eleger. Os existencialistas defendem que os seres humanos não apresentam uma natureza imutável, uma vez que cada um faz eleições que conforma sua própria natureza. De acordo com a formulação do filósofo Jean-Paul Sartre (1984), “a existência precede a essência”. A eleição é, portanto, fundamental na existência humana e iniludível. Vale a pena ressaltar inclusive que a negativa já implica em uma eleição. A liberdade de eleição implica em compromisso e responsabilidade. Os existencialistas pregoaram que, como os indivíduos são livres para eleger seu próprio caminho, eles têm que aceitar o risco e a responsabilidade de seguir seus compromissos, indiferentemente do lugar e da situação onde sejam levados.

Kierkegaard (*ibidem*) sustentava que é crucial para o espírito reconhecer que alguém sente medo não apenas de objetos específicos, mas experimentam também um sentimento de apreensão geral, que denominou “temor”. Outro sentimento importante para a presente análise é a “angústia”, que representa um papel fundamental no trabalho de Martin Heidegger. A angústia leva a confrontação do indivíduo com o nada e com a impossibilidade de encontrar uma justificação para a eleição que a pessoa tem que fazer (*ibidem*). Na filosofia de Sartre (1984), o vocábulo “náusea” é utilizado para o reconhecimento que o indivíduo realiza da contingência do universo e a palavra “angústia” diz respeito ao reconhecimento da liberdade total de eleição a qual o ser humano enfrenta em cada momento de vida.

O existencialismo, enquanto movimento filosófico, ressalta o papel crucial da existência. A crítica chegou a taxá-lo de pessimista, alegando que só considerou os aspectos obscuros da vida e que não propõe nenhuma solução para os problemas. Sartre (1984, p. 15), em defesa desta corrente filosófica, afirma que o existencialismo

[...] não pode ser considerado como uma filosofia do quietismo⁷¹, já que define o homem pela ação; nem como uma descrição pessimista do homem: não existe doutrina mais otimista, visto que o destino do homem está em suas próprias mãos; nem como uma tentativa para desencorajar o homem de agir: o existencialismo diz-lhe que a única esperança está em sua ação e que só o ato permite ao homem viver.

Optamos por fazer esse recorte com o objetivo de analisar a presença do existencialismo em algumas peças de Juan Radrigán e Plínio Marcos. Entenderemos o existencialismo como uma tendência particular da concepção humanista, que tem como objetivo a análise e descrição do sentido e da contradição da vida humana. Por esse viés, “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo” (SARTRE, 1984, p. 6). Desta forma, o termo, assim entendido, conota a ênfase na existência individual concreta e, como consequência, na subjetividade, na liberdade individual e nos conflitos advindos da eleição, aspectos importantes para nossa análise.

As problemáticas da existência individual concreta fazem parte do universo dramático de Juan Radrigán e Plínio Marcos. Podemos observar que, na grande maioria das obras, vamos nos deparar com temas que estão relacionadas à vida das personagens e à maneira de se relacionarem e enfrentarem o meio em que vivem. A partir desse embate, outros aspectos surgem como pontos de fricção nos textos dramáticos: a questão da liberdade, o

⁷¹ Segundo Sartre (1984, p. 13), “O quietismo é a atitude daqueles que dizem: os outros podem fazer o que eu não posso.”

medo/temor, o moral, a solidão, a angústia, a fome, a humilhação, a rotina, a exploração, a perda da família, a incapacidade de amar, o sentimento de estrangeiro diante de si e dos outros, a responsabilidade de si mesmo, a tomada de consciência, a liberdade. Todos esses aspectos se relacionam com a realidade que nos rodeia.

A questão da liberdade acima assinalada pode ser vista em *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, através da personagem Emilio ao preferir morrer a dar dois passos e sair do terreno que é cuidado por Miguel. A morte aqui não representa apenas o fim trágico da personagem, mas a concretização do direito de eleição. Este momento de ápice da liberdade da personagem ainda que efêmero vale por toda sua existência.

Assim, observamos que as teorias existencialistas estão presentes nos ideologemas do mundo apresentado nas obras. Os problemas apontados por Juan Radrigán e Plínio Marcos não se referem apenas a diferenças de pontos de vista em relação à realidade, mas à total “*incongruencia entre las necesidades morales físicas y espirituales del hombre y lo que un sistema social corrompido le ofrece*”⁷² (MOLINA SILVA & PEÑA CONZÁLEZ, 2000, p. 47).

Este “sistema social corrompido” trouxe para a literatura dramática a questão da violência e da agressividade que, segundo Paulo Vieira (1994, p. 40), “são a tradução do problema filosófico fundamental, qual seja, o mal que flui através dos tempos”. Essas características foram inscritas nos textos de Radrigán e Plínio Marcos e, como consequência, muitas

⁷² “incongruência entre as necessidades morais físicas e espirituais do homem e o que um sistema social corrompido lhe oferece.”

vezes, as personagens se vêem subjogadas a um certo niilismo, uma vez que não são capazes de mudar a situação em que se encontram. É o caso, por exemplo, de Paco, personagem de *Dois perdidos numa noite suja* (1966): “Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.” (MARCOS, 1984, p. 21), da Professora, de *A mancha roxa* (1988): ‘Não salvará ninguém, A religião da canalha é coisa de canalha. Papa, pastores, gurus, pais de santo, todos roxos⁷³, cagando as tripas roxas pelos altares e nenhum santo pra lhes valer.’ (MARCOS, s.d., p. 24), e Sabina, personagem de *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979): “(Vacía) Si no los respetan, si no los escuchan, no poímos vivir... Toa la vía viví engañá; nunca ía a poer tener na que juera mío pa siempre... Cualquier día venían y me lo quitaban too... ¿En qué mundo vivimos? ¿En qué mundo de mierda vivimos?... (Llora)⁷⁴ (58).” Essas três figuras, cada uma a sua maneira, tornam-se expressões do niilismo:

- Paco questiona Tonho que estudou, concluiu o segundo grau, mas não consegue um trabalho condizente com a sua instrução e por isso trabalha como carregador no mercado. Por isso, não vê sentido em estudar e, muito menos, trabalhar para ganhar uns trocados.
- A Professora, que antes foi ativista política e lecionou História, perde a crença nos seus preceitos políticos, no papel do Estado ou mesmo da religião. O fato de ter sido contaminada pela AIDS dentro do presídio faz com se sinta completamente acéfala.
- Sabina na fala apresentada toma consciência de que seus anseios e objetivos não têm fundamento, visto que o sistema no qual ela e o marido, Rafael, estão inseridos não lhes possibilitaria jamais mudar de situação. Segundo as palavras do autor “*Es un*

⁷³ Termo atribuído à AIDS por causa das manchas que são causadas no corpo pela doença.

⁷⁴ “(Vazia.) Se não nos respeitam, se não nos escutam, não podemos viver... Vivi toda a vida enganada; nunca ia poder nada que fosse meu para sempre... Qualquer dia, vinham e me tiravam tudo... Em que mundo vivemos? Em que mundo de merda vivemos? (Chora.)”

matrimonio de viejos, fuertes aún, que poseen un puesto de frutas en el que trabajan hace más de treinta años”⁷⁵ (37), mas mesmo trabalhando tanto, não conseguem prosperar por causa da situação geral que vive o país.

2.3.1 – Ecos do Teatro do Absurdo nas obras plinianas e radriganeanas

Os temas abordados, sem dúvida, são desenvolvidos pelo Teatro do Absurdo, resultando no sentimento de solidão. De acordo com Paulo Vieira (1994, p. 41):

O teatro do Absurdo é uma expressão categórica desse niilismo moderno. Genet, Ionesco, Beckett são exemplos manifestos, quando demonstram em suas peças a desorientação sem precedentes do homem ocidental, o seu sentimento de absurdo do universo e da existência, o seu desenraizamento de antigos valores cristãos ou simplesmente humanistas.

A crítica teatral tende a encontrar nos textos radriganeanos e plinianos influência do teatro do absurdo. O próprio Radrigán nos disse, na entrevista que nos concedeu em 2001, que Samuel Beckett — autor do clássico *Esperando Godot* (texto escrito em 1946 e apresentado somente em 1953, em Paris) — encontra-se entre os escritores que marcaram sua escrita: “Sim, encanta-me Beckett, Alamor e Ionesco, inclusive, li-os durante muitos anos. Sim, deve ter ficado algo em mim”. O autor ainda nos confirmou que em seus textos há uma influência dessa corrente teatral no que tange à questão da comunicação.

O Teatro do Absurdo impôs uma estética de contraste em relação à obra aristotélica ou tradicional, demonstrando-nos o “sem sentido da vida”, de acordo com as ações humanas. Não obstante, segundo Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 48), “*en el*

⁷⁵ “é um matrimônio de velhos, ainda forte, que possuem uma barraca de frutas na qual trabalham a mais de trinta anos.”

caso de Juan Radrigán este absurdo es visto en sus obras no como una estética sino como un tema de discusión o reflexión de sus personajes.”⁷⁶ Em relação à sua dramaturgia, Radrigán (2001) também nos diz que

O que acontece é que é como uma mescla, uma mescla um pouco inclassificável, mas eu chamo de “teatro da sinceridade”. Nas oficinas que dou, eu sempre digo que devem escrever como se fossem matá-los no outro dia, como se amanhã fossem matá-los, com essa sinceridade, ou seja, não ocultar nada, não temer a nada. Assim tem que escrever.

Este “teatro da sinceridade”, esta forma de escrever como se fosse o último ato de vida está presente nos textos de Radrigán, onde as personagens, em alguns textos, tomam consciência⁷⁷ do que representam, através do absurdo da existência e do conhecimento de si próprias. É o que acontece com Emilio em *Hechos Consumados* (1981) a partir do momento em que, consciente de seu papel, resolve viver segundo seus preceitos. Ele percebe o “absurdo” da realidade em que está inserido e, então, prefere morrer — recusando-se a dar um passo — a ir contra seus princípios, sua ética social. A angústia existencial⁷⁸ quer seja somente pela percepção do absurdo ou pela real consciência da falta de sentido que existe na vida e no mundo é uma constante nas personagens radriganeanas. Desse sentimento, advém a “incomunicabilidade” — uma das características da estética do absurdo — que fará parte do universo de várias personagens.

Tomemos como modelo ilustrativo a personagem Isabel, do monólogo *Isabel desterrada en Isabel* (1981), que, sozinha no mundo, sente falta do pai — que a mãe expulsou de casa

⁷⁶ “no caso de Juan Radrigán este absurdo é visto em suas obras não apenas como uma estética, mas também como um tema de discussão ou reflexão de suas personagens.

⁷⁷ A tomada de consciência é vista, aqui, como um processo que se desprende da filosofia existencial, referindo-se a uma instância mediante à qual o homem adquire a condena, por um lado, e a liberdade, por um outro.

⁷⁸ que provém de um estado de consciência e do enfrentamento da realidade e é provocada quando o homem não pode satisfazer seus desejos por existir uma realidade que se opõe a eles.

quando ela tinha seis anos por não conseguir trabalho para sustentar os filhos — e do companheiro Aliro, que foi preso por matar e manter pássaros no cativo, devido a uma denúncia feita por ela própria porque tinha pena dos animais alegando que “*los pájaros son los únicos que cantan, si ellos se callan toa la vía se va a quear calla, y nosotros los que no tenemos na, los vamos a morir aplastaos por el silencio...*”⁷⁹ (141). Isabel há mais de um ano não consegue ver o marido que é transferido de um lugar para o outro (obviamente, temos, aqui, uma alusão aos desaparecidos durante o regime ditatorial). Dessa forma, surge a “incomunicabilidade” e, sem ter com quem conversar, só resta a Isabel fazer confidências a uma lata de lixo:

No, no pueo tar en la pieza: too lo que miraron sus ojos, too lo que tocaron sus manos, me llea de golpe pa la tristeza; a veces miro una silla y parece que un puñal me atravesara de parte a parte: por eso salgo andar. (*Bebe*). Pero tampoco saco na, porque cuando es de día y hay harta gente en la calle, nadie me mira siquiera por mieo a que les pia algo. ¿Qué pueo hacer entonces? No me voy a poner a hablar sola a eso sí que le tengo mieo, a volverme loca... Pucha, si no sale luego el Aliro, podría aparecer mi taita siquiera por ahí. (*Al tarro*). No te ríai po, ¿voh creís que porque soy vieja no he tenío nunca padre?...⁸⁰ (141)

O fato de falar com a lata de lixo insere a personagem no limiar da loucura e da lucidez: ela reflete consigo mesma que não vai ficar falando sozinha porque tem medo de se tornar louca, no entanto, não se dá conta de que, para os padrões sociais, já o está uma vez que tem como seu interlocutor um objeto. A lucidez, por sua vez, é precisa quando tem consciência de que as pessoas a evitam nas ruas por medo do que ela representa — um andarilho qualquer — e se torna mais evidente através da percepção do “absurdo” que

⁷⁹ “os pássaros são os únicos que cantam, se eles se calam toda a vida vai ficar calada e nós que não temos nada, vamos morrer esmagados pelo silêncio.”

⁸⁰ Não, não posso ficar no quarto: tudo o que seus olhos olharam, tudo que suas mãos tocaram, me leva direto para a tristeza; às vezes olho uma cadeira e parece que um punhal me atravessa de frente a frente: por isso saio para andar. (*Bebe*). Mas também não consigo qualquer coisa, porque quando é de dia e há muita gente na rua, ninguém sequer me olha por medo que eu peça algo. O que posso fazer, então? Não vou começar a falar sozinha porque disso sim tenho medo, de ficar louca ... Poxa, se o Aliro não sair logo, pelo menos meu paizinho poderia aparecer por aí. (*A lata de lixo*). Não ria, pô, Ocê acha que porque sou velha nunca tive pai?...

rodeia a sua existência, fazendo com essa lhe pareça incompreensível: “*Pero yo digo, ¿cómo se va a volver loca una de pura soledá, cuando hay tanta gente por toos laos? No puee ser po. Eso es lo que me conforma.*”⁸¹ (138)

Voltando a atenção para os textos plinianos, deparamo-nos com a observação de Paulo Vieira (1994, p. 41):

A obra dramática de Plínio Marcos chega muito próxima à problematização do moderno dilema humano. Há um ponto, no conjunto de sua obra, que o associa aos autores notáveis do Teatro do Absurdo, e que não é o culto ao nada filosófico, mas uma variante menos terrível, do niilismo: a solidão.”

Este sentimento de solidão, que também é constante nos textos radriganeanos, revela-se como o ponto de sustentação de vários textos plinianos através de personagens como as prostitutas Dilma e Neuza Sueli, de *Navalha na Carne* (1967) e *O Abajur lilás* (1975), respectivamente; Rato e Bereco, de *Oração para um pé-de-chinelo* (1969); Paco e Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja* (1966), entre outros. Sobre essa última obra, Décio de Almeida Prado (*apud* VIEIRA, 1994, p. 73) afirmou que “Plínio explora um filão típico do teatro moderno, a partir de *Esperando Godot*: Dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visíveis e, também, quem sabe, de afeição subterrânea.”

⁸¹ “Mas eu digo: como uma pessoa vai ficar louca de pura solidão, quando há tanta gente por todos os lados? Não pode ser, pô. É isso que me conforma.”

Sábato Magaldi também chegou a estabelecer uma comparação da obra de Plínio Marcos com a do dramaturgo Samuel Beckett e, por outro lado, Vera Artaxo (2002) também aponta alguns autores aos quais o dramaturgo apreciava:

Plínio tinha uma bela lista de dramaturgos ou escritores geniais: O’Neil, Miller, Beckett, Moravia, Shakespeare, achava que alguns autores americanos são absolutamente perfeitos na carpintaria. [...] Mas ele não era chegado em ficar estudando autores, entende? Lia-os por prazer, querendo “não assimilar”, quer dizer, continuar ele mesmo. Quer saber? Acho que algumas pessoas, simplesmente, são iluminadas mesmo. E o Plínio é uma delas. Ele praticamente não tinha lido nada, nada mesmo, antes de escrever *Barrela*. Era um garoto de praia, que adorava jogar bola de dia e passar as noites nos cabarés da zona portuária. Foi para o circo não pelo desejo de ser artista, mas pra seguir a garota por quem se apaixonou quando um circo parou na cidade. Foi tudo fluindo, nada foi planejado, ele não foi se aperfeiçoando, no sentido de empenhar-se, entende? No circo virou ator, aprendeu a linguagem do diálogo. E, quando ficou perturbado com um fato — a curra do garoto —, botou pra fora em diálogo. Assim nasceu o dramaturgo. Quando Pagu apresentou Beckett a ele, ele disse que escreveria meia-dúzia daquela porcaria por dia [...]

Essa identificação com a obra de Beckett, ainda que de forma irreverente, como podemos constatar no trecho anteriormente citado, faz-se presente nos textos plinianos, através do sentimento de solidão e desespero acentuados pelas personagens. Rato, por exemplo, personagem de *Oração para um pé-de-chinelo*, usa a bebida para se esquecer do fracassado que é: “Não teve jeito. Já paguei tudo que devia. Agora estou chué dos peitos. Eu preciso de pinga. Juro que preciso. [...] Estou tremendo, pareço uma geléia. Pinga para mim é como remédio. Eu preciso.” (MARCOS, s.d., p. 30). Por outro lado, Tonho, personagem de *Dois perdidos numa noite suja*, transfere a sua falta de êxito ao “enfrentar” a cidade grande e não conseguir uma posição no mercado de trabalho, para o par de sapatos que não possui: “Só preciso de um sapato. Eu estudei, poxa. Podia ser até alguém na vida. Sou inteligente, podia ter chance. Não precisava viver nessa bosta como um vagabundo.” (MARCOS, 1978a, p. 45)

Paulo Vieira nos lembra que a crítica sobre esse último texto de Plínio Marcos situava-o entre o Realismo e o Teatro do absurdo, duas características antagônicas, mas que se justificam justamente pela propriedade da escrita do autor, que retrata a situação de dois sujeitos marginalizados socialmente, enfocando aspectos que nos remetem ao contexto enunciador do texto — a década de sessenta e o começo da emigração de nordestinos para os grandes centros urbanos como São Paulo — e suas mazelas sociais. Entretanto nos contrapõe, por um outro viés, duas personagens que se encontram e se enfrentam com diálogos cheio de agressividade e, muitas vezes, filosóficos. Vieira ainda nos demonstra que Sábato Magaldi encontrou algo mais no texto *Dois perdidos numa noite suja*: “Não há saída para esses seres acuados, que se distanciam do modelo de Beckett à medida que não se esgotam no silêncio; mas partem para a violência, embora se consuma ela no estrépito inútil.” (VIEIRA, 1994, p. 74)

2.4 – Juan Radrigán e Plínio Marcos: vozes na ditadura

Y no es que sea enfermo de empecinado; sucede solamente que comencé a escribir en pleno infierno y nada ha cambiado, el cuadro de horror se mantiene inalterable. Y no me vengan con la puta cantinela de los “significativos avances”: Vamos tras la plena justicia, tras la plena liberación, no tras mejores condiciones de esclavitud.

[...]

El lugar que habitamos es un lugar desolado, tenso y vigilado. La dictadura ha creado en torno nuestro un atmósfera de animales en acecho. Somos un pueblo invadido, donde a los patriotas se les asesina día y noche en la más absoluta impunidad: tenemos una iglesia liderada por un cerdo apóstata, un infame que traicionó los hermosos principios y se fue, no sólo contra el pueblo, sino también contra sus propios hermanos de credo; tenemos un solo justo contra docenas y docenas de jueces cobardes e impuros; tenemos líderes del tiempo de la cocoa, para los que los intereses de su partido han estado siempre antes que los del pueblo; es tal su falta de sensibilidad, es tal su falta de amor y dignidad, que arrastraron sin ningún pudor a los escarnecidos a un acto tan aberrante como ese de obligarle a responder públicamente si estaban de acuerdo o no en que el verdugo siguiera desangrándoles; lo que equivalía exactamente, a preguntarles a los prisioneros de un campo de concentración nazi, si estaban conformes con su suerte o no. [...] (RADRIGÁN, s.d., p. 6-7)⁸²

⁸² Não é que eu seja doente de obstinado; acontece somente que comecei a escrever em pleno inferno e nada mudou, o quadro de horror se mantém inalterado. E não me venham com a puta falácia dos “avanços

Essa fala de Juan Radrigán extraída do prólogo intitulado “Esa larga lucha que no envejece ni se rinde...”, escrito no qual o dramaturgo relata a experiência de trabalho do grupo *El Telón* e apresenta a peça *La contienda humana*⁸³ (1987), demonstra-nos como o sistema ditatorial vivido pelos cidadãos chilenos se faz presente na sua vida. Em 2001, quando o autor nos concedeu uma entrevista, ele volta ao tema nos afirmando, como já mencionamos, que a ditadura ainda não tinha acabado.

Podemos observar essa característica em praticamente toda a obra dramática do autor, onde encontramos ecos, alguns mais “sonoros” que outros, do sistema ditatorial. Suas personagens evocam vozes do passado que ressoam através de seus discursos. Em *La contienda humana*, Eladio se encontra “num grande quarto nos extra-muros da cidade onde se retirou para ruminar seu desconcerto”. Nesse ambiente, há vários bonecos do tamanho normal de uma pessoa que estão distribuídos anarquicamente no espaço, um deles acaba de receber os últimos toques: é José que ganhará vida e viverá seu compadre durante a trama. O texto, desde o início, insere-nos no mundo do regime ditatorial. Eladio, ao ter um

significativos”: vamos atrás da justiça plena, atrás da liberação plena, não atrás de condições melhores de escravidão.

[...]

O lugar que habitamos é um lugar desolado, tenso e vigiado. A ditadura criou a nosso redor uma atmosfera de animais no esconderijo. Somos um povo invadido, onde assassinam os patriotas dia e noite na mais absoluta impunidade; temos uma igreja liderada por um apóstata porco, um infame que traiu os lindos princípios e foi embora, não apenas contra o povo, mas também contra seus próprios irmãos de credo; temos um justo sozinho contra dezenas e dezenas de juízes covardes e impuros; temos líderes antiqüíssimos, para aqueles que os interesses de seu partido estiveram sempre antes dos do povo; é tamanha a sua falta de sensibilidade, é tamanha sua falta de amor e dignidade, que arrastaram sem nenhum pudor aos escarnecidos a um ato tão aberrante como esse de obrigar-lhes a responder publicamente se estavam de acordo ou não em que o verdugo seguisse sangrando-lhes; o que equivalia exatamente, a perguntar os prisioneiros de um campo de concentração nazista, se estavam de acordo ou não com sua sorte.

⁸³ Esta obra estreou em 19 de fevereiro de 1988, em Genebra, Suíça, e, posteriormente, em 17 de outubro do mesmo ano, no Chile. Traduzida para o alemão, foi montada pela Companhia do Teatro Estatal de Dortmund, sob a direção de Juan Radrigán.

pesadelo, coloca-nos a par do destino de sua mulher, ficando subtendido que foi uma das vítimas do regime:

Los libros, los documentos!... Tú eres mi empleada, Inés, no me conoces, sálvate!... ¡No, no, eso no lo van a creer... Que estamos separados, que me viniste a ver!... ¡La puerta, están echando abajo la puerta!... ¡Salgamos por atrás!... ¡No, solo no me voy, no vas a poder entretenerlos, ven, ven conmigo!... ¡Corre, corre, no dejes que te agarren, a todos los que han agarrado los han torturado hasta la muerte!... ¡Corre, corre... ven conmigo!... (RADRIGÁN, s.d., p. 11)⁸⁴

Em seguida as duas personagens Eladio e José iniciam uma discussão, que será levada adiante no decorrer de todo o texto, ora se agredindo ora se abraçando. O tema recorrente dessa contenda será a ditadura e suas conseqüências na vida da personagem Eladio, pai de dois filhos, que tem a esperança de que sua mulher, Inés, regressse e que eles possam voltar a compor uma família. No decorrer das ações dramáticas, tomamos conhecimento de que seu filho Javier Guzmán Lillo — o único nomeado no texto — fora levado primeiro e que, depois, voltaram para levar a mãe que pede Eladio para fugir, pois assim ele, no papel de marido, poderia lutar para provar a sua inocência. Não se sabe os motivos pelos quais foram feitos prisioneiros mãe e filho. Entretanto, subentende-se, a partir da fala de José, que se trata de uma queima de arquivo: “[...] *el terrorista no sólo es considerado tal, por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana.*”⁸⁵ (RADRIGÁN, s.d., p. 42)

Em *La contienda humana*, como em outras peças de sua obra dramática — *El invitado*, por exemplo, que é aberto com um poema intitulado *El invitado o la tranquilidad no se paga*

⁸⁴ Os livros, os documentos!... Você é minha empregada, Inés, não me conhece, se salva!... Não, não, isso não vão acreditar!... Que estamos separados, que veio me ver!... A porta, estão arrombando a porta!... Vamos sair por trás!... Não, sozinho eu não vou, você não vai conseguir livrar-se deles, venha, venha comigo!... Corre, corre, não deixe que te agarrem, todos que agarraram, eles torturaram até a morte!... Corre, corre... venha comigo!...

⁸⁵ “o terrorista não só é considerado tal por matar com uma arma ou colocar uma bomba, mas também por ativar, através de idéias contrárias, a nossa civilização ocidental e cristã.”

con nada (151) —, Radrigán exercita seu gosto pela poesia através da personagem Eladio e de seu filho que também é poeta e é citado na trama, mas nunca aparece. Num dos momentos do desenvolvimento das ações dramáticas, Eladio declama um poema de autoria de seu filho que se traduz no sentimento de todos aqueles chilenos — e por que não brasileiros, argentinos, peruanos, mexicanos, entre outros — que sobreviveram ao contexto histórico do regime chamado de exceção:

En mi país
los muertos no están muertos
los vivos no están vivos.
En mi país, duro de norte, verde de sur,
pasan cosas que ni el aire comprende.
En mi país, demasiado ejército, demasiada pobreza,
hubo un día, hijo de sangrienta madre,
que nos acostamos con la esperanza y despertamos
durmiendo con la traición.
Es desde entonces
que los muertos no estamos muertos,
que los vivos no estamos vivos.
Pero en mi país, presumido de lagos,
mujeres, vino y cordillera,
la lucha es al hombre
lo que la lluvia a la tierra.
ya lo dije:
es un país cabalmente hermoso,
cabalmente largo y taciturno,
donde pasan cosas
que ni el aire comprende.⁸⁶ (RADRIGÁN, s.d., p. 22-23)

A poesia da personagem Eladio se revela como uma arma na medida em que alegoricamente, através da imagem de morte e vida “No meu país os mortos não estão mortos, os vivos não estão vivos”, retrata a história coletiva do Chile fazendo alusão à conquista e à ditadura, através da figura dos desaparecidos políticos. Essa imagem é

⁸⁶ No meu país / os mortos não estão mortos / os vivos não estão vivos. / No meu país, duro de norte, verde de sul, / passam coisas que nem o ar compreende. / No meu país, muito exército, muita pobreza, / houve um dia, filho de uma mãe sangrenta, / nos dormimos com a esperança e acordamos / dormindo com a traição. / É desde então / que os mortos não estamos mortos, / que os vivos não estamos vivos. / Mas, no meu país, que tem orgulho de lagos, / mulheres, vinho e cordilheira, / a luta é para o homem / o que da chuva para a terra / já o disse: / é um país talhado a sangue e a fogo, / um país cabalmente belo, / cabalmente longo e taciturno, / onde passam coisas / que nem o ar compreende.

reforçada, mais uma vez de forma alegórica, através da imagem de um braço de um dos bonecos que se encontra no ambiente cênico:

En algún lugar de los bosques o de los ríos de este país, en algún lugar del desierto o de la cordillera, hay un cuerpo que espera sus brazos, que espera sus ojos, sus piernas o sus orejas. Y es un cuerpo tan solo, tan desolado, que los vientos lo miran con ojos casi humanos. Ninguna casa se salvará de la tristeza mientras ese cuerpo no esté completo; mientras ese cuerpo siga solo, permanecerán amargas las viudas, como la raíz del ajenjo: mientras ese cuerpo no se encuentre, ningún hombre estará completo.⁸⁷ (30)

O braço, parte do corpo, remete-nos à imagem de corpo desmembrado, desfigurado, possibilitando que estabeleçamos uma relação direta com a tortura, a “desova” de corpos, os cemitérios clandestinos — enfim, os desaparecidos.

Em Plínio Marcos, os ecos da ditadura, geralmente, não são diretos, apresentando-se, muitas vezes, de forma alegórica como observa Antônio Mercado (*apud* VIEIRA, 1994, p. 28): “Uma peça sua é, uma alegoria do poder, e tem que ser lida desta maneira, por baixo da superfície de denúncia social”. Dessa forma, a ditadura se fará presente nas ações de conflito produzidas por algumas personagens e, nem sempre, presentes nas cenas ou será representada como consequência no dia-a-dia da vida das personagens. Podemos exemplificar, como representante direto das ações de conflito, a figura do “leão de chácara” de Giro, Osvaldo, em *O Abajur lilás*, e, como representante indireto, a presença do Esquadrão da Morte em *Oração para um pé de chinelo*⁸⁸. Em *Quando as máquinas param* (1971), temos um exemplo concreto da consequência do regime na vida das personagens Zé e Nina. Zé representa um trabalhador desqualificado, como muitos brasileiros, que por esse

⁸⁷ Em algum lugar dos bosques ou dos rios deste país, em algum lugar do deserto ou da cordilheira, há um corpo que espera seus braços, que espera seus olhos, suas pernas ou suas orelhas. E é um corpo tão só, tão desolado, que os ventos o olham com olhos quase humanos. Nenhuma casa se salvará da tristeza enquanto esse corpo não estiver completo, enquanto esse corpo siga sozinho, permanecerão amargas as viúvas, como a raiz de absinto: enquanto não se encontre esse corpo, nenhum homem estará completo.

⁸⁸ Essas relações serão desenvolvidas no capítulo seguinte quando analisaremos os textos citados.

motivo está desempregado e busca uma colocação no mercado de trabalho todos os dias, sem obter êxito na sua procura. Segundo Vieira (1994, p. 101), “O texto retrata o Brasil do milagre da ditadura comandada pelo Ministro Delfim Neto”, ou seja, vendia-se uma imagem de que o país vivia momentos vindouros e perfeitos, mas, na prática, o que se via eram milhares de brasileiros desempregados.

Por outro lado Plínio Marcos, em *Verde que te quero verde*⁸⁹ (1968), aborda a questão ditatorial de forma direta e irônica através das três personagens que representam, no texto, a censura durante o regime de exceção: o Chefe, o Sub-chefe e o Subalterno: “os personagens estão vestidos de macacos, o chefe é um gorilão cheio de medalhas; o subalterno mais parece um chimpanzé” (MARCOS, s.d., p. 1). Nesse texto o cenário sugerido é composto de “Uma sala, um escritório com mesas, um rádio, três telefones verdes. [...] trata-se de um gabinete militar com móveis, paredes, luz, tudo verde. Um capacete (verde) faz as vezes de pinico. Mesa e cadeiras são dispostas como barreiras para trincheiras.” (*ibidem*)

Em meio a esse cenário, o autor nos apresenta uma crítica direta do papel do censor através da figura do chefe e do sub-chefe:

Chefe — “[...] Desde que a peça desse moleque entrou na censura, perdi o sono.”

Sub-chefe — Não perca o sono, tome Nebrutal.

Chefe — Os cambaus. Digo, não gosto de tomar droga.

Você vê como temos razão de proibir peças com palavrão...

Desde que comecei a censurar peça desse cara, vivo falando palavrão.

Até eu, que sou homem de formação religiosa,

⁸⁹ Podemos estabelecer uma intertextualidade focando a questão da resistência a partir do título da obra de Plínio Marcos e o poema homônimo de Federico García Lorca (1898-1936) “Romance sonámbulo”, que faz parte do livro de poemas *Romancero Gitano* (1928): Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña. / Con la sombra en la cintura, / ella sueña en su baranda, / Verde carne, pelo verde con ojos de fría plata. / Verde que te quiero verde. / Bajo la luna gitana. / las cosas la están mirando y / ellas no pueden mirarlas. [...]

me deixo influenciar às vezes, puta merda.

Sub-chefe — Ora, o senhor não fez mais que citar um autor.

Chefe — É verdade. A merda é que eu nunca cito Shakespeare.

Sub-chefe — É verdade, esse aí está meio fora de moda.

Agora é só palavrão. (2-3)

O enredo de *Verde que te quero verde*, além de ser aparentemente simples, apresenta um humor direto e sarcástico: o chefe e o subalterno estão “trabalhando” e um subalterno bate à porta, pedindo permissão para entrar no espaço, pois vinha trazendo a gravação registrando a assembléia da gente do teatro. A senha (Deus, Pátria, Família) e a contra-senha (imitar um peido com a boca) são pedidas, só que o subalterno as tinha esquecido. O chefe insiste no pedido de que as senhas sejam proferidas e, na falta da resposta, desfecha um tiro, matando-o.

A partir desse texto, Plínio Marcos coloca em xeque *considerandas* como a seguinte, que se trata da proibição de *Navalha na Carne* pelo Departamento de Polícia Federal (Portaria de 14 de junho, publicada no Diário Oficial da União do dia 19) e onde se lia que compete à

“censura federal a seleção de espetáculos públicos, visando a preservar a sociedade de influências lesivas ao consenso comum, tendentes a aviltar os padrões de valores morais e culturais coletivamente aceitos”, os “aspectos ofensivos ao decoro público inseridos em função de entretenimento popular tornam a representação antiestética e conseqüentemente comprometem-lhe o mérito artístico”; há uma “profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez explorados na peça [...], a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva, e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a platéia de qualquer nível etário”. (*apud* MAGALDI, 1998, p. 210)

O dramaturgo, ao mesmo tempo, demonstra como a censura obstaculizou o desenvolvimento de sua carreira artística, evidenciando que os censores só se detinham à linguagem retratada em cada obra, sem se ater às ilações que poderiam ser extraídas de cada uma: a exatidão vocabular expressando o universo em que estão submetidas as

personagens marginalizadas, a originalidade dos temas retratados, a ausência de artifícios para estender os textos e as ações dramáticas.

Luiz Costa Lima (2003) conclui um dos seus ensaios críticos constatando e argumentando que nós, “Habitantes de um continente periférico, nossa primeira obrigação é reconhecermos a assimetria que nos condiciona. Depois desse reconhecimento, começa a tarefa mais difícil combatê-la”. Consideramos que Juan Radrigán e Plínio Marcos, ao procurarem retratar a questão ditatorial em seus textos, colocam em prática os dizeres de Costa Lima, pois não só reconhecem a assimetria que nos condiciona, mas a combatem de forma precisa através do ato de escrever. A escrita desses autores é capaz de “historicizar”, possibilitando que o leitor (espectador, diretor, ator) possa repensar os discursos ideológicos nos quais está inserido.

2.5 – O uso da linguagem em Juan Radrigán e Plínio Marcos

A linguagem tanto em Radrigán quanto em Plínio Marcos assumem um caráter fundamental para o entendimento de suas obras, pois ela reflete um setor da sociedade chilena e brasileira com seus seres humanos excluídos e pode ser interpretada como uma “arma de revolta” que incomoda as classes média e alta. Não temos dúvida de que o uso de um vocabulário coloquial e, muitas vezes, grosseiro com palavrões e gírias, deva-se ao fato de os dramaturgos retratarem uma classe de baixo extrato social. Entretanto, consideramos que a opção por esse tipo de linguagem seja propositamente pensada, uma vez que nos faz repensar a linguagem canônica. É como se os autores, através da linguagem, tivessem a

intenção de dar uma remexida nas estruturas simbólicas da sociedade, principalmente, no caso de Plínio Marcos que teve sua obra censurada devido ao teor da linguagem.

Segundo Mikhail Bakhtin (1988, p. 92), “o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa adquire no contexto”. Por esse motivo, podemos afirmar que é o contexto de enunciação dessa linguagem um dos elementos principais que nos permite associar as personagens de Juan Radrigán às de Plínio Marcos. Nas suas falas encontramos o discurso, reproduzido e recriado, dos indivíduos das classes menos favorecidas das sociedades chilenas e brasileiras. Por isso, os discursos vão refletir, de certa forma, o ambiente em que vivem. Podemos, inclusive, observar nos textos freqüentes “erros” gramaticais. Segundo a norma culta, é a marca da oralidade que se faz presente. Por exemplo, no texto de Radrigán, percebe-se claramente o uso de aglutinação de letras, como foi exposto por Carola Oyarzún, que é uma característica comum da linguagem coloquial chilena.

Para um brasileiro entender o discurso de Plínio Marcos não é, em princípio, tão difícil porque esse faz parte de sua cultura. O mesmo pode ser dito a respeito de um chileno em relação ao texto de Juan Radrigán. Não obstante, o contrário não pode ser afirmado, visto que brasileiros e chilenos não têm porque conhecer as especificidades da linguagem oral que se relacionam com um setor específico da sociedade, como apontamos anteriormente. O que nos importa, aqui, é a possibilidade de diálogo que pode ser estabelecida a partir dos textos dos dois dramaturgos, observando como se conjugam suas obras com a língua local, observando a sua possibilidade de entrada em um mercado mais global através da montagem espetacular, como veremos no seguinte capítulo. Inclusive, no que diz respeito à

recepção dos textos. Sabemos que os textos de Juan Radrigán e Plínio Marcos são considerados modernos não pelo fato de serem concebidos, na sua grande maioria, durante o período ditatorial, mas pela sua estética e por apresentarem utopias que dizem respeito à inserção dos marginalizados nas sociedades representadas. Entretanto, os textos radriganeanos e plinianos podem incorporar elementos de caráter pós-modernos no que tange a sua representação como, por exemplo, a ênfase que pode ser dada à linguagem que foge aos padrões acadêmicos, mas que, atualmente, começa a despertar interesse por parte de pesquisadores e críticos literários, talvez, pelo papel que cumpre a mídia na divulgação de películas cinematográficas⁹⁰ que adaptam roteiros de “romances” como *Carandiru* (2003), *Cidade de Deus* (2003), ou mesmo que se baseiam em projetos sociais como *Uma onda no ar* (2002). Na contemporaneidade, onde se discutem questões como “valor” e “identidade”, textos como os de Radrigán e Plínio Marcos rompem com o discurso hegemônico e canônico. Talvez, por isso, possamos entender o interesse por levar ao cenário, hoje, textos como *Hechos Consumados* de Radrigán ou *Barrela*, que, na nossa leitura, são pouco pesquisados nas Instituições de Ensino tanto no nível Médio quanto no Superior.

⁹⁰ O projeto cinematográfico *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco, teve como objetivo criar um retrato da diversidade humana, narrado através do ponto de vista de um médico que freqüentou a Casa de Detenção semanalmente ao longo de 12 anos consecutivos e testemunhou o massacre de 1992. A história do filme é uma livre adaptação do livro *Estação Carandiru* (1999) do médico Drauzio Varella. *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, foi baseado no livro homônimo de Paulo Lins (1997). *Uma onda no ar*, filme dirigido por Helvécio Ratton, é a história da criação e do desenvolvimento da Rádio Favela de Belo Horizonte – “a voz livre do morro”, como a chamavam seus idealizadores. A rádio pirata entrava no ar todos os dias no horário do programa estatal A Voz do Brasil. A tática e o amplo alcance dos transmissores da rádio, que mandavam suas ondas bem além da favela, incomodavam as autoridades. Jorge, um dos idealizadores da Rádio, que é negro e morador da favela, acaba sendo perseguido e preso pela polícia. Atrás das grades, é questionado por outro detento sobre como foi a criação da Rádio. Desse ato tem início uma história de luta, resistência cultural e política contra o racismo e a exclusão social, em que a população da favela encontra uma importante arma: a comunicação.

Comentamos com Juan Radrigán que seus textos recuperam uma linguagem que em princípio não faz parte do cânone literário e lhe perguntamos o que significava escrever utilizando um tipo de linguagem que, além de fugir ao cânone literário, dá voz ao subalterno. Segundo as palavras do autor,

Isto está dentro do que eu queria fazer que é levar os marginalizados ao primeiro plano. Os marginalizados, no teatro, são como segundos, secundários. Estão colocados aí não como personagens principais. Em todas minhas obras são personagens principais e as levei com sua linguagem e tudo. Por isso, a linguagem era muito importante para mim e para produzir também uma identificação porque trabalhávamos muito em povoados. [...] percorríamos povoados e lugares e as pessoas não conheciam o que é o teatro. Então, por meio da linguagem, da sua linguagem havia uma identificação com o que estava acontecendo no cenário. (RADRIGÁN, 2001)

Essa “identificação” a qual se refere Radrigán é a mesma que nos possibilita perceber, conhecer e entender melhor (ou buscar fazê-lo) a sua obra, o ser humano que se pretende retratar e que traz sua linguagem incorporada a seus gestos, corpo e ações.

A mesma relação pode ser estabelecida para o dramaturgo Plínio Marcos, que chegou a declarar que

Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas e pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. (*apud* CONTRERAS et al., 2002, p. 31)

O autor, ao fazer das suas personagens marginalizadas o centro do discurso, também é responsável pela veiculação da linguagem desses seres excluídos socialmente Para Javier Aracibia Contreras, Fred Maia e Vinícius Pinheiro (2002, p. 31),

Entender a dicção dessas personagens, que Plínio tomava emprestada para suas histórias, requer do leitor o entendimento do mundo em que eles vivem. O leitor precisa se despir primeiro de toda carga literária que carregue e, depois, dos medos e preconceitos contra aquilo que realmente o povo evoca e canta.

Estamos de acordo com as palavras dos autores, principalmente no que diz respeito ao fato de que o leitor deve estar “aberto” para aceitar a linguagem proposta. Nesse caso, o palavrão e a gíria representam, entre outros aspectos, o cotidiano e o universo das personagens representadas. Tomemos como exemplo algumas citações⁹¹:

De *A mancha roxa* (1988)

Tita — Presta atenção, Grelão. [...] A roxa apareceu e as coisas mudaram. Tua força bruta não decide mais **as paradas**. Tu não entra mais aqui no xadrez. Tu não vai torturar mais ninguém. Não vai **roçar** mais menina na valentona. Não vai alugar mais as mulheres pros guardas. Se tu quiser fazer um ganho extra, vai ter que levar recado de puta. Que pelo **teu cuzão arrombado e peidão**, ninguém vai pagar. Se tu **peida no pau** de um guarda, **estoura o saco do filho da puta**. E teu **bocão** com mau hálito não serve pra **chupar pau**. Tás **fudida**, Grelão, acabou teu mando. [...] (MARCOS, 1988, p. 25, grifos nosso)

De *El loco y la triste* (1980)

EVA — [...] ¿Voh creís que yo m’iba a casar con un **boto** como boh? Chis, antes prefiero ponerme a pedir limosna.
HUINCA — Y en eso andai po, ¿o creís que los **machucaos** se acuestan con voh por los fundos que tenís? De lástima nomas, pos **charcha**, de pura lástima.
EVA — ¡Te pidió algo alguna vez pa que abraí el **hocico**? No tenís ni aonde caerte muerto y te van a **machetiar** [...] ⁹² (105, grifos nosso)

A partir dos fragmentos expressos, queremos reforçar que os dois autores “debruçam” sobre a linguagem dos subalternos: indivíduos do cais do porto, a malandragem, os presidiários, desempregados, as prostitutas, no caso de Plínio Marcos; os desamparados e isolados socialmente, andarilhos, habitantes de mundos desabitados, em Radrigán. Por esse

⁹¹ Todos os grifos das citações são nossos. No contexto apresentado o termo “as paradas” pode assumir o sentido de: “as questões”, “os problemas”.

Javier Arancibia Contreras, Fred Maia, Vinícius Pinheiro, no livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz* (2002: 33-34), apresentam um pequeno roteiro de vocábulos com uma leitura atual, para que o leitor possa entender melhor a obra pliniana.

⁹² [...] Ocê acha que eu ia casar com um jogado fora como ocê? Chi, prefiro antes ficar pedindo esmola. / E é que está fazendo, pó. Ou ocê acha que os pobres coitados deitam com ocê pelo dinheiro que tem? De dó e só, bobinha, de pura dó. / Te pedi algo alguma vez pro’cê ficar abrindo o focinho? Não tem nem aonde cair morto e te vão enganar.

motivo que o elenco de personagens dos dois autores é rico em suas falas e expressões, pois essas retratam aspectos geográficos, éticos e sociais.

À primeira vista, poderíamos pensar que o vocabulário de Juan Radrigán é mais “ameno” que o de Plínio Marcos. Entretanto, temos que analisar cada obra desses autores dentro de seus contextos. Por exemplo, a linguagem vulgar de *Barrela*, *Navalha na Carne*, *O abajur lilás*, *A mancha roxa*, entre outras obras, está centrada no discurso de prisioneiros, cafetões e prostitutas. Dessa forma, cada palavrão utilizado se justifica, pois seu uso propicia a verossimilhança das cenas e ações dramáticas retratadas.

Maria de la Luz Hurtado e Juan Andrés Piña argumentam que

Los signos lingüísticos y su sintaxis también poseen su fuente en un verdadero idealecto del castellano, empleado en sectores marginales de Chile. Dichos, frases hechas, pronunciación, palabras, se remiten a un sector social inmediatamente identificable, reforzando con ello su raigambre nacional y su identidad con lo popular.⁹³ (HURTADO & PIÑA *apud* RADRIGÁN, 1998, p. 21)

As palavras de Hurtado e Piña também podem ser utilizadas para nos referirmos aos textos de Plínio Marcos. Ambos autores exploram as bases de uma comunicação que, muitas vezes, não se efetiva pelo entendimento ou não da linguagem, mas por causa do espaço simbólico do poder que se instaurar em todas as suas dimensões.

⁹³ Os signos lingüísticos e sua sintaxe também possuem sua fonte num verdadeiro dialeto castelhano, empregado nos setores marginais do Chile. Ditos, frases feitas, pronúncia, palavras, remetem-se a um setor social imediatamente identificável, reforçando com isso sua raiz nacional e sua identidade com o popular.

2.6 – Ecos de religiosidade em Radrigán e Plínio Marcos

Como já mencionamos, a religião é uma temática recorrente na dramaturgia de Juan Radrigán e Plínio Marcos. Os dois autores afirmam que lêem a Bíblia. Radrigán nos confidenciou que a lê como poesia e Plínio Marcos, em um debate com os espectadores após uma das apresentações do Bando, afirmou que sempre lia a Bíblia e, ainda completou que “É um livro que todos devem ler. Quem lê a Bíblia é despertado para muita coisa. (MARCOS, 1981, p. 53)” Como nos confirmou Vera Artaxo, na entrevista que a jornalista nos concedeu, o autor preferia utilizar o vocábulo “religiosidade”. É o que pode ser percebido a partir de suas próprias palavras:

Eu prefiro dizer que todas as minhas peças são repletas de religiosidade, no sentido de reatar o homem com Deus, com as coisas do espírito. Quando eu falo de prostituição, por exemplo, não estou sendo contra somente a exploração do homem pelo homem. Estou sendo contra tudo o que força o homem a se amesquinhar, a se prostituir. E nisso há uma necessidade interior minha, de me aproximar do meu semelhante. Nisso está um ato de religiosidade. (MARCOS *apud* VIEIRA, 1994, p. 32-33)

Por esse viés, podemos analisar as obras plinianas e radriganeanas no que diz respeito à temática religiosa. Os dois autores fazem citações bíblicas em seus textos e suas personagens, muitas vezes, utilizam-nas como um contra-discurso, como uma tomada de consciência, indo de encontro à temática discutida, seja essa política e/ou social, ou seja, o leitor e/ou espectador é levado a perceber as implicaturas de cada fala pronunciada pelas personagens. Vejamos essas implicaturas a partir dos textos dos dois autores.

Como já mencionamos, Juan Radrigán considera que no “Chile, na América Latina está muito intocada a religião”. Sua fala demonstra como ele se identifica com uma das questões

centrais que norteiam a vida não só dos chilenos, mas da grande maioria dos latino-americanos. Talvez, por isso possamos perceber ecos da religião em praticamente toda obra de Radrigán, aparecendo como tema desde uma simples epígrafe, de uma fala isolada de uma das personagens ou como um dos pontos centrais do foco narrativo. Tomemos como exemplo as obras *Las brutas* (1980), *El toro por las astas* (1982) e *El Príncipe desolado* (1998), nas quais a religiosidade é vista sob diferentes aspectos.

Na conclusão das ações dramáticas do texto *Las Brutas*, quando as três irmãs estão a ponto de concretizar o suicídio, deparamo-nos com os seguintes diálogos:

LUCÍA — [...] La Luciana dice si vamo a rezar.
JUSTA — ¿A rezar? (*Se sienta sobre la cama*) ¿Por qué vamo a rezar? . . . Una vez los pusieron a la entrá di'un camino que los jué matando día poco, ¿ por qué vamo a rezar?
LUCIANA — ¡No digai esas cosas ahora!
JUSTA — Los animales qu'estuve matando en la pirca tenían muchas cosas en los ojos, pero ninguna era parecía a rezo: ¿por qué m'iban a rezar si les taba matando?
LUCIANA — ¡Nosotros no somos animales, ¿o te trató como otra cosa?
LUCÍA — El tiempo no es ná dios.⁹⁴ (98)

O niilismo expresso por Justa e as irmãs é reflexo do confronto com a “realidade” retratada na rotina de uma vida sem sentido que é levada a cabo pelas três irmãs: “*Son mujeres ignorantes del mundo “moderno”*” como afirma Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 61). A chegada da velhice e, com essa, a aproximação da morte permitem confrontar a concepção de quão limitada é a vida. Por isso, o suicídio como solução para superar o desamparo no qual as irmãs se encontram. Não há apoio espiritual e Deus não é capaz de interceder por elas, uma vez que o que impera é o abandono. Esse

⁹⁴ [...] Luciana disse vamos rezar. / Rezar? (*Senta-se sobre a cama*) Por que vamos rezar?. . . Uma vez nos colocaram na entrada de um caminho que nos foi matando um pouco a cada dia, por que rezar? / Não diz essas coisas agora. / Os animais que andei matando no curral tinham muitas coisas nos olhos, mas nenhuma era parecida com uma oração: por que iam rezar se estavam matando eles. / Nós não somos animais! / Para o tempo somos animais ou ele te tratou como outra coisa? / O tempo não é de forma alguma Deus.

aspecto é observado por María de la Luz Hurtado e Juan Andrés Piña (*apud* RADRIGÁN, 1998, p. 17) quando constatam que

La religiosidad de LAS BRUTAS o las frases clisés respecto a la religión no son más que pantallas que esconden un gran vacío de absoluto, pero a la vez un ansia de absoluto, de trascender, de buscar algo firme que oriente el mundo. Un mundo, según los personajes, mal hecho.⁹⁵

O suicídio não só encerra o ciclo de vida, mas coloca fim ao determinismo no qual as personagens se viram sempre subjugadas. Radrigán, dessa forma, demonstra que Deus não pode reparar o mundo “mal feito” ao qual suas “personagens” encontram submetidas.

Em *El toro por las astas*, o questionamento da religião (ou religiosidade) se dá a partir da figura da personagem Milagrero (Milagreiro). A realidade concretizada nesta obra parte do prostíbulo no qual habitam as personagens: Lucía (a Verduga), a proprietária do local e cafetina; Víctor (o Verdugo), seu cafetão que está sempre lendo a Bíblia, e as prostitutas Made e Jaque. Além dessas personagens, há Antonio que é quem traz informação do mundo exterior para o prostíbulo, o que nos leva a inferir que as pessoas estão confinadas no local. É o único que toma consciência do absurdo da existência e acredita que tem a possibilidade de escolha. Desse ambiente “mórbido e escuro”, cresce a esperança como um dos temas principais da obra, que nasce com a suposta chegada do Milagrero ao local.

Desde a antigüidade, o prostíbulo é um lugar que está associado à degradação do ser humano, uma vez que a mercadoria vendida, no local, corresponde ao corpo humano. As

⁹⁵ A religiosidade de LAS BRUTAS ou as frases clichês sobre a religião não são mais que telas que escondem um grande vazio de absoluto, mas ao mesmo tempo uma ânsia de absoluto, de transcender, de buscar algo firme que oriente o mundo. Um mundo, segundo as personagens, mal feito.

personagens, submetidas a esse ambiente, vêm-se e se sentem indignas. A única possibilidade de que sejam felizes é transferida para a chegada do Milagrero. Aquele que é esperado como o Messias, que curará e redimirá as almas aflitas.

A religiosidade nesse texto de Radrigán é colocada em xeque o tempo todo, seja por Antonio ou pelo Milagrero. Podemos corroborar essa leitura, analisando a oração proferida por Made:

Tu ¡Oh, Dios!, nos rechazaste y nos destrozaste. Te airaste. ¡Restitúyelos!... Nos entregaste como ovejas destinadas al matadero, los dispersaste entre la gente. Hablamos y nadie los escucha, llamamos y nadie los responde. Nos aplastaste en lugar de chacales, y nos cubriste de sombras de muerte. ¡Despierta! ¡Por qué estás dormido, Señor? No nos abandonis pa siempre! ¡Por qué escondís tu rostro, olvidándote de nuestra miseria y opresión? Levántate y ayúdalos! Todos se ha descarríao y a una se han corropio, no hay quien haga el bien; no hay ni'uno solo. ¡Levántate y ayúdalos, en el día de mi angustia te llamo: levántate, Señor, y ayúdalos!⁹⁶ (193)

Essa oração, copiada por Antonio de um livro que Víctor estava lendo e entregue para Made e Jaque para que elas orassem juntas, na verdade, revela uma apreciação sua diante de Deus, ou seja, é produto de uma verdade subjetiva na vida das personagens que apenas querem ser reconhecidas como cidadãos que têm sonhos e gostariam de concretizá-los.

O Milagrero que, em princípio, deveria cumprir com sua função — fazer milagres —, representa uma alegoria da “angústia existencial” a partir do momento em que percebe que sua vida foi anulada, já que se vê submetido a uma entidade superior — Deus — e da qual

⁹⁶ Tu, oh Deus, nos recusaste e nos destroçaste. Estás irado. Nos restitua!... Nos entregaste como ovelhas destinadas ao matadouro, nos dispersaste entre as pessoas. Falamos e ninguém nos escuta, chamamos e ninguém responde. Nos esmagaste em terras de chacais, nos cobriste de sombras de morte. Desperta! Por que estás dormido, Senhor! Não nos abandones para sempre! Por que escondes teu rosto, esquecendo de nossa miséria e opressão? Levanta e nos ajuda. Todos se descarrilaram e corromperam as pessoas, não há quem faça o bem; não há nem uma só pessoa. Levanta e nos ajuda, no dia da minha angústia te chamo: levanta, Senhor, ajuda-nos!

não pode se livrar. Neste momento, toma consciência de sua condição, da angústia personificada pela falta de liberdade para eleger o caminho pelo qual desejaria trilhar: voltar a ser apenas Manuel, assumir seu verdadeiro nome, seu amor, ter filhos; enfim, ser uma pessoa comum:

¡Y usted quiere que yo cambie eso! ¿Con qué ropa? Cacho que haciéndole a nadie lo que uno no quiere que le hagan a uno, se soluciona too, ¿pero no entienden po, tan ciegos, tan locos!... ¡No sé lo que tengo que hacer, no sé lo que tengo que decir; palabra, no sé! ¡Yo no soy un salvador, soy un pobre gallo, déjeme tranquilo, déjeme tranquilo, por favor!... Quiero volver a mi taller, quiero volver donde la Maiga y tener hijos... vivir... ¡Usted es Dios, no me puee condenar, suélteme, suélteme!...⁹⁷ (212)

O Milagrero é liberado, volta a ser Manuel e se sente possuidor de uma verdade universal que decide compartilhar com seus iguais no prostíbulo. Seu discurso assume um tom metafórico e profético:

¡Salgan, salgan! Lleven la vía por las calles, como lleva al padre al hijo, váyanse por las tremendas, por las anchas alameas! ¡No hay na escondido: el árbol del bien y del mal, el árbol de la vía: es la vía! ¡Coman, coman d'ella! Coman, co... (*Queda inmóvil, perplejo*)⁹⁸ (218)

Entretanto, conforme sugere a rubrica do próprio autor, sua liberdade e discurso profético são em vão, uma vez que seu destino é a morte, restabelecendo, assim, a ordem cristã que prega não blasfemar contra o poder de Deus:

Es una muerte blanca, una muerte sin dolor físico. Pero el Milagrero se va hasta el último lleno de cólera y terror. Víctor y las tres mujeres, que inconscientemente dan al hecho una connotación sobrenatural, no intentan intervenir; antes bien, retroceden, no quisieran ni siquiera

⁹⁷ E você quer que eu mude isso? De que jeito? Entendo que não fazendo a ninguém o que não quer que lhe façam a você, se soluciona tudo, mas não entendem, estão cegos, estão loucos!... Não sei o que tenho que fazer, não sei o que tenho que dizer; palavra que não sei! Eu não sou um salvador, sou um pobre rapaz, me deixa tranquilo, por favor!... Quero voltar a minha oficina, quero voltar para Maiga e ter filhos... viver... O Senhor é Deus, não pode me condenar, me solta, me solta!...

⁹⁸ Saíam, saíam! Levem a vida pelas ruas, como o pai leva o filho, vão pelas tremendas, pelas alamedas largas! Não há nada escondido: a árvore do bem e do mal, a árvore da vida: é a vida. Comam, comam dela! Comam, co... (*Fica imóvel, perplexo*)

mirar: es como si viesen a Dios apretándole el cuello al Milagrero. Antonio, tras una breve indecisión, va hacia él y trata de ayudarlo. Pero ya nada se puede hacer.⁹⁹ (*ibidem*)

Juan Radrigán com sua obra *El toro por las astas* ideologicamente quer mostrar que não há um Deus milagroso que arranca a miséria das personagens, que lhes proporcione todas as compensações que buscam e/ou esperam. De certa forma, o autor nos permite fazer uma analogia de seu texto com o questionamento proposto por Sartre sobre a existência de Deus:

O existencialista, pelo contrário, pensa que é extremamente incômodo que Deus não exista, pois junto com ele, desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível; não pode mais existir nenhum bem *a priori*, já que não existe uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo; não está escrito em nenhum lugar que o bem existe, que devemos ser honestos, que não devemos mentir, já que nos colocamos precisamente num plano em que só existem homens. Dostoiévski escreveu: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Eis o ponto de partida do existencialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dele nada a que se agarrar. Para começar não encontra desculpas. Com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva; ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por outro lado, se Deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. (SARTRE, 1984, p. 9)

A partir de *El toro por las astas* e através das personagens do Milagrero e Antonio, Radrigán nos apresenta um Deus esquivo. Assim, é concedida, ao leitor, a possibilidade de percepção de que todos os anseios (das personagens e, por consequência, os dele) terão que ser concretizados na terra a partir do esforço pessoal. Afinal, como salienta Sartre (*ibidem*), não vamos encontrar “valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta”. Nesse caso, supostamente a conduta das personagens enfocadas.

⁹⁹ É uma morte branca, uma morte sem dor física. O Milagreiro se vê até o último momento cheio de cólera e terror. Victor e as três irmãs mulheres, que inconscientemente dão ao fato uma conotação sobrenatural, não tentam intervir; ou melhor, retrocedem, não quiseram sequer olhar: é como se vissem Deus apertando o pescoço do Milagreiro. Antonio, depois de uma breve indecisão, vai até ele e trata de ajudá-los. Mas já não se pode fazer nada.

No que diz respeito ao tema religioso, *El príncipe desolado*, talvez, seja a obra mais contundente de Juan Radrigán, uma vez que a personagem protagonista é Lúcifer. Segundo a leitura do próprio dramaturgo,

Na obra, o diabo é alguém, é o ser mais trágico que existe, o mais perseguido e o mais caluniado, não tem espaço na terra de Deus, nosso Deus católico, não tem onde estar, é exilado eterno e foi alguém que teve assim uma pequena contradição com Deus, digamos. Lúcifer então, a raiz dessa pequena... do outro que era muito inteligente, Deus, disse: esse vai ser o mal. Porque para que exista bem, o paraíso estava desmoronando de tanta chatice porque não acontecia nada. [...] Não havia pobreza então. Ao mesmo tempo, este outro caminho, que ele chamava o mal que era a vida na realidade, não? As pessoas tinham que optar. Então havia liberdade também, não? As pessoas tinham que optar. [...] Então, Lúcifer era a liberdade, para mim. Era isso, mas até agora não se pode montá-la por causa da Igreja. Não pude montá-la. Nunca a montaram. (RADRIGÁN, 2001)

Com essa obra, Radrigán discorre sobre o bem e o mal. Seu texto questiona o pressuposto de que Deus representa a bondade e o Diabo, a maldade. Em cena, o que se vê é a saga de Lúcifer, na obra alcunhado por Luzbel, que depois de ter rebelado, ter sido derrotado e expulso do paraíso, volta ao Éden para pedir ajuda para sua mulher, Lilith, que está morrendo. Entretanto, sua entrada é negada, inclusive por seus filhos, que só depois num ato de rebeldia desobedecem à lei divina e se transformam em sacrilégios ao permitirem a entrada de Luzbel e Lilith com o objetivo de beber a água da vida para que a mulher/mãe, assim, pudesse ser curada. Esse ato de desobediência é punido com o castigo da morte que recai sobre os filhos de Luzbel.

A religiosidade no texto está presente na personagem Luzbel que é humanizada, sendo levada, e respondendo suas ações, por valores humanos tais como razão, consciência, autodeterminação e liberdade. Por outro lado, Deus atua mediante atos que revelam uma reputação duvidosa como a repressão, o medo gerado pela ameaça da perda. Dessa forma, a religiosidade não deixa de apresentar uma conotação política que é analisada por Luis

Benavides Bustos e Edgardo Olivares Leiva, fazendo uma alusão do texto com o regime ditatorial e o contexto histórico no qual estão inseridos. Segundo esses autores,

El peor daño en el que puede incurrir un sistema dictatorial no es la muerte de sus oponentes, del enemigo, sino que la constante tortura psicológica (representada aquí por la prohibición de entrada a Edén) de aquellos que los sobreviven sometidos dentro del sistema. Por eso Luzbel encuentra la oposición de sus hijos que, por miedo, no desean acogerlos, pues estarían contraviniendo las leyes. Sin embargo, y al mismo tiempo, ellos se hacen incapaces de obedecer la ley al pie de la letra, porque reconocen que eso va contra la naturaleza humana. Es castigo que cae sobre los hijos de Luzbel es la muerte. Sélem se autoinmola por orden de Dios por haber desobedecido; Naara, maldice a su padre y Yalad conspira para no correr la misma suerte que su hermano. En un acto de traición, de una crueldad inhumanas, pide a Luzbel que salga de Edén y haga acercarse a los desterrados a la ciudad para así poder aniquilarlos en defensa de la misma y entonces conseguir para sí (evitando la ignominiosa muerte como sacrilego) el ser recordado como héroe que salvó a la ciudad. Luzbel se niega a cooperar en esta masacre de miles de inocentes. Después Lilith, a solas con él, le ruega que acceda a la voluntad de Yalad porque sólo así, y según ella, podría salvar la vida de los hijos que le quedan y de todos sus parientes y amigos. Ante la negativa de Luzbel, lo acusa de cruel y lo culpa junto a Dios de asesinar a sus propios hijos. Al final, Luzbel cede ante la presión de Lilith. Y, como un último acto de amor para los suyos, guía a las huestes de los desterrados a la muerte. Sin embargo, este acto no sirve nada. Ante los ojos tiránicos de Dios, los sacrilegos no tienen redención posible, por lo tanto, los hijos de Luzbel y Lilith, están condenados a muerte. Luzbel se lamenta de lo inútil de sus actos. El resultado de la rebeldía de uno solo contra el poder tiránico, es una acción inútil que no podrá cambiar jamás el orden estatuido. Si los hombres no escuchan y no actúan en virtud de la razón, como verdaderos seres humanos, con libertad, autodeterminación y conciencia, nunca se establecerá un sistema de vida más justo e igualitario.¹⁰⁰ (BENAVIDES BUSTOS & OLIVARES LEIVA, 1999, p. 31-32)

¹⁰⁰ O pior dano no qual pode incorrer um sistema ditatorial não é a morte de seus oponentes, do inimigo, mas sim a constante tortura psicológica (representada, aqui, pela proibição de entrada no Éden) daqueles que os sobrevivem submetidos dentro do sistema. Por isso, Luzbel encontra a oposição dos filhos que, por medo, não desejam acolhê-lo, pois estariam contrariando as leis. Não obstante, e ao mesmo tempo, eles se fazem incapazes de obedecerem a lei ao pé da letra, porque reconhecem que isso vai contra a natureza humana. Selem se auto-imola por ordem de Deus por ter desobedecido; Naara maldiz seu pai e Yalad conspira para não ter a mesma sorte do irmão. No ato de traição, de uma crueldade desumana, pede a Luzbel que saia do Éden e se aproxime dos desterrados da cidade para assim poder aniquilá-los na defesa da mesma e, então, conseguir para si (evitando a desonrosa morte como sacrilégio) o ser recordado como o herói que salvou a cidade. Luzbel se nega a cooperar neste massacre de milhares de inocentes. Depois Lilith, em particular, roga-lhe que concorde com a vontade de Yalad porque só assim, e segundo ela, poderia salvar a vida dos filhos que lhe restam e de todos seus parentes e amigos. Diante da negativa de Luzbel, acusa-o de cruel e o culpa, em parceria com Deus, de assassinar seus próprios filhos. Ao final, Luzbel cede diante da pressão de Lilith. E, como um único ato de amor para os seus, guia a tropa de desterrados à morte. Não obstante, este ato não serve de nada. Ante os olhos tirânicos de Deus, os sacrilégios não têm redenção possível, portanto, os filhos de Luzbel e Lilith, estão condenados à morte. Luzbel se lamenta da inutilidade de seus atos. O resultado da rebeldia de uma pessoa, sozinha, contra o poder tirânico é uma ação inútil que não poderá mudar jamais a ordem estatuída. Se os homens não escutam e não atuam em virtude da razão, como verdadeiros seres humanos, com liberdade, autodeterminação e consciência, nunca se estabelecerá um sistema de vida mais justo e igualitário.

Pelo anteriormente exposto, podemos constatar que a obra é passível de concretização para o contexto da ditadura e para o momento de enunciação atual do autor. Radrigán trabalha a religião de tal forma que admite a dificuldade de realizar uma montagem espetacular de seu texto. Para ele, não é a Igreja a responsável por essa dificuldade, mas sim as pessoas que “são capazes de morrer hoje por qualquer coisa, contra a ditadura, mas não são capazes de morrer se lhes dizem que vão perder o paraíso” (RADRIGÁN, 2001). Indagamos ao dramaturgo se o fato de a peça ainda não ter sido montada se deve à possível ausência do público durante as apresentações. Além de responder afirmativamente, Radrigán nos disse que ainda reunirá um grupo de atores e a montará, entretanto, o grande problema é que para o ator lhe custa muito a idéia de que vai perder o paraíso ou que lhe chamem de blasfemo.

As personagens plinianas estão imbuídas de religiosidade como já foi observado, entre outros, por Vera Artaxo, dom Hélder, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi. Esse sentimento de religiosidade se revela em atos mínimos como o desejo de Dilma, de *O abajur lilás*, de dar uma vida digna ao seu filho, mesmo que para concretizá-lo tenha que se prostituir ou Nina, de *Quando as máquinas param*, que recusa fazer aborto por ir contra a lei divina, mas principalmente por não abrir mão do sonho de ser mãe, mesmo que, para isso, tenha que abandonar o marido que ama. Entretanto, resolvemos tomar como foco de análise as peças *Balbina de Yansã* (1970) e *Jesus Homem* (1978) por se tratar de textos que questionam duas correntes religiosas: o candomblé e o cristianismo, através da religião católica. Ambos os textos fazem parte dos musicais da década de setenta levados ao palco pelo autor que lançou compositores e músicos da roda de samba paulista. Plínio, ao escrever e dirigir *Balbina de Yansã*, por exemplo, tinha como uma de suas preocupações

básicas “denunciar a importação de cultura que vai cada vez mais esmagando nossa cultura popular.” (MARCOS *apud* VIEIRA, 1994, p. 163)

Balbina de Yansã relata a história de amor de Zefa (filha de Yansã) e João (filho de Xangô) numa casa de candomblé retratando os elementos que fazem parte do ambiente: imagens de santos e entoação de pontos do candomblé. É o único texto do autor em três atos, além de ser o único cuja temática é uma história de amor, uma tragédia inspirada em *Romeu e Julieta* e ambientada num terreiro de macumba. Raymond Williams, relendo Hegel, argumenta que

A tragédia considera o sofrimento como “pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato” e reconhece, além disso, a “substância ética” desse ato — um envolvimento da personagem trágica com ele — como oposto a “ocasiões de contingência inteiramente externa e circunstancial, ocasiões para as quais o indivíduo não contribui, e pelas quais ele também não é responsável, como doenças, perdas de propriedades, morte e similares”. (WILLIAMS, 2002, p. 54-55)

Os traços da tragédia vão sendo delineados com o desenvolvimento da trama. Logo no início, a imagem de Iansã é quebrada. Isso pode ser lido como um sinal de desgraça que é trazida para o terreiro. Em seguida, Boba (uma deficiente mental, filha de zeladora do lugar, Zeninha e responsável por deixar cair a imagem de Iansã, quando escuta a voz de Zefa, a mãe de santo responsável pela casa) come as oferendas que Zefa oferece a Exú para acalmar a ira da entidade — outro prenúncio da tragédia. Boba se livra do castigo de Zefa por causa de Balbina, que intercede a seu favor, dando-lhe proteção, mas, ao mesmo tempo, jura castigá-la pela desobediência.

Balbina é o elemento que encadeia a tragédia. Expedito, um protegido da mãe de santo a quem ela tinha “fechado o corpo”, é rejeitado por Balbina, delineando-se o início do conflito. O desenvolvimento se dá com o pedido que esse faz para Zefa para que lhe dê Balbina. Entretanto, a mãe de santo já a tinha “doado” para o doutor Souza. Em seguida, João Girco, integrante do grupo do Angóis, é introduzido no conflito. Chega ao local atraído pela festa no terreiro de Pedra Branca, de Mãe Zefa e assim que olha para Balbina — como na obra shakespeariana — apaixonou-se. João e Expedito acabam lutando fisicamente pelo amor de Balbina: Expedito mata Tuim pelas costas e é vingado pelo amigo que o atinge com a mesma faca — outra intertextualidade que podemos estabelecer com a tragédia de Shakespeare. O que deve ser enfatizado é que a fala de Expedito antes de morrer coloca em xeque o poder de Zefa: “Mãe... de Santo... de merda... Ca... dê meu corpo fechado?... Ca... dê... fajuta...” (MARCOS, s.d., p. 28), sendo que essa, com medo de perder o poder, acusa Balbina como a responsável pela tragédia:

Povo de Pedra Branca, terreiro de Oxalá onde Zefa é primeira. Foi Balbina que arrastou a desgraça pra essa roça, Foi a Balbina. Ela que tem a culpa. Ela foi contra a vontade de Mãe Zefa! Carregou Iansã de enganação. Zombou dos Encatados. E trouxe a bronca dos Orixás contra a casa de Zefa. Destruiu nosso Axê de força, quebrou o mistério de corpo fechado de Expedito e fez o sangue rolar. Balbina ficou com o carregado da Boba. Precisa ser limpa no tronco. Assim tem que ser pra casa de Zefa ficar livre da desgraça que a coisa feita no mal jogou pra cima da gente. Botem ela no tronco. Vai ser limpa com cipó virgem. (*ibidem*)

Balbina é levada ao tronco, onde é espancada para ter seu corpo descarregado. Não obstante, não esquece de João e decide unir-se a ele, mesmo contra a vontade de Mãe Zefa. O ato que desata o conflito é o rompimento de Balbina com sua mãe protetora, recusando ser “cavalo” de Iansã:

Deixa minha cabeça zoeira, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Deixa meu corpo marcado de lanho, mas não sou mais de tu! Deixa ferida aberta, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Me deixa danada pra sempre, Iansã. Mas eu não sou mais de tu! Não sou mais de tu! Não sou mais de tu! Não sou de Iansã que largou meu João no desamparo! Não sou mais de Iansã! Que venha sobre

mim a raiva! Que eu me arda na danação! Mas não sou de Iansã! Não sou! Não sou mais de Iansã! (*Balbina pega Iansã*) Quebro com tu Iansã! Quebro por gosto! (*Balbina joga Iansã longe*). Agora não sou mais de tu! Não sou mais eu! Não sou nada sem João. (MARCOS, s.d., p. 34)

Em Plínio Marcos, ao contrário de Shakespeare, o final trágico não é mantido, pois o amor entre Balbina e João Girco é concretizado, eles lutam e conseguem vencer cada obstáculo, mesmo sem a ajuda dos Orixás para protegê-los. Agora, um dependerá apenas do outro. Com esse texto, Plínio Marcos, inicia uma mudança na temática de suas obras, pois, aqui, não é mais enfocada a miséria que acaba gerando a degradação humana. Na nossa leitura, o aspecto mais relevante desse texto pliniano é o questionamento feito da falsa crença religiosa.

Jesus Homem e Balbina de Yansã diferem completamente da produção artística do autor nos anos sessenta. Entretanto, segundo Vieira (1994, p. 109), “*Jesus homem* também gerava diferença no conjunto de sua obra nos anos setenta. Nesta, surgia pela primeira vez o tema místico, que seria a tônica, com maior ou menor intensidade, de sua dramaturgia nos anos oitenta.”

Devemos ressaltar que esse texto constitui uma segunda versão, cuja primeira, do ano de 1967, o autor denominou *Dia Virá*. Como não tivemos acesso à primeira versão, limitaremos-nos à leitura da segunda.¹⁰¹ A crítica de Vieira (1994, p. 115) chega a considerar que

O melhor de Plínio perdeu-se inteiramente neste texto. A ação em cada fala, o conflito intenso, marcas profundas de sua dramaturgia, sofreram um grande golpe, uma enorme entropia, transformando pura ação em mero conceito. Isso não somente no que concerne a ação e

¹⁰¹ Uma análise crítica que contempla as duas versões é encontrada em Paulo Viera (1994, p. 109-117).

conflito, mas de resto em todos os elementos de sua composição, como a personagem e sua conseqüente poesia de gueto estabelecida pela linguagem virulenta [...].

Entretanto, consideramos que o grande mérito de *Jesus homem* se dá pelo senso de consciência política imbuído nas personagens. Na primeira fala do texto — o momento que Vieira considera “tremendamente confuso” —, essa consciência já é despertada para o leitor:

Nação pecaminosa de semente, que consta de malfeitores e de filhos que permitem a corrupção. Suas lavouras estão sendo devoradas diante de todos por estrangeiros. Como se fez prostituta a cidade fiel. Nela devia habitar a justiça, nela devia habitar a retidão, mas nela agora só há assassinos. Sua prata se transformou em escória. O seu vinho foi misturado com água. Seus príncipes são companheiros de ladrões e andam em busca de recompensas. Não fazem justiça ao órfão, nem à causa da viúva. Fazem decretos injustos e os escribas não registram a opressão, para desviar do juízo só os desencaminham e os que são guiados por eles são destruídos. Todavia, o povo não se volta contra quem o fere, nem busca no Senhor a salvação. A perversidade arde como o fogo. Mas, eis que é chegada a hora de despertar. (MARCOS, 1981, p. 14)

As palavras de Isaías apresentam uma função dupla a partir do momento em que elas não assumem um tom profético, prenunciando como o oráculo o que viria acontecer, mas sim constata a situação em que os cidadãos se encontram. Por isso que “é chegada a hora de despertar”.

Jesus homem não apresenta grandes diferenças do texto bíblico. Acreditamos que o Jesus pliniano é mais humanizado, mais contextualizado a nosso momento enunciador. Talvez, por causa do lirismo do texto, mais do que por seu caráter místico, e por sua consciência sócio-política que o aproxima mais do ser humano contemporâneo. O sentimento de religiosidade aparece em ações mínimas, como o não julgamento pejorativo de valor da prostituição ao qual as mulheres se submetem:

SACERDOTE — Prostituição nunca foi amor.

JESUS — É um ofício a que se obrigam algumas mulheres que, por miséria têm as fomes berrando mais do que os pudores. Mas, essas mulheres, que são obrigadas a fazer esse humilhante serviço, não devem ser condenadas. Elas serão maiores no meu reino, porque para elas muito é negado e porque elas, mais do que todos, sentem na carne as injustiças do mundo. (MARCOS, 1981, p. 23)

Outro grande mérito de *Jesus homem* tem a ver com sua encenação, onde a personagem Jesus foi interpretada pelo ator negro, João Acaiabe. Para o autor ele não colocou um Jesus negro, mas sim o ator que o interpretou é negro e argumenta: “Nós achamos que o povo brasileiro já não pode mais escolher se vai ser branco, negro, mulato, índio, mameluco, amarelo. Nós brasileiros somos a somatória de todas essas raças. E que Deus seja louvado por isso.” (*ibidem*, p. 45)

2.7 – A figura da mulher nos textos radriganeanos e plinianos

Quando falamos em feminismo em termos de abordagem teórica, muitas correntes são colocadas em debate: feminismo socialista/marxista, tradicional, liberal, lésbico, sendo que essas vertentes, algumas vezes, divergem-se entre si no que diz respeito a suas colocações. Por esse motivo, vamos encontrar diferentes conceituações sobre os diferentes temas. Dentre as pesquisadoras que se dedicam ao estudo do tema, Maggie Humm (1992, p. 1) argumenta que

The first idea that is likely to occur in the course of any historical thinking about feminism is a social force. The emergence of feminist ideas and feminist politics depends on the understanding that, in all societies which divide the sexes into differing cultural, economic or political spheres, women are less valued than men. Feminism also depends on the premise that women can consciously and collectively change their social place.¹⁰²

¹⁰² A primeira idéia comum provável de ocorrer no curso de qualquer pensamento histórico sobre feminismo é a força social. O crescimento de idéias feministas e de políticas feministas depende do entendimento de que, em todas as sociedades que divide os sexos em diferentes esferas culturais, econômicas ou políticas, mulheres

De forma similar, Gayle Austin (1990, p. 1-2) sugere que

A feminist approach to anything means paying attention to women. It means paying attention when women appear as characters and noticing when they do not. It means making some “invisible” mechanisms visible and pointing out, when necessary, that while the emperor has no clothes, the empress has no body. It means paying attention to women as writers and as readers or audience members. It means taking nothing for granted because the things we take for granted are usually those that were constructed from the most powerful point of view in the culture and that is not the point of view of women.¹⁰³

E ainda intensifica sua leitura acrescentando que

Describing women’s actions is not enough. In order for a feminist perspective to emerge, women themselves must be heard, must put their bodies and the words on the stage on the page. And feminist critics can then join with other critics in pointing out what does and does not “work”, and for whom.¹⁰⁴ (*ibidem*, p. 40)

A partir de um outro olhar crítico, Lynda Hart (1989, p.8-9) avalia a influência da sociedade patriarcal para a crítica feminina, considerando que

Feminist critiques of capitalist patriarchy have demonstrated how social spaces have been colonized by men, relegating women and other marginalized people to minimal spaces cordoned off by the privileged classes. This colonization of space occurs materially and metaphorically, the theatrical acting space, which is material more exactly than in any of the other literary genres, can be manipulated to disclose and critique women’s confinement while suggesting liberating strategies from the patriarchal order.¹⁰⁵

são menos valorizadas que homens. Feminismo também depende da premissa de que as mulheres podem conscientemente ou coletivamente trocar seu lugar social.

¹⁰³ Uma abordagem feminista para qualquer coisa significa prestar atenção nas mulheres. Significa prestar atenção quando as mulheres aparecem ou não como personagens. Isto significa fazer visível alguns mecanismos “invisíveis” e evidenciar, quando necessário, que enquanto o imperador não tem roupas a imperatriz não tem corpo. Isto significa dar algo por certo porque as coisas que são dadas por certas são usualmente aquelas que são construídas a partir do ponto de vista mais poderoso na cultura e aquele não é o ponto de vista das mulheres.

¹⁰⁴ Descrever as ações das mulheres não é suficiente. Com o objetivo de aumento de uma perspectiva feminista, as mulheres têm que ser escutadas, elas têm que colocar seus corpos e as palavras no palco, na página. E críticas feministas podem, então, unirem-se com outras críticas demonstrando o que “funciona” ou não e para quem.

¹⁰⁵ Críticas feministas do patriarcado capitalista têm demonstrado como os espaços sociais foram colonizados pelo homem, relegando as mulheres e outras pessoas marginalizadas a espaços mínimos delimitados pelas classes privilegiadas. Esta colonização do espaço ocorre materialmente e metaforicamente, o espaço de atuação teatral, que é material mais exato do que em qualquer outro gênero literário, pode ser manipulado para revelar e criticar a reclusão das mulheres enquanto sugerem estratégias de liberação da ordem patriarcal.

Segundo nossa leitura, acreditamos que, a partir do momento em que a “mulher” se torna um dos centros da atenção (ainda que não seja o único) na nossa sociedade patriarcal, de fato, já se obtém um ganho para a crítica de gênero, uma vez que podemos analisar as diversas formas de inserção e representação do “objeto feminino”, comparando-o com as manifestações masculinas e, ao mesmo tempo, colocando-o como centro do debate.

Entre as críticas sobre o gênero, há quem afirme que “as mulheres têm sido deixadas de fora da história” (Gerda LERNER, *apud* SHOWALTER, 1994, p. 45), outras como Michelle Perrot (1989, p. 9) diz que “No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues. A narrativa histórica tradicional reserva-lhes pouco espaço, na medida em que privilegia a cena pública — a política, a guerra — onde elas pouco aparecem”. Entretanto, nos textos de Radrigán e Plínio Marcos, a figura feminina não aparece apenas como “sombras tênues”, apesar de estar geralmente condicionada à figura masculina e, sempre, ao imaginário masculino de mulher, como um reflexo da sociedade patriarcalista em que vivemos. Contudo, a mulher assume, em vários textos desses dramaturgos, um papel de suma importância, pois é a partir dela que toda a trama dramática se desenvolve.

Gayle Austin (1990) acredita que um dos estágios da crítica feminista que pode ser utilizado para a análise de textos dramáticos é a realização de um trabalho dentro do cânone examinando as imagens das mulheres. Juan Radrigán e Plínio Marcos escrevem suas obras inserindo-as numa sociedade patriarcal e a partir de uma enunciação masculina, mas não deixam de dar voz às personagens femininas nas suas obras. Consideramos que esses autores colocam mulheres — e não apenas a mulher — nas suas tramas dramáticas, como passamos a analisar.

El loco y la triste, de Juan Radrigán, relata o encontro de Eva e Huinca, dois seres marginalizados pela sociedade que se encontram e se confrontam, passando a dividir o mesmo espaço, um barracão em ruínas e as ruas da cidade; partilham, ainda, as mesmas esperanças de conseguirem ser felizes, de constituírem uma família, de amarem e de serem amados. Além disso, as duas personagens compartilham as mesmas desilusões e a solidão.

Navalha na Carne é mais um texto do autor que coloca em questionamento aquelas personagens que se encontram à margem da sociedade, marginalizadas pelo sistema social em que vivem e subjugadas à própria sorte. Vado (um cafetão), Veludo (um homossexual) e Neuza Sueli (uma prostituta) formam um triângulo de conflitos, onde um exerce poder sobre o outro. Poder que se estabelece através da força física, do discurso ou do uso do corpo feminino enquanto objeto de auto-sustento ou “prazer”.

Podemos estabelecer relações entre essas duas peças a partir do nome: *El loco y la triste* (1980) e *Navalha na Carne* (1967). Os dois títulos representam uma carga semântica muito forte. O primeiro — o louco e a triste — remete-nos ao questionamento dos sentimentos humanos mais básicos. O discurso do louco, Huinca, e o da triste, Eva, podem ser lidos como uma maneira de denunciar o estado de marginalização desses tipos sociais diante da nossa sociedade. A personagem Huinca, muitas vezes, diz coisas que não merecem crédito. Sua fala, entretanto, baseada nesse suposto discurso da loucura, apresenta momentos de total lucidez quando denuncia a situação daqueles, que como ele, vivem na rua. A partir desta tomada de consciência, surgem todos os sentimentos de desilusão que são retratados no texto. O nome Eva nos remete à personagem bíblica, a primeira mulher, feita de uma costela do homem para lhe fazer companhia e que, segundo a visão cristã, acaba trazendo o

“pecado” para a humanidade. Eva, inversamente, nesse texto, é uma prostituta decadente que tem sonhos, e, no entanto, vê, através do direcionamento de sua vida, a impossibilidade de concretizá-los.

No segundo título, “navalha na carne”, as implicações semânticas são ainda mais evidentes. O vocábulo “navalha”, através de uma leitura simplista, pode ser lido, num primeiro momento, como:

- instrumento cortante: lâmina presa a um cabo, com dispositivo para nele se embutir;
- objeto utilizado por homem para se barbear;
- objeto utilizado por mulheres e travestis nas ruas dos grandes centros urbanos para se defenderem dos clientes indesejados.

Não obstante, nessa obra, as palavras **navalha na carne** assumem não só a idéia de corte, mas também a de ruptura, de inversão de poder, de crime, de morte, de rompimento de expectativas.

Podemos perceber nas duas obras mais uma vez o que a crítica determina como “componentes da marginalização e degradação social” em que se encontram as personagens, entre elas as mulheres, dos autores retratados. A figura da mulher aparece com uma identidade fragmentada, uma vez que suas ações e emoções não correspondem entre si. É o caso da personagem Isabel, em *Isabel desterrada en Isabel*, que afirma para uma lata de lixo que não vai começar a falar sozinha porque tem medo de ficar louca, mas lhe revela, ao mesmo tempo, segredos e desejos, tentando amenizar sua solidão perante si

mesma e o mundo. As ações são desenvolvidas num crescendo até a fragmentação total da personagem:

(Calla. Queda pensando. Vuelve lentamente la cabeza hacia el tarro, lo queda mirando con fijeza). Oye, güeno, pucha; hace rato qu'estoy hablando yo sola nomá po. ¿Qué no soy amigo mío voh? ¿No me emprestaste un fierro, no m'escuchaste como una hora? (Agresiva). ¿O también te creís muy tremendo? (Le da un golpe). Habla po, ¿qué no soy gente yo también? (Angustiada). ¿No soy gente? (Lo sacude). ¡Habla, habla, habla! (Llorosa). En la pieza no hay nadie, no hay nadie en ninguna parte... (Sacudiéndolo con desesperación). ¡Por favor, háblame, háblame!...¹⁰⁶ (142)

O sentimento de solidão é uma constante e se manifesta na presença e na ausência do outro:

Em *El loco y la triste*, Eva não tem casa, não tem ninguém:

Voh querís ir a sentarte a esperar la muerte, yo me quiero sentar a probar como es la vía: [...] ¿Y aónde'stoy yo? ¿Aónde pueo entrar? Cuando ando haciéndole empeño veo casas por toas partes; toas las calles, toas la ciudá, too el mundo ta lleno de casas, hasta los perros tienen algunas veces; pero nunca ha havío ninguna pa mí, como si no hubiera nació gente, como si hubiera nació maldecía.¹⁰⁷ (113)

Em *Navalha na Carne*, Neuza Sueli representa o reflexo da desestruturação social em que vivemos. A desilusão dessa personagem perante o mundo e as pessoas com quem convive faz com que seu discurso se transforme numa arma e suas palavras assumam a proporção de uma voz que espera ser ouvida:

Neuza Sueli (no chão, apanhando os objetos espalhados) — Pára com isso! Por favor, pára! Por favor, pára! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? [...] Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. [...] Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. É isso que acaba com a gente [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, o Veludo, somos gente? Chego até duvidar. [...] Isso não

¹⁰⁶ *(Cala. Fica pensando. Volta lentamente a cabeça para a lata de lixo e a fica olhando fixamente.) Olha, bom, poxa, faz um tempo que eu apenas estou falando sozinha, pô. Você não é minha amiga? Não me emprestou um ferro, não me escutou por uma hora? (Agressiva.) Ou também se acha muito bom? (Angustiada.) Não sou gente? (Sacude a lata.) Fala, fala, fala! (Chorosa.) No quarto não tem ninguém, não tem ninguém em nenhuma parte... (Sacudindo-na com desespero.) Por favor, fala comigo, fala comigo, fala comigo!...*

¹⁰⁷ Você quer ir sentar para esperar a morte, eu quero sentar para provar como é a vida: [...] E onde estou? Onde posso entrar? Quando ando nas ruas na função vejo casas por todas partes, por todas ruas, por toda cidade, todo o mundo está cheio de casas, até os cachorros têm algumas vezes, mas nunca teve nenhuma para mim, como si não tivesse nascido gente, como se tivesse nascido amaldiçoada.

pode ser coisa direita. Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!
(MARCOS, 1987c, p. 39-40)

Nos dois textos, percebemos as implicações da linguagem masculina. Alguns adjetivos, entre outros, que são utilizados para se referir à mulher:

- Eva (*El loco y la triste*) — “puta”, “infeliz”, “cabrita”, “Pata e Cubia”, “desclasã”, “charcha”, “gilucha”, “perra”¹⁰⁸.
- Neuza Sueli (*Navalha na Carne*) — segundo o discurso de Vado, seu cafetão: “sua porca”, “filha-de-uma-cadela”, “puta-sem-vergonha”, “bagulho antigo”, “bagaço”, “galinha velha”; sob o olhar de outra mulher, uma rival — “perebenta”, “jogada-fora”.

Outras implicações dessa linguagem podem ser observadas na leitura das falas das personagens masculinas: Vado, quando conversa com Neuza Sueli e Huinca, dirigindo-se a Eva. Suas falas refletem o discurso machista do homem em relação à mulher, valorizando a suposta posição superior do homem: “Quer tomar outro cacete? Não, né? Então não me enche o saco! Já estou cabreiro com você. Se espremer, te meto a mão.” (MARCOS, 1987c, p. 10)

A personagem Vado retrata a necessidade constante de auto-afirmação, de sentir-se superior à mulher, aquele que detém o controle de tudo e dá sempre a última palavra: “Vado – Vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! (PAUSA) Não escutou? Responde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê?” (*ibidem*, p. 13)

¹⁰⁸ “puta”, “infeliz”, “cabrita”, “alguém que gosta de dançar cumbia”, “desgraçada”, “pelancuda”, “bobinha”, “cachorra”.

Os homens, nas duas peças, evidenciam os pontos fracos da mulher, segundo o discurso patriarcal, em relação à vaidade, à beleza e à idade, fazendo com que essa se sinta fragilizada e inferior:

Vado – As meninas tiram de letra. É só abrir a perna e faturar. Acham moleza. Agora, velha cansa à toa. Tem reumatismo. Tem que se esforçar para agradar o freguês e outros bêbados. E ainda, para não ficar jogada fora sozinha, tem que aturar o cafetão. Mas isso é igual na vida e nas casas de família. Os machos só aturam as coroas por interesse. Pra se divertir, a gente sempre tem uma garota enxutinha. (36)

Huinca – ¡No me vengai con cuentos: la carne joven te corretió de toas partes! [...] ¡Claro que podís trabajar, pero no de puta! Ahora las calles tan llenas de cabras, hay cabras hasta de diez años haciéndole empeño, y los viejos desgraciaos les hacen chupete, que te van a mirar a voh, con esa pata chueca y esa cara de perra huacha que tenis.¹⁰⁹ (117)

Nos fragmentos das obras de Juan Radrigán e Plínio Marcos citados, percebemos uma denúncia, ainda que a partir de um imaginário masculino, da situação das mulheres socialmente marginalizadas.

Michelle Perrot (1989, p. 10) nos fala que “quanto às mulheres do povo, só se fala delas quando seus murmúrios inquietam no caso do pão caro, quando provocam algazaras contra os comerciantes ou contra os proprietários, quando ameaçam subverter com sua violência um cortejo de grevistas”. Corroboramos suas palavras, mas acreditamos que esses momentos, pelo menos na obra de Radrigán e Marcos, devem ser vistos como uma tentativa de mudança, como uma possibilidade de promover e constituir uma memória pública. A nosso ver, o teatro é um espaço capaz de promover essa reflexão, já que o leitor ou espectador, depois que entra em contato com uma obra dramática, pode ter seu universo de expectativa alterado.

¹⁰⁹ Não me venha com contos: as meninas novas (as carnes frescas) te substituem em todos os lugares! [...] Claro que pode trabalhar, mas não de puta! Agora, as ruas estão cheias de cabritas, há meninas de até dez anos na função e os velhos desgraçados lhes dão uma chupadinha, esses vão olhar para você com essa perna torta e essa cara de cachorra que tem.

Faz-se necessário ressaltar, novamente, que os textos, aqui retratados, foram escritos por homens e a partir de uma perspectiva masculina. Dessa forma, certamente, o imaginário masculino é o norteador da escrita desses dramaturgos. Entretanto, o que deve ser evidenciado é que, mesmo em se tratando de textos escritos a partir de um enunciador masculino, a personagem feminina, como já foi mencionado, é tão importante, nesse contexto, quanto a masculina, pois é a partir delas que se inscrevem diversos momentos de clímax dos textos.

Além do exposto, devemos ressaltar que, em Plínio Marcos, como em Radrigán, a mulher não é retratada apenas como o objeto de desejo, conforme é estabelecido pelo sistema lacaniano, na esteira de Freud, que coloca “o homem na posição de sujeito e a mulher como o Outro” (CARLSON, 1997, p. 511). Com *Madame Blavatsky* (1985), texto em que o autor abandona por algum tempo suas personagens marginais, Plínio Marcos se diz mais voltado para a espiritualidade. Nessa obra, o crítico Paulo Vieira considera que houve um esgotamento da ação dramática devido ao uso excessivo de rubricas, muito explicativas e extensas. Entretanto, o que interessa para a nossa leitura é a força que representa essa personagem histórica¹¹⁰, com seu discurso que apresenta um caráter não apenas místico, mas político. É o que ilustra a fala da mãe de Helena: “A mulher não é um objeto. Ela tem deveres, evidentemente. Mas tem direitos. E um dos seus mais sagrados direitos é não se deixar violentar por homem algum. Seja ele quem for. A mulher não é um pasto para taras de ninguém.” (MARCOS, s.d., p.110)

¹¹⁰ Helena Petrovna Blavatsky — pessoa profundamente mística, fundadora da Sociedade Teosófica que teve uma atuação marcadamente política, tanto na Índia, onde se opunha à invasão inglesa, quanto na Itália, onde lutou ao lado de Garibaldi pela unificação do país.

A partir dessa fala, vemos que se busca estabelecer a figura da mulher não como “sombra tênue” e, muito menos, como “objeto de desejo”. Helena, inclusive, pode ser interpretada como um alter-ego do autor, assumindo o seu discurso como observa Vieira (1994, p. 137):

Plínio Marcos, o autor maldito da era da ditadura política dos anos sessenta e setenta, apesar de aparentemente estar falando de Helena Petrovna Blavatsky, está, no fundo, falando de si, projetando-se numa personagem que imaginou muito semelhante a si, ele que na luta pela conquista dos seus direitos, no profundo amor com os parias demonstrado em quase toda a sua obra, terminou por isolar-se no universo que criou, vivenciando de uma outra forma a marginalidade em que foi posto.

O fato de a personagem projetar o universo pessoal do autor, apenas evidencia sua preocupação e compromisso com o papel desempenhado pela mulher na sociedade. Afinal de contas, Plínio Marcos poderia ter se inspirado numa personagem masculina, mas, certamente, essa não cumpriria a mesma função para a sua leitura dramática. Da mesma forma, personagens de Juan Radrigán como Isabel, de *Isabel desterrada en Isabel*, e Sabina, de *Testimonio de las muertes de Sabina*, desempenham a função de confrontar o ideológico com o estético, fazendo com que um transcenda o outro, e possa, ao mesmo tempo, colocar em xeque uma linguagem que promova o aparecimento de “realidades” que impulsionam atos que possam desvencilhar as personagens — para nossa leitura, as femininas — de suas características fictícias, transformando-as numa manifestação de “*un teatro derechamente político que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases.*”¹¹¹ (HURTADO apud BENAVIDES BUSTOS & OLIVARES LEIVA, 1999, p. 12, grifos dos autores.)

¹¹¹ “um teatro diretamente político que não apenas propõe mas sim explicita em seus antagonistas e protagonistas dramáticos a luta de classes.”

2.8 – A temática social nas obras de Juan Radrigán e Plínio Marcos

Román de la Campa, ao falar dos novos discursos que permeiam a América Latina, nos faz uma série de questionamentos que vêm ao encontro do tema de nossa pesquisa:

¿Cómo se producen y reproducen las diversas comunidades discursivas hoy en Latinoamérica, o en cada nación, o en cada región? ¿Qué tipos de diásporas y fronteras se producen entre los márgenes de esas localidades? ¿Cómo trazan su cartografía de lo latinoamericano? ¿Cómo entienden su relación con la comunidad transnacional angloparlante de latinoamericanistas? Creo que estas dudas y preguntas permanecen sobre el tapete.¹¹² (DE LA CAMPA, 1984, p. 45)

Sabendo que tais questionamentos fazem parte de um debate que, certamente, ainda não está definitivamente concluído, ressaltamos que o texto teatral, assim como o literário, representa um espaço onde essas questões são trabalhadas. Os dramaturgos enfocados nesta pesquisa conseguem colocar em evidência conflitos de diversa ordem, ainda que seja muitas vezes em termos binários, como público e privado, passado e presente, psíquico e social, fazendo com que as personagens representadas assumam uma carga semântica que as permita sair do âmbito da representação cênica para o cotidiano social. Por isso, a interculturalidade torna-se evidente numa peça como *Balbina de Yansã* de Plínio Marcos e o rompimento de fronteira pode ser observado a partir de uma situação dramática concretizável tanto para o Brasil quanto para o Chile como podemos ver no texto *Hechos consumados*¹¹³ de Juan Radrigán. Nesta obra, como o próprio dramaturgo propõe, as personagens protagonistas encontram-se num terreno baldio nos extra-muros da cidade, num descampado qualquer longe do centro urbano e que, em princípio, não tem dono.

¹¹² Como se produzem e reproduzem as diversas comunidades discursivas hoje na América Latina ou em cada nação ou em cada região? Que tipos de diásporas e fronteiras se produzem entre as margens dessas localidades? Como traçam sua cartografia do latino-americano? Como entendem sua relação com a comunidade transnacional anglo-falante de latino-americanistas? Acredito que estas dúvidas e perguntas permanecem sobre o tapete.

¹¹³ No capítulo 3, demonstraremos como pode ser feita uma leitura intercultural para esse texto através de uma proposta espetacular.

Entretanto, logo, aparece um vigia, a mando de um proprietário que nunca aparece, para tirá-los do local. Esse espaço não especificado rompe com a idéia pré-estabelecida de um lugar geográfico específico de enunciação. Por isso, podemos concretizar e contextualizar essa obra de Radrigán para qualquer comunidade onde exista o problema de falta de moradia. No caso do Brasil, esse fator é uma realidade constante através de situações como a dos sem-terras ou daqueles que vivem nos aglomerados e favelas.

Por outro lado, em *Hechos Consumados*, também podemos observar, a partir da seguinte fala da personagem Aurélio, uma intertextualidade no nível discursivo:

¡Este hombre está alcanzando el tamaño de la muerte! (*Hace sonar los tarros con ritmo creciente, como negándose a creer; escucha. Anonadado*) El viento de la injusticia vuelve a sonar de nuevo... ¿Hasta cuándo? ¿Por qué? (*Pausa*) Suena y resuena... ¿Qué busca ahora? Hasta cuándo? (*Pausa*) ¿Dónde está el pan y el trigo? ¿Qué fue de la cósmica alegría de tener un hijo? ¿Fueron en vano los sudores que sudamos? ¡Tanta muerte y nada! (*Apesadumbrado*) Nunca volveré a entrar a la ciudad... Ya nunca podré volver a entrar... (*En su cuerpo suena un tarro como por casualidad. Queda inmóvil, escuchando, su expresión cambia, se torna alegre. Los hace sonar*) Viene de blanco y sonriendo: la muerte viene sonriendo! ¡Claro, lo que cae renace purificado!... ¡Dios, por fin te decidiste a mantener en alto al ser humano... ¿Será aquí? ¿Será aquí nomás? ¡Tengo que ir a ver, tengo que ir a ver! (*Se aleja saltando*)¹¹⁴ (169-170)

Suas palavras ressonam como um oráculo ou como a fala de um profeta, permitindo-nos estabelecer uma analogia com as tragédias gregas e com passagens bíblicas. Cada palavra de Aurelio assume uma relação dialógica, possibilitando uma leitura ao mesmo tempo política e religiosa.

¹¹⁴ Esse homem tá alcançando o tamanho da morte! (*Toca as latas em ritmo crescente, como que se negando a crer; escuta. Abatido.*) O vento da injustiça volta a soar de novo... Até quando? Por quê? (*Pausa*) Soa e ressoa... O que busca agora? Até quando? (*Pausa*) Onde tá o pão e o trigo? O que que aconteceu com a cósmica alegria de ter um filho? Foram em vão os suores que suamos? Tanta morte e nada, tanta morte e nada? (*Como se tivesse um pesadelo.*) Nunca vou voltar para a cidade... Nunca vou voltar a entrar... (*No seu corpo toca uma lata por casualidade. Fica imóvel, escutando, sua expressão muda, torna-se alegre. Faz com que eles toquem.*) Vem de branco e sorrindo: a morte vem sorrindo! Claro, o que cai renasce purificado!... Deus, até que enfim ocê decidiu manter em alta o ser humano!... Será aqui? Será e nada mais? Tenho que ir ver, tenho que ir ver! (*Distancia-se saltando.*)

A interculturalidade se dará, em *Balbina de Iansã*, através do entrecruzamento cultural do candomblé com a religião católica. O texto relata a relação das personagens dentro de um “centro de macumba” (conforme as palavras do próprio autor), focando as ações dramáticas na personagem protagonista que é protegida do orixá Iansã e estabelecendo um diálogo entre o culto africano e a religião ocidental. O sincretismo religioso é evidenciado não apenas a partir das imagens de santos usados em cena — Jesus → Oxalá [“Tu já sabe qual é Oxalá. Vai enganar pra mim que fui que te pari, que tu não sabe que Oxalá é esse pregado na cruz.” (MARCOS, s.d., p. 2)], Ogum → São Jorge [“Xangô não é Ogum. Ogum é esse a cavalo (São Jorge). Onde já se viu Xangô montado.” (*ibidem*)], Santa Bárbara → Yansã [“Agora Santa Bárbara que é Iansã.” (MARCOS, s.d., p. 3)], São Benedito → Bitoto [“Bitoto é o crioulo vestido de padre. Então S. Benedito é Bitoto.” (*ibidem*)] — mas também através das falas das personagens: “Saravá Xangô. Mas seu de Santa guerreira Iansã. Eparrêi. Santa Bárbara de fé. Ela me cobre.” (MARCOS, s.d., p. 16)

Voltamos o olhar para a obra *Barrela*¹¹⁵ (1959-1980), o primeiro texto dramático de Plínio Marcos que, sem dúvida, é responsável pelo seu reconhecimento no cenário dramático brasileiro, além de ser o texto que ficou mais tempo censurado no Brasil. Nesta peça, a abordagem social é o ponto central. Sua primeira versão para o teatro¹¹⁶ foi apresentada somente uma vez em Santos, em 1959, e no dia seguinte à estréia, e os censores a proibiram alegando que o texto tratava de um tema “imoral e pornográfico”.

¹¹⁵ Este texto do autor apresenta duas versões, uma de 1959 e outra de 1980. Para esse trabalho, detemo-nos na segunda versão. Uma leitura dessas duas versões pode ser encontrada em *Plínio Marcos: a flor do mal* de Paulo Vieira (1994, p. 58-64).

¹¹⁶ Quando estreou no Festival Nacional do Teatro do Estudante, em Santos, só foi liberada para a apresentação no evento devido à intervenção do embaixador Paschoal Carlos Magno que recorreu ao presidente Juscelino Kubstischek. Em 1968, Plínio Marcos, em pleno regime de exceção, tentou, sem sucesso, montar o texto que só foi liberado em 1980.

Devemos fazer uma pausa para discutirmos essa atitude dos censores. O primeiro aspecto a ser levantado é o que deve ser considerado como “moral”, uma vez que o texto relata a situação de seres que tiveram seus direitos cerceados e se encontram privados de um dos direitos primordiais do ser humano: o contato social. Em segundo lugar, devemos rever o conceito de “pornografia”. Seria possível retratar o imaginário social desses indivíduos marginalizados utilizando uma linguagem culta e erudita? A nosso ver, isso tornaria o texto inverossímil, uma vez que o sucesso e reconhecimento da obra se dão, primordialmente, pela sua inserção no universo carcerário que é peculiar a uma classe bem específica da sociedade brasileira e por isso a identificação e aceitação do leitor e do público que teve (e, ainda, tem) acesso ao texto espetacular. Ao mesmo tempo, a censura da obra legitima nossa visão em relação à linguagem utilizada que choca os estratos mais altos da nossa sociedade. Neste caso, representada pelos censores, que não foram capazes de entender o caráter inovador que era proposto pelo autor.

Barrela nos possibilita entrar em contato com as ações dramáticas desenvolvidas no decorrer de uma noite, na vida carcerária de seis presidiários, e o contato desses com um garoto que é detido por se envolver em uma briga de bar. Segundo as palavras do dramaturgo, o cenário é “Um xadrez onde são amontoados os presos que aguardam julgamento” (MARCOS, 1976, p. 11). O texto surgiu após um conhecido do autor ter sido preso sem documento, em Santos, por um delito sem maiores conseqüências — segundo palavras do autor “por pouca coisa, baderna de botequim ou coisa parecida” (*ibidem*, p. 5). Na prisão fora violentado por vários detentos e ao sair passou a matar cada um de seus

algozes, quando saíam da cadeia. O dramaturgo afirma que até então nunca havia pensado em escrever nenhum texto para o teatro, entretanto aquela situação não saía de sua cabeça:

Escrevi em forma de diálogo, em forma de espetáculo de teatro, que era o que eu mais conhecia, mas não me políci, não me preocupei com os erros de português, nem com as palavras. Imaginei o que se passara no xadrez antes, durante e depois de o garoto entrar, coisas que eu conhecia bem de tanto escutar histórias da boca da malandragem. E dei o nome de Barrela, que é a borra que sobra do sabão de cinzas e que, na época, era a gíria que significava o mesmo que curra, ou seja, quanto todos estupram um. (MARCOS, 1976, p. 6)

É interessante observar que o próprio autor nos remete para a força que o texto representa a partir de uma linguagem dura e sem adjetivos alegóricos. **Barrela**, enquanto signo, pode assumir o significado de barro, de podridão, de dejetos, tudo que a sociedade geralmente remete à figura do detento.

O eixo condutor da obra se centra nas ações dramáticas que conduzem ao estupro coletivo do garoto. Dentre estas ações, merece destaque a fala da personagem Tirica ao admitir para seus companheiros de cela que tinha sofrido abuso sexual no reformatório:

Isso foi há muito tempo, meu bom. Eu era um puta de um cagatoco desse tamanho. [...] Pai de merda, mãe de merda. Tudo bosta. Numa dessa tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. E daí? Tem muito malandro guardado. Eu era um carinha à toa. Tava por fora dos macetes e os cambaus, Entrei sem milongas. E os pacus estavam tudo lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer. Os mandarins são uma botota pesada, maruja. [...] Vinha o rancho, já viu, eles encostava como quem não quer nada e tchau. Viravam tua marmitta. E daí? E tu? Ia reclamar pra quem? Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. É agüentar como pode. E foi o que fiz. Mas, a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E tudo a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. É os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na figa. Aí, compadre, é que está o X. [...] Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 1976, p. 33-34)

Plínio Marcos, a partir desta personagem, denuncia não só o sistema carcerário adulto, mas também as casas de recuperação de jovens infratores. Podemos perceber que a situação não mudou muito. Mais de quarenta anos se passaram desde a primeira versão do texto e ainda vivemos situações semelhantes à relatada pelo autor em abrigos como a FEBEM, onde os

jovens entram para se recuperarem, mas, na grande maioria das vezes, saem pior do que entraram — isso quando não fogem ou organizam rebeliões e fazem vítimas —, pois não encontram práticas educadoras que visem à recuperação. Esta denúncia retratada no texto de Plínio Marcos apresenta o mesmo teor da fala da personagem radriganeana Antonio:

Una vez, una mujer llena hasta los topes de amor, de ternura y too eso, se abrió igual que cuando se abre una puerta, y yo salí andar, ciego y en pelota. La mujer se llamaba Mamá o Madre, no mi'acuerdo muy bien, porque al poco tiempo me llevó donde otra mujer, que se llamaba Abuela. Como toa la vía he sio descuadro de inteligente, ligerito aprendi a decirle “Lela”, cuando le decía así, ella se llegaba a derretir de puro emociona, y ciega de ternura, con las lágrimas corriéndole a chorros por las arrugas, me agarraba y me apretaba contra ella, como si yo hubiera sio lo único que existía en el mundo, [...] Pero un día no me dejó na en el suelo: abrió la puerta y salió conmigo. Me dejó donde una mujer se llamaba Tía; [...] en invierno se llenaba la boca de agua, y cuando se agachaba pa darme un beso, me dejaba too moiao. Entre moja y moja pasaron como tres años, y ya me había acostumbrao a andar refriao cuando un día aprovecho la moja pa pasarme un trapo por la cara, después me peino, abrió la puerta y salio taquiando conmigo pa donde una mujer que se llamaba amiga; esta amiga tenía tres hijos, que cuando andaban de güena me agarraban a combos y cuando andaban de mala me agarraban a patas. Un día uno d'ellos me aforro un aletazo tan juerte, que la mano le queo doliendo y después se le hincho; entonces la mujer que se llamaba Amiga, dijo: “No pos, cabrito, es güeno el cilantro, pero no tanto, cencima que t'estoy matando l'hambre venis a pegarles a mis cabros?, no po, eso si que no”. Y güelta a la tandita de abri la puerta y salir conmigo. Ahora juimos a parar a una parte que se llamaba “Ciuda del niño”, ahí... Güeno, pa que vamos a seguir: en el resto lo único que cambia es el nombre de las personas; pero [...] el final siempre es el mismo: alguien abre una puerta y yo salgo...¹¹⁷ (200)

Só que nesse texto é enfocado o caráter privado da relação familiar e social da personagem, o abandono de Antonio parte do universo íntimo — Mãe, Avó, Tia — para o público —

¹¹⁷ [...] Uma vez, uma mulher que transbordava de amor, de ternura e tudo isso, se abriu igual se abre uma porta, e eu saí a caminhar, cego e pelado. Uma mulher se chamava Mamãe ou Mãe, não me lembro muito bem, porque pouco tempo depois me levou para outra mulher, que se chamava Avó. Como toda a vida fui muito inteligente, rapidinho aprendi a chamá-la de “Lela”, quando lhe chamava assim, ela chegava a derreter de pura emoção e cega de ternura, com as lágrimas correndo a cântaros pelas rugas, me agarrava e me apertava contra ela, como se eu fosse a única pessoa que existia no mundo, depois me deixava no chão outra vez e me dava qualquer coisa para que brincasse ou comesse ou seja, [...] Mas um dia não me deixou no chão: abriu a porta e saiu comigo. Me deixou onde uma mulher se chamava Tia; [...] no inverno sua boca enchia d'água, e quando agachava para me dar um beijo, me deixava todo molhado. Entre molhada e molhada passaram três anos, e já tinha costumado a andar resfriado quando um dia aproveitou a molhada para me passar um trapo na cara, depois me penteou, abriu a porta e saiu taqueando comigo para um lugar onde a mulher chamava Amiga; esta amiga tinha três filhos, que quando andavam numa boa me davam cascudos e quando andavam de mau humor me davam patadas. Um dia um deles me deu um tapaço tão forte, que a mão ficou doendo e depois inchou; então a mulher que se chamava Amiga, disse: “Não pô, pirralho, é bom o cilantro, mas nem tanto, além do mais eu estou te matando a fome e, ainda, você vem bater nos meus filhos? Não, pô, garoto, isso sim que não!” E volta a falácia de abrir a porta e sair comigo. Agora fomos parar num lugar que chamava “Cidade da criança”, aí... Bom, para que vamos seguir: no final o único que muda é o nome das pessoas; mas [...] o final sempre é o mesmo: alguém abre uma porta e eu saio...

Amiga e Cidade da criança. Acreditamos que a relação entre *Barrela* e *El toro por las astas* pode ser estabelecida a partir dessas duas personagens no que diz respeito ao abandono social: Tirica é violado no reformatório, ganha as ruas, é detido e na cadeia assassina o companheiro de cela, Portuga; já Antonio acaba sendo levado para um lar de crianças, de onde foge e, a exemplo de Tirica, ganha as ruas. A diferença entre as personagens se centra na questão do livre arbítrio: Tirica não consegue escapar de seu destino, por outro lado, Antonio, ao fugir do lar de crianças, não deixa de ser marginalizado, mas torna-se a única personagem do prostíbulo que consegue metaforicamente agarrar “el toro por las astas” (o touro pelos chifres), pois, no final da trama, tem a convicção de que o homem se faz a si mesmo, através do exercício de sua própria liberdade, praticando, assim, o proposto por Sartre (1984, p. 9) quando afirma que “o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo o que faz.” Antonio opta por esse caminho e sua “liberdade” está nas ruas: “*Tengo qu'irme. Siempre que alguien abre una puerta, yo salgo...*”¹¹⁸ (218).

Retomando *Barrela*, parece-nos relevante destacar que Plínio Marcos, ao mesmo em que trabalha uma linguagem e situações dramáticas fortes, apresenta um toque de humor na sua trama. O autor consegue extrair das situações tensas vividas pelos presidiários, pequenos rompantes de humor, que são propiciados pela personagem Louco:

BERECO — Então dorme de uma vez. Anda. . .
(Louco, apavorado, senta-se num canto e debruça sobre os joelhos. Todos ficam olhando com cara de gozação. Depois de algum tempo, Louco levanta a cabeça para olhar. Quando dá de cara com Bereco, deita-se depressa. Todos riem.)
BERECO — Dorme aí, seu puto louco. Dorme. Se levantar a cabeça a gente te enraba. (Pausa)
Não está dormindo porra nenhuma.
LOUCO — Estou, sim.
(Todos riem.)

¹¹⁸ “Tenho que ir. Sempre que alguém abre uma porta, eu saio.”

BERECO — Não tá roncando. Quem não ronca não dorme.
(*Louco começa a roncar. Todos riem.*)

BERECO — Agora dormiu. Se acordar, já sabe. Agora, vocês, seus putos de merda. Vai! Cada um num canto. (MARCOS, 1976, p. 37-38)

O humor se dá pela suposta ingenuidade do Louco que, por sentir medo de que Bereco cumpra a palavra e o estupe, submete-se às ordens do xerife, fingindo dormir e servindo de chacota para os outros detentos. Torna-se evidente que o humor utilizado reforça o poder de Bereco que se impõe pelo uso da força, característica, por sua vez, comum nas nossas sociedades em que a “força” assume diferentes facetas no decorrer da história oficial brasileira: dinheiro, poder, escravidão (em suas diferentes acepções), torturas.

O texto *Barrela* nos permite não apenas conhecer a pseudo-história de um jovem que é detido por causa de um roubo e é liberado no outro dia, mas também repensar a nossa visão da história, do fato histórico. Por isso, é importante que ressaltemos o caráter de contemporaneidade desse texto que, escrito e representado em 1959/80, torna-se atual ao ser concretizado para a sociedade, através das leituras espetaculares propostas por diretores em diferentes centros culturais brasileiros. Por exemplo, esse texto foi montado em São Paulo, sob a direção de Sérgio Ferrara, em 2000 e, em 2003, em Piauí, pelo grupo *Corpos — Teatro Independente da Universidade Federal do Piauí*, sob a direção de Adalmir Miranda, sendo que o grupo participou do Festival Universitário de Teatro de Blumenau de 2003 e recebeu prêmio pelo conjunto de atores.

Patrice Pavis (1998, p. 112-113), ao falar sobre a literalidade do texto teatral, expõe-nos que

No se puede evitar interpretar, llegar del exterior con una interpretación; se le impone siempre al texto una interpretación que proviene del exterior. La literalidad del texto no existe, o bien

existen tantas literalidades como lectores. Un texto no habla de sí mismo, es necesario hacerlo hablar.¹¹⁹

Suas palavras nos remetem à *Barrela* uma vez que acreditamos que esse texto é factível de se “fazer falar”. Para corroborar nossa leitura e reforçar nossa visão crítica, apropriamo-nos das palavras de Carlos Leal Vieira (*apud* VIEIRA, 1994, p. 57-58) que argumenta:

Apesar da ação transcórre no limitado espaço físico de uma cela, a peça não se refere aos problemas do preso, exclusivamente; antes, exhibe os problemas universais do homem, que tanto pode estar em um cubículo ou na praia, no Brasil ou no Vietnam, em 1968 ou 1968 A. C. A cela, é certo, cria situações, faz variar os matizes emocionais, mobiliza ansiedades e suas correspondentes formas de defesa. A cela estrutura uma micro-sociedade, e limita o momento histórico existencial de seus integrantes, mas tudo o que nela ocorre, ocorre também “cá” fora, pois a característica mais marcante dos problemas humanos é a sua universalidade.

Acreditamos nessa universalidade a qual se refere Vieira, pois defendemos a tese de que os textos de Plínio Marcos, assim como os de Radrigán, são passíveis de serem concretizados em distintos momentos de enunciação pelo seu caráter político-social que está ainda vigente. Concordamos com Juan Villegas (1988, p. 45) quando expressa que

La mayor parte del discurso teórico pretende ser política y socialmente neutra. Sin embargo, no hay teatro social o políticamente neutro. Estas orientaciones idealistas han conducido a que el análisis enfatice la supuesta funcionalidad “estética” de los componentes de un texto. Desde este punto de vista se ha tendido a dejar fuera gran número de textos cuyo compromiso político o social resulta evidente.¹²⁰

Não há um teatro neutro. Em Plínio Marcos podemos inclusive estabelecer uma intertextualidade a partir de sua própria obra dramática. É o caso de *A mancha roxa* (1988) em que o autor, mesmo tratando de uma temática distinta (a AIDS) e a partir de um contexto cultural também distinto (a sociedade brasileira no final dos anos 80), dialoga com

¹¹⁹ Não se pode evitar interpretar, chegar do exterior com uma interpretação; sempre se impõe ao texto uma interpretação que provém do exterior. A literalidade do texto não existe, ou melhor, existem tantas literalidades quanto leitores. Um texto não fala de si mesmo, é necessário fazê-lo falar.

¹²⁰ A maior parte do discurso teórico pretende ser política e socialmente neutra. Entretanto, não há teatro social ou politicamente neutro. Estas orientações idealistas conduziram que a análise enfatizasse a suposta funcionalidade “estética” dos componentes de um texto. Desde este ponto de vista, teve que deixar de fora um grande número de textos cujo compromisso político ou social resulta evidente.

o seu primeiro texto *Barrela* (1959-1980), cuja temática central é a curra como já demonstramos anteriormente. *A mancha roxa* é o texto em que o autor retoma a temática carcerária, só que a partir de outro viés — a temática da AIDS. Sua concepção se deu a partir de um convite que Plínio Marcos recebeu de profissionais de uma agência de publicidade para gravar uma mensagem sobre a AIDS com o objetivo de ser veiculado nas prisões. Esse convite se deveu ao fato de que Plínio era o autor mais popular entre os detidos. Segundo as palavras de Sábato Magaldi (1998, p. 223-224),

Tão meritória pareceu a iniciativa ao dramaturgo que ele nem cobrou pelo trabalho. Quanto à mensagem, apenas havia divergência. Não queriam que Plínio implicasse a responsabilidade pela disseminação da Aids nas celas. Acreditando, certamente com razão, que o Estado tem que zelar pela integridade do indivíduo, a partir do momento em que ele é afastado, por efeito de sentença, do convívio social, o autor não aceitava censura ao texto publicitário. Prevaleceu o seu ponto de vista e o êxito coroou o empreendimento — o teipe recebeu até prêmio internacional.

Do convívio com os detentos para a gravação do teipe, nascia *A Mancha Roxa*. Novamente, a exemplo de *Barrela*, são seis personagens que se encontram detidas por diferentes crimes e delitos. Entretanto, agora, são seis mulheres retratadas pelo autor e o centro das ações dramáticas está centrado na AIDS que chega à cela através do uso compartilhado da agulha utilizada para injetar drogas.

O enredo é particularmente simples: as presidiárias estão numa sessão de “pico” (termo usado para se referir à aplicação de droga via seringa e agulha) e descobrem que uma delas tem a mancha roxa, revelando, assim, o sintoma e a presença da AIDS entre elas. Essa descoberta é responsável pela introdução de diferentes choques e tensões dramáticas ao texto. No desenlace das ações dramáticas, todas se descobrem infectadas, pois vêm manchas em diferentes partes do corpo. Diferente de *Barrela*, aqui, o cenário é a cela especial de um presídio feminino. Sabemos que o direito à cela especial é concedido aos

detidos que têm curso superior completo, entretanto na construção dramática de Plínio Marcos, outros motivos são enfocados para a concessão desse benefício, demonstrado como os direitos são manipulados dentro do sistema carcerário brasileiro.

A mancha roxa reforça o caráter sócio-político do texto pliniano como podemos observar pela fala da personagem Professora:

Foda-se! Vou berrar. Exigir. Cobrar. Perturbar. Mostrar a injustiça que fazem com a gente. Pra acreditar que minha vida valeu, pra acreditar que apesar de tudo valeu matar o homem que me sufocava. Eu tenho que continuar a lutar contra o sufoco. (...) É berrando que vamos ver se adianta. (COMO LOUCA, CORRE PRA GRADE.) Eu estou com a roxa! Eu estou com a roxa! Preciso ser tratada. /entrei aqui sem nenhuma roxa. Entrei aqui limpa. Limpinha. Promotor, juiz, quem me mandou pra cá tem que exigir meu tratamento. Canalhas! Eu estou doente. Doente. Mas vim pra cá boa. O Estado, o Estado, o Estado é responsável por mim. O Estado tem que me curar. Eu quero minha saúde. Quero minha vida. O Estado é culpado. Estado é culpado. (VAI PERDENDO O ÂNIMO.) O Estado. O Estado . . . O Estado. . . (MARCOS, s.d., p. 34)

Essa fala é apropriada não só pelo seu cunho didático, mas, principalmente, por ser proferida por alguém que sempre teve, como objetivo de vida, de lutar contra as desigualdades sociais. Além disso, o trecho citado ilustra o fato de Plínio Marcos não aceitar nenhum tipo de cesura contra o seu texto e a sua visão crítico-social que sempre prevaleceu, como nos apontou Magaldi (1998, p. 224): “o Estado tem que zelar pela integridade do indivíduo, a partir do momento em que ele é afastado, por efeito de sentença, do convívio social”.

Na introdução do livro *La nueva Economía. La globalización*, de Joaquín Estefanía (2001), lemos que “*El poscapitalismo es la era de la globalización. Se trata de un proceso mediante el cual los ciudadanos han cedido el poder, sin debate previo, sobre sus economías y sus capacidades de decisión a fuerzas indefinidas que atienden al genérico de*

mercados.”¹²¹ A partir dessa idéia, podemos perceber que a globalização é vista não só como um processo de avanço, mas também como um momento crítico da economia mundial em que os países têm que conviver com a riqueza de alguns poucos e a miséria de uma grande maioria que não possui condições mínimas para sobreviver. O mesmo Estefanía (*ibidem*) defende a idéia de que o “*poscapitalismo responde a una conjunción de paro estructural y empleo cada vez más precario, incremento de las desigualdades, dualización social e intentos de desmantelamiento del Estado de Bienestar conseguido en algunas partes del mundo*”¹²².

Pablo González Casanova discute sobre a situação da América Latina e o conceito de transnacionalização e nos diz que o sujeito, cidadão da nação está cada vez mais afetado em relação ao exercício de sua soberania. Segundo González Casanova (1990, p. 69),

En la sociedad civil *la mayoría* de la fuerza de trabajo continúa desempleada, por debajo de los niveles mínimos de vida, con fenómenos permanentes y ampliados de inseguridad física, política, social, en la alimentación, en la vivienda, en la salud y en la educación. Su capacidad de influencia para que cambien estos hechos es nula. La mayoría ni es soberana, ni es participante, ni es influyente. No existe ningún indicio de que ocurra lo contrario. (grifo do autor)¹²³

A questão do desemprego há tempos é fato concebido e consumado em nossa sociedade e acaba repercutindo em conseqüências como aludidas por González Casanova. Suas palavras, apesar de apresentarem um certo ceticismo, revelam uma preocupação social que, a cada dia, se faz mais presente na vida “globalizada” que vivemos que leva o ser humano

¹²¹ “Trata-se de um processo mediante o qual os cidadãos cederam o poder, sem debate prévio, sobre suas economias e suas capacidades de decisão a forças indefinidas que atendem ao genérico de mercados.”

¹²² “Este pós-capitalismo responde a uma conjunção de desemprego estrutural e emprego cada vez mais precário, incremento das desigualdades, dualização social e tentativas de desmantelamento do Estado de Bem-estar conseguido em algumas partes do mundo.”

¹²³ Na sociedade civil a *maioria* da força de trabalho continua desempregada sob níveis mínimos de vida, com fenômenos permanentes e ampliados de falta de segurança física, política, social, na alimentação, na moradia, na saúde e na educação. Sua capacidade de influência para que mudem estes fatos é nula. A maioria nem é soberana, não é participante, tampouco é influente. Não existe nenhum indicio de que ocorra o contrario.

contemporâneo a sentir-se, muitas vezes, impotente perante o sistema sócio-político em que está inserido. Estas temáticas são recorrentes nas obras plinianas e radriganeanas. É o caso dos textos *Quando as máquinas param* e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos e *Isabel desterrada en Isabel* e *El invitado*, de Radrigán.

Em *Quando as máquinas param* de Plínio Marcos, o sentimento de impotência diante de um sistema maior e sufocante — o desemprego — leva Zé a dar um soco na barriga de Nina, grávida de seu primeiro filho. Esse ato de insensatez é um reflexo do desespero no qual a personagem se encontra por não conseguir um emprego depois de passar meses seguidos à procura de algo para fazer. Ele, ao saber que vai ser pai, é só alegria, porém a falta de trabalho faz com que a relação com sua esposa seja “minada”. O amor e a autoconfiança que sentiam um pelo outro são transformados em sentimentos de insegurança e cobranças, desembocando no fim da união:

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 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. (MARCOS, 1978d, p. 89)

Em *Dois perdidos numa noite suja* será questionado o tema do subemprego através da história de Tonho e Paco, dois seres, também marginalizados pela sociedade, que dividem o mesmo quarto de uma pensão de quinta categoria, igual a milhares de outras que encontramos nas grandes metrópoles do país. Paco vivia do dinheiro que recebia das pessoas ao tocar a sua flauta nas ruas e nos bares, até perdê-la depois de uma noite de bebedeira. Tonho representa o retirante que deixa a família e vai para a cidade grande à

procura de um emprego para poder ajudar os seus parentes, mas, não conseguindo uma boa colocação, acaba indo trabalhar como carregador no mercado local. Tem boa índole e estudo, mas mesmo assim não tem como comprar um sapato para procurar um emprego melhor:

Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. [...] (MARCOS, 1984, p. 22).

Por causa disso, Tonho se vê obrigado a roubar com o intuito de conseguir um sapato. Esse, como prêmio do roubo, não lhe serve e Tonho, não conseguindo convencer Paco para trocar seu par de sapatos com o dele — Paco tinha um par que era muito grande para ele, mas era o número que Tonho calçava —, mata-o e foge com os objetos roubados.

O sapato se converte no centro de todos os conflitos da peça. Não ter o que “calçar” faz com que Tonho, uma pessoa simples, transforme-se num assassino. Tudo que havia pensado para si acaba num ato impensado, onde a razão é colocada à parte. Ele que ao longo do texto se denomina como uma pessoa de paz — “não sou assassino. Eu estudei...” (MARCOS, 1978a, p. 47) —, que prefere dar metade do seu dinheiro para o negrão e ainda ser chamado de “a garota do negrão” só para não brigar, acaba cometendo um assassinato. Este ato reforça os dizeres de González Casanova, visto que Tonho não consegue sair da “margem” à qual está submetido, ou seja, não consegue romper a barreira social que lhe foi imposta.

A violência nesses e em outros textos plinianos é um artifício estético que cumpre com a função de traduzir para a cena o sentimento das personagens excluídas. Segundo Paulo

Vieira (1994, p. 44), “O esgotamento virtual da violência das ruas promovida no palco, conduz, em tese, ao exaurir desse sentimento destruidor. Seria aquilo que os gregos chamavam de *catarse*, purgação, purificação, limpeza.” O crítico ainda nos faz refletir sobre o uso da violência nos textos do dramaturgo, salientando que essa se insere no conceito de conflito, que, por sua vez, torna-se o elemento básico da ação teatral, a qual se desenvolve em função da oposição e luta entre forças diferentes:

Zé → trabalho → Nina,

Zé/Nina → trabalho → filho (paternidade/maternidade negada)

Tonho → sapato/Negrão/trabalho → Paco → flauta → Tonho

Em Juan Radrigán, uma das conseqüências mais marcantes no que diz respeito a sua obra e seu caráter social é o isolamento no interior do sistema das personagens. No monólogo *Isabel desterrada en Isabel*, encontramos a figura de Isabel, uma mulher com mais de quarenta anos, que caminha sozinha pelas ruas remoendo suas memórias. No seu mundo de solidão consigo mesma e perante os outros que a rodeiam, ela é levada a questionar seu próprio universo de insegurança e abandono. Suas falas, que geralmente não são ouvidas por se tratar de uma pedinte e sabemos que esse tipo de pessoa não merece crédito em nossa sociedade, recebem um tom irônico que nos faz refletir sobre a situação de abandono a qual é submetido o excluído:

¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiendo y comiendo; es grave el problema, viejo: si no te mandai un milagrito luego, los vamo a quear más solos que la soledá; [...] ¹²⁴ (140)

¹²⁴ Como quer que [as pessoas] te queiram, se [elas] comem nos lixeiros e dormem jogadas nas ruas? É pedir muito, pô. E também é pedir muito para que as outras pessoas que se lembrem de você, porque estão muito ocupadas passeando e comendo; o problema é grave, velho: se não se manda um milagrezinho logo, vamos ficar mais sozinhos que a solidão.

O isolamento de Isabel perante o mundo desdobra-se em outros temas como a solidão, a falta de comunicação, a loucura e a dignidade. Podemos afirmar que um tema conduz ao outro e todos transcendem a uma total alienação da personagem, levando-a ao ato “absurdo” de se fazer confidente de uma lata de lixo.

Em *El invitado* (1981), o casal, Pedro e Sara, dividem o mesmo espaço com um convidado que representa, no texto, o poder. Essa personagem é citada ao longo do texto, entretanto nunca aparece fisicamente, não existindo comunicação entre eles. Só se percebe a presença desse “convidado” através dos diálogos do casal. De acordo com Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 74),

En la **realidad** de esta obra, forma un papel importante el contexto político en el cual se desarrolla la puesta en escena, se hace una alusión clara aunque sea a través de una metáfora al régimen dictatorial del momento. Por lo tanto, los temas principales serán el desempleo, la pérdida del amor y de la esperanza de tener una familia; la intranquilidad, y el miedo motivador principal de todas estas pérdidas.¹²⁵ (grifo dos autores)

A partir do citado, podemos aludir ao caráter abstrato da personagem “o convidado”, que não tem um nome, não tem uma face, mas se faz presente em todas as ações dramáticas. Ela recebe uma conotação simbólica que ultrapassa as linhas do texto ou da representação cênica desse mesmo texto. Sabemos que o poder não tem rosto e não é o fato de se fazer visível ou não que vai colocar de lado todas as implicações sociais assinaladas no texto:

Pedro → “o convidado” (poder, regime ditatorial, desemprego, degradação) → Sara

¹²⁵ Na realidade desta obra, forma um papel importante o contexto político no qual se desenvolve a peça, é feita uma alusão clara, ainda que seja através de uma metáfora ao regime ditatorial do momento. Portanto, os temas principais serão o desemprego, a perda do amor e da esperança de ter uma família, a intranquilidade, e o medo motivador principal de todas estas perdas.

É interessante assinalar que esse caráter abstrato também está presente nos textos de Plínio Marcos como demonstramos em relação à falta do sapato para Tonho, que naquele contexto, obviamente, refere-se a algo muito mais concreto que um calçado, assumindo conotações semânticas e para-textuais que se relacionam com a falta de oportunidade a qual estão submetidos milhares de brasileiros. Na obra *El invitado*, o importante a ser destacado é que as personagens se vêm submetidas a uma burocracia, uma pseudo-política democrática que não atende aos princípios básicos da sobrevivência humana. Este aspecto pode ser observado em todos os textos de Radrigán, e, especialmente, nesse como nos demonstra a fala da personagem Pedro:

Un día un hombre que trabajaba en una construcción s'encontró con una mujer que trabajaba en una fábrica: ahí nací yo. Me llamo Pedro, como mi padre; pero si voy pasando por cualquier parte y alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman. Soy el que nunca jue a la escuela, y el que se cae de arriba de los andamios y el que lo recoge, el que atropellan en la calle, porque va pensando cómo se las va arreglar la vieja en la casa pa hacer comía, el que gasta lo que no tiene, el lleno de deudas; el a veces alegre y el casi siempre triste. Soy desabollaor, pintor, mueblista, mecánico, cargaor de la vega, lustrador, prensista, y too lo que se puee ser pa asegurarse un lao pa vivir, un pan p'al hambre y una mujer p'al corazón.¹²⁶

¹²⁶ Um dia um homem que trabalhava numa construção se encontrou com uma mulher que trabalhava numa fábrica: aí eu nasci. Me chamo Pedro, como meu pai; mas se vou passando por qualquer parte e alguém diz José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito ou Antônio viro a cara e olho, porque é a mim que chamam. Sou o que nunca foi à escola e o que cai de cima dos andaimes e o que o recorre, o que atropelam na rua, porque vai pensando em como arrumar a velha em casa para fazer comida, o que gasta o que não tem, o cheio de dívidas, o às vezes alegre e o quase sempre triste. Sou lanterneiro, pintor, carpinteiro, mecânico, carregador de verdura, lustrador, prensista, e tudo o que se pode ser para assegurar um lado para viver, um pão para a fome e uma mulher para o coração.

CAPÍTULO 3

Análise semiótica de textos dramáticos/espetaculares de Juan Radrigán e Plínio Marcos

Triste é o Teatro que se reduz a ter seus textos lidos, na impossibilidade de vê-los encenados. O lugar natural do texto teatral é o palco, onde as personagens assumem a verdadeira dimensão quando em contato com o público, através dos atores que as encarnam. Sem este “teste do palco” nenhum dramaturgo pode realmente avaliar a eficácia da própria obra, corrigir-lhe as eventuais falhas, tentar uma evolução. Fica fatalmente condenado à estagnação.

Ilka Marinho Zanotto (s.d.)

3. Palavras preliminares

Esse capítulo assume um caráter especial para desenvolvimento do nosso trabalho, uma vez que nos permite resgatar elementos abordados na dissertação de mestrado *A diferença entre o texto dramático e o texto espetacular em seis obras apresentadas em Belo Horizonte entre os anos 1994 a 1998*¹²⁷. A semiótica teatral e a recepção tornam-se o viés norteador das análises desenvolvidas a partir dos textos dramáticos e espetaculares estudados desde uma perspectiva textual a uma espetacular. Para desenvolvimento da leitura nos apropriamos dos conceitos de *contexto cultural e espetacular* trabalhados por Marco de Marinis (1997, p. 24)¹²⁸, pois consideramos que não há como analisar os textos dramáticos e suas leituras espetaculares, sem nos atermos aos momentos de enunciação de sua escrita e sem relacionar esses momentos com o nosso e com o da produção espetacular.

3.1 – Plínio Marcos em cena

Difícil passar batido ou ficar indiferente ao penetrar a atmosfera de seus textos. Plínio é navalha na carne e, possivelmente por esse motivo, tão perseguido, escamoteado, censurado.
Javier A. Contreras et al. (2002, grifo dos autores)

Apesar dos textos quase sempre censurados, as obras de Plínio Marcos nunca deixaram de ser montadas por diretores conhecidos e desconhecidos, por grupos profissionais e amadores, por Escolas de Formação de Atores, etc. Dentre as suas montagens conceituadas,

¹²⁷ Dissertação defendida em setembro de 1998, nesta Instituição, sob a orientação da Profa. Dra. Sara Rojo.

¹²⁸ N. T.: Texto, no original, em espanhol: “O *contexto espetacular* está constituído pelas situações pragmáticas e comunicativas com as que têm a ver o texto espetacular em momentos distintos do processo teatral: portanto, refere-se em primeiro lugar, às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo, mas também a suas diversas etapas genéticas (o treinamento dos atores, a adaptação do texto escrito, os ensaios) e, finalmente, mas não em último lugar, as outras atividades teatrais que circundam o momento espetacular propriamente dito”. Sobre *contexto cultural*, cf. nota 7.

podemos citar:

- 1966 (São Paulo) — *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, direção de Benjamin Cattán. No elenco Berilo Faccio e Plínio Marcos.
- 1967 (Rio de Janeiro) — *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, direção de Fauzi Arap.
- 1967 (São Paulo) — *Navalha na Carne*, direção de Jairo Arco e Flexa. No elenco Ruthnéa de Moraes, Sérgio Mamberti e Paulo Vilaça.
- 1967 (São Paulo) — *Homens de Papel*, direção de Jairo Arco e Flexa, Produção Sandro.
- 1967 (São Paulo) — *Quando as Máquinas Param*, direção do autor, produção TBC. Essa peça esteve em cartaz no Teatro Marília, em Belo Horizonte, de 15 a 26 de agosto de 1968. No elenco, Luiz Gustavo e Miriam Mehler.
- 1968 (Rio e São Paulo) — *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, direção de Nelson Xavier. A peça ficou seis meses em cartaz no Rio e São Paulo e esteve em cartaz em Belo Horizonte de 29 de abril a 2 de maio. No elenco: Nelson Xavier e Emiliano Queiroz.
- 1968 (Rio de Janeiro) — *Navalha na Carne*, direção de Fauzi Arap. Essa peça foi encenada em Belo Horizonte de 16 a 28 de abril de 1968, no Teatro Marília com grande divulgação pela crítica local. Elenco: Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz.
- 1968 (Rio de Janeiro) — *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, direção de João das Neves, produção Teatro Opinião.
- 1977 (*Noel Rosa, o Poeta da Vila e Seus Amores*) — direção de Osmar Rodrigues Cruz, produção Teatro Popular do Sesi.
- 1979 (São Paulo) — *Oração para um Pé de Chinelo*, direção de Plínio Marcos.

- 1979 (São Paulo) — *Signo da Discoteque*, direção de Mário Masetti, produção Grupo A Viagem.
- 1980 (São Paulo) — *Abajur Lilás*, direção de Fauzi Arap, produção Fagundes.
- 1980 (São Paulo) — *Barrela*, direção de Plínio Marcos e Renato Consorte, produção O Bando.
- 1980 (São Paulo) — *Jesus Homem*, direção do autor, produção O Bando.
- 1983 (São Paulo) — *O Palhaço Repete Seu Discurso*, autoria e interpretação de Plínio Marcos.
- 1985 (São Paulo) — *Madame Blavatsky*, direção e produção de Jorge Takla.
- 1986 (São Paulo) — *Balada de um Palhaço*, direção de Odavlas Petti.
- 1989 (São Paulo) — *A Mancha Roxa*, direção de Léo Lama.
- 1992 (São Paulo) — *Vinte e Cinco Homens*, baseado no conto de Plínio Marcos *Inútil Canto, Inútil Pranto pelos Anjos Caídos*, dramaturgia e direção de François Kahn, produção Centro per la Experimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, Itália.
- 1992 (São Paulo) — *Querô, uma reportagem maldita*, direção de Eduardo Tolentino de Araújo, produção Grupo TAPA.
- 1996 (São Paulo) — *O Assassinato do Anão do Caralho Grande*, direção de Marco Antônio Rodrigues, produção Oficina Oswald de Andrade.

Entretanto, se voltamos a atenção para a lista apresentada, vemos que, na década de 90, os textos do autor não foram tão montados por encenadores e diretores de teatro. Fazemos esta observação com base nos dados citados, entretanto somos conscientes de que o fato de os textos não terem sido muito produzidos pode ter ocorrido por razões estéticas e/ou

ideológicas. Não obstante, isso não quer dizer que a figura de Plínio Marcos não tenha sido recordada ou que ele esteve fora do mundo teatral. Lembremos que o autor, muitas vezes, como ele próprio dizia, retomou a estrada com o objetivo de fazer a divulgação de seus textos nas ruas, escolas secundárias, faculdades e universidades, revivendo, assim, seu papel de ator e de pessoa pública.

Depois da morte de Plínio Marcos, mais precisamente a partir do ano 2000, aconteceu um *boom* de produções teatrais a partir dos textos do autor, especificamente no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Nesses últimos anos, tivemos notícias da encenação das seguintes peças do autor, através de jornais e da mídia televisiva:

- *Barrela* — 1999/2000 — sob a direção de Sérgio Ferrara. São Paulo.
- *Dois perdidos numa noite suja* — fevereiro de 2001 — sob a direção de Tanah Corrêa, com Alexandre Borges e José Moreira. Sala Martins Penna (Teatro Nacional), Brasília.
- *Mancha Roxa* — Julho de 2001 — sob a direção de Roberto Lage. Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- *Quando as Máquinas Param* — novembro de 2001 — sob a direção de Joaquim Goulart. Teatro Augusta, São Paulo.
- *Balada de um Palhaço* — 2002. Teatro Plínio Marcos, São Paulo.
- *Oração para um Pé-de-chinelo* — fevereiro de 2002 — sob a direção de Reginaldo Nascimento e com o elenco da companhia Teatro Kaus. Centro Cultural São Paulo (Espaço Cênico Ademar Guerra), São Paulo.
- *Jesus Homem* — fevereiro de 2002, sob a direção de Medeiros e com Vera Zimmermann no papel de Jesus Cristo. Centro Cultural de São Paulo (Sala Jardel

Filho), São Paulo.

- *A dança final* — abril de 2002 — texto, até então, inédito, sob a direção de Kiko Jaess, com Aldine Müller e Nuno Leal Maia. Teatro Itália, São Paulo.¹²⁹
- *Dois perdidos numa noite suja* — setembro de 2002 — sob a direção de Mario Matias, Teatro Experimental 90° (Mostra de Teatro de São Judas), São Paulo.
- *Navalha na Carne* — Mostra Plínio Marcos — grupo Tapa sob a direção de Eduardo Tolentino, Teatro de Arena Rosinha Mastrângelo, São Paulo.
- *O homem do Caminho* — Mostra Plínio Marcos — sob a direção de Sérgio Mamberti, interpretação de Cláudio Mamberti, cenários e figurinos de Gabriel Vilela, Teatro Colyseu, São Paulo.
- *Prisioneiro de uma Canção* — Mostra Plínio Marcos — sob a direção e música de Leo Lana, São Paulo.

3.1.1 – O poder nas obras plinianas

Quando analisamos os textos dramáticos e espetaculares de Plínio Marcos a questão do “poder” surge como um dos temas centrais. Lucio Mendieta y Núñez nos apresenta a definição de Alain Birou para conceituar o termo:

El Poder es una capacidad de hacer tal o cual cosa, de realizar una operación; es, en general, toda facultad de obrar. Está ligada a la idea de fuerza, de energía ejercida, de capacidad ya sea física o intelectual, voluntaria o moral — y afirma que [Alain Birou] — sociológicamente hablando, el Poder es toda fuerza o autoridad individual o colectiva en tanto que es capaz de

¹²⁹ Esse texto, de 1993, figura entre as últimas criações do dramaturgo. Depois dele, Plínio Marcos refez o musical *Chico Viola*, reescreveu a versão dramatúrgica de *O homem do Caminho* e fez *O Bote da Loba*. Em *A dança final*, ele retrata o problema da impotência sexual de um casal de classe média alta. Segundo o diretor, esse texto está filiado mais à comédia. Entretanto, Nuno Leal Maia, que representou pela primeira vez um texto do autor, tem outra opinião afirmando que “Não chega a ser comédia não. É um ‘dramão’. Talvez o público venha a rir pelas situações que a peça sugere, mas ela é bem pesada.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 25 de abril de 2002.)

hacer que se le sometan otras, de hacerlas obedecer o conciliarse con su voluntad.¹³⁰ (BIROU apud MENDIETA Y NÚÑEZ, 1966, p. 10)

Tal definição nos permite perceber a dualidade de acepção do termo que é associado à aptidão intelectual, mas também física e, nesse caso, chegamos ao uso da força. Na nossa leitura, não há dúvida de que a origem do poder está centrada na “força”, que definimos como a capacidade de operar física e psicologicamente as coisas e os seres humanos, assumindo acepções distintas de acordo com o seu uso. Nas obras que são objeto de nosso estudo, a “força” está diretamente associada ao “poder”, incorporando sempre uma vertente coercitiva.

Segundo Roberto Machado (FOUCAULT, 2003, p. X), “O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente”. Isso faz com que sua representação seja sempre motivo de discussão. A evolução histórica da luta pelo poder atravessa os tempos — tendo como representantes, entre outros, deuses, monarcas, papas da igreja católica, senhores feudais, líderes políticos — como um processo de concentração que se prolonga até os nossos dias. Atento a esta premissa, Mendieta y Núñez (1966, p. 21) nos aponta que

Las primeras bandas trashumantes de seres humanos que cruzaron por la tierra estaban dirigidas o capitaneadas por el hombre más fuerte que, gracias a sus cualidades físicas y su valor, se imponía a los demás. Probablemente de las hazañas que realizaba en un mundo y en una época llena de peligros, surgió la idea de que era poseedor de cualidades sobrenaturales y de ahí que las sociedades primitivas se considerase al jefe como a un Dios. El Poder estaba ligado a su persona, emanaba, por decir así, de su persona.¹³¹

¹³⁰ O Poder é uma capacidade de fazer tal ou qual coisa, de realizar uma operação; é, em geral, toda aptidão para agir. Está ligada à idéia de força, de energia exercida, de capacidade física ou intelectual, voluntária ou moral — e afirma que — sociologicamente falando, o Poder é toda força ou autoridade individual ou coletiva enquanto que é capaz de fazer que se submetam às outras, de fazê-las obedecer ou se conciliar com sua vontade.

¹³¹ As primeiras bandas nômades de seres humanos que cruzaram pela terra estavam dirigidas ou capitaneadas pelo homem mais forte que, graças as suas qualidades físicas e seu valor, comandava os demais. Provavelmente por causa das proezas que realizava no mundo e numa época cheia de perigos, surgiu a idéia

No contexto dos textos plinianos, a força e o poder não estão relacionados somente à idéia de liderança positiva, mas também estão associados à figura daquele que abusa do exercício do poder. As personagens de Plínio Marcos geralmente se vêem submetidas a uma força opressora que se traduz, muitas vezes, na “voz” ditatorial. Assim, o “poder”, nas obras desse dramaturgo, assume concepções de dominação, força, influência e controle como podemos observar através do ponto de vista de Antônio Mercado¹³² que afirma: “Uma peça sua [de Plínio Marcos] é, sempre uma **alegoria do poder**, e tem que ser lida desta maneira, por baixo da sua superfície de denúncia social.” (MERCADO *apud* VIEIRA, 1994, p. 28 – grifo nosso)

Roberto Machado, na introdução do livro *Microfísica do poder* de Michel Foucault, argumenta que

[...] Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele aliados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social, não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. (FOUCAULT, 2003, p. XIV, grifo do autor)

Entretanto, estas relações às quais se refere Machado são estabelecidas nas obras plinianas, geralmente, de forma unilateral. Não há negociação, pelo menos no nível pragmático, visto que no simbólico poderemos estabelecer relações que se bifurcarão, gerando analogias distintas (é o caso do “abajur”, da obra *O Abajur Lilás*, que receberá mais de uma conotação). As práticas de poder não se submetem a ditames morais. Foucault (2003, p. 75)

de que era possuidor de qualidades sobrenaturais e daí que as sociedades primitivas consideravam o chefe como um Deus. O Poder estava ligado a sua pessoa, emanava, por assim dizer, de sua pessoa.

¹³² MICHALSKI, Yan. O Julgamento da Obra de Plínio Marcos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1980.

nos adverte que “foi preciso esperar o século XIX para saber o que era exploração; mas talvez ainda não se saiba o que é o poder.” Em seguida, afirma que

[...] seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, freqüentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. **Onde há poder, ele se exerce.** Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui. (FOUCAULT, 2003, p. 75, grifo nosso)

As palavras de Foucault são relevantes para a nossa análise, pois dentre os aspectos nos quais centramos nosso olhar neste capítulo, destacam-se os jogos de poder, a opressão e a exploração, temas que se fazem presentes nas obras que analisamos.

Marx tratou essas relações do poder no desenvolvimento do capitalismo. As relações sociais de exploração sob as quais as forças produtivas se desenvolvem também foram retratados nos seus estudos. Terry Eagleton, retomando os estudos de Marx, analisa a influência do capitalismo na vida dos indivíduos e constata que

Sob relações socialistas de produção, forças que normalmente produzem miséria e alienação se desdobrarão para a auto-realização criativa de todos. O capitalismo **gerou uma esplêndida riqueza de capacidades, mas sob o signo da escassez, da alienação e da unilateralidade;** falta agora **colocar o maior número possível dessas capacidades à disposição de cada indivíduo,** juntando diferentes poderes, que foram criados historicamente em isolamento recíproco. (EAGLETON, 1993, p. 163, grifos nosso)

As personagens retratadas por Plínio Marcos são “subprodutos” do capitalismo, no sentido de que elas não receberam os frutos das riquezas produzidas pelo sistema, mas sim a escassez a qual se refere Eagleton, uma vez que os benefícios gerados não chegaram até as suas mãos. Os indivíduos que povoam a dramaturgia pliniana sentem no próprio corpo o impacto do sistema ao qual estão submetidos como nos alerta Foucault (2003, p. 22):

sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.

Em Plínio Marcos o poder intervém materialmente e atinge a realidade mais concreta das personagens: seus corpos passam a representar o “corpo social” através dos conflitos que são trabalhados pelo dramaturgo. Dessa forma, o corpo é fonte de desejo e de prazer, mas também de opressão e submissão.

Durante o período de realização da pesquisa, tivemos a oportunidade de assistir a algumas montagens realizadas a partir das obras de Plínio Marcos, voltando sempre a atenção não só para o texto dramático, mas também para o espetacular. Estas peças, sem exceção, resgatam as personagens marginais do autor, fazendo-as dialogar com o nosso momento enunciador, retratando os períodos de instabilidade política e social da sociedade brasileira. Essa temática que, de uma certa forma, é recorrente na obra do autor, associada às distintas formas coercitivas de poder passa a ser um dos pontos centrais enfocados pelos diretores das montagens que passamos a analisar.

3. 1.2 – *O Abajur Lilás*

3.1.2.1 – O texto dramático

Abajur Lilás não apresenta os motivos que provocaram as reservas iniciais a *Ulisses*¹³³. A peça não mostra uma situação que já não tivesse um paralelo em *Dois Perdidos* ou em *Navalha*. O que não escandalizou há quase uma década não vai ferir hoje nenhum ouvido. Moralmente, *Abajur Lilás* não merece ser reprovada.

Tenho a esperança, assim, de que as autoridades superiores reabram a questão, ponderando os argumentos a favor da montagem da peça. Um gesto nesse sentido será a prova palpável de que a distensão beneficiará o teatro, para que ele se afirme como arte livre e adulta. (MAGALDI, 1995, p. 214)

No fragmento acima transcrito, de 1975, Sábado Magaldi levanta a questão do poder da

¹³³ O autor Sábado Magaldi se refere a *Ulisses*, de James Joyce, que a censura Inglesa proibiu.

censura que impediu a montagem da maioria dos textos do dramaturgo Plínio Marcos. No mesmo ano, Américo Marques da Costa produziu uma montagem do texto sob a direção de Antonio Abujamra. Entretanto, a proibição foi ratificada, impedindo que se efetuasse a estréia. O texto foi escrito em 1969, proibido em abril de 1970 e só liberado pela censura em abril de 1980.

Com *O Abajur Lilás*, Plínio Marcos, mais uma vez, enfoca o tema da prostituição¹³⁴ e da homossexualidade. O enredo se fundamenta na relação que Giro — um homossexual e dono de um quarto que é utilizado como prostíbulo — estabelece com as prostitutas Dilma, Célia e Leninha e ainda com a personagem Osvaldo, seu guarda-costas e defensor.

Em princípio somente Dilma e Célia trabalham para Giro, que, apesar de homossexual, exerce a função de um cafetão. Aqui, ocorre uma ruptura com o *ideologema*¹³⁵ tradicional, pois há uma inversão dos papéis uma vez que Giro não só não deixa de lado os trejeitos afeminados, que fazem parte do universo gay, como também exige que as “meninas” cumpram seus papéis como prostitutas, visto que elas usam o seu mocó para levar os clientes e, obviamente, pagam por isso (nesse momento, o *ideologema* é mantido). Giro passa a exercer o papel do opressor — o gay, que geralmente é o oprimido pela sociedade, nesse contexto, assume o controle de toda a situação. Isso pode ser percebido logo no início do texto tanto na didascália que o abre, quanto na fala de Giro:

(Ao abrir o pano, Dilma acaba de fechar a porta de saída, como se despedisse alguém. Volta contando a grana com expressão de desânimo, senta-se na cama e fica olhando o vazio. Dilma leva um grande susto. Entra Giro.) [...]

¹³⁴ Temática que já tinha sido retratada em *Navalha na Carne*, texto de 1967.

¹³⁵ Cf. nota 15.

GIRO — Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca preta. Não quer mais nada. Estou na campana. Assim não dá pedal. Tu e a outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda! (MARCOS, 1975, p. 9)

A personagem Dilma declara que se prostitui para que seu filho não tenha que sofrer como ela. Sua fala, dentro da ideologia de uma sociedade tradicional e patriarcal como a em que vivemos, serve para que reflitamos sobre o papel da maternidade e da escassez. As mulheres ainda se vêem socialmente marginalizadas em relação ao homem no que diz respeito à vida pública. Na sua grande maioria, elas recebem menos, por exemplo, quando ocupam uma mesma posição que o homem no trabalho¹³⁶. A educação dos filhos ainda é função principal da mãe que atua no âmbito da representação doméstica indiferente de ter uma vida profissional ou não. No caso da personagem, prostituir-se é a maneira encontrada para manter a sua sobrevivência e a do filho.

Na verdade, esse problema seria resolvido se a sociedade como um todo — população e governantes — buscasse fórmulas para saná-lo, visando, por exemplo, melhores condições de trabalho, mais campanhas de valorização às mulheres e estratégias concretas de inserção social. Devemos também enfatizar que as prostitutas retratadas neste texto pliniano se encontram inseridas num contexto econômico específico — final dos anos 60 e a década de

¹³⁶ Em muitos casos a mulher trabalha fora porque tem que sustentar a família. Segundo pesquisa divulgada no dia 4 de março de 2004, pela Fundação Seade, a renda das trabalhadoras caiu e elas ocupam as vagas menos importantes. Nunca a participação das mulheres foi tão grande no mercado de trabalho (55%). Elas encontram ocupação no setor de comércio e serviços, mas não é onde todas querem ficar, pois muitas desejam continuar os estudos. A pesquisa ainda demonstra que caiu o rendimento médio das mulheres que trabalham e aumentou, ainda mais, o desemprego na população feminina economicamente ativa em relação aos homens. Segundo o repórter William Waack “O aumento do número de mulheres trabalhando é o resultado de muitas mudanças na economia e sociedades brasileiras, mas mostra também que os tempos estão difíceis. Há menos mulheres trabalhando em grandes empresas, há menos mulheres com empregos formais e ganhando altos salários”. De acordo com a coordenadora da pesquisa da Seade, Paula Montagner, “o resultado [da pesquisa] é positivo no que diz respeito ao lado do gênero porque mais mulheres estão no mercado de trabalho. Outro aspecto positivo é que a transição para uma economia com mais serviços, mas o lado negativo da pesquisa é que há mais mulheres sem vínculos formalizados no mercado de trabalho”. (Reportagem de William Waack, *Jornal da Globo*, 04 de março de 2004)

70 —, onde o país já apresentava grandes problemas com relação ao crescente desemprego, arrocho salarial, falta de moradia. Elas representam uma categoria de brasileiros que busca através do trabalho — ainda que esse seja o ofício de vender o corpo — melhorar a condição de vida.

Dilma está “chué dos peitos”¹³⁷ e esconde esse fato de todos porque sabe que ninguém gostaria de receber os serviços de uma prostitua tuberculosa. Por isso, acusa Célia e é acusada por ela de estar cuspiendo sangue. Por sua vez, Célia, num dos momentos de revolta contra a opressão exercida por Giro — até esse momento, obtida simplesmente pelo controle e influência —, quebra o abajur. Esse fato se converte no motor que gera todas as ações dramáticas do texto, impulsionando o clímax e a solução dos conflitos.

O ato de cuspir sangue pode ser lido como o início do processo de degradação humana que as duas personagens viverão e, ao mesmo tempo, torna-se um representante da “estética do feio” que propusemos no capítulo anterior. As personagens retratadas alegoricamente representam “sombras” (“não ténues”) de um submundo agônico que luta por sobreviver. O sangue se converte não apenas numa manifestação da tuberculose, mas num componente de degeneração interna do corpo que acaba se estendendo e provocando a corrosão espiritual e física, acabando por se projetar no espaço físico ao qual as personagens se vêm submetidas.

¹³⁷ Termo bastante usado nos textos do dramaturgo para referir-se à tuberculose. Rato, personagem de *Oração Para um Pé-de-chinelo* vai utilizá-lo freqüentemente em suas falas.

A partir da estética do feio, o “abajur”, semioticamente, passa a representar muito mais que objeto utilizado para iluminar o local. A luz que emana desse objeto possibilita que outra prostituta, Leninha, leia suas revistas e livros e possa imaginar que vive em outro universo. Para Célia é a possibilidade de se vingar dos atos de Giro: quebrando o “abajur”, ela estaria “quebrando a sua cara” e se livrando de sua opressão. Os “cacos” — símbolo do feio — desse abajur representam a vida das três mulheres que se encontram completamente fragmentadas, sem perspectivas de melhoria. Esta fragmentação nos permite aludir ao caráter de ceticismo presente no texto, que aparece gradualmente através das falas das personagens femininas de acordo com o desenlace de suas ações dramáticas, e que pode ser relacionado com um espaço privado de liberdade. As personagens se vêem subjugadas e condicionadas ao ambiente do quarto utilizado para os programas sexuais. Em outro momento do desenvolvimento das ações dramáticas, Célia quebra outro objeto do quarto. Osvaldo entra, vê os cacos no chão e resolve fazer uma quebradeira no mocó. Giro dessa vez não perdoa. Desconfia de Célia (sem saber que ela havia quebrado apenas um objeto, sendo Osvaldo o verdadeiro culpado) e ordena a Osvaldo que torture Leninha e Dilma até que elas revelem o nome da culpada.

Devemos elucidar que o “ato de quebrar” torna-se um macro-signo¹³⁸: Célia quebra o abajur, na impossibilidade de “quebrar” (destruir, matar) Giro e Osvaldo quebra todo o quarto, pensando que através desse ato estaria “quebrando” (vingando-se, violentando) todas as mulheres com as quais ele não conseguiu efetivar a relação sexual, devido a sua

¹³⁸ Fazemos uso do conceito desenvolvido por Keir Elam (1980, p. 7), onde a autora vê o texto performático (nesse contexto, o ato performático) como o macro-signo, pois seu sentido é construído pelo seu efeito total. Para a autora esse macro-signo tem que ser dividido em unidades menores antes de ser realizado qualquer tipo de análise, ou seja, o ato performático não deve ser visto, aqui, como um único signo, mas como uma rede de unidades semióticas pertencentes a diferentes sistemas cooperativos.

impotência. O ceticismo é enfatizado pela ação de quebrar, corporificada por Célia e Osvaldo, e, ao mesmo tempo, esse ato nos revela um embate entre o conflito social e pessoal dessas personagens representando uma repressão em si anulante, ou seja, o mesmo signo aqui se bifurca revelando duas formas de significação: o poder *versus* a submissão.

O poder aqui se legitima com dupla conotação: Célia o detém quando quebra o abajur, mas seu ato traz como consequência a submissão ao desmando de Giro e Osvaldo. Nesse sentido, a submissão pode ser caracterizada como fruto de um micro-poder representado por Osvaldo, que está submetido a um poder maior, Giro. Desta forma, se estabelecem instâncias que cumprem com o objetivo de re-estabelecer a ordem — manter cada prostituta no exercício de sua função: servir aos clientes e prestar contas a Giro, o cafetão — através de uma medida “disciplinar”, caracterizada pela força de Osvaldo. Foucault (2003, p. 24) diz:

Homens dominam outros homens e é assim que nasce a diferença dos valores [poder x submissão]; classes dominam classes [cafetão x empregado x prostituta] e é assim que nasce a idéia de liberdade [quebrar o abajur]; homens se apoderam de coisas das quais eles têm necessidade para viver, eles lhes impõem uma duração que elas não têm, ou eles as assimilam pela força [...]¹³⁹

Suas palavras casam-se com a situação representada, que, nesta obra de Plínio Marcos, especificamente, apresenta uma situação não convencional, mas que se repete na história brasileira (os mulatos que serviam de capatazes dos escravos), pois nela são os seres marginalizados que exploram e submetem ao seu jugo indivíduos que se encontram inseridos numa mesma categoria social.

¹³⁹ São nossas as intervenções discursivas destacadas.

Célia, no momento em que quebra o abajur demonstra que não acredita em mais nada e que só pode depender de si mesma, mas ao mesmo tempo gera o motivo que dará vazão ao abuso do poder de Giro, que culminará com sua morte. De fato, o resultado evidente é mais uma vez a fragmentação pessoal e psicológica das personagens que é evidenciada, fazendo com que elas sejam reduzidas a condições psicológicas e sociais mínimas de existência. Por isso, podemos afirmar que o “abajur”, enquanto signo, assume conotações distintas: é adereço — símbolo de plasticidade —, mas também representa a degradação até a morte, dentro da estética do feio.

Leninha não resiste aos maus tratos e entrega Célia (o alcagüete finalmente se revela, enfatizando que o uso da força física é mais forte que o ato de resistência), que se vê indefesa perante Giro e seu algoz, Osvaldo, que começa a armar o revólver induzido pelas palavras de Giro.

CÉLIA — Te pago quatro vezes. Trabalho para ti. Vou mudar. Vou me virar às baldas. Eu não sou podre. O escarro era da Dilma. Ela que tá bichada. Trambicada. Ela fica aí falando do filho, das coisas que vêm, porque tá podre, não tem peito de encarar. [...] Mas eu... eu pago... Juro que pago... Tu pode crer. Osvaldo, segura as pontas! [...] Giro, eu vou te pagar [...] (Osvaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa.) (MARCOS, 1975, p. 59)

Com a morte de Célia, a “ordem” é restabelecida na “casa” de Giro: “Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo. Solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo gente.” (*loc. cit.*). A única possibilidade é seguir vivendo. Afinal, Dilma tem seu filho para criar, Leninha é nova e tem muito a viver. Fica a pergunta que se transforma em oração, uma busca sem resposta: “Meu Deus, onde vamos? Onde vamos?...” (*ibidem*, p. 60-61)

O desfecho se cumpre, não há esperança, não há possibilidade de diálogo, de mudança, o que nos permite analisar o *status quo* das personagens, que se vêem completamente condicionadas a um espaço “paralisado” e “paralisante” que não lhes permite sair para retomar o espaço social. Ao mesmo tempo, o aspecto religioso, concretizado pela fala de Leninha, aparece como reiteração desse espaço que, alegoricamente, através do pronunciamento agonizante da personagem (“Meus Deus, onde vamos?”), reflete o misticismo que Plínio Marcos começa a dar aos seus textos subseqüentes — *Jesus Homem* e/ou *Madame Blavatsky*, por exemplo. O enfrentamento da morte vivido pelas personagens gera espanto, temor, medo, culpa. Este ato nos permite afirmar que os sentimentos com os quais esse indivíduo se vê confrontado são frutos da sensação de abandono, da espera da morte que é inevitável. Assim, o momento de fé é o único que permite a essa pessoa viver sua vida conscientemente, pelo menos, nesse instante, a proximidade de Deus (ou de outra força divina e/ou superior) é factível.

Outro aspecto que devemos ressaltar é que, apesar de todo o enredo de *O Abajur Lilás* estar fundamentado na vida dessas personagens socialmente marginalizadas, podemos analisar esse texto de Plínio Marcos sob outra perspectiva, pelo viés do contexto ditatorial. Com isso, queremos enfatizar que o contexto político se torna evidente nesta obra pliniana. O mesmo foi objeto de análise de diferentes críticos que a leram, relacionando-a ao macrocosmo da situação política vivida no Brasil nos anos 70.

Paulo Viera (1994, p. 106) assinala que “Embora no interior de um prostíbulo, a ação de *Abajur Lilás* é uma alusão à luta armada, melhor dizendo, à sociedade brasileira que naqueles anos vivia uma guerra clandestina contra a ditadura militar”. As personagens Giro

e Osvaldo, nessa leitura, não representam apenas cafetão e malandro, mas, chefe (representante do poder ditatorial) e subordinado (torturador, carrasco). Ele é quem dá as ordens, mas nunca vai aparecer como o mandante, jamais vai colocar a “cara” à mostra, Osvaldo é o seu “pau-mandado”, o repressor. A tortura é o meio que o faz se sentir homem, uma vez que não consegue se relacionar sexualmente com as mulheres, nem com os homens. O próprio Vieira (*ibidem*) nos resume bem essa relação representada pelas personagens de *O Abajur Lilás*:

Dilma, a prostituta que não queria criar caso com Giro por causa do filho, seu único bem na vida, seria talvez a classe média brasileira, mal situada, sufocada, explorada, mas temerosa de perder o pouco que pôde adquirir. Célia, a revoltada, a rebelde, que tenta seduzir Dilma para que lhe empreste dinheiro, a fim de comprar um revólver com o qual mataria Giro, seria a metáfora da guerrilha. Leninha, a que pensa que leva Giro na conversa, na malandragem, indiferente para a situação das companheiras, seria talvez a imagem dos tipos alienados, conforme dizia o jargão de esquerda em moda. Giro, o dono do “mocó”, o chefe de Estado, ou os poderes constituídos. Osvaldo, o sádico impotente, seria o torturador, a força contrária, a repressão.

A analogia proposta por Vieira nos possibilita inserir a obra no contexto vivido pelo dramaturgo, permitindo-nos, ao mesmo tempo, aplicar os dizeres de Villegas (1998) lendo a escrita pliniana “produtora de significados”. Significados esses que foram gerados num momento específico da história oficial brasileira — o período do “milagre econômico”, dos momentos estudantis e do operariado, das repressões em todos os níveis que geraram torturas, desaparecimentos e mortes —, mas que o extrapolaram assumindo conotações específicas como a metáfora da guerrilha destacada.

Dessa forma, Giro, demarcando seu poder, precisa de um alcagüete. Lembremos que esse se transformou numa das armas utilizadas pelo sistema ditatorial para estar “ciente” dos atos daqueles que o regime julgava perigosos. Giro aqui é o ditador e deseja ter uma “aliada” entre as suas “inquilinas” para manter o controle do seu negócio (governo) e a

manutenção de seu “poder” depende do ato de traição de uma delas (cidadão). Devemos esclarecer que esta leitura é uma das leituras válidas dentro do contexto determinado pela escrita de Plínio Marcos, no entanto, outras analogias se fazem possíveis em outros momentos enunciadores. Dentro do marco do período ditatorial, essa obra pode ser lida como um “chamado performático” para os leitores/espectadores para que eles possam se constituir como agentes sociais. Caberá ao leitor/espectador preencher as lacunas do texto e interpretá-lo de maneira que esse possa ser concretizado de acordo com o seu universo de expectativas, lendo-o pelas vertentes sociais, psicológicas, econômicas, ideológicas, filosóficas.

Por outro lado, esse “chamado performático” pode ser concretizado no momento de nossa escrita, uma vez que as “representações do poder” continuam sendo praticadas na sociedade em acepções distintas, seja através do uso coercitivo da “força” — que, aqui, de forma alguma é apenas física —, da denúncia dos sistemas de exploração do corpo, da prostituição, inclusive infanto-juvenil, ou ainda, de práticas anulantes da cidadania geradas pela exploração (do corpo, mas também de todos os tipos) e o subemprego.

Terry Eagleton (1993, p. 17) afirma que “A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo” e aponta que os maiores “estetas” do período moderno — Marx, Nietzsche e Freud — lançaram os estudos sobre o corpo como projeto: “Marx com o corpo do trabalhador, Nietzsche com o corpo como poder, e Freud com o corpo como desejo” (*ibidem*, p. 147). A relação que o corpo estabelece socialmente torna-se o corpus estético desenvolvido por Plínio Marcos em *O Abajur Lilás*, onde todas as ações dramáticas se dão a partir do desmembramento do corpo das personagens. Seu texto nos mostra, esteticamente, como o

individualismo possessivo — representado por Giro e Osvaldo — é capaz de abandonar o sujeito, delimitando-o ao seu próprio espaço privado, mergulhando-o num antagonismo que dissolve todos os vínculos positivos com o seu meio social — representado pela falta de solidariedade e opressão do seu igual.

Foucault (2003, p. 151) expõe que

O que o intelectual pode fazer é fornecer os instrumentos de análise e é este hoje, essencialmente, o papel do historiador. Trata-se, com efeito, de ter do presente uma percepção densa, de longo alcance, que permita localizar onde estão os pontos frágeis, onde estão os pontos fortes, a que estão ligados os poderes [...] onde eles se implantaram.

Na nossa leitura, em *O Abajur Lilás*, Plínio Marcos não só aponta “os pontos frágeis” como também propicia que eles possam ser discutidos através da leitura/representação de sua obra. O dramaturgo nos permite — e nos faz — “historicizar” a partir de sua peça, de forma que possamos nos ater às marcas estéticas sugeridas por sua escrita e concretizá-las no palco. Esta concretização é exercida por Sérgio Ferrara na montagem do texto pliniano. Como diretor, ele é capaz de trabalhar os elementos estéticos propostos pelo dramaturgo — jogos de poderes, linguagem, figurino, cenário, elementos cênicos —, acrescentando a eles sua leitura espetacular.

3.1.2.2 – Dialogando com Sérgio Ferrara e Esther Góes, diretor e atriz da montagem espetacular *Abajur Lilás*

No dia 12 de janeiro de 2002, depois de assistirmos ao espetáculo no Teatro do TBC, em São Paulo, o diretor Sérgio Ferrara e a atriz Esther Góes nos concederam uma entrevista. Quando perguntamos a Ferrara sobre o porquê de montar Plínio Marcos, esse nos

respondeu que fora procurado pelo próprio autor, em 1998, quando o mesmo lhe comentou que não entendia porque suas peças *Barrela* e *O Abajur Lilás* não eram montadas e que as pessoas somente as associavam aos momentos de ditadura vividos pelo país. Entretanto, esses textos, na sua visão, tinham muito mais que contar, pois tratavam de situações e temáticas que não se restringiam às questões ditatoriais, acrescentando que ele gostaria muito de ver a montagem dessas obras sob a direção de Sérgio Ferrara. Segundo esse diretor, a partir desse encontro resolveu montar *Barrela*¹⁴⁰ e, logo depois, Plínio Marcos, encantado com a montagem da peça, encomenda-lhe *O Abajur Lilás* (trabalho que não chegou a assistir devido a sua morte em novembro de 1999). Ferrara nos comentou que Plínio Marcos, já doente, seguiu o processo de montagem de *Barrela*, acompanhando o trabalho de sua direção e o desempenho dos atores muitas vezes deitado em um divã perto do cenário. Salientou, ainda, que o autor assistiu à estréia do seu espetáculo muito emocionado.

Segundo Ferrara, o texto de Plínio Marcos não se limita a relatar a história de três prostitutas e de um cafetão, como muitos geralmente o lêem, mas sim apresenta uma denúncia da difícil situação em que se encontram as personagens e os excluídos de uma maneira geral na sociedade em que vivem e na contemporaneidade, pois, de uma certa forma, não houve grandes mudanças no que se refere à situação das mulheres que vendem seus corpos nas ruas e nos prostíbulos. Desde que a obra foi escrita, em 1969, a situação é a mesma: os “poderosos” abusam da situação econômica do país para explorarem os que não têm nada.

¹⁴⁰ Texto dirigido pelo diretor em 1999 antes do falecimento do autor.

Já no camarim, e ainda sob o impacto da performance dos atores em cena, fomos apresentados à Esther Góes por Ferrara e ela nos concedeu uma rápida entrevista. Perguntamos-lhe sobre a fonte de inspiração para conceber a prostituta Dilma. Ela, ainda limpando seu rosto para tirar a máscara da personagem, disse-nos que não tinha se inspirado em uma mulher específica, mas sim na mulher brasileira que é forte e é capaz de superar situações diversas. Esther Góes comentou que ela, como atriz, resolveu dar a sua personagem uma força que geralmente não foi trabalhada em representações concebidas por outras atrizes anteriormente. Na sua leitura, Dilma não é vista como uma mulher frágil. “Ela, apesar de apresentar alguns momentos de fraqueza, quase sempre é resoluto e forte, tem uma força no olhar, nos gestos, na voz que não hesita em gritar quando se sente acuada; representa a mulher acolhedora, maternal, protetora, que existe em todas as mulheres”.

3.1.2.3 – O texto espetacular e seus elementos semióticos

“Plínio Marcos bebe na fonte mais pura do realismo, tornando-se suas personagens seres de carne e osso, com uma organicidade quase agressiva. Excluídos e cheios de esperança, esses seres buscam por uma identidade qualquer que os torne menos originais”. (FERRARA. Programa do espetáculo *Abajur Lilás*). Com essas palavras, por nós corroboradas, Sérgio Ferrara apresenta o espetáculo, que dirigiu no ano 2000, *Abajur Lilás*¹⁴¹.

¹⁴¹ No elenco, além de Esther Góes no papel de Dilma, o espetáculo conta com a atuação de Sérgio Rufino vivendo o cafetão Giro, Elder Fraga representando o leão de chácara, Osvaldo e as atrizes Ângela Barros e Valéria Pontes interpretando, respectivamente, as prostitutas Célia e Leninha.



FIGURA 3 – em cena Ângela Barros, Esther Góes e Sérgio Rufino – foto de Jefferson Pancieri

Como movimento literário, o Realismo surgiu, em meados do século 19, atendendo principalmente aos ideais da burguesia e tinha como finalidade imitar a realidade, de maneira fidedigna. Cenário e figurino são reconstituídos de modo a representar um espelho da realidade perante os olhos do espectador, pregando assim uma imitação fiel da natureza. Por outro lado, surge o Naturalismo que “preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, [e] insiste nos aspectos materiais da existência humana” (PAVIS, 1999, p. 261). Da mesma forma que o Realismo, busca levar à cena situações verossímeis e interpretação natural do texto por parte dos atores. Pavis (1999) retrata três características da representação naturalista: o meio, a língua e a interpretação do ator¹⁴².

¹⁴² “O meio é dado por cenários tão verdadeiros quanto a natureza, [...]. A encenação naturalista tem gosto pela acumulação, pelo detalhe, pelo único e pelo imprevisível. A língua empregada reproduz sem modificação os diferentes níveis de estilo, dialetos e modos de falar próprios de todas as camadas sociais. [...] A

Muitas vezes, essas duas tendências se confundem. A diferença fundamental entre o Realismo e o Naturalismo encontra-se no conteúdo. Por isso, no Naturalismo, as personagens são representantes da classe que está à margem da sociedade. Assim, de acordo com a leitura crítica realizada, Plínio Marcos é tido como um dos representantes da estética realista/naturalista. Sob essa perspectiva, o realismo ao qual se refere Ferrara pode ser observado esteticamente no espetáculo como um todo: desde o cenário, figurino, adereços até a atuação dos atores.



FIGURA 4 – em cena Esther Góes e Sérgio Rufino – foto de Jefferson Pancieri

J. C. Serroni e Laura Carone criam um cenário, um espaço cênico, que revela plasticamente não só o contexto do qual as personagens retratadas são oriundas, mas também o espaço

interpretação do ator visa a ilusão reforçando a impressão de uma realidade mimética e impelindo o ator a uma total identificação com a personagem, sendo suposto que o todo se produza atrás de uma quarta parede invisível que separa a platéia do palco.” (PAVIS, 1999, p. 261, grifos nosso)

anulante onde se dão as ações dramáticas: o quarto da pensão do cáfeten Giro. Segundo Anne Ubersfeld (1989, p. 111-112),

El lugar escénico es siempre imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior. Pero hay que decir que esta idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto “real”, con sus delimitaciones propias, superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario es relativamente reciente en el teatro y que se trata de una idea circunscrita a Occidente [...]. Por lo contrario, lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario **representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales** [...] En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia.¹⁴³ (grifo nosso)

A partir do exposto por Ubersfeld, percebemos como um corolário que Serroni e Carone criam uma cenografia que, realmente, representa uma “simbolização dos espaços sócio-culturais”. Cada detalhe não deixa de ser trabalho através do olhar plástico desses cenógrafos. No palco, os objetos são distribuídos estrategicamente possibilitando que o espectador possa realizar, a partir dos objetos cênicos dispostos no ambiente, uma leitura prévia das ações dramáticas que serão desenvolvidas em cena. Tudo no cenário é *kitsch*¹⁴⁴: tapete vermelho, sofá marrom, cortina antiga e *démodé* de material plástico, simulando rendas nas cores dourada e vermelha, cadeiras, casaco de pele velho, e, obviamente, o abajur lilás, signo da discórdia e norteador de todas as ações dramáticas da peça.

¹⁴³ O lugar cênico é sempre imitação de algo. O espectador está habituado a pensar que o lugar cênico reproduz um lugar da realidade exterior. Mas há que se dizer que esta idéia do espaço cênico como representação de um espaço concreto “real”, com suas delimitações próprias, sua superfície, sua profundidade, e os objetos que o preenchem, como se tratasse de um fragmento do mundo transportado de improviso sobre o cenário, é relativamente recente no teatro que se trata de uma idéia circunscrita ao Ocidente [...]. Pelo contrário, o que sempre se reproduz no teatro são as estruturas espaciais que definem nem tanto um mundo concreto quanto a imagem que os homens fazem das relações espaciais na sociedade em que vivem e dos conflitos subjacentes. Pois, assim, o cenário **representa sempre uma simbolização dos espaços sócio-culturais** [...]. De certo modo, o espaço teatral é a demarcação da história.

¹⁴⁴ Cf. FIG. 3, 4, 5 e 6 para observar a pluralidade de adereços cênicos e cores que fazem com que o cenário seja uma representação da estética *kitsch*.

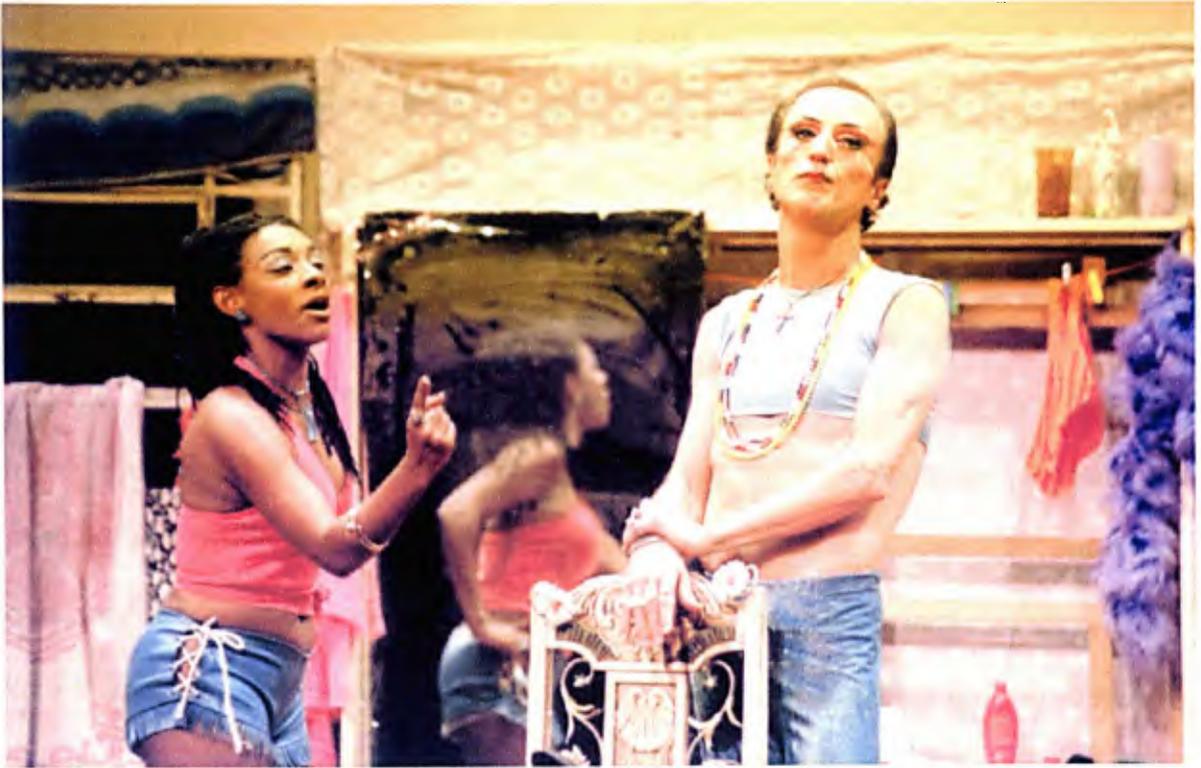


FIGURA 5 – em cena Valéria Pontes e Sérgio Rufino – foto de Jefferson Pancieri

O espectador se depara com uma diversidade de adereços simbólicos que o remete ao ambiente retratado pelo texto de Plínio Marcos: “um quarto de pensão de quinta categoria”. Há uma multiplicidade de signos que podem ser decodificados nesse espaço. Os adereços menores (plumas coloridas, casaco de pele, potes de cremes), por exemplo, permitem-nos realizar uma leitura em relação à vida “glamourosa” e “colorida” que levam as personagens femininas do texto. Porém, esta leitura se torna paradoxal, pois, nas primeiras cenas do espetáculo, o espectador toma consciência de que, na realidade, não há nada de “colorido” e muito menos de “glamour” na vida das prostitutas, ou seja, há uma ruptura imediata na sua expectativa em relação às personagens representadas, pois ele se vê confrontado a ícones que são desmistificados em cena. Na nossa leitura, os cremes, além de serem utilizados para limpar e embelezar a pele, neste contexto, podem ser vistos como máscaras sociais que

são utilizadas pelas personagens para encobrir seus sentimentos e “encarar” a situação degradante a qual estão submetidas: os cremes, que também costumam ser usados para encobrir as rugas e as marcas de expressão produzidas pelo tempo, na montagem espetacular, marcam a imagem feminina fragmentada que é exposta em cena.

O aspecto religioso, ao qual nos referimos como sendo um dos temas recorrentes que compõe o texto pliniano, também se faz presente na cenografia utilizada. Pregado na parede, há um pequeno altar com a imagem de Nossa Senhora, adornado com rosas vermelhas e com três rosários dependurados (cf. FIG. 4). Em cima de uma penteadeira, em meio a plumas e roupas íntimas, há uma imagem de Nossa Senhora da Conceição com uma vela e um copo com água do lado (cf. FIG. 5 e 6). Todos esses elementos retratados no texto espetacular são signos de religiosidade. O copo colocado ao lado da Santa, por exemplo, simboliza a água benta — um dos símbolos de purificação da crença católica.

O figurino idealizado por Elena Toscano¹⁴⁵ permite ao espectador não só identificar a qual universo pertence cada personagem, como também estabelecer uma relação “espetáculo-espectador”¹⁴⁶. Há uma interação significativa que faz com que o espectador utilize seus valores cognitivos, intelectuais e até mesmo afetivos para “ler” cada personagem. Dessa

¹⁴⁵ Cf. FIG. 3, 4, 5 e 6.

¹⁴⁶ Nos termos de DE MARINIS (1997, p. 77): “a concepção da relação teatral, ou seja, da relação espetáculo-espectador, como uma relação de comunicação ou, mais exatamente, como uma interação significativa na qual os valores cognitivos, intelectuais (os significados, se se quer) e os valores afetivos (emocionais, etc.) não são impostos de maneira unilateral por um pólo (o espetáculo, o ator) ao outro (os espectadores), mas sim são produzidos, de algum modo, por ambos em conjunto (naturalmente a expressão ‘em conjunto’ se refere a uma gama completa de possibilidades, que vão da cooperação harmoniosa — em casos não muito frequentes, e, não obstante, historicamente documentados, de uma grande coesão entre a cena e a sala — até uma negociação que pode se converter, às vezes, também algo muito conflituoso). Nesta concepção pragmática da relação teatral, o papel do espectador sempre se revela, portanto como decisivo, tratando-se definitivamente do único realizador efetivo das potencialidades semânticas e comunicativas da representação.” (N.T.: Texto, no original, em espanhol)

forma, os valores simbólicos não são apresentados de uma maneira unilateral, de um pólo (o espetáculo e o ator) ao outro (os espectadores), mas sim há uma produção em conjunto, pois o espectador é motivado a realizar estratégias cognitivas para apreender as ações de cada personagem e o figurino torna-se um dêitico que, por si, está impregnado de uma leitura ideológica e social.

Esta relação “espetáculo-espectador” nos permite “ler” as personagens. A título de exemplo, podemos citar o figurino, os adereços e a maquiagem da personagem Giro — azul escuro, calça azul clara brilhante de cintura baixa, tope vermelho que, logo depois, é substituído por um verde curtíssimo; tamancos, anéis em todos os dedos, exceto no polegar; colares de conchas amarelas (como aqueles que são utilizados nos rituais do candomblé), gargantilha com um crucifixo, um relógio enorme e pulseira; cílios postiços bem negros e pintados com rímel e os olhos carregados com muita sombra — que marcam o lugar de enunciação da personagem: o universo do homossexual. Esses elementos, ao mesmo tempo em que aproximam a personagem do universo feminino nos remetem à presença do sincretismo religioso representado pelo crucifixo e as guias de santo (que podem sugerir que a personagem tem o “corpo fechado”), assim o caráter de interculturalidade é incorporado na montagem, mesmo que, em princípio, este texto de Plínio Marcos não o apresente. Isso é possível por causa da liberdade de leitura da direção, pois, na verdade, o texto espetacular apresenta especificidades que podem ser exploradas pelo diretor e sua equipe de produção. Por isso, percebemos a intenção, por parte da direção de Ferrara de fazer uso da interculturalidade a partir do momento em que é trabalhada, ainda que de maneira “tímida”, a mistura de crenças: a prática religiosa cristã, através do uso das imagens de santos e crucifixo, e o candomblé, através das guias de santo. Os dois elementos

se entrecruzam no nível visual e o espectador se vê motivado a observar cada detalhe do figurino, cenário e adereços utilizados nas cenas.



FIGURA 6 – em cena Elder Fraga Pontes e Sérgio Rufino – foto de Jefferson Pancieri

Por outro lado, faz-se necessário apontar que tanto o cenário quanto o figurino conseguem não só nos transportar para o ambiente pliniano descrito no texto como também para o contexto atual, uma vez que as casas de prostituição, continuando a fazer parte do universo contemporâneo, aproximam-se muito da ambientação cênica proposta por Ferrara. A própria Vera Artaxo¹⁴⁷ (2002) nos disse que

O Sérgio descarnou o texto, sem mexer nele, e escancarou tudo. Mesmo com cenário e adereços em profusão, quer dizer, ele encheu o palco de beleza plástica a serviço do texto. Por que o mundo da prostituição haveria de ser em tons sombrios? O colorido da vida está lá. Mesmo dessa vida desgraçada dos personagens.

¹⁴⁷ Cf. ANEXO IV.

Dessa forma, é produzida uma montagem, onde o espectador não se depara apenas com o “mocó do Giro”, mas com uma realidade que lhe é peculiar e que faz parte do seu mundo, basta que ele queira percebê-la ou vê-la, ou seja, caberá ao público também o papel de concretizar o texto espetacular.

No que tange ao aspecto atoral, a direção conseguiu um resultado positivo. Ângela Barros, a atriz que dá vida à Célia interpreta uma cena em que sua personagem está completamente bêbada. A partir de uma estética stanislavskiana¹⁴⁸, seus gestos físicos são trabalhados de tal forma que o espectador passa a ser cúmplice de sua bebedeira, de seu vômito que, nesse momento, não é só para expulsar o álcool, mas, principalmente, para demonstrar a sua insatisfação pessoal diante da sua vida e da vida daqueles que a rodeiam. Uma das cenas que deixa o público sensibilizado é aquela em que Osvaldo (Elder Fraga) tortura Dilma (Esther Góes), queimando a sua pele com cigarro aceso. Os atores, aqui, também recorrem às técnicas de Stanislavki. Esther Góes, por exemplo, disse-nos que teve uma empregada que a influenciou muito, pois essa “tinha uma generosidade, além dessa força interior”. Isso quer dizer que a atriz usou a memória emotiva, recorrendo às características de sua ajudante para a composição da personagem: seus gestos físicos, sua respiração entrecortada, todo o corpo de Góes se faz presença cênica que cresce diante dos olhos do espectador, como se

¹⁴⁸ Jean-Jacques Roubine (1998) afirma que uma das conseqüências mais relevantes da teoria de Stanislavki sobre o ator diz respeito a sua relação com a personagem que, como o texto, resulta completamente transformada. Ainda, segundo suas palavras, “No empenho de conseguir uma perfeita precisão, sinceridade e autenticidade da interpretação, Stanislavski começa a explorar o ego profundo do ator, a sua experiência mais íntima. O diretor encarrega-se de integrar na representação um elemento que, evidentemente, nunca deixou de estar nela presente, mas sem que se tivesse verdadeiramente consciência dele, ou sem que se procurasse dele tirar partido de modo sistemático: a personalidade particular do ator. [...] Stanislavski, com efeito, nunca deixará de insistir [...] em que o verdadeiro paradoxo do comediante não reside na simulação de emoções que ele não sente, mas no fato de que ele não pode tornar-se outra pessoa senão com as suas próprias emoções, e que permanece sendo ele mesmo, enquanto faz da vida do personagem a sua própria vida.” (ROUBINE, 1998, p. 51)

ela preenchesse todo o espaço cênico representando a mulher que, segundo suas próprias palavras, “quase sempre é resoluto e forte, tem uma força no olhar, nos gestos, na voz que não hesita em gritar quando se sente acuada”. As reações do espectador são diversas. Ele fixa o olhar na performance da atriz, desvia-o ou mesmo fecha os olhos para não ver esse momento que lhe é marcante, conversa com uma pessoa que está ao seu lado ou, simplesmente, chora, demonstrando que diante da violência física — e, principalmente, por causa da atuação da atriz —, todos os discursos se calam.

Percebe-se um trabalho de dramaturgia do ator para a depuração de cada gesto com o objetivo de provocar uma verossimilhança aos olhos do espectador. O espetáculo é apresentado num palco italiano, que, por si, apresenta a quarta parede que distancia o espectador das ações representadas. No entanto, as cenas de maior impacto (como a da tortura, citada anteriormente) são realizadas bem no proscênio do palco, o que faz com que o espectador se sinta mais identificado¹⁴⁹, visto que, nesse instante, a sua proximidade com o ato representado faz com que se torne cúmplice das ações performatizadas. Nesse momento, é como se a “quarta parede” fosse rompida, há uma ruptura, pelo menos no nível simbólico, do espaço do ator (o palco) e do público (a platéia) porque a ação dramática consegue romper a fronteira que há entre o texto performatizado e a vida cotidiana do espectador que se vê representado alegoricamente através da interpretação dos atores. Isto reitera o que afirmamos anteriormente, ou seja, o fato de a proposta espetacular de Ferrara

¹⁴⁹ A identificação, segundo o *Dicionário de Teatro* de PAVIS (1999, p. 200), é o “Processo de ilusão [há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao efeito de real produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador. (p. 202)] do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entra totalmente “na pele” da personagem. Este prazer provém, segundo FREUD, do reconhecimento catártico do ego do outro, do desejo de apropriar-se deste ego, mas também de distinguir-se dele (denegação).”

ser apresentada no espaço à italiana não impede que o público se sinta próximo das ações vivenciadas em cena. O que é possível não só pela cenografia, figurino e adereços que são criteriosamente trabalhados, mas também pelos recursos de direção empregados. O figurino criado, por exemplo, consegue se converter numa “roupa. Ou seja, ele dá um depoimento sobre a pessoa [personagem] que o usa e, indiretamente sobre o panorama no qual aparece.” (Roubine, 1998, p. 122, grifo do autor) e, por isso, ele anuncia o status social e situação em que se encontram as personagens representadas. No que diz respeito à atuação, percebemos que a direção além de recorrer às técnicas de interpretação de Stanislavki (1984, 1994), trabalhou com o uso da energia extra-cotidiana proposto por Eugenio Barba (1995). Como exemplo desse recurso, podemos citar a cena da tortura em que Ângela Barros, a atriz que vive Célia, consegue trabalhar um esforço físico maior, dilatando as tensões de seu corpo em pequenos gestos — olhar, pulsação, respiração — dando mais presença, esteticamente, para a sua personagem e para a cena.

A trilha sonora projetada por Sérgio Ferrara é também um elemento que se torna relevante na montagem. A personagem Giro canta o tempo todo a marcha de carnaval “Bandeira branca” que se transforma numa marca semântica que o identifica e, ao mesmo tempo, remete-nos ao universo carnavalesco do qual o dramaturgo sempre se sentiu próximo. A cena em que Osvaldo quebra todos os objetos do quarto das “meninas” para que a culpa recaia em Célia é realizada sob o som de tambores, como se o mesmo estivesse fazendo parte de um ritual do candomblé. Novamente, temos o uso da interculturalidade, reforçando o sincretismo religioso presente na leitura do texto espetacular. Ao mesmo tempo em que percebemos imagens de santas católicas no cenário, aparece a música ritualística do tambor, remetendo à África, aos terreiros afro-brasileiros de umbanda e candomblé. É a música

também o elemento que faz da cena final o momento mais agônico do espetáculo: Osvaldo arma seu revólver e dispara três tiros em Célia. Diante do olhar estupefato de Dilma e Leninha, Giro canta e pede a elas que esqueçam o que tinham presenciado. À fala/oração de Leninha “Onde vamos?”, junta-se à voz de Dalva de Oliveira como um reforço e sua canção, aqui, é vista como uma oração, enquanto as luzes são diminuídas lentamente e a cortina é fechada.

Através do exposto, o que mais nos chama a atenção é como a pluralidade de signos e sentidos que faz parte do texto dramático é explorada no texto espetacular através do olhar de Sérgio Ferrara, re-contextualizando a obra para o nosso cotidiano. O diretor consegue colocar em cena as características múltiplas das personagens porque explora cada elemento que as compõe: medo, raiva, força, desejo, dignidade, inveja; sentimentos que são evidenciados na atuação do elenco como um todo. Os sujeitos descentrados são exibidos no palco e entregues para que o espectador possa ideologicamente identificar e assumir as “fronteiras” — sexual, pessoal, social — das quais essas pessoas fazem parte, contrapondo-as a seu universo ideológico e sua práxis diária. É o que nos demonstra as palavras de Vera Artaxo, que nos expõe, de forma concisa, a atualidade de *Abajur Lilás*:

Engalfinhados nos conflitos travados num sórdido mocó, os personagens colocam em pauta o jogo de forças atuantes na sociedade. A despeito de todos os possíveis significados dos personagens eles são gente. Gente que vive, sofre ou faz sofrer, explora ou é explorada, alimenta expectativas ou esperanças, tem consciência ou está perdida. A história dessa gente se basta em si mesma, independente dos modelos sociais abordados. A trama, escrita há mais de 30 anos, transcende o momento, a circunstância. O nosso submundo, o que habita em cada um de nós, está lá, com todas as letras; nisso reside a validade da peça. Como em toda a obra do autor, “Abajur Lilás” expõe a alma humana. (ARTAXO, 2002. Programa do Espetáculo *Abajur Lilás*)

Assim, podemos estabelecer uma analogia com o questionamento “Meus Deus, onde vamos parar!”, lendo-o como parte do imaginário social dos cidadãos brasileiros. Quem nunca

escutou alguém dizendo “Meu Deus, onde vai parar a carestia, o desemprego, o preconceito racial, o aumento do dólar, a marginalidade, a discriminação racial e social, o meu ordenado, o aumento dos preços, o descaso com os aposentados, a crise econômica?” Acreditamos que Ferrara consegue re-contextualizar a obra pliniana, fazendo-a dialogar com o momento sócio-político-brasileiro, onde os sujeitos “descentrados”, presentes no texto pliniano, continuam fazendo parte do nosso cotidiano.

3.1.3 – *Homens de Papel*

3.1.3.1 – O texto dramático

Homens de papel, texto escrito em 1967, é um dos poucos em que Plínio Marcos trabalha com um grande número de personagens (doze), bem diferente das outras obras que o consagraram, nas quais esta quantidade varia entre três e cinco personagens, no máximo. O enredo relata a sobrevivência de homens e mulheres que catam papéis nas ruas da cidade para sobreviver e são explorados pela ganância de outro, Berrão, que lhes compra o produto de cada dia de trabalho, pagando-lhes o que bem lhe aprouver.

Antes de desenvolver qualquer outro aspecto, devemos nos referir ao título da obra que nos parece muito sugestivo: o que representariam esses “homens de papel”? Paulo Vieira (1994, p. 88) se faz esse mesmo questionamento:

O que é um homem de papel? A primeira resposta é óbvia, a que trata da ação mais imediata da peça: pessoa que vive de catar papel pelas ruas. Mas também pode muito bem ser um homem débil, efêmero, contingente. Um homem sobre o qual se escreverá um destino, ou se rabiscará um projeto. Ou um homem sem significância.

Às palavras de Viera, acrescentamos: um homem fragmentado socialmente, um sujeito descentrado e que vive, literalmente, no submundo, numa fronteira espacial, discursiva e, sobretudo, social. Um ser que, mesmo sendo possuidor do livre arbítrio, não consegue mudar seu destino, imperando o determinismo. Com isso, a realidade social da qual ele faz parte é mais forte que as determinações divinas e dos oráculos, que, neste contexto, não conseguem interferir no destino trágico ao qual as personagens encontram submetidas.

O contexto social, como salienta Patrice Pavis (1999, p. 23), é produzido pela obra, em sua referência com o mundo possível. Por isso, ao depararmos com uma peça, temos que nos ater ao contexto no qual se inscrevem os produtores de seu sentido, porém não há como deixar de observar a situação de recepção na qual o mesmo texto é lido hoje em dia. Por esse motivo, o tema social em *Homens de papel* é pano de fundo para retratar realidades individuais de cada uma das personagens que sobrevivem do ofício de catar papel. Dentre essas, destacamos:

Berrão — é quem controla o negócio do papel. Paga o que quer pelo papel recolhido, roubando no peso e no preço para vendê-lo por um valor muito superior na fábrica. Devemos ressaltar a importância do nome dessa personagem, visto que, de uma certa forma, por meio do seu nome, podemos decodificar sua função no texto: o “poder” travestido na “lei do mais forte”. O significante **berrão** pode ser associado a “grito forte”, aquele que pode, inclusive, calar o outro pela força que se sobrepõe à fala normal. Não obstante, o significado que nos salta à vista é o de lei, poder (armado) que se relaciona com a arma de fogo (**berrão** = berro grande; **berro** = arma, revólver — na gíria da malandragem). Essa leitura pode ser corroborada pelas falas das personagens:

Chicão — Esse cara há de morrer leproso.

Tião — Gente ruim não morre.

Chicão — Tu podia acabar com ele.

Tião — Não viu a razão na barriga dele?

Chicão — É... Ele é a lei. Pau mais forte. (MARCOS, 1984b, p. 21)

Chicão — tenta organizar uma greve entre os catadores de papel, com o objetivo de acabar com o poder de Berrão: “Sei eu. É só agente encostar o corpo, ele entre em pua. Se ninguém catar papel pra ele, quero ver o que o sacana vai dizer na fábrica” (22). Apesar de ter voz ativa perante os catadores de papel, brigar e até bater em Tião por causa de sua mulher, cala-se diante de Berrão, demonstrando que toda sua hombridade desaparece diante do poder que aquele representa:

Berrão — Vou te dar um castigo! (*Dá vários tapas na cara de Chicão, joga-o no chão e lhe dá pontapés.*) Quer mais? Diz! Quer mais!

Chicão — Não por favor, chega! (27)

Podemos analisar essa personagem a partir do que Marco De Marinis (1997) nomeia de *hacer-hacer* (fazer-fazer), ou seja, Chicão, através de seu discurso, tenta fazer com que seus colegas abram os olhos e reajam contra o poder que Berrão representa. Entretanto há uma distância entre sua práxis pública e privada. Seu “fazer-fazer” só se efetiva perante os seus iguais e se dilui quando o tema é sua práxis particular. Isso gera uma ruptura, pois seu ato cai por terra, não conseguindo “fazer-comunicar/crer” e muito menos “fazer-fazer”.

Coco — tem problemas mentais. Com a chegada de Gá, vê-se completamente interessado pela menina, tenta seduzi-la, oferecendo-lhe a boneca que encontrara enquanto catava papéis na rua:

Agora aqui. (*Desabotoa a camisa, pega a mão de Gá e a esfrega no peito.*) Assim. Assim. Faz sozinha. Faz Gá. Coco faz também na Gá. Coco faz.

(Coco bolina Gá, que ri, com cócegas. Coco está bem excitado. Levanta-se, pega Gá pelo braço. Ouve-se um barulho qualquer. Coco fica apreensivo. Olha para todos os lados. Certifica-se de que não há ninguém por perto. Volta até Gá, abraça a menina, que grita.) (76)

Diante da bolinação de Coco, Gá, que não tem como se defender, sofre um ataque epiléptico e morre. Coco percebe o que fez, mas já é tarde, acaba sendo linchado por todos a pedido dos gritos de Nhanha “Tem que morrer! Tem que morrer! Ele é coisa ruim!...” (79). A morte de Coco se transforma numa catarse coletiva, o sentimento de ira leva as personagens a praticarem justiça com as próprias mãos. Nesse caso, a pedofilia, a exemplo do que ocorre nos grandes centros penitenciários brasileiros, é vingada com o sangue do agressor, ainda que esse apresente características de insanidade mental.

A insanidade mental e a epilepsia podem ser lidas como uma degeneração do corpo, uma “deformidade” que psicologicamente nega às personagens a possibilidade de se inscreverem socialmente. Foucault (2003, p. 22) assinala que “O corpo: [é a] superfície dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial). Volume em perpétua pulverização.” Do corpo e sobre o corpo também nascem e se imprimem os desejos, os desfalecimentos e os erros, sendo que o desejo de Coco é consumado, mas ao mesmo tempo é pulverizado com a sua morte. Por outro lado, Gá tem na boneca — sistematização do “feio” (trapo sujo) — a possibilidade de viver, alimentar o seu Eu, não obstante, seu desejo é símbolo de castração, de luto.

Frido, Nhanha e Gá — família de imigrantes nordestinos responsável por toda dimensão dramática do texto, pois representam a completa exposição da miséria em que se encontram e da perseverança da mãe, Nhanha, em solucionar o problema que os atormenta: a epilepsia da filha, Gá. Eles procuram o grande centro urbano porque crêem, como todos os retirantes, que ali poderiam restituir a saúde da filha: “Pobre Gá. Nós tem que ajuntar dinheiro. Assim

que tu sarar, nós volta pra nossa terra. Lá é que é nosso lugar. Bem que o povo fala: Cada macaco no seu galho. Lá que a gente estava bem. Mas lá não tem doutor. A gente teve que vir.” (60). Para salvar a filha, Nhanha é capaz de brigar com o marido quando ele é incitado por Chicão a participar da greve contra a coleta de papel, colaborando com o grupo na sua insubordinação perante os desmandos de Berrão. Por meio de seu ato, Nhanha acaba acentuando o conflito entre todos, pois para ela a saúde da filha está acima de tudo, inclusive do desejo do marido. Nesse caso, o coletivo não prevalece. Pela filha, ela enfrenta Berrão, exigindo-lhe dinheiro para dar-lhe um enterro digno:

Tu é que está louco de medo. Atira. Tem medo, seu putu. Então dá o dinheiro. *(Pausa)* Anda, dá a grana, ou atira! Atira! Tu me mata. E daí? Estou cagando um monte desse tamanho pra morrer. Já morri um cacetão de vezes, tá bom? Morri de fome, morri de frio, morri de medo, morri de ver a minha cria morrer. [...] Esta é a hora de acertar as contas. Quem tiver se danando mais está com a razão. E não vai ter canhão para mudar o resultado. Anda! Atira! Atira! *(Nhanha anda lentamente, avançando sobre Berrão, que está apavorado.)* (86)

Nesse momento, há uma inversão de paradigma e o ato individual de Nhanha, através do seu confronto direto com Berrão, converte-se numa ação coletiva, pois ela, em nome de uma causa própria, é capaz de dizer ao patrão tudo que todos tinham desejo de fazê-lo, mas não tinham coragem devido ao poder que o outro representava. Por isso, sua voz pessoal ganha dimensão de um “grito coletivo” contra a força opressora, assumindo a função de ato performático, pois, como ela mesmo diz, “é hora de acertar as contas” e, nesse instante, o resgate da dignidade — que se dará pelo direito de um enterro decente para a filha — é mais expressivo que qualquer sentimento de medo ou de inferioridade.

Entretanto, apesar de toda a força de Nhanha, para Gá ter um enterro de “gente”, a situação não muda. O texto é concluído com a ordem de Berrão para que todos peguem os sacos e os coloquem no caminhão. A luta foi em vão. Ideologicamente, esse final reforça a visão de

que o controle do mundo (representado, aqui, metaforicamente) é dos fortes e também nos permite entender o porquê de esse texto continuar sendo concretizado a partir de leituras espetaculares, já que em nossa sociedade essas relações paradoxais entre o bem e o mal, o forte e o fraco, o opressor e o oprimido, o rico e o pobre, persistem. Dessa forma, a “tragédia” representada pela morte de Gá não retira as personagens da margem — discursiva, sociológica, política — em que se encontram. Raymond Williams (2002, p. 56) argumenta que

Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como uma mera contingência de circunstâncias externas, promovendo simplesmente, dessa forma, o choque ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre, de forma freqüente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa.

Ou seja, o sepultamento de Gá fornece a Nhanha a “reconciliação” individual; entretanto, no que tange ao aspecto coletivo não há nenhuma mudança, pois a justiça se dá somente por um lado, mantendo, por outro, a “ordem” do sistema que imperava antes.

Como ponto marcante dos textos dramáticos plinianos, enfatizamos a questão política que está imbricada nas entrelinhas da peça *Homens de papel*. Plínio Marcos através de seus “homens de papel” nos apresenta uma alegoria política onde os direitos e conflitos humanos são confrontados com o poder e o resultado, talvez já esperado, é que o poder prevalece. Dessa forma, podemos ler o texto como um drama social¹⁵⁰, onde cada personagem representada ganha “vida” (teatro = vida, teatro = metáfora teatral¹⁵¹) e faz

¹⁵⁰ Visto, aqui, na concepção de Turner (*apud* DE MARINIS, 1997, p. 173): “o drama social serve para fazer surgir, para elaborar ritualmente, eventualmente solucionar, os conflitos latentes na estrutura social, em toda estrutura social e em todos os planos, desde o nível da família e do povo até o conflito internacional.” (N.T.: Texto, no original, em espanhol.)

¹⁵¹ Nos termos de DE MARINIS (1997, p. 176-178).

dialogar sua vida com a do espectador. Como ler *Homens de papel* sem pensar na infinidade de pessoas que vivem desse ofício em nossa cidade e na maioria dos grandes centros urbanos brasileiros? Como vivem essas pessoas que catam papel e recolhem latas de bebidas? Que expectativas de mundo elas têm? Essas respostas, infelizmente, nós não as temos, não obstante, não há como ler esse texto de Plínio Marcos e não abordar, ainda que de forma sucinta, esses aspectos. Afinal de contas nós, no papel de leitores/espectadores, estamos sempre recebendo os *inputs* sensoriais que nos são passados através dos textos/espetáculos e os fazendo dialogar com nossos contextos para, dessa forma, efetivarmos a concretização dessas linguagens no nosso universo de experiências.

Homi Bhabha (1998, p. 20-21) assinala que

Os termos do embate cultural [...] são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. (grifo do autor)

Como Bhabha comenta, a articulação social da diferença da minoria constitui uma negociação complexa e isso acontece pelo fato de envolver aspectos que não se manifestam simplesmente na questão das minorias em si — gênero, homossexualidade, raça, trabalho, etc. —, mas numa combinação de formulações que são inscritas numa relação entre a força e a capacidade humana que não são de todo homólogas.

A obra de Plínio Marcos nos faz repensar a questão dos sujeitos como agentes sociais que, através do exercício do “fazer-fazer” (DE MARINIS, 1997), influenciam na mudança de

valores socialmente estabelecidos. Neste contexto, a arte teatral e, especificamente, em nosso trabalho, os textos de Plínio Marcos e Juan Radrigán, funcionam como um objeto de denúncia que visa a obstaculizar o processo de marginalização das minorias através da exposição das classes oprimidas que revelam como se dão as políticas tradicionais da coerção e da (falta de) hegemonia. Desta maneira, as relações sociais são expostas de forma a que o leitor/expectador possa tomar, no processo das relações sociais de acordo com seus horizontes de expectativas, seus ideais ideológicos e éticos.

Reavaliando os escritos de Marx, Terry Eagleton (1993, p. 50) afirma que “o objetivo do marxismo é restaurar para o corpo os seus poderes pilhados [...]” e, como já enunciamos neste capítulo, declara que o capitalismo gerou uma esplêndida riqueza de capacidades, faltando, entretanto, colocar o maior número possível dessas capacidades à disposição de cada sujeito. O desejo (talvez) utópico de Eagleton é o mesmo que encontramos como fundamentação ideológica e estética da escrita pliniana. O dramaturgo propõe e consegue, através de sua criação dramática, colocar a importância de “restaurar para o corpo seus poderes pilhados”. Esta característica aparece na sua obra como um todo e em *Homens de papel* se faz presente em atos performáticos como o chamado à greve geral proposto por Chicão ou através da luta pessoal de Nhanha (que denominamos “grito coletivo”) para dar um enterro cristão à filha. Lembremos que “o corpo é uma preocupação tradicional da estética” (EAGLETON, 1999, p. 243) e em *Homens de papel*, como nas outras peças analisadas neste capítulo, o corpo é reinscrito — não simplesmente no nível alegórico e orgânico —, sendo crivado de sentidos e assumindo a acepção de corpo coletivo. O sujeito individual como centro de investigação é responsável por possíveis mudanças nos níveis político e social, influenciando, assim, nas linguagens utilizadas e nos ideogramas

(“identidades fragmentadas das personagens”, “grito coletivo”, corpo alegórico) produzidos, gerando, desta forma, o “fazer-fazer” — concretizado pelos atos performáticos citados. Neste caso, a sociedade burguesa que considera a “cultura” o bem mais elevado — e, na maioria das vezes, não tem tempo ou sequer se preocupa em desenvolvê-la —, quando se vê diante da representação das personagens plinianas, sente-se sensibilizada, pelo menos é o que se espera. Como argumenta Eagleton (1999, p. 299):

O processo incessante de discussão destas questões pertence à esfera pública, na qual todos os indivíduos devem ter direitos iguais de participação, independente de suas diferenças particulares de profissão, gênero, raça, interesses, etc. O particular individual é assim elevado ao universal.

O crítico ratifica a sua argumentação afirmando que “o privilégio do opressor é o de poder decidir o que ele vai ser; é esse direito que os oprimidos devem reivindicar também, e que deve ser universalidade.” (EAGLETON, 1999, p. 299)

3.1.3.2 – O texto espetacular e seus elementos semióticos

No editorial “Agenda” do jornal da USP (de 3 a 9/12/2001, p. 16), lemos: “... não estamos falando de Molière, de duques, de princesas; estamos falando de uma realidade que está aí presente, e que deve ser vivida para ser melhor interpretada”. Essas palavras são atribuídas à montagem de *Homens de papel*, realizada pelo diretor Iacov Hillel, com a participação dos alunos do 3º ano da EAD — Escola de Arte Dramática da ECA/USP e apresentada no Teatro da ECA no Campus da USP em 2001/2002.

A fala de Hillel sintetiza nossa visão sobre a importância de concretizar esse texto de Plínio Marcos porque, como já mencionamos, essa obra nos permite realizar um diálogo com a

vida do ser humano contemporâneo que habita os grandes centros urbanos. Por isso, sua proposta espetacular nos permite reviver a “realidade representada” em cena e, ao mesmo tempo, estabelece um diálogo com a nossa realidade social.

Para a realização desse espetáculo, os alunos/atores da EAD fizeram um laboratório de observação nas ruas de São Paulo, onde conviveram dois meses com catadores de papel em becos da cidade. Segundo o programa do espetáculo, o objetivo era o de encontrar os catadores de papel da peça de Plínio Marcos. Essa experiência, vivida pelos atores em espaços como a ponte Glicério, a praça da República e o largo da Batata, foi transportada para o espaço cênico. O ambiente em que vivem os catadores de papel, faz com que eles se tornem pessoas mais duras, falta-lhes comida, roupas, saúde. A realização do laboratório permite que os atores sintam um pouco na pele o cotidiano desses indivíduos. Certamente, o resultado da experiência é que, quando ela é levada ao palco, através da atuação dos atores, não só eles ganham, pois têm elementos para trabalhar melhor suas personagens, como os espectadores que se sentem mais próximos do universo representado. Por outro lado, a técnica utilizada pela direção nos remete às metodologias de Stanislavski para o trabalho do ator. Como dar forma e vida às personagens? Como caracterizá-las fisicamente? Como buscar e escolher, dentro de si mesmo, emoções que possam ser relacionadas com o papel que será representado, ou seja, como utilizar suas próprias emoções, sensações e instintos para a composição das personagens? Essas questões trabalhadas pelo metodólogo, certamente, foram desenvolvidas a partir do laboratório que o grupo realizou nas ruas de São Paulo, incorporando ao texto espetacular elementos que surgiram desta experiência.

Iacov Hillel transporta a sua montagem para um galpão abandonado de uma escola de samba repleto de alegorias carnavalescas. Segundo o próprio Hillel (Programa do espetáculo *Homens de Papel*, 2001), “Esse beco é um lugar de fantasias não realizadas que estão sendo corroídas pelo tempo. Além disso, é uma referência à ligação de Plínio Marcos com o carnaval paulistano”. Porém, o que fica evidente é que, inserido nesse espaço, o público se sente mais próximo das personagens retratadas e, ao mesmo tempo, distancia-se, pois as alegorias o transportam simbolicamente para o ambiente carnavalesco fazendo com que ele possa “sair” do universo de tensão retratado nas cenas. Dessa forma, a proximidade do espaço cênico efetua-se tanto no plano físico quanto no emocional.

Quando o espectador entra no espaço, os atores já estão em cena atuando. Ao som do samba de Adoniran Barbosa “Trem das onze”. De repente, abre-se um portão e adentra no espaço o caminhão da personagem Berrão. Realmente, um caminhão funcionando é colocado dentro do espaço com faróis acesos e buzinando, até que desce Berrão para pesar os sacos de papéis e dar início à trama dramática. Em outro momento do espetáculo, outro veículo invade o cenário e se aloja à frente do palco: uma carroça velha cheia de quinquilharias trazendo os pertences de Frido, Nhanha e Gá. Na carroça, vê-se escrito “faz-se carroto”, e também encontramos grafitado por todos os lados “Frido e ♥ Nhanha e Gá ♥”. Essas cenas apresentam um realismo que aproxima a montagem do cotidiano representado.

Todo o galpão é utilizado pelos atores durante o espetáculo. O espaço cênico é usado como o terreno em que a ação se desenvolve, mas também exhibe dêiticos que nos transportam para o mundo carnavalesco, através das alegorias alojadas em pontos específicos como, por

exemplo, os bonecos de pano com mais três metros de altura dispostos no fundo do palco. Pela proximidade que há entre a platéia e o espaço das ações, o espectador não se sente apenas como um *voyeur*, mas como um integrante do jogo cênico que lhe é representado.

Ao discorrer sobre o carnaval, Mikhail Bakhtin (1987, p. 6) nos fala que

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (grifos do autor)

Corroboramos as palavras de Bakhtin, pois também acreditamos que “o carnaval possui um caráter universal” e é esse caráter que a montagem de Hillel assume. Entretanto, devemos ressaltar que o ambiente carnavalesco, neste contexto, revela um paradoxo, pois o espaço nos remete à festa (basta que observemos as fantasias e os adereços distribuídos pelo cenário), mas, de fato, o que vemos na representação espetacular é o destaque da vida de seres humanos que têm a existência completamente distanciada do sentimento de “liberdade” propiciado pelos festejos carnavalescos.

Em geral, o recurso de maquiagem utilizado consegue produzir as marcas realistas que são trabalhadas na montagem: panqueique preto no rosto para dar idéia de sujeira, sendo os dentes pintados para que pareçam estragados. Em relação ao figurino, as personagens usam trapos de roupas velhas e sujas. Os homens usam bermudas ou calças rasgadas, camisas velhas (um deles veste uma camisa do Corinthians, que, certamente, é uma homenagem ao dramaturgo que gostava muito de futebol), tocas e bonés, alguns estão descalços, outros usam chinelos ou tênis velhos. Já as mulheres usam vestidos rotos e velhos. Vale a pena destacar o figurino e os adereços utilizados pela atriz que representa a personagem Maria-

Vai: um vestido vermelho; nos braços, pulseiras vermelhas; no pescoço, vários colares; na boca batom também bem vermelho e como roupas íntimas usa um short azul e uma calcinha branca à mostra, ou seja, tudo na personagem permite uma associação direta e óbvia com o mundo da prostituição, na medida em que os elementos utilizados constituem um signo recorrente nesse tipo de ofício. A maquiagem e o figurino nos remetem ao marco do realismo com o objetivo de criar uma aproximação dos tipos apresentados e de suas características pessoais com seus representantes na sociedade.

Quanto à atuação, os gestos físicos são a marca positiva do grupo. Percebemos uma linha de trabalho baseada nas ações físicas de Stanislavski¹⁵². Seguramente, o laboratório realizado pelos atores os ajudou na composição das personagens e na depuração dos gestos e ações para o uso em cena:

- O andar é típico das pessoas que vivem nas ruas, alguns titubeiam ao caminhar, outros andam de pernas abertas. Nhanha (a retirante) caminha apressada, com os braços para baixo e olhar desconfiado. A fala é rápida. Os gestos são bem explorados.
- Linaldo Telles, o ator que interpreta Coco, coça a cabeça o tempo todo, gesto peculiar de sua personagem que tem um retardo mental e, ao mesmo tempo, toca a música “Saudosa Maloca” na sua flauta. Ele consegue trabalhar cada gesto físico e facial como se realmente tivesse algum retardo.
- A atriz que dá vida a Maria-Vai coça a vagina freqüentemente, também um gesto

¹⁵² São as pequenas ações que Stanislavski chamou de físicas. Para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavski falou de ações físicas. Pode-se dizer física justamente por indicar objetividade, quer dizer, que não é sugestivo, mas que se pode captar do exterior. O que é preciso deixar bem claro é o que não são ações físicas. Dessa forma, por exemplo, as atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, mas sim atividades. O que vai fazer dessas atividades ações físicas é a maneira como serão trabalhadas pelo ator, como serão trabalhadas interiormente para serem utilizadas em cena.

peculiar de uma prostituta. Não devemos deixar de elucidar o nome da personagem que, por si, nos apresenta um dêitico: Maria-vai, aquela que vai (dorme, fica, faz sexo) com qualquer um.

- As brigas apresentam uma verossimilhança inegável. Seja na cena em que Berrão bate em Chicão: chutes, socos, tapas na cara ou naquelas em que Noca, Maria-Vai e Nhanha saem no tapa, rolando no chão como “verdadeiras mulheres da rua”.
- Ana Fuser, que dá vida à Gá, demonstra presença cênica ao interpretar a crise de epilepsia na cena em que Coco tenta abusar sexualmente de sua personagem. Podemos afirmar que a atriz consegue incorporar a sua representação o que Eugenio Barba denomina de “presença total”¹⁵³.

O espectador se sente completamente envolvido durante o momento em que a personagem, acuada por Coco, tem a crise e morre. Nesse momento, numa relação entre público/espetáculo acontece o que De Marinis (1997) chamaria de “fazer-criar”, pois o espectador não só acredita no ato que está sendo “ficcionalizado” na sua frente, como também o vive. Segundo Pavis (1994, p. 55),

La ficcionalización, sea textual o escénica, sólo es realizada por el receptor si éste compara el mundo posible de la ficción y su propio universo de referencia. Si el receptor está en condiciones de leer y construir un mundo ficcional posible a partir de algunos indicios suministrados por el texto o la escena, es que los dos mundos no están herméticamente cerrados, sino que uno puede desembocar en el otro, mediante algunos arreglos...¹⁵⁴

¹⁵³ “Durante o treinamento, o ator ou atriz pode modelar, misturar, explodir e controlar suas energias, deixá-las ir e jogar com elas, como algo incandescente que, não obstante, é controlado com precisão fria. Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de **presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e da representação.** (BARBA, 1995, p. 246 – grifo nosso)

¹⁵⁴ A ficcionalização seja textual ou cênica, só é realizada se este compara o mundo possível da ficção e seu próprio universo de referência. Se o receptor está em condições de ler e construir um mundo ficcional a partir de alguns indícios fornecidos pelo texto ou pela cena, é que os dois mundos não estão hermeticamente fechados, senão que de um se pode desembocar no outro, mediante alguns acertos...

Outra cena que deve ser destacada é a em que a atriz Denise Cechi, Nhanha, exige de Berrão, Giulio Lopes, dinheiro para que possa realizar um enterro justo para a sua filha. Nhanha, nesse momento, abre seu vestido e com os seios à mostra (simbolizando peitos abertos contra tudo e todos), incita todos a não aceitarem mais os desmandos de Berrão, gritando para que ele atire porque ela já havia morrido um “cacetão” de vezes. Sua voz firme e forte resgata a força da voz feminina que, até então, esteve, em todo momento, subjugada ao discurso masculino. Tião, Ando Camargo, chega por detrás de Nhanha e fecha o seu vestido. Afinal de contas, para ele, um retirante conservador, os seios de sua mulher não poderiam ser vistos por todos. No entanto, naquele momento, seu gesto é mais marcante que tudo, pois “Gá finalmente vai ter enterro de gente”. O gesto da atriz, mais uma vez, gera o “fazer-fazer” sugerido por De Marinis (1997), só que alcançando um resultado contrário em relação ao discurso proferido por Chicão, pois ela consegue dar um enterro digno para sua filha, ou seja, sua ação surte efeito na sua práxis particular, mas não na pública, pois a luta dos retirantes é em vão. Tudo volta a ser como antes. Não obstante, parece-nos fundamental ressaltar que esta cena representa genericamente o discurso de Gayle Austin¹⁵⁵ quando diz que “descrever as ações das mulheres não é suficiente, elas têm que ser escutadas”. A atriz Denise Cechi através de seu ato performático dá voz à figura feminina, faz com que a mulher saia da margem discursiva superando e extrapolando, pelo menos por um período, o discurso patriarcal hegemônico.

A contemporaneidade da montagem *Homens de papel* se faz evidente quando saímos nas ruas dos grandes centros urbanos: Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte ou mesmo numa pequena cidade do interior; e presenciamos o dia-a-dia dos catadores de papel, de

¹⁵⁵ Cf. nota 103.

latas, de lixo nos grandes lixões urbanos revivendo e re-significando *A ilha das flores*¹⁵⁶ e todas as suas implicações semânticas e sociais — a ficção passa fazer parte da realidade cotidiana. Pessoas que, apesar de completamente excluídas socialmente, continuam fazendo desse ofício o único meio de sobrevivência. Fica-nos as palavras de Ricardo Peruchi (*apud* Programa do espetáculo, 2001) retratadas na apresentação do espetáculo de Iacov Hillel: “Assim, nos cantos que escolhe para ambientar suas peças, Plínio faz caber o Brasil. Sobre suas peças, ele afirmou que ‘não estão superadas, não por méritos do autor, mas por culpa do País que não evolui’. Por isso, Plínio Marcos continua a gritar.” As palavras de Plínio Marcos e Peruchi nos fazem repensar a função política do teatro. O fato de suas personagens “continuarem a gritar”, de certa maneira, relaciona-se com o fato de que elas representam seres humanos com os quais convivemos e que, por sua vez, têm as mesmas dificuldades de se manterem vivos, ou seja, essa montagem nos convida a olharmos à nossa volta, uma vez que o teatro, segundo as palavras de Anne Ubersfed (1989, p. 39) que, aqui, servem para justificar a nossa visão crítica, *puede designar el lugar de las contradicciones no resueltas*¹⁵⁷, pois ele “*no produce sólo este despertar de los fantasmas, a veces produce también el despertar de la conciencia — incluida la conciencia política —, pues no pueden ir lo uno sin lo otro; por la asociación del placer con la reflexión, que dice Brecht.*”¹⁵⁸ (*ibidem*, p. 41)

¹⁵⁶ Premiado curta-metragem com roteiro e direção de Jorge Furtado, em 1989. Um tomate é plantado, colhido, vendido e termina no lixo da Ilha das Flores, entre porcos, mulheres e crianças. No vídeo, pode ser vista a realidade de seres humanos que sobrevivem da seleção de alimentos que se encontram num lixão. Nesse local, são jogados os restos que os porcos de uma fazenda não comem e que passam a fazer parte do “banquete” das pessoas.

¹⁵⁷ “pode designar o lugar das contradições não resolvidas”.

¹⁵⁸ “não produz apenas o despertar dos fantasmas, às vezes, produz também o despertar da consciência — incluída a consciência política —, pois não pode ir um sem o outro; pela associação do prazer com a reflexão, que disse Brecht.”

3.1.4 – Montagens espetaculares das obras de Plínio Marcos em Belo Horizonte

Em Belo Horizonte, pelo menos no período em que desenvolvemos a pesquisa, o *boom* da obra dramática pliniana ainda não se deu. Os diretores e produtores de teatro têm trabalhado com diferentes tipos de montagens que vão do clássico, do comercial (“besteirol”, alguns bons trabalhos, outros nem tanto), da dança-teatro, até as propostas alternativas como o teatro de pesquisa.

Nos últimos anos, até onde tivemos acesso durante o processo de realização da pesquisa, apenas três textos de Plínio Marcos foram produzidos na cidade: *Dois perdidos numa noite suja*, montagem realizada em 1998/99 sob a direção de Luiz Gomide com um bom desempenho atoral de Herbert Tadeu e Chico Neto; *Homens de Papel*, apresentada, em 2000, pelo grupo da SLU sob a direção de Lucílio Gomes e Waldir Passos e *Oração para um pé-de-chinelo*, montagem dirigida por Aline Oliveira, em 2002, e que passamos a analisar.

3.1.4.1 – *Oração para um pé-de-chinelo*

3.1.4.1.1 – O texto dramático

A obra foi escrita pelo autor em 1969 e apresenta um enredo aparentemente simples: Bereco, um “ladraozinho” fugindo da polícia, chega à noite no mocó de Rato que dorme na companhia de uma mulher que encontrara na rua, Dilma. Contudo, apesar da aparente simplicidade do texto — diálogos curtos, linguagem objetiva e original —, a situação dramática é tensa e conflituosa. Bereco entra no barraco de Rato, onde encontra uma

garrafa com um resto de pinga e a bebe. Quando Rato acorda e não encontra a sua bebida, fica transtornado, pois é dependente alcoólico e não consegue ficar sem beber. Desesperado, Bereco, ainda sob o efeito da embriaguez, culpa Dilma de ter bebido sua cachaça até que Rato confessa ter sido ele quem a bebeu:

BERECO — Fui eu, sim.

RATO — Puta sacanagem.

BERECO — Porra, era só um pouquinho.

RATO — Mas era para mim.

BERECO — Deixa pra lá.

RATO — Mas deixa para lá como? Vou ficar tremendo assim o dia todo? Estou duro. E preciso da porra da pinga. Como vai ser? (MARCOS, s.d., p. 9)

Todas as ações dramáticas se originam desse fato. A cachaça, além do objeto da discórdia e o ícone gerador dos conflitos da peça, assume uma função paradoxal para o entendimento da personagem Rato que não consegue se manter “sóbrio” sem o líquido. Sabemos que essa bebida propicia uma reação contrária à esperada para aquele que a consome. Porém, dentro do contexto dramático, a sobriedade da personagem implica em estar bêbado, pois só assim ele é capaz de “encarar” o mundo à sua volta, ou seja, é também uma “válvula de escape”: Rato se sente “sóbrio” depois de beber e Bereco bebe para poder relaxar quando consegue um abrigo para se esconder da polícia.

Dilma, no primeiro momento em que vê Bereco, crê que ele não é ninguém. No entanto, logo percebe que só ele pode permitir que ela saia do barraco e por isso faz o seu jogo até que ele lhe permite sair. Sai e não volta, quem aparece é a polícia que cerca o “mocó” e exige a entrega de Bereco. Primeiro sai Rato jurando ser inocente e estar desarmado, mas, mesmo assim, é metralhado pela polícia. Desesperado, Bereco, que já havia disparado tiros ao vento, dirige-se à platéia e pronuncia suas últimas palavras: “(MURMURANDO) O Rato estava limpo... Não devia nada... Meu Deus... Eu não quero morrer... Não quero...

(*COMEÇA A GRITAR.*) Eu não quero morrer... Sou novo... Não quero morrer! (*OS GRITOS CRESCEM ATÉ SAIR UM GRITO ALUCINANTE:*) Socorro!” (53)

O grito de “socorro” de Bereco nos permite estabelecer uma intertextualidade com o desespero de Célia (de *Abajur Lilás*) diante da morte, como indicador da desesperança que surge diante do poder. Nesse momento, nem um gole de pinga ou o uso da arma de fogo (signo de força para Bereco), muito menos o ato de “quebrar o abajur” (signo de força para Célia) são suficientes para resgatar a dignidade de cada um. Não querer morrer representa, no plano ideológico, a esperança de não serem anulados pelo sistema opressor.

Quanto a Dilma, fica a pergunta: seria ela um alcagüete ou a polícia teria chegado no local seguindo o rastro de Bereco? A crítica não deixa de evidenciar a relação do texto com o Esquadrão da Morte, uma vez que esse fazia parte da realidade de São Paulo como salienta o próprio Plínio Marcos (*apud* VIEIRA, 1994, p. 91):

Em 68/69, em São Paulo, cidade onde moro, todas as manhãs as manchetes de jornais apresentavam em letras garrafais o número de vítimas dos Esquadrões da Morte. Contra o bando de policiais-bandidos poucas vezes se atreviam levantar. Foi aí que eu resolvi escrever *Oração Para um Pé-de-chinelo*.¹⁵⁹

Outra vez, temos a figura do alcagüete associado ao poder como aquele que delata em benefício próprio, mas o que se questiona aqui é o porquê de Dilma entregar para “as mãos da polícia” dois seres tão marginalizados quanto ela mesma.

Oração para um pé-de-chinelo, como sugere o próprio título constitui um texto de cunho cristão. Paulo Viera (*ibidem*, p. 91) corrobora nossas palavras: “Aumentam as evidências

¹⁵⁹ Fala do autor, dez anos após o seu texto ter sido proibido pela censura. Plínio Marcos, mais um trabalho. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28 de junho de 1979.

sobre a profunda piedade de Plínio pelas suas personagens, quando vem agora pedir oração para uma criatura caída, acoçada pelo medo da morte, um simples pé-de-chinelo”. Apesar de o foco desse texto pliniano não ser o aspecto religioso, encontramos nele a “religiosidade” à qual se refere Vera Artaxo. Ela vai aparecer no desejo de liberdade das personagens, na vontade de Bereco de se manter vivo, de poder viver como qualquer ser humano. A oração, aqui, constrói-se no conhecimento da história de três seres subjugados por uma sociedade que não os reconhece, sendo que o “pé-de-chinelo” assume não só a face de Rato e de Bereco ou, mesmo, de Dilma, mas a de várias outras pessoas, que, no plano ideológico, não têm voz, não representam nada perante o sistema opressor. Essa visão é bem delineada a partir da fala de Sábado Magaldi:

Destituídos de qualquer resquício moral, animalizados no processo único da tentativa de sobrevivência, elas [as personagens] se emaranham na desconfiança mútua e torman-se inimigas umas das outras. Essa deliquescência do indivíduo, que perdeu toda noção de valor, Plínio fixa com o nenhum outro dramaturgo brasileiro. (*Jornal da Tarde*, 17 de novembro de 1999)

3.1.4.1.2 – O texto espetacular e seus elementos semióticos



FIGURA 7 – André Mauricio (Bereco), Chica Reis (Dilma) e Genilson Mendes (Rato – deitado) foto de Ricardo s.g.

Essa peça foi encenada pelo grupo OrAção, no Centro Cultural da UFMG, sob a direção de Aline Oliveira e produção e assistência de direção de Carluty Ferreira. Logo na entrada do teatro, em frente às escadas que dão acesso ao segundo andar do prédio, o público se depara com uma instalação: no chão, há um grande crucifixo de pano preto, que tem, em cada canto, uma garrafa (totalizando doze) quebrada ao meio com uma vela acesa dentro e um santo católico (Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Conceição, Sagrado Coração de Jesus, Santa Rita de Cássia, Santa Bárbara, São Judas Tadeu, entre outros), colado no seu corpo. Na frente da cruz, seis pares de chinelos em cores e tamanhos diferentes como se pertencessem a crianças, adolescentes e adultos.

Não podemos deixar de aludir ao caráter semântico dessa instalação, visto que a cruz é o símbolo máximo da Igreja Católica e o número 12 (doze) — representado pelas doze garrafas, as doze imagens de santos e os doze pés de chinelos — não só faz alusão ao título da obra “oração para um pé-de-chinelo”, como também aos doze apóstolos de Jesus Cristo. Portanto, não há como omitir o aspecto religioso que nos salta à vista ao nos depararmos com esses elementos simbólicos sugeridos pela produção do espetáculo, que recupera o cunho cristão e a religiosidade que é peculiar à obra do dramaturgo e, em particular, a esta peça.

Aline de Oliveira, ao falar sobre as personagens plinianas, diz-nos que

Seu herói nada perdeu de estarecimento com o tempo, pelo contrário. O advento do século XXI só fez crescer nossos olhos assustados diante da “globalização”, da expansão da miséria coletiva. É portanto, ao pé deste olhar em choque, que nos lançamos ao realizar esta oração coletiva e desnaturada, dialogando com o passado e o presente, sem respostas definitivas, mas com as atenções todas lançadas ao futuro desta aldeia global e tão próxima de nós. (Programa do Espetáculo *Oração para um pé-de-chinelo*, 2002)

Através das palavras da diretora, percebemos claramente a contemporaneidade do texto do autor que, apesar de escrito em um momento específico da história brasileira retratando a realidade da ação dos Esquadrões da Morte, em São Paulo, nos fins dos anos 60, pode ser relido e concretizado hoje através das ações conturbadas da polícia brasileira e do crime organizado que, muitas vezes, detêm o controle de toda uma comunidade.

Assim que o espectador é convidado a adentrar no espaço onde a peça é apresentada — o pátio do Centro Cultural — ele se vê diante de uma máquina cênica: uma estrutura de ferro lembrando um pequeno cômodo, medindo aproximadamente 8 x 3 metros. Essa estrutura é revestida por uma tela fina do lado externo, composta de uma porta que dá acesso ao público e aos atores durante a apresentação. Dentro do espaço de representação, encontramos apenas um vaso sanitário, com um espelho dependurado na corda da descarga; no chão, várias garrafas de cachaça vazias espalhadas estrategicamente por todo o espaço; nos fundos e ao centro, um crucifixo e um rosário e, na lateral, um pequeno altar com imagens pequenas de santos — mais uma marca semiótica traduzindo a religiosidade presente na obra.

Nesse pequeno espaço, a peça é apresentada. Os espectadores entram e assistem ao espetáculo como se eles estivessem no do próprio mocó da personagem Rato.¹⁶⁰ Toda essa estrutura foi montada para que o espectador se sentisse mais próximo das ações físicas que são desenvolvidas pelos atores durante a encenação. Se observarmos a “dramaturgia do

¹⁶⁰ Nesse espaço, cabem no máximo trinta e cinco pessoas, que ficam bem juntas umas das outras em bancos laterais.

espaço”¹⁶¹, percebemos que essa concepção cênica propicia a proximidade do ator e do espectador, dando mais “veracidade” às cenas de tensão que são constantes durante o espetáculo (cf. FIG. 7). O espectador se vê confrontado às ações representadas, seja através da proximidade dos corpos dos atores que chegam, em alguns momentos, a esbarrar em alguém, seja através do cheiro de cachaça sentido quando Rato, desesperado, começa a quebrar as garrafas por não encontrar nada para beber ou mesmo do cheiro de suor que é emanado dos corpos dos atores. Nesses momentos, a ruptura da quarta parede faz com que a identificação dos espectadores com relação às cenas representadas seja grande. Os atores conseguem realizar o que Grotowski (1992) nomeia de “proximidade de organismos vivos”. A relação entre ator e o espectador é quase fisiológica, e o entrecruzamento de olhares, a respiração, o suor, tudo isso constitui uma participação ativa. Devemos esclarecer que isso só é possível pelo fato de o texto espetacular não ter sido concebido para ser concretizado numa caixa cênica como o palco italiano, que, certamente, impediria essa relação.

A sonoplastia é um dos aspectos técnicos bem trabalhados na montagem. Leticia Andrade é a responsável pelo som, executado a partir de instrumentos não muito convencionais. Além de atabaque, pandeiro, tambor (bumbo), são utilizados triângulo, chique-chique, tacos, pratos, panela, chocalho, placa de carro, balão. Durante todo o espetáculo, são propostos sons ou ruídos de acordo com as cenas representadas pelos atores. Todos os momentos de tensão são gerados não só através da atuação do atores, mas, principalmente, pelos

¹⁶¹ Conceito proposto por Sara Rojo (2002), a partir das teorias de Marco De Marinis, no livro *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Itália*. Trata-se de um espaço dramático produtor de sentidos e não apenas o local onde se encena o texto dramático, mas sim onde esse texto estará em conexão com as outras linguagens que compõem o texto espetacular.

instrumentos manipulados e os respectivos sons que surgem das mãos de Leticia Andrade. Assim, a sonoplastia produz, em alguns instantes, uma ruptura com o realismo que é proposto em cena e, em outros, reforça-o. O som do tambor anuncia uma cena de tensão, rompendo com o objeto surpresa que pode ser esperado pelo público. Por outro lado, o som estridente extraído do balão provoca uma sensação de agonia no espectador, deixando-o incomodado à medida que o ruído é associado às ações produzidas pelos atores em cena.

O projeto de iluminação de Marcelo Miyagi está baseado em dois focos de luz, fixados em cada lateral da estrutura, e uma lâmpada comum no centro, alguns canhões laterais. Com poucos jogos de luzes, o iluminador cria e provoca os principais momentos de tensão durante a montagem. O espetáculo se inicia com todo o ambiente em *black-out*, o espectador sem conseguir ver o que passa, escuta passos e vozes que vêm do fundo do pátio em sua direção. De repente, as personagens Rato e Dilma entram no espaço, bêbados, fazem sexo de forma selvagem. O espectador se sente fixado às ações físicas dos atores, até que se escutam outros passos: é Bereco, que, antes de entrar no mocó, fugindo da polícia, passa pelas laterais, sobe em cima da estrutura e caminha como se estivesse andando sobre as cabeças dos espectadores. Essa cena objetiva criar um clima propício para o desenvolvimento das ações dramáticas. O público, ao se ver, no ambiente escuro, escutando apenas os passos de Bereco, sente a mesma angústia que a personagem está vivenciando naquele momento.

São os recursos de iluminação responsáveis por um dos momentos mais tensos da obra: as mortes de Rato e Bereco. Do lado de fora da estrutura metálica, nos corredores do pátio do Centro Cultural, são alojados estrategicamente quatro holofotes com luzes brancas e

vermelhas que sugerem a chegada da polícia que cerca o mocó de Rato e os mata. É produzido um apagão e todo o espaço é iluminado por rajadas de luzes ora vermelhas, ora brancas, buscando reforçar o sentimento de agonia representado por Rato que, inutilmente, grita que é inocente, que só quer conversar e, mesmo assim, recebe dois disparos. Logo, o foco da tensão é transferido para o desespero de Bereco, que atira para o ar, grita, até que também se escuta um disparo e ele morre.

De forma distinta do texto pliniano, na visão espetacular de Aline Oliveira, Bereco diz “que não quer morrer”, mas não clama por socorro. Na leitura da diretora, a personagem, agonizando, pronuncia as seguintes palavras em tom de sussurro: “Qual a paz que eu não quero conservar para tentar ser feliz?” Escuta-se uma voz (da atriz que interpreta Dilma, Chica Reis), que, em off, canta/declama parte da música “Minha Alma (A paz que eu não quero)” do grupo musical *O Rappa* (2003):

a minha alma está armada
e apontada para a cara
do sossego (sego)
pois paz sem voz
não é paz é medo (medo)

às vezes eu falo com a vida
às vezes é ela quem diz
qual a paz que eu não quero
conservar
para tentar ser feliz

Obviamente, essa música, não consta do texto original. Trata-se de uma inserção, produto da re-leitura realizada pela direção do espetáculo e que, segundo nossa perspectiva, serve para trazer a obra para a contemporaneidade, fazendo-a dialogar com o nosso momento enunciativo. A própria Aline Oliveira (2002) fala sobre o processo de concepção da montagem e nos diz:

“Eu fui, eu tentei ser, muito fiel ao texto. Foi uma opção clara — não adaptar quase. As adaptações que a gente fez são em termos que ele utilizava, que são coisas datadas da década de 70, e também de São Paulo. A gente queria trazer para o universo mais... Eu tentei trabalhar até na questão da rubrica, próximo do autor.”¹⁶²

Essa sua preocupação pode ser percebida na montagem. Por exemplo, a questão lingüística quase não sofre modificação, sendo que a inovação se dá no cenário através da apropriação espacial e, na sonoplastia, com a utilização de instrumentos não convencionais, como já mencionamos, e na inclusão da música do grupo *O Rappa*.

Por outro lado, o figurino utilizado é realista (cf. FIG. 7), o que também permite que o espectador veja na personagem um ser semelhante aos que vemos todos os dias. Ele funciona como indício que o público terá que completar e suplementar de maneira a produzir uma analogia das personagens representadas e seus representantes na sociedade contemporânea. Os espectadores são estimulados a observar como os atores incorporam o vestuário às suas ações performáticas, vivenciando-o e comprovando a afirmação de Pavis (2003, p. 164) que “o figurino é ao mesmo tempo significativo (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)”. Dessa forma, o figurino realista caracteriza o meio social, o estilo e a época em que as personagens são representadas.

Rato veste roupas desgastadas e sujas, uma calça de tergal segurada por um barbante. As roupas de Bereco — um jeans velho e uma camiseta branca, suja e rasgada —, apesar de velhas, não estão desgastadas quanto as de Rato, demonstrando que este se encontrava em melhor situação que o amigo, afinal de contas, ele vivia de pequenos furtos. Dilma usa todos os adereços de uma prostituta (bem parecido aos utilizados pelas prostitutas de

¹⁶² Programa *Livro Aberto* da TV Minas, apresentado no dia 25 de fevereiro de 2002.

Abajur Lilás de Ferrara); dois colares grandes, um branco e outro vermelho, duas pulseiras brancas de plástico em uma das mãos e um colar enrolado na outra. Suas roupas estão fora de moda: um short vermelho curtíssimo e uma frente única. No momento em que sai a fim de comprar comida para Bereco e a pinga do Rato, ela se troca na frente do público, colocando um vestido vermelho. Não usa maquiagem carregada como costuma utilizar as prostitutas, apenas um batom muito vermelho e, num dado momento do espetáculo, também pinta as unhas de esmalte vermelho.

Devemos enfatizar a valorização que se dá ao vermelho na montagem, signo recorrente da paixão e da morte. Dilma, de certa forma, representa, esses elementos dicotômicos. Ela, apesar de ser prostituta e levada por Rato para o seu mocó apenas para satisfazer seu desejo sexual, propicia-lhe um momento de prazer, uma vez que ele não tem onde “cair morto”, é um “jogado às traças”, segundo a linguagem pliniana. Ao mesmo tempo, é ela quem seduz Bereco, fingindo estar do seu lado, para, dessa forma, escapar e, ainda, levar um pouco de dinheiro, coisa que não conseguiria de Rato, um “pé-de-chinelo”. E, ao que tudo indica — ainda que o texto não o deixe claro —, é ela a responsável pelo envio da morte (simbolizada pelo esquadrão da morte) ao encalço das pobres almas. O vermelho presente na roupa, no batom, no esmalte de Dilma, mais uma vez, é um signo, mesmo que óbvio e recorrente, de tragédia, de sangue derramado.

Aline de Oliveira na sua visão espetacular dialoga com diferentes estéticas — a instalação, o figurino realista, a caixa cênica não convencional que funciona como o espaço para representação e platéia, a sonoplastia ao vivo e a re-leitura da música do Rappa —, e confere um caráter pós-moderno à montagem do texto pliniano. Não obstante, devemos

esclarecer que o uso dessas linguagens não extrai da obra o seu caráter moderno, presente, por exemplo, no discurso utópico de Rato: “Agora eu vou sair. Eu não devo nada. Olha, Bereco. Eu não sou melhor que ninguém, Mas estou limpo. Já paguei o que devia. Puxei minha cana. Agora não devo nada. [...] Só quero sossego [...]” (52) e, muito menos, não deixa de evidenciar a força do discurso do autor, através das falas e dos atos das personagens representadas em cena, que demonstram que o elenco conseguiu efetivar, diante dos olhos do espectador, o que De Marinis (1997) nomeia de “saber-fazer”¹⁶³.

É interessante observarmos que as ações físicas representadas pelos atores, em alguns momentos, quebram a seriedade das falas pronunciadas pelas personagens, propiciando momentos de humor, fazendo com que o público ria do desespero de Rato para conseguir um gole de pinga: “Agora estou chué dos peitos, escarrando sangue e tudo. Só quero sossego. Só quero tomar minhas pingas. Eu preciso de pinga. Juro que preciso.” Esta frase retórica, Rato repete durante todo o espetáculo. Genilson Mendes, o ator que representa a personagem, tecnicamente, usa na sua atuação um andar titubeante que se casa com a voz ofegante de bêbado e a resposta é o riso do público. Assim, o humor é utilizado como recurso de distanciamento, permitindo que o espectador possa “relaxar” e esquecer, por alguns instantes, as cenas de tensão presenciadas. Devemos ressaltar, no entanto, que durante a representação da peça — nos últimos momentos de vida de Rato e Bereco, por exemplo — o riso já não é a única resposta do espectador às ações das personagens. Durante a encenação do espetáculo, o público responde de maneira distinta à interpretação

¹⁶³ Nos termos de Marco De Marinis (1997, p. 79, grifos do autor), “a competência teatral não é somente um *saber*, uma soma de conhecimento e de códigos, senão e sobretudo um *saber-fazer*, isto é, precisamente, a soma de capacidades, atividades e outros que permitem ao espectador realizar as diversas operações receptivas.” (N.T.: Texto, no original, em espanhol.)

dos atores. Como já mencionamos, o riso, muitas vezes, é inevitável. Não obstante, há momentos em que o espectador se sente sob o impacto das ações físicas utilizadas pelos atores. São olhares fixos, rostos incomodados, nervosos, atenção total à cena. A tensão por parte da platéia é evidente: “não quero morrer não, não quero morrer não. Foi na cadeia que eu me endoidei. Só tenho 25 anos, não quero morrer não”, diz Bereco sob o olhar de angústia da maioria dos presentes, enfatizando o caráter agônico e trágico da montagem. Devemos abrir um parêntese para explicitar que a idéia de “trágico”, segundo Raymond Williams (2002), na modernidade não responde ao conceito pré-estabelecido pelos gregos que a condicionavam às interpelações do destino, mas sim às determinações sociais às quais as personagens se vêm submetidas e das quais não conseguem desvencilhar-se.

Tivemos a oportunidade de assistir a montagem espetacular de Aline Oliveira em outros espaços cênicos: no Galpão Cine Horto e numa das Salas do Centro Cultural da UFMG. Apesar de o Galpão não ser um palco italiano tradicional, o espetáculo foi re-adaptado para o novo ambiente. O público entra pela porta dos fundos conduzidos ao mocó do Rato (o espaço da representação já mencionado anteriormente) por dois homens vestidos de negro e encapuzados. É utilizada outra instalação, diferente daquela que descrevemos em relação à apresentação realizada no Centro Cultural da UFMG: uma cruz com quatro garrafas dependuradas e em cada uma das garrafas, também, uma foto de um santo católico; no centro da cruz e em cada braço, há uma foto de Plínio Marcos (somando cinco); no chão, são alojadas somente as alças de chinelos, sem os pés e um prato com velas que foram queimadas e nove rosários. O aspecto religioso é mantido nessa instalação. Entretanto, o espectador só a vê no final do espetáculo (visto que ele é conduzido rapidamente pelos encapuzados ao local onde se sentará), quando os atores já não se encontram no espaço

cênico. É como se ele tivesse que parar diante do cruzeiro para rezar, como “bons cristãos”, pela alma das personagens “desgraçadas” — Rato e Bereco —, realizando, assim, uma oração para aqueles pés-de-chinelo.

No segundo espaço do Centro Cultural, a mesma instalação, que foi montada no Galpão Cine Horto, é utilizada na entrada que dá acesso à sala onde será apresentada a peça. Outra vez, o público é conduzido ao espaço cênico pelos encapuzados. Ainda que não exista diferença na estrutura em que é encenada a obra, trata-se de um espaço bem menor que os citados anteriormente e isso gera, ainda mais, uma cumplicidade com o público, que se sente mais envolvido durante a apresentação do espetáculo. Isso só vem a demonstrar que o espaço, unido a outros fatores, tem o poder de influenciar na recepção do espetáculo. Nessa apresentação, notamos que houve uma resposta mais “calorosa” por parte dos espectadores, como se as pessoas estivessem “presas” às ações e falas enunciadas.

3.2 – Encenando Juan Radrigán



FIGURA 8 – Montagem norte-americana de *Hechos Consumados* (*When all is Said and done*), dirigida por Martín Balmaceda

Durante o tempo em que desenvolvemos nosso trabalho, não tivemos a oportunidade de assistir a nenhum texto espetacular das obras de Juan Radrigán. Na época em que estivemos no Chile para realizar a pesquisa sobre suas peças e fazer a entrevista (apresentada no Anexo III), a montagem *El exilio de la mujer desnuda* acabava de sair de cartaz. Por isso, impossibilitados de efetivar a análise semiótica de uma montagem radriganeana, resolvemos propor uma leitura espetacular para o texto *Hechos consumados*, uma de suas obras mais montadas e cuja temática nos interessava discutir.

Juan Villegas (1992, p. 11) afirma que

La re/ escritura de la historia es un proceso constante, tanto por las transformaciones del objeto de dicha historia — los discursos teatrales —, como por las transformaciones de los códigos del discurso crítico y los desplazamientos e intereses ideológicos de los sujetos que escriben la historia. Este proceso se acentúa especialmente en los períodos de crisis históricas. Cuando el poder cultural legitimador de una versión de la historia pierde autoridad, los grupos culturales o políticos emergentes proponen la re-escritura como un proceso de desvalidación de los sectores en el poder y, a la vez, como un modo de “leer” el pasado de manera que justifique su propia ascensión al poder. La re-escritura de la historia del teatro es un proceso continuo de sustituciones culturales y políticas.¹⁶⁴

Quando nos propusemos a pensar a encenação de um dos textos de Radrigán, imediatamente nos veio à mente *Hechos consumados* pensando na possibilidade de re-trabalhar os fatos históricos a partir da re-escrita dos mesmos, analisando os contextos culturais, sociais e políticos como é abordado por Villegas, mas com o objetivo principal de estabelecer um diálogo entre eles, colocando em evidência o passado e o presente. Dessa forma, a primeira questão que nos veio à tona foi: por que montar essa peça já que se trata

¹⁶⁴ A re/ escrita da história é um processo constante, tanto pelas transformações do objeto de dita história — os discursos teatrais —, quanto pelas transformações dos códigos do discurso crítico e os deslocamentos e interesses ideológicos dos sujeitos que escrevem a história. Este processo se acentua especialmente nos períodos de crises históricas. Quando o poder cultural legitimador de uma versão da história perde autoridade, os grupos culturais ou políticos emergentes propõem a re-escrita como um processo de invalidação dos setores no poder e, ao mesmo tempo, como um modo de “ler” o passado de maneira que justifique sua própria ascensão ao poder. A re-escrita da história do teatro é um processo continuo de substituições culturais e políticas.

de um dos textos do autor mais montados? A resposta a nossa própria indagação se fundamenta no pressuposto de que o texto deve ser relido e re-concretizado sem cessar, assim como nos propõe Pavis (1994, p. 88). Acreditamos que a releitura do texto de Radrigán, além de nos colocar em diálogo com o contexto cultural em que ele foi escrito, possibilita-nos estabelecer uma relação com a contemporaneidade, porque essa peça, embora tenha sido escrita num momento específico da história ditatorial chilena, ainda nos diz muito, pois trabalha questões sociais que estão arraigadas no cerne de nossa sociedade, em pleno começo do século XXI. Dessa forma, a importância que tem o contexto cultural para o estudo dessa obra é evidente, porque o autor está retratando a vida de personagens que se encontram à margem do discurso, cada qual, com as suas particularidades. A nosso ver, em qualquer tentativa de se estudar e reconstruir um texto dramático seja esse contemporâneo ou do passado, faz-se mister uma análise contextual, que nos permitirá resgatar, dele, elementos-chaves para serem trabalhados numa proposta espetacular.

A segunda questão a qual nos dedicamos foi a tradução do texto. Traduzir *Hechos consumados* — *Fatos consumados* em português — não foi uma tarefa fácil¹⁶⁵, uma vez que estávamos lidando com um texto escrito em espanhol coloquial e com registros lingüísticos chilenos bem específicos não só de um período da história chilena (o regime militar de Pinochet), mas também de um setor da sociedade considerado como pobre/popular, com todos os pré-conceitos sociais que são atribuídos aos cidadãos dessa classe, entre outros: sem cultura, sem trabalho, sem auto-estima, sem saúde, sem teto. Portanto, a nossa tarefa tradutória não se ateve somente a traduzir os signos lingüísticos, mas, principalmente, se propôs a buscar estabelecer uma relação entre esses signos

¹⁶⁵ O texto traduzido encontra-se no ANEXO V.

específicos do espanhol e aqueles do português. Tentamos nos ater ao questionamento de Pavis (1997, p. 105-106):

Para concebir el proceso de la traducción teatral, habría que interrogar a la vez al teórico de la traducción y de la literatura y al director de escena o al actor, lograr la cooperación de los mismos e integrar el acto de la traducción a ese *traslado* mucho mayor que es la puesta en escena de un texto dramático y la puesta frente a frente de una cultura y un público extraños el uno para el otro. En el teatro, en efecto, el fenómeno de la traducción para la escena (que es el único que aquí nos interesa) supera con mucho el fenómeno, bastante limitado, de la traducción *interidiomática* del texto dramático.¹⁶⁶

Durante o processo tradutório de *Fatos consumados*, a maior dificuldade foi encontrar o melhor termo em português para “traduzir” os ditos e gírias chilenos, encontrar um meio termo em relação ao uso pronominal, e adequar a linguagem oral do texto, uma vez que as personagens radriganeanas aglutinam palavras e, muitas vezes, não pronunciam algumas letras como, por exemplo, as vogais e as consoantes “d” e “s”, conforme já nos havia alertado Carola Oyarzún: “... ¿no vis que no conozco ná p'acá?” (RADRIGÁN, 1998, p.167) [“Você não vê que eu não conheço nada por aqui?”, segundo o português padrão]. A partir dessa diversidade lingüística, optamos por tentar aproximar o discurso oral das personagens em espanhol para o português coloquial utilizado pelas pessoas da extração popular. Nesse sentido, optamos por traduzir, a título de exemplo, *uste* (*usted*) por **ocê** e apenas mantemos o vocábulo “você”, quando a personagem utilizava *usted*. Percebemos que Juan Radrigán utiliza, em várias falas das personagens o pronome *lo(s)* (terceira pessoa, plural, em espanhol) para se referir a *nos* (primeira pessoa) não se atendo ao registro culto: “— *Y como no los había dicho antes? / — Y querían que se los diera por escrito?*” (*ibidem*, 188 – grifo nosso) [— E como não **nos** tinha dito antes? / — E vocês

¹⁶⁶ Para conceber o processo da tradução teatral, teria que interrogar ao mesmo tempo ao teórico da tradução e da literatura e ao diretor de cena o ao ator, conseguir a cooperação dos mesmos e integrar o ato da tradução a esse *traslado* muito maior que é a montagem de um texto dramático e a montagem frente a frente de uma cultura e um público estranhos um para o outro. No teatro, de fato, o fenômeno da tradução para a cena (que é o único que aqui nos interessa) supera em muito o fenômeno, bastante limitado, da tradução *interidiomática* do texto dramático. (grifos do autor)

queriam que lhes desse por escrito?]. Em alguns momentos do texto, as personagens utilizam o registro culto e, logo, retomam o coloquial, ou seja, elas procuram conscientemente assumir a vertente culta da língua como se quisessem demarcar uma diferença através do uso correto do discurso lingüístico. Todas essas nuances fizeram do processo tradutório um desafio, pois tivemos que tentar, em vários momentos, colocar-nos ora no papel das personagens ora no papel do ator para encontrarmos o termo mais apropriado em português.

3.2.1 – O texto dramático

O enredo de *Hechos consumados*, como praticamente todos os textos de Juan Radrigán, está estruturado a partir de um conflito básico: trata-se de uma tragédia contemporânea que nos coloca diante da marginalidade de dois seres — Emilio e Marta — que não têm um “espaço” para viver. Refletindo sobre o conceito de tragédia, Raymond Williams (2000, p. 79) nos diz que

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativas e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.

Com base no exposto por Williams, a idéia de tensão resultante da transformação de uma cultura nos parece essencial para o desenvolvimento da presente análise. Estamos inseridos numa cultura que traz, arraigada a si, ditames sociais que nos dividem em classes dicotômicas — ricos x classe média x pobres; empresários x operários; patrões x

empregados; chefes x subordinados; brancos x negros; intelectuais x analfabetos/sub-alfabetizados; bonito x feio; sublime x grotesco, etc. — o que provoca contradições em níveis distintos. Essas contradições e tensões entre o velho e o novo geram aporias no nível discursivo e no nível de representação como vamos observar através do enfrentamento das personagens Emilio e Miguel no texto radriganeano. Do embate das crenças pessoais dessas personagens, surgirá o ato trágico, responsável pelo desmoronamento de ditas crenças.

Pelo exposto, não há como ler as palavras de Williams sem associá-las ao texto de Radrigán. Devemos reforçar o fato de que *Hechos consumados* foi escrito num período de falta de estabilidade, de mudanças sócio-político-culturais na vida dos chilenos. Pelo fato de o texto ter sido escrito neste contexto, no intuito de retratar a vida de seres humanos que vivenciaram esse momento de transformações e, ainda, ser ele contemporâneo, denominá-lo de “tragédia moderna” nos parece mais coerente. Segundo Karl Jaspers (*apud* THOMAS, 1999, p. 16),

[...] uno de los elementos característicos de la situación trágica consiste en la pugna concreta, protagonizada por los personajes, manifiesta otra confrontación entre fuerzas más profundas y universales, que trascienden el microcosmo escénico y afectan al orden del macrocosmo.¹⁶⁷

Em sua obra, Juan Radrigán expressa a visão trágica do mundo. A miséria, o desarraigamento social e a degradação das personagens têm como referente, num segundo nível semântico, o determinismo histórico da humanidade condenada à destruição.

Muitos estudiosos da tragédia grega consideraram que ela representa o drama do Destino. Por isso, ela desempenhava um forte papel de socialização, buscando estabelecer a ordem

¹⁶⁷ [...] um dos elementos característicos da situação trágica consiste na pugna concreta protagonizada pelos personagens, manifesta outra confrontação entre as forças mais profundas e universais, que transcendem o microcosmo cênico e afetam a ordem do macrocosmo.

no mundo através do controle dos atos humanos. Na tragédia, aquele que cometia algum ato desmedido — uma *hybris* — era punido. O espetáculo trágico, para realizar-se como obra de arte, deveria sempre provocar a *Katarsis* (a catarse), isto é, a purgação das emoções dos espectadores. Assistindo às dilacerações do herói trágico, sensibilizando-se com o horror que a vida dele se tornara, sentindo uma profunda compaixão pelo triste destino reservado ao herói, o público passava por uma espécie de exorcismo coletivo.

A partir dessa leitura, podemos fazer menção aos postulados do trágico. Assim, para afirmarmos que um espetáculo é uma tragédia, é mister que ele apresente características que possam ser identificadas pelo público. Primeiramente, deve revelar a dignidade da queda. O herói é sempre uma figura reconhecidamente importante — Édipo, Antígona, Prometeu, entre outros —, que consegue manter a integridade moral quando as coisas desandam ao seu redor, é um estóico. Logo, há de verificar-se a importância da altura da queda — que o herói deve aceitar conscientemente —, transmitindo a idéia de caída de um mundo de segurança e felicidade que se vê ilusório para as mais profundas das misérias. Por fim, a tragédia resulta de uma falta absoluta de solução. Não há outra saída além daquela determinada pelos acontecimentos que vão sendo revelados diante do herói.

Hechos consumados não apresenta a estrutura clássica da tragédia grega. Entretanto, Radrigán cria o drama de um marginal que encontra na dignidade pessoal um valor ordenador do mundo que o rodeia e no sacrifício, em defesa deste valor, uma possibilidade de transcendência. O eixo da ação dramática se centra no processo que conduz a personagem Emilio a se realizar como “herói trágico” na defesa de sua própria dignidade. O destino pessoal de Emilio assume um desdobramento trágico na medida em que passa a

retratar não apenas as relações do ser humano no que diz respeito aos conceitos morais, mas no ato de colocar em questionamento a validade desses conceitos, que nos permitirá dirigir a atenção às causas dos sofrimentos das personagens e não apenas ao sentimento em si, isolado.

Devido a essa concepção, consideramos *Hechos consumados* uma tragédia moderna. John Gassner (2002, p. 49) assinala que “No mundo sofocliano, o homem deve esforçar-se para introduzir ordem em seu próprio espírito. Se o universo está desprovido de justiça, devemos concluir que pode produzir esse artigo pessoalmente — em sua própria pessoa e no mundo que é de sua própria criação”. É exatamente isso que faz a personagem Emilio através do ato trágico, sua morte, coloca seu espírito em paz. A transgressão executada pela personagem possibilita que o espectador reflita sobre o seu ato e sobre o mundo em que ele e a personagem estão inseridos.

Sara Rojo (1984, p. 22), de forma sintética, descreve-nos as personagens Marta e Emilio:

Ella fue abandonada por su marido, que era jardinero “cuando había trabajo”, no lo retuvo porque “el amor no se obliga”. Es salvada de la muerte por un vagabundo que la saca del canal donde la tiraron para silenciar su visión de un bulto sacado clandestinamente; le causaba miedo hasta recordar el hecho. Él es alguien que alguna vez tuvo trabajo y familia; pero hoy sólo le queda su dignidad para no convertir en un animal.

El conflicto se hace presente en forma definitiva cuando el poder, representado en un guardia del lugar, les pide (primero suavemente) que abandone esa tierra. El poder en sí aparece abstracto a través de patrones sin nombre ni rostro que envían a pobres emisarios (como éste que quiere conservar su pega porque tiene a su mujer enferma) a ordenar, agredir y matar (como en esa situación) a otros hombres iguales a ellos, convirtiéndose así la realidad en absurdo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Ela foi abandonada pelo seu marido, que era jardineiro “quando havia trabalho”, não o reteve porque “o amor não se obriga”. É salva da morte por um vagabundo que a tira de um canal, onde a jogaram para silenciar sua visão de um vulto retirado clandestinamente; causava-lhe medo até recordar o fato. Ele é alguém que, alguma vez, teve trabalho e família; mas, hoje, só lhe resta sua dignidade para não se converter num animal. O conflito se faz presente em forma definitiva quando o poder, representado num guarda do lugar, pede-lhes (primeiro suavemente) que abandonem essa terra. O poder em si aparece abstrato através de padrões sem nome, nem rosto que enviam pobres emissários (como este que quer conservar seu serviço porque a sua mulher está doente) para ordenar, agredir e matar (como nesta situação) outros homens iguais a eles, convertendo-se, assim, a realidade em absurdo.

Essa situação de converter a “realidade em absurdo” nos faz refletir sobre o caráter existencial do texto, permitindo que também possamos lê-lo a partir da temática do “absurdo”, desenvolvida por Beckett e a quem Radrigán admira. As personagens se encontram por casualidade e têm a vida remexida a partir desse encontro. Marta passa a representar a mulher que genericamente quer apenas ser feliz, amar e ser amada. Emilio é a voz da consciência, apesar de ser e se reconhecer como um ser excluído socialmente, decide viver em função de lutar pela sua causa própria — sua integridade ideológica — e por ela é capaz de morrer. A sua morte passa a simbolizar uma vitória contra o sistema opressor. Miguel representa “o pobre diabo”, aquele que vende sua alma para defender a propriedade que não lhe pertence. Chega a cometer a ação “absurda” de matar para defender seu serviço. Julga-se superior aos seus iguais (Emilio e Marta) por ter um trabalho, mas não consegue discernir que na verdade é usado pelo patrão. Radrigán nos apresenta, através de Miguel e da figura imagética de seu Patrão, a quem nunca viu, “*las características míticas de un Godot tiránico y todo poderoso*”¹⁶⁹ (THOMAS, 1999, p. 21). O poderio desse patrão não tem limites, suas propriedades são incalculáveis.

Por outro lado, Aurelio é uma personagem que tem uma participação pequena na trama dramática, mas sua função é importante. Com seu discurso aparentemente desconexo, ele surge do nada como se fosse um enviado com o poder de “ver” o futuro. Como Tirésias, Aurelio antecipa o futuro sombrio que é reservado a Emilio. A personagem que, em princípio, parece ser simplesmente mais um dos indivíduos marginalizados, transforma-se numa antecipação da tragédia no texto radriganeano. Suas falas, a exemplo do teatro grego,

¹⁶⁹ “as características míticas de um *Godot* tirânico e todo poderoso”.

ganham dimensão de oráculo, prenunciando, a partir de um discurso enigmático, o destino trágico de Emilio.

A menção à ditadura se dá, no texto, de forma indireta e o leitor só tem acesso a essa informação, através das falas da personagem Marta que relata a Emilio que presenciou a “desova de um corpo” e tal ato quase provocou sua morte. O leitor pode estabelecer uma leitura direta dos fatos descritos pela personagem e compor, na sua mente, uma relação com a tortura e a eliminação de testemunhas, “ferramentas” tão utilizadas pelos detentores do poder. Através de Marta, percebemos que o autor usa do recurso do *flash back* muito utilizado pelo cinema. A partir de suas falas, que não são descritas em ordem cronológica no texto, conseguimos recompor as imagens da cena em que ela relata o que lhe acontecera. Estabelecemos, também, uma relação da personagem Miguel com a ditadura vivida pelos chilenos. Essa personagem representaria uma metáfora às avessas do regime opressor. Seus atos são conseqüências da impossibilidade de reagir contra o poder representado pelo seu patrão, que, como Godot, não aparece em nenhum momento do desenvolvimento das ações dramáticas. O patrão (na nossa leitura, o ditador) é sempre nomeado pelo seu empregado Miguel, entretanto sua presença é metafísica como se fosse um ser onipresente. O desenlace das ações dramáticas surpreende, pois Emilio morre por recusar-se a dar dois passos:

Dois passo pra onde? Não, agradecido, agradeço ocê do fundo da minh'alma. Palavra, se eu pudesse eu começava a chorar até o nariz escorrer de tão emocionado que tô, mas me entendem: já é muitas vez que me obrigaram a dar dois passo, muitas vez que tive que dizer Sim, quando quero dizer Não; já é muitas vez que tive que escolher não ser nada... Não, compadre: daqui, não me mexo. (RADRIGÁN *apud* ALEXANDRE et al., s.d., p. 120)

Escolhendo a própria morte de forma transgressora, Emilio salva a sua existência, dando-lhe sentido. Sua opção de sacrificar a vida num ato que o leva à morte, também o conduz à

renovação de sua existência com o novo sentido que alcança o ato de morrer. Segundo Sara Rojo (2003, p. 85),

Son ese tipo de miniaciones performáticas, en el sentido de transformadoras, las que subvierten el poder instaurado y establecen posibles alternativas a la violencia. Pues si bien el poder está en los entramados inherentes a toda estructura social es posible oponérsele [...] a través de actos perlocutorios de resistencia.¹⁷⁰

Eduardo Thomas, como nós, reconhece o caráter trágico da personagem radriganeana e transfere para o espectador a função de decodificar o ato perlocutório de Emilio, expondo que “*Quien sí percibe el sentido del sacrificio del protagonista es el espectador [ou o leitor], que asiste a su realización como un “héroe de la revelación ética”, experiencia que debería transformar profundamente su relación con el mundo.*”¹⁷¹ (THOMAS, 1999, p. 23)

Como outras obras de Radrigán, *Fatos Consumados* se sustenta no diálogo simples, direto e poético de suas personagens. A partir das rubricas, percebemos que o dramaturgo não dá muita importância a aspectos da encenação como a cenografia e adereços. O eixo dramático condutor do texto se centra nos diálogos que permitem mostrar o conflito de forma crua, mas sem deixar de lado, ainda que apenas em algumas cenas, a questão do humor que se dá pelo uso do discurso crítico e áspero de Emilio ou das falas ingênuas de Marta. A personagem Emilio, através de seu discurso seco, às vezes, cético e, em outros instantes, até místico, consegue, em algumas passagens da trama dramática, sugerir um toque de leveza e extrair da dor momentos de humor possibilitando afirmar que “*cada avance hacia el clímax*

¹⁷⁰ “São esse tipo de mini-ações performáticas, no sentido de transformadoras, as que subvertem o poder instaurado e estabelecem possíveis alternativas à violência. Pois, ainda que o poder esteja nas redes inerentes a toda estrutura social é possível opor-se a ele [...] através de atos perlocutórios de resistência.”

¹⁷¹ “Quem sim percebe o sentido do sacrifício do protagonista é o espectador, que assiste a sua realização como um “herói da revelação ética”, experiência que deveria transformar profundamente sua relação com o mundo.”

de la acción dramática es una herida abierta en la existencia de los seres del mundo creado y del público.”¹⁷² (ROJO, 1984, p. 22)

A temática religiosa também se faz presente em *Fatos Consumados* e pode ser vista paradoxalmente no ceticismo amargo proferido pelo discurso de Emilio que questiona o papel de Deus perante o mundo ou através da personagem enigmática Aurelio, como nos demonstra Eduardo Thomans (1999, p. 18): “*Los tarros que cuelgan de su cuerpo y que él se niega a soltar ni por un momento, constituyen una versión degradada del símbolo cristiano de la campana, nexo de la humanidad con lo trascendente*”¹⁷³. Os sinos na crença cristã são prenúncios de boa nova, no entanto, em Radrigán, anunciam o destino de Emilio, vítima da injustiça social. O aspecto religioso/existencial ainda é reforçado no final do texto na interrogação de Marta: “o que que fizeram com nós?... Que puta merda fizeram com a gente?” (RADRIGÁN *apud* ALEXANDRE et al., s.d., p. 121). Sua fala ecoa aos nossos ouvidos como uma oração que torna patente para o leitor/espectador a responsabilidade social que o atinge.

Por outro lado, a fala de Marta nos permite estabelecer uma intertextualidade com as palavras questionadoras, apesar de proferidas em forma de oração, da personagem de *O Abajur Lilás*, Leninha: “Meu Deus, onde vamos? [...] Onde vamos?” (MARCOS, 1975, p. 60-61). Ambas as personagens nos fazem refletir sobre o caráter de humanidade trabalhado por esses dois dramaturgos que não tiveram a oportunidade de se conhecerem, mas que,

¹⁷² “cada avanço em direção ao clímax da ação dramática é uma ferida aberta na existência dos seres do mundo criado e do público.”

¹⁷³ “As latas penduradas no seu corpo e que ele nega soltar nem por um momento, constituem uma versão degradada do símbolo cristão da campana, nexo da humanidade com o transcendente.”

através da escrita, conseguem fazer dialogar duas culturas a partir da história político-social de seus respectivos países.

3.2.2 – Nossa proposta espetacular¹⁷⁴

Em sua análise de *Fatos consumados*, Eduardo Thomas (1999, p. 23) comenta sobre a contextualização do texto para o espectador chileno, salientando que

Múltiples indicios distribuidos a través del texto están destinados a establecer como referente a la realidad chilena contemporánea al estreno de la obra: crisis económica, asesinatos perpetrados por servicios de seguridad, una catástrofe social cercana y todavía vigente, una ciudad con un río. El espectador, por lo tanto, podía reconocerse entonces en la realidad representada en el escenario y asumir una actitud consciente ante la cruel situación que vivía el país. Sin embargo, el texto de esta obra reduce las referencias a la realidad histórica coyuntural a frases y hechos de contenido muy general, limitando los indicios realistas al mínimo. En cambio, el espacio representando — un terreno baldío y marginal a la ciudad —; la atmósfera trágica de agresividad y misterio que rodea a los personajes, que no pueden escapar a su sino absurdo; el sistema de motivos y símbolos arquetípicos y literarios actualizados en el relato, vinculan a la obra con lo mejor del teatro contemporáneo, induciendo al espectador a comprenderla e identificarse con ella en un nivel mucho más profundo.¹⁷⁵

Suas palavras são importantes para a concepção de nossa proposta espetacular, visto acreditar que todo texto, a priori, antes de ser levado ao cenário, deve ser contextualizado ao momento enunciador de sua nova produção. Para isso, torna-se necessário fazer dialogar

¹⁷⁴ Trabalhamos com a tradução que fizemos do texto de Juan Radrigán — *Fatos Consumados* — com os alunos do 3º período do Curso de Artes Cênicas da EBA-UFMG, no 2º semestre letivo de 2002. Além de discutirmos sobre a obra e o seu contexto de enunciação, também falamos sobre possíveis leituras cênicas de cenas dos textos. Essa discussão nos ajudou na construção da proposta que estamos apresentando, aqui. Certamente, há elementos espetaculares presentes na nossa leitura que foram influenciados pela discussão com os alunos.

¹⁷⁵ Múltiplos indícios distribuídos através do texto estão destinados a estabelecer como referente a realidade chilena contemporânea à estréia da obra: crise econômica, assassinatos perpetrados por serviços de segurança, uma catástrofe social próxima e ainda vigente, uma cidade com um rio. O espectador, portanto, podia se reconhecer então na realidade representada no cenário e assumir uma atitude consciente diante da situação cruel que o país vivia. Não obstante, o texto desta obra reduz as referências à realidade histórica conjuntural a frases e fatos de conteúdo geral, limitando os indícios realistas ao mínimo. Pelo contrário, o espaço representado — um terreno baldio e marginal à cidade —; a atmosfera trágica de agressividade e mistério que rodeia as personagens, que não podem escapar a seu destino absurdo; o sistema de motivos e símbolos arquetípicos e literários atualizados no relato, vinculam a obra com o melhor do teatro contemporâneo, induzindo o espectador a compreendê-la e se identificar com ela num nível muito mais profundo.

esse texto com o espaço social no qual será representado, observando que elementos podem ser traduzidos e utilizados na montagem espetacular. Segundo Pavis (1994, p. 106),

en el teatro, la traducción pasa por el cuerpo de los actores y los oídos de los espectadores, no se traduce simplemente el texto lingüístico a otro: se confrontan y se hace que se comuniquen mediante la escena situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas por el espacio y el tiempo.¹⁷⁶

Por esse viés, na proposta de montagem de *Fatos Consumados*, buscamos realizar uma leitura espetacular que, como uma tradução, coloque em cena aspectos das culturas brasileira e chilena de forma a possibilitar uma “concretização receptiva”¹⁷⁷ da montagem.

Acreditamos que devemos evidenciar a força que representa o diálogo travado pelas personagens radriganeanas, escolhendo atores que estejam dispostos a “desvestir-se” das “máscaras cotidianas” para conseguir uma proximidade semântica maior com as personagens a serem interpretadas, a partir de uma estética multidisciplinar trabalhando com as técnicas de treinamento físico de Barba (1995) e Grotowski (1992), de criação de personagem de Stanislavsky (1984, 1994) e utilizando, ainda, as formulações descritas nos escritos de Artaud (1993). Dessa forma, para compor a visão espetacular, elegeríamos uma atriz branca e esguia para interpretar Marta e atores negros para viverem Emilio, Miguel e Aurelio, esse último, além de negro, deveria ser gordo e de cabelos longos ou bem cheios e espetados. A opção por atores brancos e negros se dá por causa de uma questão ideológica, sendo que o fato de a atriz ser branca, em nossa leitura, justifica-se por três motivos: em

¹⁷⁶ “no teatro, a tradução passa pelo corpo dos atores e os ouvidos dos espectadores; não se traduz simplesmente o texto lingüístico a outro: confrontam-se e faz que se comuniquem mediante a cena, situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e o tempo.”

¹⁷⁷ Nos termos de Patrice Pavis (1994, p. 110), este é o momento em que o texto de origem alcançou finalmente seus objetivos: estar em contato com um espectador no curso de uma montagem concreta. Assim, pois, esse espectador somente se apropria do texto ao fim de uma cascata de concretizações, de traduções intermediárias e incompletas que, em cada etapa, reduzem ou ampliam, elas mesmas, o texto de origem, fazem dele um texto que sempre se tem que encontrar, que sempre se tem que constituir. (N. T.: Texto, no original, em espanhol.)

primeiro lugar pelo fato de querermos, em cena, representantes de, pelo menos, duas das raças que compõem o povo brasileiro; em segundo, sabemos que nas ruas de nossa cidade não encontramos apenas mulheres negras como pedintes e, finalmente, por uma questão estética, pois cremos que o tom de pele branco da atriz e a sujeira de Marta quando é salva de morrer afogada no rio por Emilio, fornece-nos ferramentas para trabalhar outros elementos como a luz e a maquiagem. Por outro lado, o motivo principal de os atores masculinos serem negros fundamenta-se no fato de que a grande maioria das pessoas que vivem nas ruas dos grandes centros brasileiros é negra, e, ainda, sofre todos os tipos de discriminações sociais.

Tecnicamente, como Grotowski, queremos que o desvendamento dos atores se faça, não para o espectador, mas diante dele. Ao mesmo tempo, gostaríamos que o público se sentisse como parte integrante do aparato cênico que será revelado diante dele. Por isso a verdade fisiológica do ator e a materialidade de seu olhar, de sua pulsação, de seu corpo, de sua voz devem fazer-se presença em cena. Assim, serão selecionados atores que, além de apresentarem boa potência vocal, conheçam técnicas de canto. Com isso, esperamos não representar apenas a tradução lingüística em cena, pois consideramos que o ator deve incorporar não só o texto, mas também a cultura, de forma a produzir uma relação “verbo-corpo”¹⁷⁸, “verbo-gesto” em sintonia com os contextos representados. Pelo exposto, cremos que, principalmente para nós, brasileiros, não há como montar *Fatos consumados* sem fazer alusão à delicada questão social em que vivemos. O texto nos faz pensar nas questões dos

¹⁷⁸ Segundo Patrice Pavis (1994, p. 117), “chamar *verbo-corpo* à aliança da representação de coisa e a representação da palavra, o que, aplicado à enunciação teatral, é, pois, a *aliança do texto pronunciado e os gestos (vocais e físicos) que acompanham sua enunciação*, o veículo específico que o texto mantém com o gesto.” (grifos do autor. Texto, em espanhol, no original)

sem terra (MST), dos sem tetos e desempregados, dos moradores de ruas, dos traficantes e mandantes criminais, dos policiais corruptos. Acreditamos que os atores deveriam trazer esses elementos às cenas, através de suas *subpartituras*¹⁷⁹.

Durante o processo de montagem, serão trabalhadas com o elenco técnicas teatrais para possibilitar um nível de condicionamento físico e psicológico ao corpo atoral a fim de que o grupo possa trabalhar as cenas de leveza e de tensão que o texto exige. Para tal, utilizaremos como recursos de preparação do grupo durante o processo de montagem os seguintes procedimentos:

- realizar encontros com líderes do MST para saber como funciona o Movimento e como vivem as pessoas que estão engajadas nessa causa com o objetivo de conhecer melhor a “realidade” das personagens que serão retratadas.
- assistir a filmes como *Cidade de Deus* (2002), buscando contemplar o outro “lado da moeda” — traficantes, cidadão comum, policiais — dando ênfase às facetas dos “mocinhos” e dos “bandidos”. Realizar discussões sobre os tipos representados e sobre quais aspectos de suas características podem ser utilizados como material base para a composição das personagens Emilio, Miguel ou, mesmo, Aurelio.
- realizar laboratórios externos de observação com o objetivo de trazer o ator para o “submundo” que ele vai representar. Nesses laboratórios, os atores observarão, entre outros aspectos, como anda, fala, gesticula, a população que vive nos viadutos da cidade, nas zonas boêmias e de risco — as adjacências do centro, Praça da Rodoviária,

¹⁷⁹ Segundo Pavis (2003, p. 89), “Quanto à subpartitura, ela é essa sólida massa branca imersa sobre a qual se apóia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que baseia sua atuação. Trata-se do conjunto de fatores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o ator/a atriz se apóia quando realiza sua partitura.

Praça da Estação, Praça Sete, Ruas São Paulo e Guaicurus — para depois propor uma discussão e improvisar cenas que tivessem relação com os tipos encontrados e as passagens retratadas no texto dramático. Seguiremos as técnicas de observação e construção de personagens propostas por Stanislavski, e logo aplicaremos as técnicas de “gestos significativos”, “expressivos” e os exercícios plásticos (máscaras faciais, impulsos corporais e sensoriais, ação x reação) utilizados por Stanislavski e Grotowski visando a fazer com que os atores possam desvestir de suas ações cotidianas em prol de conseguir trabalhar a “presença total” nas improvisações para, logo, incorporar os resultados positivos às cenas.

- realizar, com a ajuda de uma profissional como Dudude Hermman¹⁸⁰, por exemplo, oficinas de contato-improvisação — técnica de dança que permitiria ao ator não só trabalhar com seu corpo em cena, mas também com o de seu parceiro — evidenciando um melhor aproveitamento de suas partituras físicas. Em outro momento, realizar oficinas empregando as técnicas de equilíbrio extra-cotidiano e de nível pré-expressivo de Eugenio Barba para propiciar aos atores mais expressividade em cada gesto durante a encenação.

As técnicas de trabalho acima apresentadas, obviamente, são propostas práticas que podem ser insuficientes para a concretização da montagem. Consideramos que é importante partir de alguns elementos para compor o texto espetacular, mas temos consciência de que, durante a montagem, surgirão desafios que deverão ser encarados como parte do processo e que outros aspectos técnicos deverão ser propostos para a condução e a efetivação da peça.

¹⁸⁰ Bailarina e coreógrafa de Belo Horizonte e diretora da Benvinda Companhia de Dança.

Sabemos da dificuldade encontrada pelos produtores de teatro na montagem de qualquer peça em Belo Horizonte. Ainda vivemos grandes problemas de produção, temos poucos profissionais que se dedicam ao trabalho direto com os grupos e o maior problema enfrentado ainda é o patrocínio. As leis de incentivo, tanto a municipal quanto a estadual, não atendem às expectativas daqueles que se dedicam às artes cênicas. Geralmente, com raras exceções, as mesmas companhias são agraciadas com as leis e, mesmo assim, muitas vezes, o fato de conseguir o incentivo não implica em ter o espetáculo produzido, pois surge a dificuldade de captação de recursos para a conclusão do trabalho. Em se tratando dos patrocinadores, geralmente, eles não se interessam em investir na montagem de peças como *Fatos consumados* que, em princípio, não lhes trarão “benefícios”, pois se trata de um texto cuja temática social, geralmente, não atrai o grande público.¹⁸¹

Mesmo conscientes da dificuldade de produção e de não estarmos lidando com um espetáculo comercial — que, quase sempre, tem presença de público garantida em Belo Horizonte —, pensamos em duas propostas cênicas para a obra de Juan Radrigán, as quais passamos a descrever: a primeira, um texto espetacular nos padrões mais convencionais, utilizando um palco de arena e, a segunda, uma montagem para ser levada à rua.

¹⁸¹ Vivemos essa mesma experiência com o grupo Mayombe, na montagem do texto da dramaturga argentina Patricia Zangaro, onde, além de atuarmos, exercemos o papel de assistente de direção. Nesse processo tivemos a oportunidade de perceber que esse tipo de texto ainda recebe um tipo de resistência por parte do público, pois passamos a representar mazelas sociais que o espectador sabe que existem, mas não quer ver. (Cf. ALEXANDRE & ROJO, 2000.)

3.2.2.1 – Alguns aspectos para a encenação de *Fatos Consumados* num teatro de arena

O primeiro aspecto que devemos evidenciar é o porquê da escolha do teatro de arena e não de um palco italiano. Acreditamos que a proximidade do espectador das ações representadas pelos atores seja um dado fundamental para a nossa visão espetacular e o palco italiano faz com que o público geralmente se distancie muito do que é performatizado em cena, por isso a escolha do espaço de arena. Gostaríamos que a proximidade com o espaço de representação propiciasse aos espectadores não só uma maior identificação com as cenas retratadas, mas também a utilização de estratégias de leitura para dizer até que ponto nossa proposta espetacular foi capaz de fazer submergir suas raízes em algumas de suas memórias individuais. Também poderíamos apresentar a peça num espaço alternativo como o Galpão Cine Horto. A única exigência é que o local tenha uma infra-estrutura que permita a efetivação do projeto de montagem, pois, em Belo Horizonte, há outros espaços onde poderíamos montar o espetáculo, entretanto, esses não possuem infra-estrutura, fato que encarece em muito a produção da montagem.

Cenário e adereços de cena — no fundo do palco, um tecido branco onde seriam projetadas imagens do vídeo durante o espetáculo. Dividindo o espaço ao meio, uma tela de arame fino com uma abertura (como se fosse uma porta) nos fundos. Essa tela será suspensa na cena final, quando Emilio é morto por recusar a dar dois passos e ir para a terra vizinha, representando a quebra de fronteiras, a “bestialidade” do ato de Miguel. No chão, seguindo algumas didascálias de Radrigán, poucos objetos espalhados pelo palco, umas caixas de papelão e jornais nos fundos (simbolizando que Emilio possa viver desta ocupação), alguns troncos de árvores queimados, um pequeno varal com algumas roupas:

um vestido, uma calcinha, uma calça surrada e uma camisa branca, também desgastada pelo tempo.

Vestuário e interpretação — na nossa leitura, o figurino deve ser utilizado não só para “vestir” os atores, mas, principalmente, para legitimar as possíveis leituras contextuais que gostaríamos de entregar ao espectador para a sua decodificação.

Marta — usará um vestido florido e bem gasto. Florido porque, apesar de tudo que sofreu, a personagem não desiste de buscar a felicidade. A atriz deve ter seus atos e gestos contidos para trabalhar a fragilidade que é peculiar à sua personagem, sugerindo ao espectador um imaginário de que Marta é uma mulher bastante sonhadora. Na cena final, ela deve extravasar liberando-se de todos os atos que foi resguardando durante o tempo da apresentação a fim de conseguir passar para o espectador toda energia que requer a sua fala final: “O que que fizeram com nós?... Que puta merda fizeram com a gente?”

EMILIO — vestirá um terno velho, desbotado e rasgado. Serão trabalhadas as partituras do ator para que o espectador possa se deparar com uma personagem que apresenta facetas múltiplas: contido, nostálgico, observador, desconfiado, extremamente irônico, em alguns momentos, o corpo é ágil. O ator que viverá Emilio deverá apresentar uma grande força discursiva. Para tal, deverá trabalhar técnicas vocais para poder alcançar uma boa emissão da voz, utilizando, de forma adequada, as caixas de ressonância fisiológicas¹⁸² utilizando técnicas de respiração para conseguir obter a “presença total” a qual se refere Grotowski

¹⁸² Segundo Grotowski, o corpo humano utiliza uma parte ínfima dos seus recursos vocais no cotidiano e a mesma observação vale para o ator ocidental. Um treinamento adequado possibilitará que o ator seja capaz de “fazer sair de dentro de si mesmo, e portanto a explorar, *voces* literalmente inauditas, que parecerão emanar de diferentes pontos de seu organismo: occipício, plexo solar, ventre etc.” (ROUBINE, 1998, p. 164, grifo do autor), ou seja, as zonas denominadas de “caixas de ressonância”.

para dominar os distintos timbres de voz e os utilizar na construção da personagem. Suas palavras devem “significar”, no sentido proposto por Artaud, voltar à origem, renascer e ganhar novos significados em cena. Apesar da linguagem coloquial utilizada, deverá ficar claro que se trata de uma personagem esclarecida que conhece os direitos humanos e que tem consciência de que é excluído socialmente, por isso a nostalgia quando fala da cidade — que ficou longe representando o espaço onde um dia foi feliz, pois tinha trabalho e família — deverá ser evidenciada, pois ela representa a “fronteira” responsável pela sua fragmentação ideológica.

MIGUEL — como primeira opção, o ator vestirá uma farda da polícia militar, ou algo, como um colete, que leve o espectador a uma identificação imediata da personagem com a polícia; cobrindo a cabeça, uma toca de meia. A segunda opção será um uniforme de vigia com um *cap*. Nas duas opções, a personagem calçará um coturno e levará, na cintura, um cassetete. É a única personagem que aparecerá em cena calçada. As outras terão os pés descalços e muito sujos. Apesar de estar em posição superior em relação aos seus iguais, pelo fato de possuir trabalho e uma casa para morar, e se vestir com roupas que, por si, impõem respeito; deverá ter seus atos físicos contidos e, como Marta, só deverá extravasá-los no momento em que matará Emilio com os golpes de cassetete.

Na nossa leitura, buscamos colocar em discussão a questão polêmica daqueles profissionais da polícia que, ao invés de nos resguardar dos marginais, acabam invertendo os papéis, assumindo a posição de vilões. A meia cobrindo a cabeça cumpre com a função de que o espectador possa associar a personagem com o traficante ou os marginais do crime organizado. Miguel representa o símbolo maior da opressão sobre a classe trabalhadora,

com sua total subordinação, ignorância e, em consequência, sua sobreposição de poder sobre os seus iguais como já mencionamos.

AURELIO — usará o mesmo figurino sugerido por Radrigán:

Aurelio surge da noite. É um ser estranho. Os farrapos que veste não podem ser classificados; na verdade não são farrapos, há uma sutil diferença entre o que gasta o tempo e o que destrói o tocar, o uso cotidiano: sua roupa está gasta pelo tempo. Latas vazias estão dependuradas, não muitas, sobre o corpo. ((RADRIGÁN apud ALEXANDRE et al., s.d., p. 88)



FIGURA 9 – Aurelio (ilustração de Toninho)

A esse vestuário, dependuraremos outros objetos como um grande despertador que não funciona e chaves de diversos tamanhos, que ele usaria o tempo todo como se quisesse abrir

portas imaginárias. A boa aceitação dessa personagem pelo espectador, sem dúvida, só se dará no caso em que o ator consiga trabalhar as nuances do discurso meio louco/visionário. Aurelio será o nosso representante *clownesco*, aquele que pode, como Arlequim da *Comedia dell'arte*, dizer tudo, pois seu discurso, aparentemente, não merece crédito. Propomos, por exemplo, que a personagem utilize o “transe” na acepção de Artaud — “entrar em transe através de métodos calculados” (*apud* VIRMAUX, 1990, p. 47) —, como se estivesse fazendo parte de um ritual dionisíaco ou de alguma festividade de possessão indígena e que acrescente o seguinte fragmento artaudiano ao seu discurso, antes de preannunciar o destino trágico de Emilio:

Asseguro-te que não há nada em mim, nada naquilo que constitui a minha pessoa, que não seja produzido pela existência de um mal anterior a mim mesmo, anterior à minha vontade, nada em nenhuma das minhas mais hediondas reações, que não venha unicamente da doença [do mundo] e não lhe seja, em qualquer dos casos, imputável. (*apud* VIRMAUX, 1990, p. 11)

Esse discurso aparece numa das cartas de Artaud, demonstrando a consciência de que para ele a maldição e o sofrimento não provêm de si mesmo, mas de uma vontade alheia que o atinge e que vem do mundo exterior. Na nossa leitura, a função de Aurelio é estabelecer uma ponte entre o consciente e o inconsciente, o fato histórico e o social, o mito e a representação. Ele será um avatar que colocará, interculturalmente, em diálogo o mundo onírico com o mundo “real” das representações. Sua voz será utilizada como puro instrumento de produção sonora e, a exemplo de uma produção artaudiana, “sua emissão deve tornar-se um verdadeiro instrumento musical, suscetível de ser utilizado como tal” (ROUBINE, 1998, p. 160). Assim, suas falas darão vazão à exposição e exploração dos “mundos subjetivos” das outras personagens, revelando seus medos ancestrais, suas ânsias de criação, possibilitando que o espectador possa refletir acerca de seu discurso que levantará questionamentos como a hiperbolização da verdade e a ética social. Desta

maneira, Aurelio coloca em evidência suas identidades múltiplas, e, no nível discursivo, suas palavras convertem-se numa possibilidade de romper com as fronteiras ideológicas e de identidade.

Através da figura de Aurelio, durante o seu contato com Emilio e Marta, poderão ser utilizados fatos atuais e contextualizados ao nosso momento enunciador em forma de discursos ou comentários (reportagens de jornais, poemas de cunho social) que abarcarão uma visão crítica e realista¹⁸³. As peças desconexas de seu figurino compõem a nossa visão da personagem, aquela que se encontra fora de um lugar específico, sem uma procedência ou história pré-concebida, fazendo com que o espectador possa construir sua própria leitura. Seus cabelos cheios e com aspecto de muito sujo ajudarão a compor o tom enigmático que buscamos estabelecer para a personagem. Todos esses elementos do figurino e adereços seriam utilizados na *performance* cênica do ator.

Vídeo — será utilizado para dialogar com as “lacunas” do texto radriganeano, ou seja, os trechos que são citados, mas não fazem parte diretamente do desenvolvimento dramático: a cena da “desova do corpo” presenciada por Marta e que ela narra a Emilio e às pessoas que passam por eles caminhando numa direção qualquer. Temos consciência de que cabe ao espectador, de forma pós-moderna, reconstruir o texto a partir dos espaços vazios, porém acreditamos não haver nenhum agravante em oferecer algumas possibilidades de preenchimento das “lacunas” da obra dramática, pois o público terá, sempre, a oportunidade de completar outras.

¹⁸³ Realista, na concepção de Brecht (1983), onde se busca demonstrar o que está por detrás da realidade “mascarada e manipulada” do cotidiano.

Na proposta espetacular, o vídeo possibilitará contextualizar a obra segundo o nosso lugar de enunciação. Será gravada uma única cena “a desova do corpo” (com duração aproximada de cinco minutos), uma locação externa nas proximidades do Parque Municipal cujo resultado deve ser em preto e branco, sem áudio e legendado usando as técnicas do cinema mudo: Marta presencia quatro homens, todos encapuzados, jogando um corpo no rio e, assim que se prepara para sair sem ser percebida, é vista por um dos homens que a agarra. Ele a indaga sobre o porquê de sua presença naquele local, o que ela tinha presenciado, há quanto tempo estava ali. Ela se faz de “tonta”, diz não ter visto nada e começa a chorar. Logo, é agarrada, leva uns bofetões na cara e é jogada dentro de um furgão que percorre alguns quilômetros (Marta chora o tempo todo) até que o carro pára, também nas mediações do rio Arrudas (como se tivesse andado em círculos). Dois dos homens encapuzados a tiram do furgão e a jogam no rio, entrando no carro em seguida. No momento em que o último homem entra no carro, ele tira o capuz e é dado um pequeno close no seu rosto — é o mesmo ator que interpreta Miguel (cabrerá ao espectador estabelecer as leituras que lhe pareçam mais convenientes).

O vídeo será composto, também, dos seguintes flashes de imagens em cores:

- procissões — marcha dos sem-terra em direção à Brasília, fiéis atravessando a ponte que liga a Basílica Velha à Nova em Aparecida do Norte, festas do divino (da Congada ou Folias de Reis) — que serão projetadas durante o espetáculo quando Emilio se referir às pessoas que estão saindo da cidade e caminham sem rumo. Essas imagens serão projetadas simultaneamente à interpretação do atores (no máximo de 30 segundos, cada projeção);

- doentes (uma projeção de 30 segundos, no momento em que Miguel fala sobre sua esposa doente) — uma mulher no leito de um hospital toda ligada a aparelhos; uma mulher deitada numa cama de uma pequena casa de pau-a-pique (a imagem deve ser focalizada de uma câmara externa a essa pequena casa de apenas um cômodo, que tem a porta aberta e, nos fundos, vê-se apenas a silhueta dessa mulher moribunda); imagens de mulheres desnutridas nordestinas.

Acreditamos que o vídeo proposto, enquanto linguagem multifacetada (preto e branco, colorido, recortes de imagens de reportagens distintas) possibilita contextualizar esteticamente o texto moderno radriganeano. As imagens do vídeo reproduzirão rupturas que terão uma dupla função: quebrar e/ou reforçar as cenas de tensão. Entretanto, a utopia seguirá sendo concretizada através do ato trágico de Emilio que cava a sua própria morte, desafiando o sistema opressor ao qual está subjugado.

Luzes — em geral, a iluminação será utilizada de forma a dar ao espaço cênico um tom de penumbra com poucas variações de focos em cores distintas. Contudo, em alguns momentos, devido à necessidade específica de cada cena o ambiente poderá ser mais iluminado. Uma luz especial será criada para Miguel. Sempre que ele aparecer em cena, estará acompanhado por um foco de luz sombreado de vermelho, simbolizando o prenúncio da morte que a personagem traz consigo. Também serão utilizadas velas para compor a primeira cena a fim de obter uma ambientação de obscuridade que revelará apenas os espectros das personagens como se elas representassem nada mais que penumbras.

Leitura da 1ª cena — o despertar de Marta

Enquanto o público entra na sala de apresentação, os atores já estarão em cena. Nesse momento, a única iluminação que há em cena é proveniente das chamas das velas que estão acesas no fundo do palco. O ator que interpretará Emilio está, do lado direito do palco, fora da tela de arame, apanhando os restos de troncos apagados para acender uma fogueira (assim que Marta diz a sua primeira fala perguntando sobre o Mário, ele pára de pegar os troncos, começa a apagar as velas e o palco é iluminado por uma luz âmbar mais clara — simbolizando que o fogo foi aceso). A atriz que viverá Marta encontra-se deitada, no espaço interno da tela de arame. Ela está nua e tem parte de seu corpo coberto com o blazer velho e desbotado de Emilio. O objetivo do corpo nu não é demonstrar sensualidade, principalmente, porque esta não é a proposta de nossa montagem. A brancura da pele da atriz que representa Marta, ainda que tenha os pés e o rosto bem sujos, relaciona-se com a sua capacidade concreta de refletir a pouca luz presente na cena, simbolizando também um paradoxo entre a dureza da vida que a cobre e a leveza de sua personalidade.

Logo que todo o público estiver acomodado, inicia-se a projeção da cena em que Marta presencia a “desova do corpo”. Espera-se que o espectador fique dividido entre assistir ao vídeo, observar o corpo da atriz jogado naquele chão ou ver os pequenos movimentos performáticos de Emilio em cena. Quando a projeção do vídeo estiver quase no fim, de repente, uma parte muito branca de Marta, como as costas, é descoberta e ela desperta assustada, de costas para a platéia, como se estivesse acordando de um pesadelo e perguntaria “E... e o Mário?”, dando prosseguimento às ações dramáticas.

A projeção volta à cena (apenas no minuto final) no momento em que Emilio diz para Marta: “E que qu’ocê fazia dentro do canal? Tava aprendendo a nadar?” (RADRIGÁN *apud* ALEXANDRE et al., s.d., p. 100). A luz cai e se inicia a projeção. A atriz executará uma pequena partitura de movimentos que coincidirá com sua movimentação no filme, possibilitando um distanciamento, uma ruptura, entre as duas linguagens — a do vídeo e a do “verbo-corpo-gesto”. Durante o momento em que Marta executa a sua partitura, Emilio estará do lado de fora da tela de arame, bem próximo dos espectadores, e correndo por todos os lados do espaço, dando a impressão de que ele está vivendo o pesadelo que o cerca por todos os lados. De repente, ouve-se um som muito forte de uma sirene e a luz de cena e focos de luzes muito fortes são direcionados à platéia. Marta e Emilio retomam a posição em que se encontravam antes do início da projeção, dando a impressão de que tudo não passou de um delírio coletivo dos dois e do público também.

Leitura da cena final — a morte de Emilio

Os gestos do ator são duros e contidos, em sintonia com o vestuário utilizado. Miguel está do lado de fora da tela e exige que Marta e Emilio saiam da propriedade de seu patrão (o espaço interno da tela), separando esse espaço é utilizado um corredor de luz branca e sombreado de verde (simbolizado o desejo de liberdade).

Todas as ações dos atores vão sendo realizadas num crescendo, enfatizando cada momento de clímax propiciado pelo texto. Acompanhando esse clima, as luzes anteriores serão substituídas por uma luz geral de cor âmbar que preencherá todo o espaço cênico. Alguns segundos antes do momento em que Miguel perde a paciência com Emilio para matá-lo, a

tela de arame, que divide os dois espaços, é suspensa por cabos e um foco de luz azul cai no centro do palco, onde se dá a cena da morte.



FIGURA 10 – leitura da cena final: a discussão entre Emilio e Miguel (ilustração de Toninho)

No primeiro golpe de Miguel, na cabeça, Emilio cai sob o olhar atônito de Marta. A luz vai caindo lentamente enquanto Miguel continua golpeando Emilio por todo o corpo. Os textos finais de Marta e Miguel são pronunciados quase no escuro. Marta repetirá várias vezes: “O que que fizeram com nós?... Que puta merda fizeram com a gente?”, em princípio num tom de muita revolta e por fim quase como se fosse uma melodia. Nesse momento, a sonoplastia se transforma num elemento importante para a contextualização do texto radriganeano: mesclado à voz de Marta, o público começa a escutar a gravação em off de

ruídos de diversas vozes como se fossem de pessoas que presenciam um acidente e começam a indagar, a fazer perguntas sobre quem é a vítima, como foi o acidente, etc.,

APAGÃO.

Acreditamos que a leitura final apresentada para o desenlace do final trágico de Emilio possibilita o estabelecimento de um diálogo entre a questão existencial, proposta pela fala reiterativa de Marta, e as vozes gravadas, representando os transeuntes que testemunham um acidente (ou um crime com bala perdida). A indagação da personagem mantém o caráter existencialista do texto radriganeano, mas, por outro lado, as vozes gravadas concretizam e atualizam a montagem no contexto de nossa sociedade na qual crimes mais torpes que o representado em cena, fazem parte do nosso cotidiano e as autoridades têm-se revelado incompetentes para erradicá-los de nosso convívio social. Edward W. Said (1996, p. 100) propõe que *“si deseas defender una justicia humana básica, debes hacerlo con todos los hombres, y no selectivamente con el pueblo que tu grupo, tu cultura o tu nación señalan como aceptable.”*¹⁸⁴ Concordamos em termos com as palavras de Said e acreditamos que o texto espetacular, através de sua recepção, se não é factível de resolver os problemas de justiça humana, pelo menos, coloca-os em questionamento através das ações perlocutórias que nele são trabalhadas.

¹⁸⁴ “Se deseja defender uma justiça humana básica, deve fazê-lo com todos os homens, e não seletivamente com o povo que seu grupo, sua cultura ou sua nação assinalam como aceitável.”

3.2.2.2 – *Fatos Consumados* para ser apresentado na rua

Trazer *Fatos consumados* para a rua representa a possibilidade de apresentar a peça para o público comum, aquele que não tem acesso às montagens teatrais, pois não tem condição financeira de pagar a entrada. Essa é a função maior do teatro, feito para a rua, na nossa visão crítica. Entretanto, devemos ter em mente que adaptar o texto dramático para esse espaço, não implica em simplesmente apresentá-lo na rua, pois assim seria apenas **teatro na rua**. Por isso, levamos em consideração as palavras de Juan Villegas (1988, p. 56):

No olvidemos que el productor tiene que crear una imagen verosímil del mundo para su público potencial. Por lo tanto, en muchas ocasiones, para la configuración del mundo o la confrontación de ciertos personajes, la imagen del mundo del receptor o destinatario llega aún a ser más importante que la del productor.¹⁸⁵

Para que tenhamos essa “imagem verossímil” de forma eficaz, é fundamental que os atores estejam preparados para este tipo de apresentação. Por isso, será sugerido que os atores conheçam as técnicas de Teatro Fórum¹⁸⁶ propostas por Boal (1983), a fim de que eles possam saber lidar com as distintas formas de recepção por parte dos espectadores. Principalmente, pelo fato de estarmos contemplando também o espectador que vive na rua, nas proximidades do local em que a montagem será apresentada — um sujeito que provavelmente jamais tenha colocado os pés numa sala de teatro.

¹⁸⁵ Não nos esqueçamos de que o produtor tem que criar uma imagem verossímil do mundo para seu público potencial. Portanto, em muitas ocasiões, para a configuração do mundo ou da confrontação de certos personagens, a imagem do mundo do receptor ou destinatário chega a ser ainda mais importante que a do produtor.

¹⁸⁶ A metodologia do Teatro do Oprimido permite que pessoas do público que desejam modificar a realidade, ensaiem uma participação ativa através da linguagem teatral. A idéia é que o espectador possui a capacidade de transgredir o ritual teatral convencional, penetrar na imagem da cena ou da peça e, logo, transformá-la. Essa intervenção por parte do espectador é incentivada pela figura do Curinga que o incita a fazer parte do ritual de representação. Para a nossa proposta espetacular interessa que os atores conheçam a metodologia desenvolvida por Boal (1982, 1983) e possam recorrer aos elementos específicos em auxílio de sua representação: técnicas de concentração, jogos para contato direto com o espectador, jogos de improvisação e uso do olhar em cena.

Cenário — nossa visão espetacular será concebida para ser apresentada debaixo do viaduto Santa Tereza, região central de Belo Horizonte. Escolhemos esse espaço pela proximidade com o local onde o vídeo já teria sido gravado e, principalmente, pelo tipo de cidadãos que circulam pelo local (pessoas comuns, entre outras: trabalhadores, pedintes, menores de rua, batedores de carteiras, bêbados), devido à proximidade com a Praça da Estação e por ser um lugar que tem, no seu entorno, várias linhas de pontos finais de ônibus. Os atores representarão no mesmo nível dos espectadores, apenas será reservado um pequeno espaço circular onde os atores atuarão, ficando o público em duas laterais que serão formadas. Nesse espaço, não será utilizada a tela de arame, proposta para o espaço de arena, a fim de separar os ambientes. Será usado um telão para a projeção do vídeo e os únicos elementos cênicos utilizados serão um amontoado de papéis, alguns sacos de latas de refrigerante e cerveja, um tambor com garrafas vazias e um varal com algumas peças de roupas masculinas.

Luzes — diferentemente do que foi proposto para a sala de arena, serão utilizadas, durante a apresentação, as luzes naturais que fazem parte dessa região. O único recurso de iluminação será as velas que o público receberá e as acenderá em dois momentos do espetáculo — na cena inicial e na final.

Vestuário — a única personagem que terá seu figurino modificado é Aurelio. Inspirado na figura de um homem que vive próximo do viaduto que dá acesso à Avenida Cristiano Machado, o ator negro e gordo, como já mencionamos, usará apenas um tipo de fralda imunda de saco como se fosse um lutador de sumô ou um homem das cavernas, bastante sujo e com os cabelos cheios e espetados. Dependurado no seu fraldão, também algumas

latas de refrigerante, chaves e no pescoço cordas de diferentes tipos e espessura. Os gestos e as ações físicas de Miguel serão as mesmas, mantendo seu caráter *clownesco*.

Leitura da 1ª cena — o despertar de Marta

O público será orientado a fazer um corredor humano com as velas acesas nas mãos como se estivesse em uma procissão. Do outro lado da avenida dos Andradas, surgirá a figura de um homem com uma mulher, toda molhada, carregada nas costas — Emilio e Marta. Assim que Emilio iniciar sua caminhada em direção ao local demarcado para a apresentação, escutar-se-á, em off, o poema “A vida bate” de Ferreira Gullar (1997, p. 95-96), que deverá ser gravado pela mesma atriz que representa Marta:

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida
– a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.
Não se trata do poema e sim da fome
de vida,
o sófrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.
Alguns viajam, vão
a Nova York, a Santiago
do Chile. Outros ficam
mesmo na Rua da Alfândega, detrás
de balcões e de guichês.
Todos te buscam, facho
de vida, escuro e claro,
que é mais que a água na grama
que o banho no mar, que o beijo
na boca, mais
que a paixão na cama.
Todos te buscam e só alguns te acham. Alguns
te acham e te perdem.
Outros te acham e não te reconhecem
e há os que se perdem por te achar,
ó desatino,
ó verdade, ó fome
de vida!

O amor é difícil
mas pode luzir em qualquer ponto da cidade.
E estamos na cidade
sob as nuvens e entre as águas azuis.

A cidade. Vista do alto
ela é fabril e imaginária, se entrega inteira
como se estivesse pronta.
Vista do alto,
com seus bairros e ruas e avenidas, a cidade
é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém.
Mas, vista
de perto,
revela o seu túbido presente, sua
armadura de pânico: as
pessoas que vão e vêm
que entram e saem, que passam
sem rir, sem falar, entre apitos e gases. Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juros.
São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes
e ruínas. És Antônio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?
E passamos
carregados de flores sufocadas.
Mas, dentro, no coração,
eu sei,
a vida bate. Subterraneamente,
a vida bate.

Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
sob as penas da lei,
em teu pulso,
a vida bate.
E é essa clandestina esperança
misturada ao sal do mar
que me sustenta
esta tarde
debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
na América Latina.

Com a inserção do poema de Gullar, pretendemos que o público se sinta sensibilizado com cada verso, realizando a leitura que se adequa a seus horizontes de experiências e expectativas. Emilio atravessará o corredor humano meio assustado (à medida que vai passando pelas pessoas, essas apagarão as suas velas) e depositará Marta no chão no círculo previamente demarcado, retirará o seu vestido, deixando-a com as roupas íntimas e cobrindo-a com seu paletó sujo e desgastado. O fim da declamação do poema deve

coincidir com o exato momento em que Emilio cobre Marta. Nesse mesmo instante, começa a projeção da primeira cena do vídeo já citada. Emilio se afastará, recolherá alguns papéis que encontrará espalhados pelo local, caminhando inclusive entre o público, e acenderá uma pequena fogueira para se aquecer, pegará uma calça e uma camisa, também com aspecto velho e sujo, do varal e se trocará na frente dos espectadores. Assim que acaba de passar o vídeo, Marta desperta assustada, sem entender como apareceu ali e porque está sem o seu vestido. Imediatamente, dar-se-á seqüência aos diálogos.

A cena do delírio coletivo também será usada, só que sem nenhum jogo de luz e na corrida desesperada de Emilio, ele tocará em algumas pessoas, fazendo-lhes perguntas como: “O que está acontecendo?, Quem são eles?, De onde eles vêm?”, etc. O objetivo é propiciar um diálogo direto com o espectador. O recurso da sirene e da luz projetada contra o público também será utilizado, buscando o mesmo resultado já mencionado anteriormente.

As outras personagens, tanto Aurelio quanto Miguel, surgirão do público, como se dele fizessem parte. Aurelio surgirá entoando uma cantiga em saudação a Xangô¹⁸⁷, sendo que essa canção deverá ser cantada três vezes e em uma delas deverá ser em português:

Sàngo dé! Sàngo dé! [Xangô está chegando!!]
Káwóó Kábiyèsi! [Venham ver (e admirar) o Rei!]
O lú oooo! O lú oooo!! [Bom dia! Bom dia!!]
O se bi asiwèrè. [Ele porta-se como um louco.]
Kawó-kabiyèsilé!! [Venham ver o Rei descer sobre a Terra!!] (VERGET, 1997, p. 138-140)

¹⁸⁷ Xangô é o orixá do trovão e da justiça; teria sido rei de Cossô e quarto rei de Oiô. Segundo Pierre Fatumbi Verger (1997), ele é comparado a São Jerônimo, representado por um ancião calvo e inclinado sobre os livros. Pode parecer estranha essa comparação, uma vez que Xangô é visto como violento e viril. São Jerônimo é frequentemente acompanhado, em suas imagens, por um leão docilmente deitado a seus pés. E como o leão é um dos símbolos de realeza entre os iorubas, São Jerônimo foi comparado a Xangô, o terceiro soberano dessa nação.

E, logo, começará a dizer suas falas, sempre misturando a elas fatos do cotidiano, dando ao seu discurso um caráter revelador e agônico, em alguns momentos, como se fosse a voz de um oráculo, em outros, com as particularidades de um *clown* urbano. Essa personagem nos possibilitará realizar, ao mesmo tempo, uma re-leitura intercultural e *ultra-cultural*¹⁸⁸ para nossa proposta de montagem. A escolha do orixá Xangô para ser associado à imagem de Aurelio se justifica pelo seu arquétipo:

aquele das pessoas voluntariosas e enérgicas, altivas e conscientes de sua importância real ou suposta. Das pessoas que podem ser grandes senhores, cortesões, mas que não toleram a menor contradição, e, nesses casos, deixam-se possuir por crises de cólera, violentas e incontroláveis. Das pessoas sensíveis ao charme do sexo oposto e que se conduzem com tato e encanto no decurso das reuniões sociais, mas que podem perder o controle e ultrapassar os limites da decência. Enfim, o arquétipo de Xangô é aquele das pessoas que possuem um elevado sentido da sua própria dignidade e das suas obrigações, o que as leva a se comportarem com um misto de severidade e benevolência, segundo o humor do momento, mas sabendo guardar, geralmente, um profundo e constante sentimento de justiça. (*ibidem*, p. 140-141)

Na nossa leitura tanto Emilio quanto Miguel, cada um a sua maneira, apresenta características desse Orixá. A evocação de Aurelio, através do cântico, objetiva antecipar (como um oráculo) o embate final entre as duas personagens e também se torna um correlato preciso da interculturalidade que propusemos para o texto. Colocar em diálogo os mitos fundadores da religião africana significa entregar aos espectadores uma pequena parcela da cultura de seus ancestrais que eles, na sua grande maioria, desconhecem.

Nas cenas em que Emilio e Marta olham para as pessoas que passam pelo local, além das imagens projetadas, os atores direcionarão seus olhares para o trânsito da avenida dos Andradas, para pessoas que estiverem passando por ali ou cruzando o viaduto Santa Tereza.

¹⁸⁸ Segundo os termos de Pavis (1994, p. 135), “ultra-culturais, em efeito, a busca, freqüentemente mítica, das origens e da pureza supostamente perdida do teatro, o movimento de regresso às fontes e a re-apropriação das linguagens primitivas, tal como Artaud as concebia.” (N. T.: Texto, em espanhol, no original.)

Leitura da cena final — a morte de Emilio

Não será criada nenhuma luz especial devido ao espaço em que o espetáculo será apresentado. A diferença dessa proposta se centrará na participação indireta do público. Miguel e Emilio tentarão ganhar a cumplicidade do espectador, cada um, a sua maneira, defendendo sua posição. Os atores, recorrendo às técnicas metodológicas de Boal, deverão inclusive direcionar algumas perguntas ao público, o que os levará a improvisar, uma vez que cada pessoa reagirá de maneira diferente. A partir da discussão entre as duas personagens, a cena deverá ficar cada vez mais tensa. Miguel exigirá que Emilio saia do círculo, dando os dois passos que o colocariam do lado dos espectadores (com o objetivo, mais uma vez, de fazer com que o espectador se sinta participante do jogo cênico. Quatro atores vestidos de uma túnica negra e encapuzados estarão em pontos estratégicos no meio do público e começarão a gritar: “Mata, mata, mata!”. Espera-se que o público tome algum partido), e, devido a sua recusa, começará a golpeá-lo com o cassetete sob os gritos de Marta. Nesse momento, Marta não só repetirá várias vezes: “O que que fizeram com nós?... Que puta merda fizeram com a gente?”, mas acenderá uma vela (neste momento, os quatro homens encapuzados farão o mesmo e induzirão o espectador a repetir o ato) e começará a rezar a Ave Maria e o Pai Nosso (que será seguida por todos). Apoiado ao arco de cimento do viaduto, reaparecerá a figura de Aurelio que voltará a entoar o canto em louvor a Xangô.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

El teatro enseña.

No sólo muestra (o denuncia o informa), sino que obliga a conocer más que reconocer aunque estas dos palabras terminen, al finalísimo minuto de la verdad, siendo la misma.

Dispone ojos donde hay ceguera, abre una brecha donde había un muro, actúa como sangría más que como emplasto, contiene el dolor que no tenía cura, otorga garganta abierta a los mudos.

Es milagroso, puede llegar a hacernos oír aquello para lo cual éramos sordos. Y ver.

Marco Antonio de la Parra (2003)

Segundo Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 29),

Las obras clásicas son aquellas que han logrado trascender el tiempo y la época en que fueron concebidas, debido principalmente a que sus personajes plantean inquietudes propias del ser humano de cualquier época, inquietudes que tienen que ver con su esencia como ser humano y la relación que se establece entre éste, la vida, y la muerte, así como su ubicación en el mundo y la incertidumbre con el orden cósmico.¹⁸⁹

Os autores completam a argumentação se referindo especificamente à obra dramática de

Juan Radrigán e expondo que

Estas inquietudes están presentes sino en todas las obras de Radrigán, por lo menos en la gran mayoría. De allí que a veinte años de su primer estreno las obras de este autor no pierdan su vigencia, aún después de dejar el período en que se contextualizan y encontrarse ante un escenario político y social distinto. Debido a esto es que las obras trascienden el tiempo en que fueron concebidas y se proyectan hacia un futuro indeterminado, y es que allí se plantean dilemas filosóficos que tienen que ver directamente con nuestra existencia.¹⁹⁰ (*ibidem*)

Os dizeres de Carlos Molina Silva e Jéssica Peña Gonzáles, sem dúvida, também podem ser atribuídos à obra pliniana, pois ela, desde *Barrela*, ainda não perdeu (e acreditamos que isso jamais venha acontecer) a vigência, talvez, simplesmente pelo fato de que a situação social e político-econômica do país não tenha mudado tanto e porque a obra do autor se refere a “inquietudes próprias do ser humano de qualquer época”. Já não vivemos mais sob o jugo da ditadura, entretanto, ainda estamos subjugados a outras fontes de poder de ordem político-econômica: FMI, dívida externa, corrupção, comando armado, tráfico de drogas, etc.

¹⁸⁹ As obras clássicas são aquelas que conseguiram transcender o tempo e a época em que foram concebidas devido ao fato de as suas personagens proporem, principalmente, inquietudes próprias do ser humano de qualquer época, inquietudes que têm a ver com sua essência enquanto ser humano e a relação que se estabelece entre este, a vida e a morte, assim como sua localização no mundo e a incerteza com a ordem cósmica.

¹⁹⁰ Estas inquietudes estão presentes se não em todas as obras de Radrigán, pelo menos na grande maioria. Daí que depois de vinte anos de sua primeira estréia, as obras deste autor não perdem sua vigência, mesmo depois de deixar o período em que se contextualizam e se encontrar diante de um cenário político e social distinto. Devido a isso, é que as obras de Radrigán transcendem o tempo em que foram concebidas e se projetam até um futuro indeterminado, e é porque nelas são propostos dilemas filosóficos que têm a ver diretamente com nossa existência.

Com base na argumentação de Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González e a partir das considerações descritas nos capítulos que compuseram esta tese, consideramos a obra pliniana e radriganeana atual. Acreditamos que ambas não só conseguem transcender o tempo, mas também se fazem atuais mediante as concretizações e contextualizações estéticas de suas temáticas de forte cunho existencial. Como descreve Patrice Pavis (2003, p. 51), “Quando a convenção está estabelecida, tudo o que o observador faz ou diz não é mais vendido pelo preço que se comprou, mas como ação ficcional que tem sentido e verdade apenas no mundo possível no qual observador e observado convencionam se situar”. Esta convenção de ler as obras através de seus “mundos possíveis” foi a base de sustentação das análises que efetuamos no nosso trabalho e consideramos ser essa a característica responsável pela legitimação do texto dramático e, por sua vez, pelo sucesso do texto espetacular quando da sua representação.

Stuart Hall (2003b, p. 377) expõe que “Toda pesquisa é teorizada, mas não é teoria com T maiúsculo: a teoria é a atividade de teorizar, de continuar pensando, em vez do ponto final da produção de um modelo teórico último”. Com base nessas palavras de Hall, conduzimos a pesquisa sobre a obra dramática de Juan Radrigán e Plínio Marcos, levando em consideração os aspectos teóricos delimitados na introdução desta tese. Nossa hipótese de trabalho que nos parecia, em princípio, “aparentemente simples” — comprovar a similitude existente entre a obra pliniana e radriganeana — revelou-se um desafio devido à amplitude dos temas retratados na dramaturgia dos autores. Devido a essa mesma diversidade temática, propusemo-nos a dividir a argumentação teórica em três capítulos que, de certa forma, na nossa concepção metodológica, ajudar-nos-iam a desenvolver melhor nossas idéias. Dessa maneira, realizamos uma abordagem histórica, no primeiro capítulo, com o

intuito de (re)reconhecer e consolidar melhor os contextos em que as obras dos dramaturgos foram escritas e inscritas — uma vez que também defendemos a hipótese de que ambos os autores sempre fizeram de seus lugares de enunciação fonte de inspiração para a escrita e também para contestar o modelo sócio-político em seus respectivos países — por isso a necessidade de realizar uma análise intertextual, cultural e intercultural e, pelo mesmo motivo, recorreremos às entrevistas e testemunhos visando a nos propiciar um melhor entendimento dos autores e de seus universos literários.

A partir do segundo capítulo, trabalhamos especificamente com os textos — no capítulo 2 estudamos as obras dramáticas e no capítulo 3 analisamos comparativamente os textos dramáticos e suas respectivas produções espetaculares —, mas sem perder o viés da análise histórica, intertextual e (inter)cultural. Nesse sentido, sentimos que era imprescindível fazer nossa escrita dialogar com as formulações teóricas desenvolvidas pela semiótica, a estética da recepção, a literatura comparada e os estudos culturais. Essas linhas de investigação se mostraram pertinentes para a análise, pois pudemos recorrer aos aspectos teóricos específicos de cada uma, de acordo com as temáticas que iam sendo delineadas em nossa escrita, que se viu imbricada e “remexida” pelos aspectos pesquisados — a título de exemplo, podemos citar a concretização textual, a estética do feio (que, por si, dialoga com o grotesco e o contexto sócio-político), o existencialismo, as imagens e o imaginário de degradação social, etc. —, sendo que os temas analisados nos possibilitaram estabelecer uma análise dialógica entre as teorias trabalhadas.

Acreditamos que a metodologia utilizada foi pertinente, pois nos permitiu não apenas ratificar teoricamente nossa proposta de leitura, como também estabelecer um paralelo

entre os contextos de produção das obras dos dramaturgos e o momento contemporâneo de nossa escrita, propiciando, ao mesmo tempo, a compreensão e reconhecimento não só das semelhanças existentes na escrita dramática dos autores como também das diferenças. Por exemplo, podemos afirmar que é inegável o fato de que Juan Radrigán projeta nos seus textos a expressão mais “descarnada” e radical da temática da marginalidade e do desamparo, temas obsessivos na arte chilena contemporânea. É inegável também que o dramaturgo converte os marginalizados sociais em personagens não só centrais, mas também faz delas figuras recorrentes, representando vertentes distintas da marginalização, no espaço dramático e, assim, realiza uma denúncia social implícita sobre a miséria e falta de esperança dos sem posses: solidão, degradação, medo, isolamento, são algumas conseqüências do desamparo material daqueles que se encontram fora do sistema que impera. Por outro lado, Plínio Marcos igualmente trabalha essa temática denunciando as mazelas dos seres marginalizados brasileiros, com a mesma determinação e olhar crítico de Radrigán. Entretanto, a dramaturgia pliniana não está fundada somente na figura dos marginalizados. Há textos em que o autor escreve enfocando a vida da classe média como *A dança final*, *O bote da loba* e *Sob o signo da discoteca*. Plínio Marcos também incorpora elementos de outras culturas às suas peças — exercitando assim a interculturalidade —, característica que não pode ser atribuída a Juan Radrigán.

Com base no exposto e ao fazermos uma leitura crítica dos capítulos que desenvolvemos nesta tese, podemos estabelecer algumas propostas conclusivas. Em relação à temática trabalhada no Capítulo 1, o resultado positivo se centra na análise histórica que propomos, pois a mesma nos permitiu não apenas (re)conhecer as particularidades do regime ditatorial brasileiro e chileno, como também compreender, contextualmente, os temas retratados

pelos autores em seus respectivos textos. Assim, tomando como foco de análise a obra dramática de Juan Radrigán e Plínio Marcos, podemos afirmar (e confirmar) que ela, partindo do específico (histórico e social), torna-se um avanço progressivo para a universalização de cada tema apresentado cujo ponto de partida é revelado na sua própria contingência e nos países representados, Chile e Brasil. É a partir desse viés que os autores trazem os seres marginalizados para o centro de seus discursos, tirando-os de fora das “fronteiras” do sistema nas quais eles estão inscritos e subjugados. Às personagens representadas nos textos radriganeanos e plinianos somam-se dificuldades de todas as espécies e, quase sempre, nas obras, retrata-se um painel em que a pobreza e o subdesenvolvimento, originários do sistema sócio-político, convertem-se no eixo de conflitos.

Podemos tomar como exemplo ilustrativo do contexto histórico desenvolvido no primeiro capítulo, o seguinte fragmento do texto autobiográfico de Plínio Marcos *A figurinha e Soldados da minha rua – História Populares (1)*:

Mas a gente, com tudo isso, não era feliz. Havia no nosso país uma escrota ditadura. A ditadura de Getúlio Vargas. E na calada da noite, quando cachorro latia, a gente acordava, sobressaltado. Sabíamos que eram os esbirros da repressão, os bate-paus, os inspetores de quartirão, os cagoetas, a polícia marítima, a polícia do Seco, os secretas do Filinto, que vinham buscar os melhores da rua das Antigas Laranjeiras, iam levá-los presos para os porões do Forte e eles seriam devolvidos um dia, sem espinha ou mortos. Malditas sejam as ditaduras! Malditos sejam todos os ditadores! Os grandes e os pequenos. Os que, com suas forças governamentais, escravizam o povo. Ou os homens que se deixam amesquinhar ao ponto de perderem a noção de sua humanidade e que se transformam em déspotas em qualquer situação em que tenham comando. (MARCOS, 1986, p. 11-12)

As palavras citadas nos inserem diretamente no universo do regime ditatorial, onde o autor, sem subterfúgios, expõe como foi sua relação com esse regime num momento específico da história brasileira. Esta questão perpassa grande parte da obra de Plínio e Radrigán,

assumindo vieses diferentes e abordagens mais ou menos explícitas como demonstramos nas análises de alguns textos dos autores. Em Radrigán, além de a representação do sistema ditatorial ser alegórica, a linguagem das personagens é altamente poética e metafórica e expressa uma “realidade” interior de forma original. Por isso podemos ser enfáticos em afirmar que junto ao tema da ditadura unem-se todos os outros de cunho existencial, fazendo com que as obras dramáticas se tornem um macro-signo da problemática do poder.

Feitas estas considerações, mais uma vez comprovamos que não se pode negar a proximidade textual existente entre a dramaturgia de Plínio Marcos e Radrigán. Por sua vez, a analogia deve-se ao fato de termos passado por duas histórias de ditadura similares, onde o caráter de *performance* da atividade teatral adquiriu uma importância muito forte. Ao mesmo tempo, através do estudo das obras dos dramaturgos, pudemos aferir que a situação política atual — tempos de neoliberalismo — não tem solucionado os problemas sociais enfocados. Daí a afirmação de que os textos plinianos e radriganeanos continuam sendo socialmente atuais.

No capítulo 2, dedicamo-nos exclusivamente a analisar as distintas temáticas que eram comuns às obras dos dois dramaturgos. Nessas considerações resgatamos alguns aspectos que consideramos relevantes em nossa argumentação: a “estética do feio”, a marginalidade, a miséria, a fome, a desigualdade e degradação social, o existencialismo, a religiosidade, o universo feminino versus o masculino.

O conceito da “estética do feio” foi fundamental para o desenvolvimento da análise das obras dramáticas e espetaculares propostas. O “feio” assume características do grotesco e,

como evidenciamos, não apresenta somente a aceção de oposição ao vocábulo “belo”. Sua construção se dá a partir de aspectos concretos relacionados ao local de enunciação das personagens retratadas e de nuances (em princípio, mínimas) descritas nas rubricas dos autores, que, além de possibilitar um melhor entendimento do universo representado, remete-nos a elementos específicos para a composição das personagens. Outro fator importante da “estética do feio” é o seu uso nas montagens, que, sem dúvida, teve a função de reforçar a leitura dos aspectos espetaculares e da estética proposta pelos encenadores através da concretização dos cenários, figurinos, adereços, etc.

A marginalidade, a miséria, a fome, a desigualdade e a degradação social, todos esses temas podem ser vistos como uma continuidade, um complemento do outro, uma vez que eles são produtos do sistema político vigente nos dois países e a escrita dos dramaturgos apresenta um forte conteúdo ideológico e uma função política comprometida com o povo. Os autores afirmaram que escrevem para (e não, apenas, sobre) o povo. Dessa forma, seus textos, como observamos, procuram retratar a “realidade” através dos olhos daqueles que são mais prejudicados para que, quem sabe assim, a sociedade possa tomar consciência da situação em que esses indivíduos se encontram. Por isso re-afirmamos que a degradação em que se encontram as personagens é física, material, mas também é psicológica e o resultado é a miséria, a desigualdade, apresentando a fome como um produto assim como demonstram Juan Radrigán, através da fala da personagem Cristian, na sua peça *Cuestión de Ubicación*:

[...] El olor de la carne que's ta friendo la vieja del lao a mí también me dejó medio mariao. (Pausa) Hace como dos semanas que tengo pesadillas con un bisté. Es grande, jugosito; viene a golpiar y cuando le abro la puerta, se ríe y sale corriendo, a veces viene compaña de una papas dorás así... Pucha, y yo lo sigo y lo sigo toa la noche... Por eso caa día toi más cansao y hambriento. (Cerrando los ojos) Pero cuando lo pille lo voy acortar por la mitá de un mordisco.

Chis, si esta cuestión (*se toca el estómago*) es puro grupo no más: toi hinchao de puro pan; ya tengo las carretillas gastá de tanto masticar marraquetas.¹⁹¹ (64)

e Plínio Marcos, através de seu depoimento:

Nasci foi pra contar a história do negão que está na pior, que come da banda podre, que come bagulho catado no chão da feira. Eu nasci foi pra contar a história dessa gente que mora na beira do rio e quase se afoga toda vez que chove. Eu nasci pra falar dessa gente torcida generosa que só berra na geral, sem nunca influir no resultado.¹⁹² (*apud* VIEIRA, 1994, p. 47)

Recorremos a estas citações para abordarmos os aspectos que diferenciam a escrita dos dramaturgos. Nos trechos citados torna-se evidente o fato de a escrita pliniana ser mais direta e “visceral”, enquanto que Radrigán consegue “brincar” (“jogar”) com a situação descrita, aferindo a seu texto a ironia que lhe é peculiar.

A partir das peças de Juan Radrigán e Plínio Marcos, pudemos comprovar que os autores trabalham com a questão da marginalização social, a degradação moral e afetiva. Os dramaturgos expõem suas personagens marginais e marginalizadas fazendo com que elas, quase sempre, reconheçam suas falhas e limitações. Assim, um dos pontos mais importantes da abordagem textual dos autores é o fato de que eles não idealizam os setores populares, reconhecem a situação de oprimidos, mas deixam para o leitor/espectador assumir as reflexões possíveis a partir de sua postura ideológica, filosófica, política e ética.

¹⁹¹ [...] O cheiro da carne que a velha do lado está fritando também me deixou tonto. (*Pausa*) Faz como duas semanas que tenho pesadelos com um bife. É grande, suculento; vem bater minha porta e quando abro a porta para ele, ri e sai correndo, às vezes vem acompanhado de umas batatas douradas assim... Poxa, e eu sigo ele toda noite... Por isso cada dia tô mais cansado e com fome. (*Fechando os olhos*) Mas quando eu pegar ele, vou cortar pela metade com apenas uma mordida. Chi, se isto (*toca o estômago*) é pura enrolação: tô inchado de tanto pão; já tenho as mandíbulas gasta de tanto mastigar pão de sal.

¹⁹² Plínio Marcos em entrevista ao jornal *Monte Alegre* n° 3. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1979.

Nas análises que desenvolvemos, também se revelou inegável o fato de que a questão da “existência” assume um papel relevante dentro da obra dramática dos autores estudados, em particular, a obra radriganeana, onde as personagens estão o tempo todo confrontando a “realidade” na qual estão inseridas com suas expectativas e sentido de vida. Assim, unido à temática do existencialismo, encontramos outras marcas semióticas que nos levaram à análise de outros temas como a alienação, a degradação, a liberdade, a dignidade, honra, o ambiente familiar e a sua destruição e a questão do “absurdo” vital tão recorrente e que aparece imbricada nos textos, revelando indivíduos que se perdem em meio a seus anseios, esperanças/desesperanças e solidão. Outro resultado de nossa análise comparativa das obras diz respeito à “tomada de consciência” das personagens. Comparando algumas peças, pudemos comprovar que essa característica só se efetiva quando os indivíduos representados percebem — através da “angústia existencial” e do enfrentamento pessoal e/ou coletivo — o “absurdo” da realidade à qual estão submetidos. A “tomada de consciência” pode ser utilizada para justificar — ou pelo menos, tentar entender — os atos de Zé (golpear a barriga da esposa, grávida de seu primeiro filho), Emilio (preferir a morte a dar dois passos), Tonho (matar seu colega de quarto por causa de um par de sapatos), Isabel (fazer sua confidente, uma lata de lixo). Esses atos trágicos e perlocutórios nos fazem repensar, ao mesmo tempo, no sentido da vida — que numa perspectiva existencial está também associada à questão da morte — e no papel de Deus.

O tema da religião é trabalhado nas peças a partir de perspectivas diferentes. Ambos os dramaturgos afirmam que lêem a Bíblia. Radrigan é categórico ao afirmar que não acredita em Deus, que lê a Bíblia apenas como poesia. Por outro lado, Plínio Marcos sempre recusou falar sobre a sua religião nas entrevistas que concedeu ao longo de sua vida. No

entanto, cada um, a sua maneira, exercita a religiosidade (como observou Vera Artaxo, no caso de Plínio Marcos), através de suas personagens. Nos textos plinianos, Deus aparece no apego das personagens marginalizadas que vêem na sua figura a única possibilidade de enfrentarem suas próprias vidas e os percalços enfrentados, é assim com Neuza Sueli, Dilma, Marta, Tonho. Sobre a presença de Deus nas obras radriganeanas, Carlos Molina Silva e Jéssica Peña González (2000, p. 119) concluem a análise dessa temática nas peças de Radrigán de forma sucinta com as seguintes palavras:

En Testimonios de las muertes de Sabina la figura divina es concebida como un ser que se encuentra en la cúspide de la pirámide del poder. [...] En *Las brutas* está la visión de un Dios alejado de la vida de los hombres y que al mismo los condena. En *El loco y la triste* se concibe un Dios comprensivo y consciente de las injusticias que afectan a los pobres, pero al mismo tiempo incapaz de demostrar la supuesta omnipotencia que se le adjudica. En *Isabel desterrada en Isabel* nuevamente se presenta a un Dios ausente de los acontecimientos humanos, cuya única característica es la de ser el mero creador de la existencia. [...] En *El invitado* sólo hay una breve alusión a la muerte de Dios. En *Hechos Consumados* si bien no hay una negación en torno a la existencia de Dios, si hay una negación al tipo de Dios en el cual cree la mayoría de la gente, ya que se presenta, por un lado, como un enemigo, mientras que por otro se presenta absurdamente como el consuelo del pobre. En *El toro por las astas* se desarrolla una variada visión de Dios: para los habitantes del prostíbulo representa — a través de su enviado — la esperanza de recuperar u obtener aquello que más necesitan; mientras que para el Milagrero es un ser dictatorial que se impone a través del miedo, condenándolo a predicar un mensaje anacrónico que no concuerda con la realidad actual. [...] ¹⁹³

Devemos enfatizar os aspectos que diferenciam a dramaturgia de Plínio Marcos em relação à de Juan Radrigán no que se relaciona à temática religiosa: a questão do sincretismo trabalhada em algumas obras plinianas e a mudança do foco dramático nos textos do

¹⁹³ Em *Testimonios de las muertes de Sabina* a figura divina é concebida como um ser que se encontra na cúspide da pirâmide do poder. [...] Em *Las brutas* está a visão de um Deus distante da vida dos homens e que os condena a mesma situação. Em *El loco y la triste* se concebe um Deus compreensivo e consciente das injustiças que afetam aos pobres, mas, ao mesmo tempo, incapaz de demonstrar a suposta onipotência que lhe é adjudicada. Em *Isabel desterrada en Isabel* novamente se apresenta um Deus ausente dos acontecimentos humanos, cuja única característica é a de ser o mero criador da existência. [...] Em *El invitado* só há uma breve alusão à morte de Deus. Em *Hechos Consumados* ainda que não haja uma negação em torno da existência de Deus, sim há uma negação ao tipo de Deus no qual crê a maioria das pessoas, já que se apresenta, por um lado, como um inimigo, enquanto que, por outro, apresenta-se absurdamente como o consolo do pobre. Em *El toro por las astas* se desenvolve uma visão diversificada de Deus: para os habitantes do prostíbulo representa — através de seu enviado — a esperança de recuperar ou obter aquilo que eles mais necessitam; enquanto que para o Milagrero é um ser ditatorial que se impõe através do medo, condenando-o a pregar uma mensagem anacrônica que não concorda com a realidade atual. [...]

autor ao longo de sua carreira. Num primeiro momento, a religiosidade se dá a partir do enfoque em personagens marginalizadas como citamos acima — relembremos, a título de exemplo, que o tema da Paixão de Jesus Cristo é o foco central de *Dia Virá*, texto de 1967, e base para a montagem de *Jesus Homem* do grupo O Bando, em 1978. Num segundo momento, o dramaturgo trabalha o sincretismo religioso brasileiro através de *Balbina de Yansã* e, finalmente, a questão mística com *Madame Blavatsky*.

Como tem sido enunciado pela crítica feminista, a categoria de gênero não é uma construção abstrata, mas representa o resultado das relações e embates contraditórios entre mulher e homem através dos séculos. Temos consciência de que, ao longo da história da humanidade, foi sendo fundado e legitimado o discurso patriarcal, autoritário e segregador de vozes divergentes. A mulher (especificamente a latino-americana), dentro deste sistema, passou a viver uma realidade social que apresenta elementos semelhantes: pobreza, desigualdade social, dependência cultural, etc., como argumentam Graciela Ravetti e Sara Rojo (1996, p. 13), “Nossos países têm sido, em sua maioria, governados por elites de poder que construíram discursos que marginalizam grande parte da população, dentro da qual se encontra a mulher”. Juan Radrigán e Plínio Marcos, apesar de estarem inseridos no universo patriarcal, reconhecem a partir de suas peças as “elites do poder” e seus discursos dominantes e por isso dão voz às personagens marginalizadas, entre elas as femininas. Os dramaturgos, além de darem voz à mulher, refletem sobre os diferentes arquétipos aos quais a figura feminina é associada na sociedade: mãe, esposa, filha, prostituta, mantenedora do lar. São estas, por exemplo, as temáticas de textos como *El loco y la triste*, *El toro por las astas*, *Isabel desterrada en Isabel*, *Las brutas*, *Testimonio de las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán ou *O Abajur lilás*, *A mancha roxa*, *Balbina de Yansã*, *Quando as máquinas*

param, de Plínio Marcos. Dessa forma, os textos teatrais produzidos pelos dramaturgos apresentam um aspecto particular de representação, pois estão expressamente vinculados a um setor popular, que faz parte da nossa realidade social, seja essa chilena ou brasileira, onde as personagens marginais — as masculinas e, principalmente, as femininas por sua dupla marginalização (mulheres/pobres) — assumem uma voz de destaque que, de uma certa forma, questiona os atos de uma burocracia estatal ou econômica hermética, distante, incompreensível, a cujos atos sabemos que, nem sempre, correspondem a alguma ética ou lógica que compartilhemos.

No capítulo 3, focalizamos nosso olhar crítico nos textos *Homens de Papel*, *O Abajur lilás* e *Oração para um pé de chinelo* e suas respectivas montagens e ainda propusemos uma leitura espetacular de cenas da obra *Fatos Consumados*. Nessas considerações finais, faz-se necessário que avaliemos nossa proposta espetacular e que estabeleçamos uma análise comparativa dos textos espetaculares analisados. Vale a pena ressaltar que levar a cabo as análises apresentadas só foi possível graças às formulações teóricas provenientes da semiótica em diálogo com os outros conceitos teóricos propostos.

No programa do espetáculo de *Homens de papel*, Ricardo Peruchi (2001) comenta que

Em Plínio Marcos tudo é verdade. Não há lugar para o artifício em sua dramaturgia. Animal, instintiva, biológica, a sobrevivência é o imperativo da vida. A revolta contida explode. A miséria leva à loucura. Sua completa descrença na sociedade descobre as feridas. Cada peça de Plínio é um grito de socorro. Também é uma condenação, um veredicto cruel. Seus personagens existem, por isso bradam.

Ao tomarmos como exemplo as obras que analisamos, percebemos que o comentário de Peruchi é relevante na comparação dos textos plinianos. Cada peça, na sua especificidade,

trabalha com elementos culturais, sociais, políticos e ideológicos que não só fizeram parte da história brasileira como continuam presentes no contexto cultural. Não há como deixar de pontuar as relações que passam a existir entre as personagens de Plínio Marcos, como demonstramos em nossa análise no terceiro capítulo. A título de exemplo, podemos comparar Berrão e Giro no que diz respeito ao uso do poder; Nhanha e Dilma em relação ao amor maternal, pois são capazes de deixar de viver para doar a vida a seus filhos, mesmo que isso implique em perder a dignidade; a vida de prostituição das mulheres (Dilma, Célia, Leninha) de *O Abajur Lilás* que também é apresentada, ainda que por um outro viés, em *Oração para um pé-de-chinelo* com Dilma; sem deixar de observar a coincidência de nomes que surgem entre as obras — Dilma (*O Abajur Lilás* e *Oração para um pé-de-chinelo*). Plínio Marcos sempre declarou que tinha escolhido o lado dos oprimidos e é exatamente esse o aspecto primordial que observamos na análise comparativa das obras do autor.

A opção pela causa dos oprimidos fez com o dramaturgo focalizasse nas suas obras questões político-sociais retratando momentos, ou temas, específicos que são peculiares à sociedade brasileira do momento de enunciação da escrita pliniana. Nesse sentido, *Homens de papel* retrata as dificuldades enfrentadas por um grupo de sub-proletariado que sobrevive do ofício de catar papéis, denunciando, assim, o sub-emprego e as condições precárias de trabalho. Sob outra perspectiva, *O Abajur Lilás* (assim como *Navalha na Carne*, *Oração para um pé-de-chinelo* ou, mesmo, *Homens de papel*) nos mostra o mundo de personagens que têm o rumo de suas vidas ligado à prostituição. São enfocados os sonhos, os desejos e as agruras das mulheres que trabalham na calçada e acreditam que poderão, um dia, dar outro destino as suas vidas e à de seus familiares (Dilma e seu filho, por exemplo). Por

outro lado, como enunciamos, *O Abajur Lilás* é uma alusão à luta armada e, de acordo com as palavras de Paulo Vieira (1994, p. 106), “à sociedade brasileira que naqueles anos vivia uma guerra clandestina contra a ditadura militar”. Sábato Magaldi, de forma similar, apresenta a seguinte leitura:

Em nenhuma outra peça brasileira atual, o microcosmo retratado remete, como em *Abajur Lilás*, ao macrocosmo de uma certa situação política, vivida nos últimos anos. A leitura metafórica do texto enriquece-o de outras implicações, servindo como desnudamento de um período de terror. Basta uma pequena analogia para essa história simbolizar posturas determinadas, que marcaram o procedimento de expressivas camadas de nossa sociedade. (MAGALDI *apud* VIEIRA, p. 106)¹⁹⁴

Oração para um pé-de-chinelo foi escrita (1968/69) em meio a uma situação conturbada por crises políticas e também representa uma alegoria das ações do Esquadrão da morte¹⁹⁵ e ao mesmo tempo denuncia os abusos aplicados pelos policiais, nos sistemas carcerários, como podemos observar a partir da fala da personagem Rato:

Os homens são o capeta. Eu estou apodrecendo inteiro e não quero ir nas patas deles. Eles gostam do serviço. Esfriam os negos devagar. Devagarinho. São cheios de macetes. Conhecem os macetes. Sabem o que eles fazem? Eles não dão pra valer logo de saída, não. Vão atirando só pra doer. Atiram no saco, no rabo, na perna, no lombo até enjoarem de ver o melado escorrer e o vagau gemer. Aí, eles selam o presunto. Um troço escamoso. Eu não quero acabar assim. Ninguém quer. (MARCOS, s.d., p. 31)

Lembremos que tanto Rato quanto Bereco (a exemplo das personagens de *A mancha roxa e Barrela*) são “malandros”, mas reconhecem o “poder” que os policiais detêm. As palavras da personagem constataam o que Foucault já prenunciava sobre a prisão e, como consequência, sobre os sistemas de recuperação daqueles que cometeram algum delito:

Minha hipótese é que a prisão esteve, desde sua origem, ligada a um projeto e transformação de indivíduos. Habitualmente se acredita que a prisão era uma espécie de depósito de criminosos, depósito cujos inconvenientes se teriam constatado por seu funcionamento, de tal forma que se teria dito ser necessário reformar as prisões, fazer delas um instrumento de transformação dos indivíduos. Isto não é verdade: os textos, os programas, as declarações de intenção estão aí para mostrar. Desde o começo a prisão devia ser um instrumento tão aperfeiçoado quando [sic] a

¹⁹⁴ Sábato Magaldi. Um contundente veredito contra o poder ilegítimo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 de setembro de 1980.

¹⁹⁵ Cf. nota 159.

escola, a caserna ou o hospital, e agir com precisão sobre os indivíduos. O fracasso foi imediato e registrado quase ao mesmo tempo que o próprio projeto. Desde 1820 se constata que a prisão, longe de transformar os criminosos em gente honesta, serve apenas para fabricar novos criminosos ou para afundá-los ainda mais na criminalidade. Foi então que houve, como sempre nos mecanismos de poder, uma utilização estratégica daquilo que era inconveniente. **A prisão fabrica delinqüentes**, mas os delinqüentes são úteis tanto no domínio econômico como no político. (FOUCAULT, 2003, p. 131-132, grifo nosso)

Os aspectos levantados apontam para a questão da “historização” conceituada por Villegas (1998), demonstrando-nos que a obra pliniana cumpre com a função de “historicizar”.

Estudar o texto espetacular não é uma tarefa fácil, visto que se faz necessário dar atenção aos distintos componentes e linguagens que o compõem. Também somos conscientes de que levar a cabo a concretização de uma proposta cênica requer um grande envolvimento e trabalho por parte da equipe encarregada da produção. Isto é observado nas seguintes palavras de Pavis (1998, p. 87):

El parto del texto a la escena es de los más difíciles: cuando el espectador asiste a la creación del espectáculo, ya es muy tarde para conocer el trabajo preparatorio del director; el resultado ya está ahí: un pequeño ser sonriente o afligido, es decir, un espectáculo más o menos logrado, más o menos comprensible, en el cual el texto no es sino uno de los sistemas escénicos, junto a los actores, el espacio, el ritmo temporal. Por tanto, ya no es posible dar cuenta, a través de una descripción cronológica, de los hechos y los gestos de los actores y / o del director, pues la puesta en escena, tal y como aquí la abordamos, es, en efecto, la puesta en visión sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción es productora de sentido para el espectador.¹⁹⁶

O estudo dessa interação entre os elementos que fazem parte da montagem é o que nos permite analisar as peças. Percebemos uma analogia entre os textos espetaculares apresentados no terceiro capítulo a partir de aspectos técnicos comuns como o uso do espaço cênico e a atuação. O espaço cênico idealizado para a representação nas três

¹⁹⁶ A passagem do texto à cena é das mais difíceis: quando o espectador assiste à criação do espetáculo, já é muito tarde para conhecer o trabalho preparatório do diretor; o resultado já está aí: um pequeno ser sorridente ou aflito, isto é, um espetáculo mais ou menos pronto, mais ou menos compreensível, no qual o texto não é senão um dos sistemas cênicos, junto dos atores, do espaço, do ritmo temporal. Portanto, já não é possível dar conta, através de uma descrição cronológica, dos fatos e gestos dos atores e/ou do diretor, pois a montagem, tal e como aqui a abordamos, é, de fato, a peça na visão sincrônica de todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentido para o espectador.

propostas espetaculares, apesar de diferente, conseguiu aproximar o espectador do universo representado. Mesmo em *O Abajur Lilás*, que foi apresentado num palco italiano, a proximidade se dá, por exemplo, por causa da realização de cenas mais no proscênio e, de forma metafórica, pela atuação dos atores, que, em algumas cenas, conseguiram “prender” o público pelas ações performáticas, alcançando, assim, a sua identificação com os fatos representados. Em *Homens de papel* e *Oração para um pé-de-chinelo*, os espaços não convencionais de representação e as caixas cênicas utilizadas conferiram mais dinamicidade à execução e desenvolvimento das ações dos atores em cada cena. Em relação à atuação, nas três montagens, houve por parte da direção um cuidado com o aspecto atoral, trabalhando com técnicas de metodólogos do teatro como Barba (equilíbrio precário, energia extra-cotidiana), Stanislavski (ações físicas, gesto significativo), Grotowski (gesto significativo, máscaras faciais, plasticidade), revelando resultados positivos das atuações, que conseguiram fazer com que as personagens “significassem”, concretizando, assim, os universos de representação discutidos nas montagens. Pavis (2003, p. 59) descreve sobre os “efeitos do corpo” e diz que “o corpo do ator é um simples emissor de sinais, um semáforo regulado para ejetar sinais endereçados ao espectador; ele produz efeitos sobre o corpo do espectador, sejam eles designados por energia, vetor do desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo.” Nas três montagens que analisamos no capítulo 3, principalmente em *O Abajur Lilás* e *Oração para um pé-de-chinelo* os diretores conseguiram extrair os “efeitos do corpo” dos atores e fizeram com esses influenciassem na recepção do público como demonstramos nas análises que fizemos do trabalho dos atores que representam as personagens Célia, Dilma e Rato.

Estabelecer uma proposta de montagem para *Fatos consumados* nos permitiu colocar em xeque não só a tradução do texto que realizamos, mas também exercitar nossa visão crítica como espectador e “fazedor”¹⁹⁷ de teatro. A partir da leitura espetacular dos elementos cênicos que apresentamos da obra de Radrigán, buscamos colocar em cena não só o contexto chileno, mas fazê-lo dialogar com o brasileiro, exercitando, dessa forma, os dizeres de Pavis (1994, p. 122), que sintetizam a nossa visão de tradutores/encenadores:

Si la cultura es definida así como apropiación semiótica de la realidad social, su traducción a otro sistema semiótico no planteará problemas desde el momento en que se haya propuesto una relación de interpretancia [*interpretance*] (Benveniste, 1974:61). La dificultad para establecer esa relación de interpretancia estriba en estimar la distancia entre cultura de origen y cultura de destino y en decidir sobre la actitud que se ha de adoptar ante la cultura de origen. Pero esa decisión no es de orden técnico: involucra toda una visión sociopolítica de la cultura. Siempre se ha sabido adaptar un texto proveniente de una cultura extranjera a otra cultura. Sin embargo, durante largo tiempo esa adaptación sólo fue concebida en términos históricos, políticos, ideológicos, y no dentro del conjunto de una cultura y de un traslado cultural.¹⁹⁸

Nosso objetivo foi realizar a concretização de *Fatos consumados* a partir da proposta de tradução intercultural. Nossa proposta espetacular e a adaptação textual foram concebidas “em termos históricos, políticos, ideológicos”, e, principalmente, também “dentro do conjunto de uma cultura e de um traslado cultural” como sugere Pavis.

Mediante e a partir das análises que propusemos para os textos espetaculares podemos inferir que a obra dos dramaturgos pode ser utilizada como uma “ponte” ao ser transportada

¹⁹⁷ Preferimos utilizar o termo *fazedor* de teatro e não ator porque nosso trabalho como ator vem de uma prática diária, de uma vivência adquirida ao longo dos anos no exercício de fazer e ver peças de teatro. Além de tudo, não tivemos uma formação formal da arte atoral, pois não frequentamos nenhuma escola para o ator. Nossa experiência vem das leituras realizadas dos grandes nomes do teatro universal e das reflexões desenvolvidas no trabalho com o grupo Mayombe.

¹⁹⁸ Se a cultura é definida como apropriação semiótica da realidade social, sua tradução a outro sistema semiótico não apresentará problemas desde o momento em que se tenha proposto uma relação de *interpretancia* [*interpretance*] (Benveniste, 1974, p. 61). A dificuldade para estabelecer essa relação de *interpretancia* se apóia em estimar a distância entre cultura de origem y cultura de destino e em decidir sobre a atitude que se tem que adotar ante a cultura de origem. Mas essa decisão não é de ordem técnica: envolve uma completa visão sócio-política da cultura. Sempre se soube adaptar um texto proveniente de uma cultura estrangeira a outra cultura. Entretanto, durante um longo tempo, essa adaptação só foi concebida em termos históricos, políticos, ideológicos, e não dentro do conjunto de uma cultura e de um traslado cultural.

para o cenário. Uma personagem como Paco ou Dilma, de Plínio Marcos, ou Emilio, de Radrigán, ao ser levada ao palco, assume uma conotação maior, pois passa a representar na mídia uma classe de seres excluídos no nosso cotidiano. O palco é o espaço para que se consiga concretizar esse objetivo. A performance dos atores em cena pode ser um caminho para que vejamos com outros olhos a situação de descaso em que se encontram milhares de marginalizados em nosso meio social. O texto, mesmo que nem sempre consiga “fazer-se ouvido”, é um ponto de esperança para que essa situação um dia mude. Ainda que possamos parecer utópicos (e não vemos nenhum problema em sê-lo), apresentamos o desejo de que as pessoas possam ser modificadas pelas montagens espetaculares, mas para isso faz-se necessário que nós — enquanto leitores, críticos e/ou praticantes das artes cênicas — interagimos com o texto e com as possíveis análises e leituras de peças como as de Radrigán e Plínio Marcos, bem como com suas possíveis produções teatrais¹⁹⁹, buscando sempre extrair de seus textos uma leitura pluridimensional.

Também podemos concluir que no cenário das artes performáticas, as peças de Plínio Marcos e Radrigán cumprem com o papel de denúncia, mas também atuam — e acreditamos que seja o fator de maior relevância — como uma possibilidade, através de sua montagem, de tirar as personagens da margem do discurso e da fronteira em que se encontram, para que elas possam, assim, atingir o centro, através da sua representação. Ainda que saibamos que na prática a “margem” continua na “margem” — uma vez que se discute e se fala muito sobre a posição do marginalizado no meio social e acadêmico, mas ações verdadeiramente eficazes não são colocadas em prática para a resolução dos problemas sociais —, os textos plinianos e radriganeanos, apesar de serem regidos com

¹⁹⁹ e também cinematográficas. Lembremos que alguns textos plinianos já foram levados à tela.

base nas regras ocidentais do teatro, sobressaem-se, pois trabalham com uma linguagem popular. A “palavra” utilizada pelos dramaturgos, através da fala coloquial das personagens, ao ser retomada e vivenciada em cena, rompe com o discurso acadêmico, coeso e centrado.

Edward Said (1996, p. 35), ao descrever sobre as representações do intelectual, afirma que “*El objetivo de la actividad del intelectual es hacer progresar la libertad y el conocimiento humanos.*”²⁰⁰ Ainda, segundo a definição desse crítico,

[...] Básicamente, el intelectual en el sentido que yo le doy a esta palabra no es ni un pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que ha apostado con todo su ser a favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar fórmulas fáciles, o clisés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional, así como lo que éstos hacen. No se trata sólo de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo público.

No se trata de cuestionar siempre la política del gobierno, sino más bien de la vocación intelectual como actitud de constante vigilancia, como disposición permanente a no permitir que sean las medias verdades o las ideas comúnmente aceptadas las que gobiernen el propio caminar.²⁰¹ (*ibidem*, p. 39-40)

Recorremos às palavras de Said por considerar que os dramaturgos que pesquisamos cumprem com a função de “intelectuais modernos” — ainda que tenhamos certeza de que tal conceituação não agradaria nem um pouco a Plínio Marcos e, provavelmente, deve desagradar a Juan Radrigán — porque ambos têm o sentido crítico ao qual se refere Said. Os dois dramaturgos sempre estiveram vigilantes sobre o “andar da carruagem” política que

²⁰⁰ “O objetivo da atividade do intelectual é fazer progredir a liberdade e o conhecimento humanos.”

²⁰¹ [...] Basicamente, o intelectual no sentido que eu dou a esta palavra não é nem um pacificador, nem um fabricante de consenso, mas sim alguém que apostou com todo o seu ser em favor do sentido crítico, e que, portanto, nega-se a aceitar fórmulas fáceis, ou clichês estereotipados ou as confirmações tranquilizadoras ou complacentes do que tem que dizer o poderoso ou convencional, assim como o que estes fazem. Não se trata somente de se negar passivamente, mas sim da atitude positiva de querer afirmar isso mesmo em público. Não se trata de questionar sempre a política do governo, mas sim da vocação intelectual como atitude de constante vigilância, como disposição permanente a não permitir que sejam as meias verdades ou as idéias comumente aceitas as que governem o próprio caminhar.

sempre movimentou e condicionou a vida da população em seus respectivos países (sendo que Radrigán continua atento).

Antes de pôr fim a essas considerações conclusivas, faz-se necessário enfatizar que conduzimos nossa pesquisa com o propósito de fazer dialogar os dois universos culturais retratados nas obras de Juan Radrigán e Plínio Marcos e, como Alberto Moreiras (2001, p. 26), consideramos que “Entender a cultura própria, ou a cultura alheia, significa entrar e viver no círculo hermenêutico constituído por essa cultura”. Entendemos que as análises desenvolvidas nos capítulos que compuseram esta tese propiciaram um melhor entendimento do universo cultural dos dois autores, principalmente as leituras que estabelecemos para propostas espetaculares realizadas a partir das obras dos dramaturgos, visto que, através delas, tivemos a oportunidade de exercitar o nosso trabalho como semiólogo e pudemos ver (abrindo nossos sentidos) através das peças, como diz Marco Antonio de la Parra, na epígrafe com que apresentamos essas considerações, “o teatro é milagroso e pode chegar a nos fazer ouvir aquilo para o qual éramos surdos e [acima de tudo] ver”.

Com base no exposto, consideramos que o maior mérito de nosso trabalho foi (e será) apresentar ao leitor as análises críticas que desenvolvemos a partir da obra dramática e espetacular dos dramaturgos, propiciando-lhe conhecer a escrita pliniana e radriganeana, pois consideramos que as peças de Juan Radrigán e Plínio Marcos nos permitem entender as “pontes” que unem os dois países — Chile e Brasil —, pontes essas que são culturais, sociais, políticas e estéticas.

Não obstante, temos consciência de que os aspectos desenvolvidos, ao longo dos três capítulos que apresentamos, são passíveis de se constituírem um novo *corpus* de investigação devido ao simples fato de que os dramaturgos estudados ainda têm muito que dizer. Como nos disse Stuart Hall, a teoria é a atividade de continuar pensando, em vez de ponto final e por isso pretendemos continuar pensando nas obras plinianas e radriganeanas. A título de exemplo, os textos em prosa escritos pelos dois autores e que não foram enfocados nesta pesquisa merecem ser estudados com mais atenção, bem como as leituras cinematográficas realizadas a partir das obras de Plínio Marcos. Relembremos, ainda, que poucas pesquisas foram realizadas sobre a obra pliniana e radriganeana no âmbito acadêmico, sendo que o nosso trabalho se faz inédito por se tratar do primeiro estudo que se propôs a realizar uma análise comparativa entre os textos dos dois autores que jamais se viram, mas que pela história comum que os une e até pelas influências estéticas mostraram-se factíveis de serem comparados.

Com base no exposto, para nós a possibilidade de continuar [re]pensando a obra dos dramaturgos converte-se no maior mérito de nossa pesquisa, pois acreditamos que o trabalho desenvolvido possa (de alguma maneira, ainda que de forma ínfima) influenciar nos estudos, divulgação e futuras pesquisas sobre a dramaturgia de Juan Radrigán e Plínio Marcos [...]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Juan Radrigán pesquisadas

RADRIGÁN, Juan. Testimonios de las muertes de Sabina, Cuestión de ubicación, Las Brutas, El loco y la triste, Redoble fúnebre para Lobos y Corderos (Dos monólogos y un diálogo) – Isabel desterrada en Isabel, Sin motivo aparente, El invitado, Hechos consumados, El toro por las astas, Informe para indiferentes, Islas de porfiado amor. *Hechos consumados – Teatro 11 obras*. 2ª Edición, Santiago: LOM Ediciones, 1993.

-----. El príncipe desolado. *Conjunto – Revista de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas – nº 111*. La Habana, Cuba, pp. 61-75, diciembre de 1998.

-----. Fatos Consumados. *Dramaturgias contemporâneas da latinidade – Dario Fo, Juan Radrigán e Michel Azama* (orgs. ALEXANDRE, Marcos A. et al.). Belo Horizonte, s.d. (no prelo).

-----. *La Contienda Humana*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, s.d.

Obras de Plínio Marcos pesquisadas

MARCOS, Plínio. *A dança final*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

-----. *A figurinha e Soldados da minha rua – Histórias Populares (1)*. Edição do autor, 1986.

-----. *A Manha Roxa*. São Paulo: Edição do autor, 1988.

-----. *Balada de um palhaço*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

-----. *Balbina de Yansã*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

-----. *Barrela: peça em 1 ato*. São Paulo: Global, 1976.

-----. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Global, 1978a.

-----. *Homens de papel, Barrela*. Garulhos: Parma, 1978b.

-----. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos*. São Paulo: Lampião, 1977.

-----. *Jesus Homem: peça e debate*. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.

-----. *Na barra do Catimbó*, São Paulo: Editora Senzala Ltda, 1968.

-----. *Navalha na Carne*, São Paulo: Global, 1978c.

-----. *O abajur lilás: peça em dois atos*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

-----. *O bote da loba*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

-----. *O homem do caminho*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

-----. *Oração para um pé-de-chinelo*. Garulhos: Parma, s.d..

-----. *Quando as máquinas param*. São Paulo: Global, 1978d.

-----. *Sob o signo da discoteca*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

-----. *Verde que te quero verde*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)

Textos espetaculares analisados

Abajur lilás: peça em dois atos. Direção de Sérgio Ferrara, São Paulo, 2002.

Homens de papel. Direção de Iacov Hillel, São Paulo, 2001/2002.

Oração para um pé-de-chinelo. Direção de Aline Andrade, Belo Horizonte, 2002.

Textos espetaculares citados

Dois perdidos numa noite suja. Direção de Luiz Gomide. Belo Horizonte, 1998/99.
Homens de papel. Direção de Lucílio Gomide e Waldir Passos. Belo Horizonte, 2002.

Sobre a obra dramática de Juan Radrigán

BENAVIDES BUSTOS, Luis e OLIVARES LEIVA, Edgardo. *El poder v/s la libertad del hombre*. Informe final Seminario de grado: Humanismo y marginalidad: una década del teatro chileno (1976-1986). Santiago de Chile: Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura, 1999.

LUENGO, Enrique. Poder, resistencia y reacción en *Hechos consumados* de Juan Radrigán. *Latin American Theatre Review*. Spring, 1999. pp. 69-86.

MOLINA SILVA, Carlos e PEÑA GONZÁLEZ, Jéssica. *El existencialismo en la obra de Juan Radrigán*. Informe final Seminario de grado: Humanismo y marginalidad: una década del teatro chileno (1976-1986). Santiago de Chile: Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura, 2000.

OYARZÚN, Carola. Discurso de entrega Premio José Nuez a Juan Radrigán. *Taller de Letras – Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile n° 27*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica, 1999. pp. 205-208.

RADRIGÁN, Juan. Discurso de agradecimiento – Premio José Nuez. *Taller de Letras – Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile n° 27*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica, 1999. pp. 209-210.

THOMAS, Eduardo. Representación y transcendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo. *Revista Chilena de Literatura n° 5*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 1999. pp. 5-42.

VILLASECA, María Francisca Ovalle. *Hombre y Mujer en la dramaturgia de Juan Radrigán*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Comunicaciones – Instituto de Letras, 1999. (Tesina presentada para obtener el grado de licenciada en Literatura y Lingüística Hispánica bajo la orientación de Carola Oyarzún)

Sobre a obra dramática de Plínio Marcos:

BLAITT, Alexandre. Plínio Marcos. *Coleções Caros Amigos – Rebeldes brasileiros homens e mulheres que desafiaram o poder – Volume 2, fascículo 11*. São Paulo: Editora Casa Amarela, s.d. pp. 706-717.

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

LANI, José Paulo. Plínio Marcos – o andarilho na corda bamba. *Cult – Revista Brasileira de Literatura – n° 27*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., outubro de 1999. pp. 12-19.

MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. pp. 205-228.

----- Plínio Marcos, na medida exata de sua criatividade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 de julho de 1979.

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

NETO, Dionisio. Plínio Marcos era o último dos bufões. *Folha de São Paulo – Ilustrada*. 24 de novembro de 1999.

SANTOS, Alessandra Maria Dutra dos. *Percorrendo os silêncios: uma incursão na sonoridade de Jonas Bloch, Jota Dângelo, Carlos Alberto Ratton e Plínio Marcos*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2000. (Dissertação de Mestrado)

SOUZA, Edgar Olímpio de. O Mago Plínio. *Revista Íntima – n° 2*. Pinheiros: Salles Editora, maio de 1999. pp. 10-17.

VIERA, Paulo: *Plínio Marcos: A flor e o mal*. Rio de Janeiro: Editora Fumo, 1994.

----- Plínio Marcos, um homem ungido pela divina ira. *Folhetim n° 8*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, setembro-dezembro de 2000. pp. 42-47.

Sobre o contexto da ditadura no Brasil e no Chile:

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

COLLIER, Simon e SATER, Willian F. *Historia de Chile – 1808-1994*. Tradução de Ilena Grass. Madrid: Cambridge University Press, 1998.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura Brasil: 1964-1985*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

----- *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FRANCO, Renato. O narrador dilacerado: uma análise do romance da época da abertura política. *Revista eletrônica Outras palavras – volume 2, número 1, 2002*. <<http://www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm>>. Acesso em outubro de 2003

MÁRQUEZ, Gabriel García. Crónica de una tragedia organizada. *Biblioteca electrónica*. <<http://www.analitica.com/biblioteca/ggm/tragedia.asp>>. Lunes, 26 de mayo de 2003.

MOULIAN, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. 19ª edição. Santiago de Chile: LOM Ediciones, ARCIS Universidad, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. (Coord. Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado) São Paulo: Atual, 1998.

SALAZAR, Pinto e PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile I – Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

-----, *Historia contemporánea de Chile II – Actores, identidad y movimiento*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (et al.). *América Latina hoy*. México: Siglo Veintiuno Editores, Editorial de la Universidad de las Naciones Unidas, 1990.

Cadernos, periódicos, programas de espetáculos, programas de TV e revistas especializadas:

BENJAMIM, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução: Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado – UERJ*, Rio de Janeiro, nº 1, 1992.

Caderno de Resumos do I Encontro de Performance e Política das Américas. Rio de Janeiro, julho de 2000.

EL MERCURIO. 4 de novembro de 2003.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Ilustrada*. 20 de novembro de 1999.

-----, *Ilustrada*. 25 de abril de 2002.

JORNAL DA GLOBO (TV GLOBO). Exibido em 4 de março de 2004.

JORNAL DA TARDE. São Paulo, 17 de novembro de 1999.

JORNAL DA USP. Edição de 3 a 9 de dezembro de 2001.

LEAL, Maria Lúcia Pinto. Globalização e exploração sexual de crianças e adolescentes. *Revista Universidade e Sociedade*. Minorias sociais e luta de classes. Brasília, Ano XII, Nº 29, março de 2003. pp. 7-18.

LIMA, Sonia Lucio Rodrigues de. O Movimentos dos Trabalhadores Sem teto: nos sujeitos na luta pelo direito à cidade. *Universidade e Sociedade*. Minorias sociais e luta de classes. Brasília, Ano XII, Nº 29, março de 2003. pp. 80-85.

LIVRO ABERTO. Programa da TV Minas. Exibido no dia 25 de fevereiro de 2003.

MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um Debate. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 4, 1998. pp. 11-17.

MARTINEZ, José Celso. *Em festa com o papa das bacantes* (entrevista a Márcia Bechara) Belo Horizonte: Jornal Estado de Minas – Espetáculo, 26.03.1998. p. 7.

MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria*. Lima/Berleley, 41, 1995. pp. 9-31.

OYARZÚN, Carola. Discurso de entrega Premio José Nuez a Juan Radrigán. *Taller de Letras – Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile* nº 27. Chile: Pontificia Universidad Católica, 1999.

Programa do Espetáculo. *Abajur Lilás*. São Paulo, 2002.

----- . *Antígona*. Rio de Janeiro: Caderno de Resumos do I Encontro e Congresso de Performance e Política das Américas, 2000.

----- . *De perlas y cicatrices*. Santiago do Chile, 2001.

----- . *Homens de papel*. São Paulo, 2001/2002.

----- . *Oração para um pé-de-chinelo*. Belo Horizonte, 2002.

Depoimento, entrevistas e testemunho:

Depoimento de Maria Marcelina de Jesus. Belo Horizonte, 11 de fevereiro de 2003.

Entrevista com Carola Oyarzún. Santiago do Chile (Universidade Católica do Chile), 02 de agosto de 2001 – ANEXO IV.

Entrevista com Juan Radrigán. Santiago do Chile (Teatro Cariola), 09 de agosto de 2001 – ANEXO III.

Entrevista com Vera Artaxo (concedida via e-mail). 30 de novembro de 2002 – ANEXO VI.

Testemunho de Alejandra Arenas (concedido via e-mail). 17 de fevereiro de 2003 – ANEXO I.

Endereços de internet pesquisados:

<<http://www.nodo50.org//allende/mensaje2.htm>>. Pronunciamento de Salvador Allende (última atualização 20/10/1998). Acesso em março de 2003.

<<http://www.vagalume.com.br/letra.php/29634.html>>. O Rappa. *Minha alma (A paz que eu não quero)*, 2003. Acesso em março de 2003.

<<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2002/fev/04/146.htm>>. Acesso em 15 de setembro de 2002.

<<http://www.Itaucultural.org.Br/aplicexternas/enciclopédia/teatro/index.cfm?fuseaction=deIta>>... Plínio Marcos. Acesso em 30 de setembro de 2002.

<www.pliniomarcos.com>. Site oficial de Plínio Marcos, 2003. Acesso em novembro de 2003

Referências bibliográficas específicas sobre teatro:

ALEXANDRE, Marcos A. e ROJO, Sara. *Por um Reino de Patricia Zangaro – Texto, Pesquisa e Prática Teatral*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

ALVARES, Raquel L. M. *Traducción, Tradición y Manipulación: Teatro Inglés en España 1959-1990*. León: Universidad de León/Lejona: Unviersidad del País Basco, 1994.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martinis Fontes, 1993.

AUSTIN, Gayle. *Feminist theories for dramatic criticism*. Michigan: The University of Michigan Press, 1990.

BARBA, Eugenio e NICOLA Savarese. *A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed Unicamp, 1995.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1983.

------. *Técnica latinoamericana de teatro popular*. Buenos Aires: Ed. Nueva Imagen, 1982.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión, 1983.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico e crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DE MARINIS, Marcos. *Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.

DELGADO, Maria M. e Paul Heritage (org.). *Diálogos no Palco*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.

ELAM, Keir. *The semiotic of theatre and drama*. London – N.Y.: Methuen, 1980.

- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Tradução e organização de Alberto Guzik e J. Guinsburg. Produção de Ricardo W. Neves e Heda Maria Lopes. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado, 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETO, J.; CHAVES CARDOSO, Reni. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HART, Lynda (editora). *Making a spectacle: feminist essays on contemporary women's theatre*. Michigan: The University of Michigan Press, 1989.
- DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul (editores). *Diálogo nos Palcos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1999.
- HURTADO, María de la Luz. *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual – Primeira parte: Constantes y variaciones entre 1960 y 1973*. 2ª edição. Santiago de Chile: Ceneca, 1983.
- MAGALDI, Sábado. *O texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MAGALDI, Sábado e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MOLINA, Tirso. Fuenteovejuna. *Teatro de los Siglos de Oro – Lope de Vega. Tirso de Molina, Calderón de La Barca*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983. pp. 37-114.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- , *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- , *El teatro y su recepción – Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- , *Teatro contemporâneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia – A construção do personagem*. São Paulo, Ática, 1989.
- RAVETTI, Graciela e ROJO, Sara. *Antologia Bilingüe de Dramaturgia de Mulheres Latino-americanas*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: KprgeZahar Ed., 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1985.
-----, *Texto/Contexto*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Madrid: Ediciones Michay, S.A., 1973-1983.

ROJO, Grínor e ROJO, Sara. Teatro chileno: 1983-1987. (Observaciones preliminares). *Teatro – Revista de estudios teatrales. Teatro y América – n° 2*. Madrid: Departamento de Filosofía de la Universidad Alcalá, diciembre de 1992. pp. 105-128.

ROJO, Sara. Mulheres e Violência Social no Teatro Latino-americano. *Mosaico Crítico* (org. Georg Otte, Silvana Pessoa de Oliveira). Belo Horizonte: Autêntica, NELAM – Núcleo de Estudos Latino-americanos – FALE/UFMG, 1999. pp. 81-90.

-----, Os Estudos Culturais e o Teatro Latino-americano do Final de Século. *América em Movimento – Ensaios sobre Literatura Latino-americana do Século XX*. (org. Maria Esther Maciel, Myriam Ávila, Paulo Motta Oliveira). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. pp. 49-68.

-----, *Situación Actual de los Teatros Independientes en Chile*. Tesis para optar al grado de magíster en Letras con mención en Literaturas Hispánicas. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile – Instituto de Letras, 1984.

-----, *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

-----, Violencia e ideogemas en el Teatro Latinoamericano. *Taller de Letras n° 32 – Revista de Literatura de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, mayo de 2003. pp. 81-90.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. México: Ed. Diana, 1984.

-----, *A construção da personagem*. Introdução de Joshua Logan. Tradução de Pontes de Paula Lima, 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs, O jardim das cerejeiras – Teatro II*. Tradução de Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1990.

VILLEGAS, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis, Minnesota: The Prisma Institute, Inc., 1988.

-----La re/ escritura de la historia del teatro: ¿aporia cultural o renovación histórica. *Gestos – Teoría y Práctica del teatro Hispánico – Monographic Issue: Re/ writing theater histories*. Irvine: Department of Spanish and Portuguese, University of California, año 7, nº 14, noviembre de 1992. pp. 11-21.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Fischof. São Paulo: Cosas & Naify, 2002.

Referências bibliográficas gerais:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira, 4ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, Editora Universidade de Brasília, 1999.

-----, *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRUNEL, P., PICHOS, Cl. & ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégia para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Citrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. 2ª edição. Porto Alegre/São Paulo: L&PM Editores S.A., 1990.

DE LA CAMPA, Román. *América Latina y sus comunidades discursivas: literatura y cultura na era global*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego, 1999.

DE MAN, Paul. *Conclusiones: La Tarea del traductor de Walter Benjamin. La Resistencia a la teoría*. Traducción: Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor Ediciones, S.A., 1990.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ESTEFANÍA, Joaquín. *La nueva economía. La Globalización*. Barcelona: Editorial Debate, S. A., 2001.

EXISTENCIALISMO. <<http://www.fortunecity.com/campus/lawns/380/existencialis.htm>>. Acesso em novembro de 2003.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

GULLAR, Ferreira. *Antologia Poética*. 2ª edição. Rio de Janeiro: co-edição Fontana e Summus, 1977.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

------. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 18ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.

------. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil. 2003b.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Ed. Perspectiva, s.d.

HUMM, Maggie (editora). *Feminisms A Reader*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokio, Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1992.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *Relação centro-periferia deteriora lugar do forasteiro na ordem mundial e minimia variantes socioeconômicas – A terra não é redonda*. *Biblioteca Folha*. São Paulo, 16 de novembro de 2003.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUS, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Coleção Signos 46. Lisboa: Edições 70, 1989.

MÁRQUEZ, Gabriel. García. *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1986.

MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio. *Sociología del poder*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

MIRANDA, Wander Melo. *Projeções de um Debate*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 4, 1998. pp. 11-17.

- MIRANDA, Wander Melo e SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da Literatura Comparada no Brasil. *A literatura comparada no mundo: questões e métodos*. (org. Tania Franco Carvalho) Porto Alegre: L & PM/VITAE/AILC, 1997. pp. 39-52.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- NÚÑEZ, Guillermo. *Retrato Hablado – una retrospectiva*. Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo/Universidad de Chile, 1993.
- . *Tiro al Blanco*. Santiago de Chile: edição do autor, s.d.
- PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. *A mulher e o espaço público* (org. Maria Stella Martins Bresciani). São Paulo: Editora Marco Zero, 1989.
- PLAZA, Julio. *A tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPq, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 1991.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Ediciones Ibérica, S.A., 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo; A Imaginação; Questão de Método* (Os pensadores). Seleção de Textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Fortes, Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- SELIGMANN – SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *Cult*. Disponível em: <<http://www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm>>. Acesso em outubro de 2003.
- SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista no território selvagem. *¿Y nosotras Latinoamericanas? Estudos sobre Gênero e Raça*. São Paulo: Memorial, 1992.
- TRUJILLO CORREA, Iván. La construcción sacrificial de la memoria. Textos Seminario teórico y testimonial: *Lamemoria de las mujeres: un conocimiento excluido de la historia*. Universidad de Chile, Índice nº 19, 2001.
- <<http://www.uchile.cl/cyberhumanitatis/cyber19/itrujillo.html>>. Acesso em outubro de 2003.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4ª edição. Salvador: Corrupio, 1997.

----- . *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 5ª edição. Salvador: Corrupio, 1997.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

ANEXO I

TESTEMUNHO DE ALEJANDRA ARENAS

Neste ato de rememorar, espero ter respondido em parte as suas expectativas ainda que seja difícil traír o sentimento para dar passagem à razão.

Teria que começar dizendo que para nós desta geração que estávamos começando a vida adulta no momento em que nos sobreveio o golpe militar no Chile, dia 11 de Setembro de 1973, seria impossível que passasse despercebido à nossa sensibilidade um holocausto cujas características políticas, sociais e conseqüências econômicas e psicológicas estavam tomando magnitudes nunca vistas em nosso país.

Existiam os que não tinham compromisso político e os que o tinham [tínhamos – Arenas se inclui], divisão que acabou se provocando naturalmente e levando até as últimas conseqüências. Sem sombra de dúvidas, era mais profundo que o que nossas incógnitas nos permitiam admitir. Entraram em jogo dois conceitos fundamentais, de justiça e de confiança no próximo e que, ao serem comprometidos, perigosamente, passariam mais tarde a funcionar como um alarme de alcance universal, ou seja, qualquer ser humano se afetaria.

A jornalista Patricia Verdugo, que nos anos 70, trabalhava numa revista de prestígio sólido com quatro décadas de existência, descreve o momento assim ... “deixamos de falar com franqueza até entre nós mesmos porque a autocensura invadiu todos os espaços, das

conversas na sala de redação até as discussões nas reuniões de pauta” ...“acreditávamos que os telefones estavam grampeados, que havia microfones nas salas e escritórios...”

Havia uma dúvida social dolorosa. Ao estabelecer nossas relações tomávamos cuidado com os temas a serem conversados. Medir as palavras e os gestos passou a ser um exercício cotidiano, até surgir uma verdadeira confiança entre nós. Esta dissociação, em especial, ainda perdura no Chile como uma doença social entre muitas outras que não pudemos superar e como uma cadeia de sucessões, então, surgia a omissão. Quando escondemos? O que revelamos? Aparecendo o valor da “hipocrisia ideológica” que teve sua força máxima na expressão entre os anos 70, 80 e que foi suavizando-se com o tempo e a chegada das novas gerações.

Remontando às recordações ao momento do golpe militar, volto a sentir de forma muito clara a inexperiência seguida de uma quase inocência nossa, o povo. Nós, os mais jovens, buscávamos nos colegas com mais experiência, conselhos, pontos de vista e opiniões que nos dessem uma luz em relação ao que estava começando a acontecer.

Trabalhava no primeiro ano de docência universitária, era supervisora de prática de estudo na Faculdade de Serviço Social da Universidade do Norte em Arica, cidade limítrofe com o Peru, e vinha de uma formação em Ciências Sociais na Universidade Católica de Valparaíso, centro do país.

Naquela oportunidade, recordo-me de uma frase dita por um dos meus colegas de vivência política. Ao ser interrogado pelos mais jovens sobre as conseqüências do golpe militar,

respondeu: “nossos militares não são tão sanguinários como os militares alemães ou os argentinos”, que tinham praticado, recentemente, a maior matança da história da Argentina e da que tínhamos conhecimento através de alguns refugiados que estavam no nosso país.

Bom, essa frase, quase premonitória, estendeu-se pela consciência chilena e se transformou em algo representativo da nossa democracia inocente, pois os fatos sobrevieram consecutivamente com uma violência nunca vista e pior ainda que os militares mencionados anteriormente.

A falta de liberdade de expressão com que iniciei a caracterização da injustiça teve expressões jamais imaginadas no Chile que vinha construindo a democracia desde décadas passadas com impecabilidade e orgulho no campo dos direitos humanos.

Acontecimentos que denegriam a nossa integridade como nação foram muitos, mas podemos exemplificar com alguns fatos: nós, as mulheres, estávamos proibidas de vestir calças e assim mesmo o fazíamos, corríamos o risco de que, num “ato de humilhação pública”, os militares nos cortassem as calças na altura do joelho, faziam o mesmo com os homens de cabelo largo e barba, raspavam-lhes publicamente.

Os meios de comunicação foram embargados ficando sob o controle das Forças Armadas e os funcionários do rádio, televisão, jornais e revistas cujo meio fosse, politicamente, de esquerda foram presos e torturados, alguns, até a morte.

Entre minhas atividades, dedicava-me a trabalhar com um grupo que se reunia para o estudo de *El capital* de Karl Marx, livros de Nietzsche e outros, todos, profissionais em busca de enriquecimento, de análise política, social e econômica, com o objetivo de crescer profissionalmente, pois nosso serviço na faculdade era essencialmente teórico. Encontrávamo-nos na etapa madura na qual, depois de tanto estudo, já nos sentíamos em condições de criar métodos de estudos adaptados à nossa realidade e o próximo passo era poder estipular qual seria o currículo apropriado, que quantidade de matérias e tempo disponível para a formação de Assistentes Sociais, Sociólogos, Antropólogos, etc., que se aproximasse das necessidades mais eminentes de nossa realidade nacional e latina.

Por estas razões originadas na mais pura intenção profissional e patriótica é que não conseguimos suportar um dos atos de iniquidade mais violentos ao direito humano. A queima de nossos livros, que passaram a ser proibidos e retirados de nossas residências com ordem de detenção a seus proprietários. Formando fogueiras que desafiavam nossa razão em cada esquina do bairro escolhido para a invasão.

No dia do golpe militar, estava no meu escritório na universidade e fomos invadidos pela Força Militar que nos ordenou que abandonássemos o edifício. Meu filho, que estava com 11 meses, estava no Jardim Infantil do estabelecimento e por essa razão saí um pouco depois. Essa demora me fez observar a dimensão que estava tomando a prática do abuso da autoridade. Saímos em fila entre duas frentes de soldados armados e com ordens de não olhar para trás. Sentir e escutar a dor e os gemidos dos que eram metralhados atrás de nós, direcionaria sem dúvida alguma — de diferentes maneiras através das marcas sociais e

políticas, e nos valores e razões, a nós que continuamos caminhando e sobrevivemos a esse momento — a nossa vida.

A evidência do crescimento da violência e o desaparecimento, um a um, dos integrantes do meu grupo de estudo, obrigou-me a sair da cidade de Arica (antes de receber ordem de prisão), em direção ao centro do país. Foi em Santiago e em Valparaíso, um dos principais portos do Chile, em que encontrei concentrado o poder militar. O General Pinochet na sua condição e Chefe das Forças Armadas tinha comandado o golpe militar e se autodenominado o cargo do Presidente da Junta do Governo e, no seu discurso do dia 30 de setembro de 1973, declarou que seu cargo era rotativo, também exerceriam a presidência os outros membros da junta, acrescentando: “...Sou um homem de ambições. Não quero aparecer como detentor de poder...” Logo, em 1974, trairia esse acordo ditando um decreto-lei que o ungiu como Chefe Supremo da Nação e, em poucos meses, outro que o proclamou Presidente da República do Chile.

Esta seqüência de fatos terminou delineando a postura que os partidos de esquerda teriam desse momento em diante. Todos passaram a funcionar na clandestinidade. De agentes de mudança, para conceber um país mais justo, passamos a “fora da lei”, condição que não se aprende da noite para o dia, mas que a iminência do momento nos direcionaria inexoravelmente até a busca da recuperação de nossa dignidade.

Diante do desaparecimento de colegas de trabalho, ex-companheiros de estudo, amigos de infância e situações inescrutáveis, não nos sobrou outra alternativa, senão começar uma busca e fazer contatos com organismos internacionais, como Anistia Internacional que, em

forma de proteção ao desaparecido, fazia pressão publicando, na Europa, seus nomes nos meios de comunicação num último intento de preservar suas vidas. Formavam-se também equipes para acompanhar os jornalistas estrangeiros que entravam no país e em quem depositávamos nossas esperanças para denunciar os atos cometidos pelo governo militar com a idéia de frear em intenções e magnitude tanta atrocidade que suspeitávamos que só ia aumentando, pois já sabíamos do surgimento da Direção de Inteligência Nacional, DINA, cujo operativo remontava ao início da ditadura, ainda que o decreto-lei que oficializou sua existência tenha como data um dia em meados de 74, e, o que é pior, também começavam as informações da cooperação da DINA com os outros Organismos de Inteligência do Cone Sul da América.

De repente, no Chile não havia uma família que não tivesse um parente, ainda que fosse distante, desaparecido e esta lista começava a se delinear como um largo pesadelo.

Assim, apareceram no país mais pacato da América Latina os “Campos de Concentração”, o Estádio Nacional de Santiago e Três Álamos foram os mais conhecidos, posteriormente foram chegando informações de outros lugares. Ilha Dawson, no extremo austral de Chile, onde estavam os Ministros e autoridades em geral do governo Allende. No norte, Pisagua, em pleno deserto do Atacama e os que com o tempo foram nascendo como uma verdade aterrorizante que ainda não parou de golpear as portas da história do meu país.

Bem, Marcos chegou o final do meu relato e penso que recordar é voltar a passar por sensações, sentimentos e ressentimentos, emoções que buscam, intuitivamente, a sensação. Também é não calar a história, sobretudo, quando o discurso dominante busca a democracia...

Também busquei informações no Chile e conversei com Patricia Péndola, chilena, pedagoga em Espanhol e Literatura, ela me disse que diante do exercício autoritário da ditadura surgiu no escritor chileno uma auto-censura inconsciente ou, às vezes, consciente para poder ser publicado. Assim, na busca da expressão, alguns caminhos foram sendo evidenciados na literatura de romances e roteiros para obras de teatro.

Um dos caminhos foi a evocação do passado, tentando levar o conflito presente para um passado remoto, onde se dissimulava, através dos costumes e idiossincrasia da época em que a história se insere. O exemplo mais claro deste recurso é o filme *O carteiro e o poeta*, baseado no livro *Ardiente paciencia* de Skarmeta. No livro, a história passa no Chile, Ilha Negra, onde se encontrava a verdadeira casa do poeta Pablo Neruda. No entanto, a história no filme é levada para Itália, para outras revoluções civis vividas pelo poeta no passado. Dentro da mesma característica, encontra-se o livro *Viudas* de Ariel Dorfmann que situou sua narrativa na Grécia, caracterizando as personagens, lugares e costumes de tal modo que só parece uma burla do inconsciente a semelhança da problemática grega com a chilena.

No caso do presente parodiado, o melhor livro representativo desta perspectiva é *Los búfalos, los Jerarcas y la Huesera*. Trata-se de representantes das distintas classes sociais dentro da esquerda chilena, operários, estudantes, classe média, aristocratas e comunistas

ou socialistas, todos dentro de uma Embaixada estrangeira solicitando asilo político. Ali, retratam-se todos os conflitos do amplo espectro da militância de esquerda dentro da própria Embaixada. E, por último, existem livros que inserem o conflito num futuro utópico, como é o caso de *El Ruido del Tiempo* de Cláudio Jacque.

Em cada uma dessas ferramentas narrativas existe muita sátira e ironia representando muito bem uma das principais características do povo chileno, seu humor.

ANEXO II

ELZÉBIO MOREIRA

" Eu fui preso em abril de 1964, lá fiquei vários dias. O Capitão de PM Eustáquio perguntava sempre:

- Você é o cabeça do piquete?

Lá na cadeia só via assunto de greve com os policiais. O diretor da Cia Belgo Mineira ia na cadeia para ver se tinha um grupo que dava para uma assembleia e falava:

- Você não vai querer fazer mais greve!

No dia em que eu saí da cadeia foi no dia 20 de abril, levado por policiais ao escritório. Ao chegar no escritório, antes de assinar o papelado eu perguntei ao Sr. Ademar se aquilo era uma lei. Ele virou pra mim e disse:

- Quem faz a lei somos nós.

Eu não querendo assinar, os policiais me espuraram e disseram:

- Assina ou vamos divertir ! "

ANEXO III

Dialogando com Juan Radrigán

Nosso encontro com Juan Radrigán se deu no dia 09 de agosto de 2001, numa sala do Teatro Cariola, localizado numa zona boêmia da região central de Santiago do Chile. Chegamos antes do horário marcado, dez horas da manhã. Às dez e quinze, avistamos a figura de um senhor de passos firmes que vinha em nossa direção. A primeira impressão que tivemos foi surpreendente: Radrigán nos recebera com um sorriso amigável, um forte aperto de mão e um olhar muito observador. Logo depois dos cumprimentos sociais, um dos funcionários do teatro, a pedido de Radrigán, conduziu-nos a uma das salas do espaço que estava livre, onde ele nos concedeu a seguinte entrevista.

Pergunta: Você poderia nomear alguns escritores que tenham marcado sua escrita?

Radrigán: Beckett, Beckett de *Esperando Godot* – não? – Beckett, Samuel Beckett. E deles creio que é o único reconhecido. Dos outros simplesmente eu gosto, mas não são dramaturgos, são poetas como César Vallejo que é o que eu mais gosto.

Pergunta: Com isso, o senhor quer dizer que tem alguma influência do teatro do absurdo, ou não?

Radrigán: Claro.

Pergunta: Em alguns textos a gente percebe isso: a questão da comunicação.

Radrigán: Sim, encanta-me Beckett, Alaró e Ionesco, inclusive, li-os durante muitos anos. Sim, deve ter ficado algo em mim, mas o que mais leio é poesia.

Pergunta: O senhor também escreveu poesias? Eu não tive acesso a suas poesias e nem a seus romances. Também escreveu alguns contos?

Radrigán: Sim. Há poetas no Chile muito bons. Então, melhor é não... *(ri)* deixe-os tranqüilos. Então, por isso não escrevi muitas poesias. Tratei de colocá-las nos textos de teatro.

Pergunta: Também li que o senhor começou a escrever para o teatro somente em 79, que antes escrevia, mas...

Radrigán: Sim, sim. Em 78.

Pergunta: ... e que desde aí, não parou mais.

Radrigán: Nunca mais.

Pergunta: Como foi isso? Antes o que o senhor fazia?

Radrigán: Antes eu era. Não,...²⁰² tinha escrito alguns contos, outras coisas, não, mas eu sempre fui mecânico de teares, mecânico de teares. Era têxtil. Bom de tudo, trabalhei em muitos lugares, mas no que mais trabalhei foi como mecânico de teares. Trabalhei dezoito anos à noite, de sete da tarde às seis da manhã. Trabalhei dezoito anos neste horário.

Pergunta: Daí surgiram muitas personagens, não?

Radrigán: Claro, aí tem fragmentos de muitas personagens que conheci: as pessoas que conhecia, os trabalhadores, meus amigos. Além do mais, eu sempre fui dirigente sindical, fazíamos assembléias, conversávamos.

²⁰² Durante a entrevista, muitas vezes, Radrigán perde, por alguns momentos, o tema de sua fala, ou muda de assunto. Usamos as reticências para assinalar esses instantes que marcam seu discurso oral.

Pergunta: Se necessitasse inscrever sua dramaturgia dentro de um contexto nacional ou internacional, de onde o faria?

Radrigán: O que acontece é que é como uma mescla, uma mescla um pouco inclassificável, mas eu chamo de “teatro da sinceridade”, não? Nas oficinas que dou, eu sempre digo que devem escrever como si fossem matá-los no outro dia, como se amanhã fossem matá-los, com essa sinceridade, ou seja, não ocultar nada, não temer a nada. Assim tem que escrever. Então, por isso é que são muito terríveis algumas obras. Sobretudo, a última, não? Ela é muito confessional. Mas não a classificaria numa corrente determinada ou em uma... não, olha, não saberia onde colocá-la (*ri*).

Pergunta: E como é o processo de sua escrita?

Radrigán: Eu demoro muito e, ao mesmo tempo, demoro muito pouco. Quero te dizer que quando algo me impressiona assim, fico pensando durante muito tempo, dando volta, volta assim até que o transformo em uma obra de teatro. E a partir desse momento já demoro muito pouco: um mês e meio, dois meses. A escrita já é um fato quase físico mas, por exemplo, sempre falo que se existe uma obra que vou escrever e que ainda não escrevi é a de um cego: tinha um cego na rua e não tinha um bastão e tinha que atravessar um lugar sem muros, não podia segurar em nada. Então, estava perdido num universo terrível, não tinha onde se apegar, não tinha nada, cego. Nunca tinha visto um homem mais perdido no mundo. E isso me impressionou muito. Então, eu vou escrever algo. Talvez não tenha nenhum cego na obra, mas começo dessa sensação de solidão, desse sentimento de terror, de impotência.

Pergunta: Ou seja, dessa sensação, começa a escrita e a personagem não tem que estar presente na obra.

Radrigán: Não, não, nada. É desse sentimento que produzo, isso como o terror, a impotência, a solidariedade. Disso eu entendo, mas como te digo... não haverá talvez um cego na obra. Bom é assim como escrevo.

Pergunta: No conto “El creyente”, o senhor escreveu: “*tengo, sin embargo, muy claras dos cosas: que a pesar de la Biblia de El Capital, de Don Quijote y de los poetas, no vamos a arreglar el mundo escribiendo, y que sin la existencia del arte, ese mundo que no podemos arreglar, sería gris, mudo y vacío.*”²⁰³ Pergunto: em sua opinião, qual papel cumpre a dramaturgia e como foi escrever nos momentos de ditadura?

Radrigán: Esse foi o momento mais produtivo, mais frutífero da dramaturgia porque sucedeu que pela primeira vez nós do teatro, todos, atores, dramaturgos, cenógrafos, unimo-nos. Estávamos unidos por um fim comum que era contra a ditadura. Então brotou o teatro em todas as partes, fazia-se teatro nas favelas, nas paróquias, nas fábricas, fazia-se muito teatro. Foi uma coisa muito... que nunca mais voltou a acontecer. Nem voltará. Agora o teatro... como os militares são tontos, eles sempre foram tontos. Então, eles pensavam, no meio de sua estupidez, que o teatro era elitista, que chegava a muito pouca gente. Então, para dar uma idéia superficial de liberdade à cultura não molestaram o teatro, na realidade, porque presumiam que chegava a poucas pessoas.

Pergunta: Mas isso não era verdade.

Radrigán: Não era verdade, não, não era certo. Perceberam muito tarde que não era assim (ri).

²⁰³ Citado pelo autor em *Gestos 26*. Santiago de Chile, novembro de 1998. p. 131.: “tenho muito claro que apesar da *Bíblia*, de *O Capital*, de *Dom Quixote* e dos poetas, não vamos arrumar o mundo escrevendo, e que sem a existência da arte, esse mundo que não podemos arrumar, seria cinza, mudo e vazio.”

Pergunta: Chamou-me a atenção, por exemplo, que nos textos, através da escrita, não se fala diretamente, mas na realidade se está falando. Então eu me pergunto: como falar isso sem censura?

Radrigán: Sim, sim, tínhamos, mas depois..., mas numa ditadura tão terrível como era a nossa não foi tão terrível para o teatro, digamos. Não nos perseguiram tanto, estavam mais preocupados em matar gente, políticos, dirigentes sindicais, nessas coisas.

Pergunta: Interessante, pois no Brasil foi diferente.

Radrigán: Sim, diferente. Aí, sempre perseguem os escritores. Aqui, eram muitos e os militares eram muito estúpidos. Então, não perseguiram tanto os escritores.

Pergunta: Nossos escritores escreviam e tentavam enganar, escreviam de uma outra maneira, utilizavam metáforas que eles não conseguiam entender o sentido.

Radrigán: Claro, nos primeiros tempos de ditadura, como ainda não sabíamos como viriam os tiros terríveis, fez-se muito teatro clássico que é o que ocorre quando há ditadura, fazia-se *Fuenteovejuna*²⁰⁴, obras clássicas.

Pergunta: *Fuenteovejuna* tem a ver...

Radrigán: Claro, tem a ver, muito a ver. Então, ao mesmo tempo é um clássico. Como proibir isso, não é mesmo?

²⁰⁴ *Fuenteovejuna* é um texto clássico de Lope de Vega referente ao Século de Ouro Espanhol, período chave do desenvolvimento do teatro Espanhol. Trata-se de uma comédia heróica cujo protagonista é todo o povo, que cansa dos desmandos do Comendador de Calatrava Don Hernán Gómez de Guzmán e de seus subordinados. Os homens fazem uma rebelião, assaltam o castelo e matam o Comendador, junto a seus alegados, lançando-o por uma janela e arrastando o seu corpo pela vizinhança. A morte do Comendador se dá devido aos constantes abusos sofridos pelas mulheres do povo. A justiça chega ao lugar e, mediante terríveis tormentos, esforça-se para descobrir quem havia matado o comendador, mas todos da cidade contestam que Fuenteovejuna o fez, ocultando, dessa forma, o nome do matador, Frondoso, quem o fez para se vingar o dos atropelos do comendador contra Laurência, a quem ama. Os Reis Católicos, que chegam a Fuenteovejuna para fazer justiça, absolvem o povo e fazem com e fazem com que este não dependa mais do senhorio de Calatrava, senão da própria Coroa.

O que chama a atenção na obra é a questão social, que é representada pela voz daqueles que sofrem os desmandos do poder e não se calam, demonstrando que os desvalidos têm força quando desejam. A mulher, através da personagem Laurencia, desempenha um papel importante dentro deste contexto. Essa, cansada de sofrer, insufla os homens de Fuenteovejuna contra o comendador.

Pergunta: Aí vai depender de como vão montar *Fuenteovejuna*, como vão trazê-la para o contexto.

Radrigán: Claro. Então, montou-se muito isso e também se deriva, curiosamente, no mais terrível da ditadura se fazia um teatro de humor, como meio “branco”, para se mover. Outros, que foi a imensa maioria, na verdade, colocamo-nos a escrever diretamente o que sentíamos contra a ditadura.

Pergunta: Então, não houve repressão?

Radrigán: Houve, mas não como se alguém não pudesse pensar. Inclusive, creio que morte deve ter sido duas ou três entre os atores e... não há nenhum dramaturgo que eles tenha sequer prendido. Foi muito curioso isso, muito curioso. Agora, isso a gente, a maioria da gente, dos dramaturgos, dos atores que você entrevista lhe dizem que passaram tempos horríveis, que os perseguiram... MENTIRA (*enfático*). O que acontece é que não se atreviam fazer coisas e eles contam isso, não? (*ri*) Têm necessidade de contar. Também tem os que foram embora, os que não foram expulsos, porque muita gente simplesmente se foi. Auto exilou-se, se foi e pronto, e também contavam que os tinham perseguido, torturado e tudo isso. E não foi isso, é porque não se atreveram a fazer coisas aqui.

Pergunta: E os que se atreveram, apenas o fizeram?

Radrigán: Sim, apenas o fizemos. Olha, em todo este tempo se queimou uma barraca, uma barraca que era de teatro assim. Essa queimaram, uma barraca, e prenderam como que três pessoas nos tempo de ditadura. Agora os romancistas, por exemplo, foram os mais covardes, os que escreviam romances. Esses ficaram calados, escreviam para guardar na escrivania, nunca trataram de publicar nada. Os mais valentes de todos aqui foram os poetas. Os poetas defenderam muito, escreviam versos e os colavam nos muros e os

repartiam nos bares, os colavam nos muros em todas partes. Estes sim, a esses eu os admiro muito, aos poetas.

Pergunta: Além do mais, creio que na poesia se pode expressar mais.

Radrigán: Sim, muitíssimo mais. O que não se fez aqui foi teatro de Boal. As formas de teatro que ele criou, não as fizemos. Éramos mais diretos. Digamos, fazíamos obras, mas... nunca tratamos de montar eu não sei se foi montado aqui o “teatro fórum”, o “teatro invisível”, todas as coisas que ele criou precisamente para estas circunstâncias não as usamos. Foi estranho isso.

Pergunta: Eu creio que não houve a necessidade.

Radrigán: Claro, não houve a necessidade, mas sim era lido, era conhecido, era muito conhecido.

Pergunta: Em sua opinião que papel cumpre a escrita hoje em dia?

Radrigán: Hoje em dia, estamos num tempo estranho porque eu não sei se você sabe, para mim a ditadura não passou, não passou a ditadura. Os militares estão mandando da mesma forma. Têm um presidente. Há um presidente, mas não manda. Na realidade, não é manda muito. Estão aí claramente, não? Ainda há muito temor e respeito por eles em algumas partes. Então uma grande maioria dos escritores está consciente disso e não sabe como... Estamos na democracia? Não. Estamos na ditadura? Não. É um tempo estranho em que se criam coisas estranhas que não são nem subversões nem são, como se te dissesse, como escritas em tempo de plena democracia, mas são... e isso as transforma em covardes, em indefinidas. Não há uma dramaturgia definida, agora, sobre a ditadura, toca-se muito tangencialmente. Toca-se como que pelo lado, toca-se assim como... ou se toca muito mal

na forma de fazê-lo muito direto, ou seja, como se estão torturando neste momento. Colocam-me a corrente, golpeiam-me, não há reflexão ainda sobre a ditadura e sobre os motivos da ditadura e sobre o que aconteceu com eles, por que caímos na ditadura, por que tivemos que suportá-la tantos anos. Essa reflexão não há, não existe ainda na dramaturgia. Para mim, dizem que sim que existe porque há obras em que mencionam a ditadura, estão tingidas pela ditadura — não? —, mas não muito (...) como de longe, como se a ditadura tivesse sido em outro lugar, não aqui mesmo.

Pergunta: Seus textos recuperam uma linguagem que, em princípio, não faz parte do cânone literário. O que significa para você escrever utilizando este tipo de linguagem e além do mais dar voz ao subalterno?

Radrigán: Isto está dentro do que eu queria fazer que é levar os marginalizados ao primeiro plano. Os marginalizados, no teatro, são como segundos, secundários. Estão colocados aí não como personagens principais. Em todas minhas obras, são personagens principais e as levei com sua linguagem e tudo. Por isso, a linguagem era muito importante para mim e para produzir também uma identificação porque trabalhávamos muito em favelas. Fazíamos um teatro que era..., íamos, percorríamos favelas e outros lugares e as pessoas não conheciam o que é o teatro. Então, por meio da linguagem, de sua linguagem havia uma identificação com o que estava acontecendo no cenário.

Pergunta: Daí, a dificuldade que eu tenho, às vezes, para entender, pois não é o espanhol standard, aquele que aprendemos na escola.

Radrigán: Sim, claro, está cheio de modismos.

Pergunta: De signos específicos.

Radrigán: Sim, nas obras, está cheio disso, não? Nós também fazíamos, não sei se te contei, as obras. Eu as escrevia quase sem cenografia, com muito pouca cenografia porque para mim é a história que tinha que encher o espaço. E quando tínhamos alguma cenografia, dizíamos a eles que a fizessem. Então nós chegávamos e eles já tinham feito, já tinham colocado uma cama por aí, um velador, uns paus, algumas coisas. E transcorria a obra e eles faziam à sua maneira. Então, chegávamos e atuávamos.

Pergunta: Ou seja, o senhor escrevia os textos e depois junto com os atores...

Radrigán: Não, junto com os espectadores, os da favela. Levávamos uma espécie de desenhos e lhes dizíamos: olha, é isto. E aí, fazíamos a obra. Era para unir mais, não? Para que se sentissem mais unidos ao que estavam fazendo, que era deles isto.

Pergunta: O senhor acredita que houve alguma mudança no Chile em relação aos setores sociais?

Radrigán: NÃO! *(muito alto e resolutivo)* Eu creio que nunca existiu mais pobreza que agora e nunca foi maior o abismo entre o rico e o pobre. Era, imagine, isso *(sinaliza com as mãos indicando o tamanho)* e agora está assim. Agora, o rico é imensamente rico e há outra casta que muito terrível — são os militares, não? A partir dos capitães pra frente roubaram muito, roubaram tudo, tudo roubaram... e desapropriaram coisas. Então, agora, há uma grande quantidade de generais, de coronéis que têm fundos, têm muitas terras. Então, são outra casta de latifundiários que, além de tudo, têm as armas. Essa casta é muito perigosa porque além da riqueza tem as armas. Então, fazíamos isso, estudávamos o que tratavam de nos tirar, o que nos roubaram. Qualquer general tem seu fundo.

Pergunta: Ou seja, é uma pseudodemocracia?

Radrigán: Sim, é claro (*ri*). Claro, têm fábricas, têm indústrias. Então, é outra casta de ricos que não existiam e que são perigosos, pelas armas.

Pergunta: E têm mais o controle da situação.

Radrigán: Claro, têm o controle armado, não é mesmo? E eles não permitem greves, não permitem coisas assim: greves por tempo determinado, nem greves gerais. Então, pois pra mim o tempo está pior e eu creio que vivemos muito, por nada, que foram muitas concessões que fez a democracia a troco de nada porque não teve nada, a não ser que não andam de uniforme os do governo. Isso é o que mudou. Agora, os do governo não andam com um uniforme, não é certo? E no senado não andam com um uniforme, no parlamento, mas estão detrás deles.

Pergunta: Além do mais, o problema da economia...

Radrigán: Sim, sim a economia, terrível (*com ênfase*). Cada vez mais, sim, terrível e são muito... Aqui há um rio, um rio que quase faz rir — não é mesmo? —, que é o Mapocho, que atravessa Santiago e esse rio, às vezes se enfurece muito, no inverno, e fica cheio e sobe. Agora o que estão fazendo é arrumar daqui pra lá que é onde vivem os da classe alta e para lá que se afoguem (*ri*). Nisso estão gastando milhões, não é assim? Assim estão arrumando mais e mais o que é deles. Há bairros que já são verdadeiras cidades.

Pergunta: O último sábado eu vi a montagem *De Perlas y Cicatrizes*²⁰⁵ de Pedro Lemebel e os atores fazem referência ao rio, de como agora está sujo²⁰⁶.

²⁰⁵ Espetáculo realizado pelo grupo Chilian Business baseado nas crônicas de Pedro Lemebel e apresentado no Museu de Arte Contemporâneo, em Santiago do Chile, em julho de 2001.

Radrigán: Sim, porque geralmente o que acontece é que depois da ditadura vem um tempo como de liberação sexual nas obras e montam revistas sobre sexo e enchem os teatros. Isso aconteceu na Espanha, aconteceu no Brasil também e isso também é algo que distrai um pouco, não é? As pessoas continuam com as mesmas coisas se não há mais ditadura. Por isso custa fazer teatro agora, custa mais que na ditadura porque o público está... a metade do público está convencida de que há democracia porque não vêem os militares na rua. Estão convencidos de há democracia, mas na verdade sabe que não e aí produz, continuam na mesma, ou seja, não mudam. E não se pode mudar porque a situação não mudou (*ri*). É uma ilusão, seria uma ilusão, nada mais.

Pergunta: A personagem Emilio em *Hechos consumados* diz que “se encontrasse com Deus lhe diria que não faça com o outro o que não quer que façam com Ele.” Em outro momento diz que “alguém não nasce quando o pare, nasce quando é capaz de viver.” A religião é uma temática recorrente na sua obra, não?

Radrigán: Sim, claro porque no Chile, na América Latina, a religião está muito intocada. Aqui há... Esta é de muito tempo, ou seja, logo que chegaram os espanhóis que nos meteram a religião à força, a pau simplesmente e isso ficou para sempre. Então, as pessoas são muito religiosas e ainda que não se seja religioso esses temas surgem inconscientemente. Têm que tocar os temas. Está como envernizado. Além do mais, eu gosto muito, muito da Bíblia como poesia.

²⁰⁶ Fizemos esse comentário a Radrigán para corroborar sua fala, fazendo referência ao espetáculo onde os atores comentavam e criticavam a situação do Rio Mapocho. Radrigán assim que me escuta mencionar o nome de Pedro Lemebel muda de tema e passa a falar sobre o apelo do sexual no teatro.

Pergunta: Isso é exatamente o que eu ia lhe perguntar, porque em alguns textos sempre há uma epígrafe...

Radrigán: Sim, sempre há uma. Eu leio a Bíblia porque creio que é o melhor livro de poesia.

Pergunta: O senhor a vê como poesia?

Radrigán: Como poesia, como poesia (*ri*) eu a vejo.

Pergunta: O senhor não pratica a religião?

Radrigán: Não (*ri*), não, não.

Pergunta: É uma curiosidade, porque eu, bom eu me indagava: por que as coisas que diz, muitas vezes, vão contra a religião católica e a Bíblia está muito presente nas obras?

Radrigán: Sim. A obra *Príncipe Desolado* é absolutamente contra a.... Esta que você não leu... Essa é a história de Lúcifer, do diabo: Ele chega com sua mulher doente na porta do paraíso (é casado) para que a curem, para que lhe dêem um remédio porque ele é o mal, não? Claro se deixa morrer uma pessoa, que tem de bom?

Pergunta: E que é o diabo, além do mais?

Radrigán: Na obra, o diabo é alguém, é o ser mais trágico que existe, o mais perseguido e o mais caluniado, não tem espaço na terra de Deus, nosso Deus católico, não tem onde estar, é um exilado eterno e foi alguém que teve assim uma pequena contrição com Deus, digamos uma pequena contradição. Lúcifer então à raiz dessa pequena... do outro que era muito inteligente, Deus, disse: esse vai ser o mal. Porque para que exista bem, o paraíso estava desmoronando de tanta chatice porque não acontecia nada. É impossível isso, o paraíso é impossível. Não havia pobreza então. Ao mesmo tempo, este outro caminho, ao mesmo tempo, o que ele chamava o mal que era a vida na realidade, não? As pessoas tinham que optar. Então havia liberdade também porque com liberdade de eleição, ou seja,

se estou no paraíso, vou para o outro lado, não? Já vou com esse outro. Então, Lúcifer era a liberdade, era a vida para mim. Era isso, mas até agora não se pode montá-la por causa da Igreja. Não pude montá-la. Nunca a montaram.

Pergunta: Por que a Igreja não o permite?

Radrigán: Não, não é que não o permita. As pessoas são capazes de morrer hoje por qualquer coisa, contra a ditadura, mas não são capazes de morrer se lhes dizem que vão perder o paraíso. Se lhes dizem que vão perder o paraíso, aí param para pensar.

Pergunta: Então, o senhor acredita que a obra não foi montada porque o público não iria ao teatro vê-la, seria isso?

Radrigán: Eu creio, claro. Não, eu a montaria. Realmente, eu vou pegar atores e os vou ensaiá-los e vou montá-la eu mesmo, mas para o ator custa-lhe perder o paraíso. Custa-lhe que o chamem de blasfemo.

Pergunta: É difícil para o ator.

Radrigán: Para o ator é difícil. Como as pessoas vão gostar de algo em que o diabo seja Deus? Estamos acostumados a Deus, claro porque essa é uma das coisas que segundo eu teria que fazer, tirar Deus do homem, ah. Isso, tirá-lo, como se Ele estivesse aqui... que não tenha um... Que amanhã você esteja bem, que aqui te exploram todos os dias, mas que depois de morto você vai ser muito feliz, pois vai para o céu.

Pergunta: Pelo menos todos pensam assim, não?

Radrigán: Claro, sem essa esperança de ir para o céu, teríamos que fazer tudo aqui (*ri*). Claro, mas é difícil expor isso.

Pergunta: E a questão do destino? Como a vê, não só na sua obra, mas também na vida do chileno contemporâneo?

Radrigán: Eu creio que o destino é muito manipulado, não? É como os oráculos antigos. Os oráculos antigos eram absolutamente políticos. Eles diziam as coisas que iam suceder em função do que era necessário. Nos oráculos antigos, quer dizer, não era uma coisa do divino, adivinhações, nem augúrios, nem seres que souberam o que iam acontecer, senão que era absoluto... assim é o destino, é como se fosse manipulado, para mim. É bem manipulado o destino. O que resta de sorte é muito pouco. Mas não creio muito nisso do destino, creio mais nos exploradores que são os que manipulam isso. Fazem funcionar as coisas do mundo que... de ir até lá, mas nossa situação está muito má, não queremos ver ainda.

Pergunta: Eu creio que o mesmo acontece no Brasil...

Radrigán: Mas lá têm uma espécie de condenação à alegria, é uma coisa da vida, não? Que um pouco os salva da miséria. Aqui não, somos muito tristonhos, somos melancólicos, somos calados. Você não vê as pessoas dançando assim na rua não. Então, não temos isso. Na Colômbia também as pessoas são alegres. Nota-lhes a alegria. Em nós não se nota a alegria nem quando estamos dançando ou cantando, somos absolutamente diferentes...

Pergunta: Gostaria que falasse um pouco da aceitação de sua obra fora do Chile. Por exemplo, li que seus textos foram montados ou apresentados em outros países da América Latina, nos Estados Unidos e na Europa...

Radrigán: É curioso isso.

Pergunta: Parece-me que o senhor dirigiu na Alemanha. Gostaria que o senhor também falasse um pouco sobre essa experiência.

Radrigán: Sim eu dirigi na Alemanha, com atores alemães e em alemão, mas eu não sei alemão, com tradutores. Com tradutores fiz a direção de uma obra minha que estava

traduzida para o alemão e a montei. Há duas coisas que aconteceram aí que me ajudaram muito para que se conhecesse o que eu faço fora, que foi a questão dos exilados. No Chile, há um milhão de exilados mais ou menos, de todas partes. Então quando publicaram as obras, eles começaram a saber e quiseram lê-las porque era uma coisa como nova, como chilena, e como não lhe deteriam a ditadura.

Pergunta: Ou seja, a tradução foi por causa dos chilenos que estavam vivendo ali?

Radrigán: Sim, claro. E eles começaram a montar como podiam, coisinhas, e depois as traduziram e depois nós fizemos uma turnê pela Europa de oito meses e, como te digo, o caminho já estava um pouco preparado para nós. Em todas as partes, não é mesmo? E não só com os chilenos, mas com os peruanos, uruguaios, brasileiros, todos os latino-americanos que tiveram que sair de seu país.

Comentário: A temática é universal — o contexto da ditadura — a pessoa lê e se identifica imediatamente.

Radrigán: Isso me ajudou muito e o que confabulou contra a tradução foi a linguagem porque era muito fechada. Houve um que quando traduziram a obra para o alemão — outra obra — escreveu-me como que cem vezes me perguntando por palavras, por palavras... O que queria dizer isso? Quase que ficamos loucos. Era muito difícil traduzir isso. Há outras que estavam escritas como castelhano e essas eram mais fáceis, mas a maioria apresenta uma linguagem muito fechada. Então, eu creio que se não fosse assim, tinham traduzido mais obras. Agora, chegou-me um livro da Alemanha com a tradução de uma obra que se chama *El loco y la triste*.

Comentário: Esta eu li. Os sentimentos que estão aí, a solidão que se conjuga e além de uma solidão que uma pessoa sabe, mas não consegue estar sem a outra, ainda que seja para agredir.

Radrigán: Há um monólogo que montaram muito, chama-se *Isabel desterrada em Isabel*, que é uma mulher que fala de um lixão. Essa, montaram muito. Uma das montagens que eu mais gostei era de uma negra em Nova Iorque. Ela a montou e saiu bem. Esteve muito tempo em cartaz. Mas, além do mais, parece-me que a montaram na França. Ai há traduções, há mais traduções. Inclusive, eu fui para a França para ver algumas obras. Mas, eu gosto muito mais daqui. Eu saio pouco. Nós fazíamos turnê para juntar dinheiro no tempo da ditadura. Viajamos oito meses pela Europa, recorremos tudo isso. E então, com esse dinheiro trabalhávamos aqui o ano inteiro, fazendo obras sem ter a necessidade de estar correndo para comer. Por isso, fazíamos essas coisas. Na realidade, as fazíamos para isso: para poder trabalhar aqui.

Pergunta: E desde quando o senhor começou a dirigir?

Radrigán: Faço-o há pouco tempo. Eu fiz duas ou três vezes. Agora voltarei a fazê-lo sim, por causa do que eu te falava de que a ditadura está como uma incógnita somente, que ainda está a ditadura detrás de tudo, não? E de que as pessoas dizem que não, que há democracia (...) eu voltarei a formar este grupo de antes e voltarei a fazer as obras tal como a fazíamos antes, para percorrer favelas. Fiz a primeira direção, que foi *El exilio de la mujer desnuda*²⁰⁷. Agora vou acrescentar outros atores e vou montar outras obras, vamos fazer isso.

Pergunta: E o fato de escrever para o teatro lhe permite um diálogo com seu trabalho como diretor?

Radrigán: Sim, claro. Sim, sim, permite-me. Além do mais, montaram como que umas trinta obras minhas. Então eu sempre vou e quando há diretores que eu gosto, eu vou ver

²⁰⁷ Obra do autor estreada em 2001.

seus trabalhos desde o momento que começam a ensaiar. Sigo-os, não? E assim sigo a todos. Então eu os vi dirigir, dessa forma tenho grande experiência nisso (*ri*). Estive numa escola com todos eles porque lhes sigo através de suas montagens, os espetáculos. Então, por isso não me custou muito.

Pergunta: Como é escrever obras dramáticas e além do mais dar uma oficina de escrita dramática?

Radrigán: Isso é por sobrevivência. Eu faço isso há muitos anos. Faz quatro anos que o venho fazendo. Uma porque eu gosto muito de fazê-lo e outra porque lhes cobro. A alguns, nem todos pagam. Tenho um total de quinze pessoas, mas somente oito pagam. Os demais não pagam, mas participam igualmente.

Pergunta: E como é o processo?

Radrigán: Esse processo é de gente que tenha apenas a inquietude de escrever, que querem escrever.

Pergunta: E há uma seleção?

Radrigán: Não. Sobretudo há engenheiros, operários, tenho uma mescla de todos eles. Então eles apenas começam pelo tema, quais temas lhes interessam desenvolver, mas não um tema qualquer, não. Vão me dizer eu quero escrever sobre os padeiros, sobre os muambeiros, sobre isso, senão algo que tenha acontecido com eles. Algo que os tenha impressionado. Assim como a história do cego me impressionou. Alguma lembrança que tenham que os tenha impressionado muito. Então com este tema têm que escrever uma obra e começamos a improvisar. Isto é o que acontece mais ou menos: vamos ver, escreve que vamos fazer. Há atores que vão improvisando. Há alguns que nunca tinham escrito.

Pergunta: E como é conduzir isto? Porque, por exemplo, alguns vêm escrevendo, não? Parece-me que tinha um senhor que estava ali que já escreve, não?²⁰⁸

Radrigán: Mas começou aí. Todos começaram aí. E já saíram alguns bons, montam-lhes suas obras, há vários que ganharam concurso. Estrearam suas obras.

Pergunta: Eu soube que sua filha também escreve, não? Como é ter uma filha...²⁰⁹

Radrigán: Ela também escreve (*ri*). O que custa a ela... É algo como alegria, é ela ter ternura. E que cria... e que não quer se parecer comigo. Não quer parecer comigo.

Pergunta: Seria a outra pergunta...

Radrigán: Claro, não quer parecer comigo, mas lhe sai de dentro.

Pergunta: Aí eu tenho uma curiosidade. É possível não parecer porque...

Radrigán: Esta é a função daquele que faz oficina, separar o máximo possível do que a pessoa faz, fazendo encontrar seu caminho, um caminho próprio deles. Isto é a luta mais difícil que há nos que fazem a oficina.

Pergunta: Eu digo porque ter um pai que já está reconhecido, já tem uma escrita legitimada e ter ou querer fazer outro tipo de escrita para não seguir...

Radrigán: Claro, eu lhe digo que o que ela deve fazer é o que sente, nada mais. Não tratar de se impor algo que não sente porque aí não traz resultados.

Pergunta: A seu juízo, que dimensão é outorgada ao texto dramático nas montagens atuais.

Radrigán: Eu diria que avançou um pouco. Eu diria que sessenta por cento lhe é outorgada. Avançou um pouco. Mas, ao mesmo tempo, há uma coisa curiosa: juntou-se um

²⁰⁸ Refiro-me a um dos integrantes da oficina de dramaturgia ministrada por Juan Radrigán. Com a sua permissão assistimos uma de suas oficinas e durante os trabalhos, pelo nível da discussão e debate realizado pelos participantes, pareceu-nos que alguns já tinham experiência na escrita de textos dramáticos.

²⁰⁹ Radrigán tem dois filhos. Flavia Radrigán é uma das integrantes da oficina de dramaturgia que ele ministra.

tempo, o de agora, em que há diretores muito bons como Alfredo Castro, Rodríguez Pérez, como outro, Luis Ureta. Há vários muito bons, mas não há textos que eles gostem. Não há textos que, na realidade, eles gostem como para montar e experimentar. Então, trabalham um pouco por compromisso: vamos montar este texto porque não há outro para montar. Houve esse tempo porque antes não havia diretores, agora há diretores e faltam textos e textos que digam coisas porque textos de pessoas nuas ou que fazem piadas há muitos.

Pergunta: No Brasil acontece o mesmo.

Radrigán: Há muito disto aqui e agora está na moda porque trouxeram uma obra de atores que se chama *Los sin vergüenza* em que todos os homens saem nus. São sete homens que saem nus e essa obra obteve muito sucesso. Então, saíram outras que chama *historia de la vagina, historia del pene*, várias obras assim. Mas é um teatro que afortunadamente hoje não se expandiu tanto, tanto, mas é o que tem alcançado sucesso. Digamos que leva o público majoritário e lhes cobra caríssimo. Então, são apresentadas em salas boas, em lugares... Também aqui faz falta o espaço onde trabalhar. Há poucas salas de teatro e são muito caras. Então eu trabalho em lugares que não são tradicionais. Esta última obra (*El exilio de la mujer desnuda*²¹⁰), apresentamos numa via de um estacionamento. Aí havia uma espécie de galpão e aí eu apresentei a última obra.

Pergunta: Mas sempre havia público?

Radrigán: Sim.

Pergunta: E isso acontece porque é o senhor? O senhor acredita que é porque se trata de um texto seu.

Radrigán: Sim, pode ser isso. Sim, há um pouco disso porque... O que acontece é que trabalhamos tantos anos em favelas, nestes lugares que é como que se tivéssemos um

²¹⁰ Esta peça foi estreada em 19 de maio de 2001, com texto e direção de Juan Radrigán.

público que nos segue. Inclusive já são como os filhos do público dos lugares em que íamos antes que vieram agora. Há muita gente jovem que era filho nesse tempo e vem agora. Então, não é que tenhamos sempre casa cheia, mas não nos falta público. Não nos tem faltado.

Pergunta: O senhor pensa que o texto dramático deve representar o mundo exterior ou que, pelo contrário, cria sua própria representação?

Radrigán: Eu creio que é uma mescla. Eu creio que deve ser, como sempre disse, fundamentalmente sincero com o tempo em que transcorre e que nos rodeia. Deve representar isso, dar conta, testemunhar melhor o que está acontecendo com os outros, não ser alheio. Uma pessoa não pode escrever de costas, nem de perfil ao tempo em que está vivendo. Tem que escrever de frente. Então, os temas que nós temos estão absolutamente inseridos com a tragédia do homem, ou seja, a literatura em geral é personagem do homem, mas curiosamente, em muitas partes da dramaturgia chilena, não existe essa personagem, o que há é uma coisa amorfa. Há uma coisa que não dá para distinguir, há uma espécie de tendência de moda entre a dramaturgia jovem a ser herméticos, de forma que ninguém entenda. E acreditam que é o máximo e ninguém sabe do que se trata a obra. O que acontece aí com essas coisas que são apresentadas? Mas acham que são o máximo e há uma coisa forte aí que menosprezam aos que chamam velhos, menosprezam muito, mas eu creio que o teatro de palavras afortunadamente está voltando porque foi muito visual, com a montagem muito atrativa, com pernas de pau, inclusive, com balanços, com acrobacia ou colocando muita música. Então houve esse tempo, mas agora está voltando o texto, o de palavras que permaneceu tempos, o que atravessou, não é certo? Os outros são os que

passam. Sempre passa uma série de modas pelo teatro. O teatro sempre foi o doente de melhor saúde que existiu (*ri*).

ANEXO IV

Juan Radrigán visto a partir da leitura crítica de Carola Oyarzún

Carola: Os dramaturgos que fazem oficinas possuem muitos discípulos e seguidores e, portanto, é muito possível distinguir, em escritas dramáticas mais jovens, a influência de Radrigán. Sim, absolutamente. De fato, recentemente, há duas semanas atrás, foi apresentada a Mostra Nacional de Dramaturgia que começou em 94 com o objetivo de favorecer e estimular a criação dramática chilena que está um pouco deprimida. Eu fui jurada várias vezes, e, bem, ao que eu queria chegar é à Mostra Nacional de Dramaturgia desse ano. Foi selecionado um texto coletivo muito influenciado por Juan Radrigán.

Pergunta: Eu percebi que as pessoas não conhecem Radrigán. Eu procurei suas obras nas livrarias e tive grande dificuldade para encontrá-las.

Carola: Sabe por quê? Porque aqui no Chile os textos dramáticos, a publicação de textos dramáticos é muito escassa. Então, quando você pergunta por um dramaturgo, não se conhece e quando você vai olhar as prateleiras das livrarias na parte de dramaturgia enquanto texto, sempre vai encontrar o mínimo: duas ou três obras de Shakespeare, algumas de Lope (de la Vega), dos espanhóis e depois zero. E contemporâneo, muito pouco e, chileno, menos.

Pergunta: Eu estava lendo algo que você escreveu. Parece-me que você citava Maria de la Luz Hurtado quando diz que “Radrigán é autor de uma única e grande obra”.

Carola: Isso aparece numa Antologia que foi feita em 91. Fez-se uma antologia de Teatro Chileno da segunda metade do século XX em diante. Isso foi feito por causa do quinto centenário do descobrimento do América. Foi um projeto financiado pela Espanha e feito pelo Fundo de Cultura Econômica. Ali aparecem pelo menos doze autores chilenos. Aparece Radrigán e cada autor recebe um prólogo de um acadêmico e María de la Luz Hurtado fez o prólogo de Radrigán.

Pergunta: E quando ela diz sobre o autor de uma única obra, tem a ver com o contexto dos marginalizados?

Carola: Sim, tem a ver com os contextos porque as personagens de Radrigán são reconhecidas porque aparecem e reaparecem em todas suas obras. Inclusive, você pode ver continuidades. Pode ver que no Monólogo *Isabel desterrada en Isabel*, esse monólogo pode ser lido como uma antecipação do *Loco y la triste*. Esta personagem é muito parecida com a da obra *El loco y la triste*. Então, pode-se ler como a mesma personagem que volta a aparecer.

Pergunta: A continuação também é temática? Tem a ver com os sentidos, com a falta de um lar, a linguagem, isso?

Carola: Exato. Do abandono, do despojo, dos lugares inabitáveis onde vivem as personagens de Radrigán, das circunstancias adversas em que essas personagens expressam suas vivencias. Têm a ver com a linguagem que você fala. Isso é muito característico de Radrigán.

Pergunta: Uma linguagem que para mim como brasileiro é difícil, porque não conheço as particularidades da língua espanhola no Chile. Conheço-as em geral, claro.

Carola: E usa muitos ditos, muitas comparações, muitas analogias que são muito locais. Então, claro, para um estrangeiro fica complicado chegar a seu significado.

Comentário: É interessante isso porque a gente percebe que aí tem a ver com o local de enunciação, que se está falando desde um ponto. Eu creio que o mesmo acontece com os textos de Plínio Marcos porque têm a ver com uma gíria local. É muito interessante isso.

Carola: Sim, sim, eu gosto muito de Radrigán. Ensino-o nos meus cursos e este autor tem um impacto muitíssimo maior que noventa por cento dos autores. É um dos mais preferidos.

Pergunta: E por que acontece isso?

Carola: Por que acontece isso? Porque eu acredito que os textos de Radrigán e a marginalidade que ele propõe é muito profunda e, quem sabe, pela primeira vez se propõe um marginal cem por cento, já que em outros textos, antes de Radrigán, os marginais que aparecem são marginais circunstanciais, são marginais quase folclóricos, são a empregada de casa, o criado ou o que se encontrou no supermercado, mas aqui os protagonistas são apenas essas personagens e não há o outro referente. No mundo de Radrigán o outro referente não aparece. Na melhor das hipóteses, aparece nomeado pelos outros, os ricos, os que vivem lá, do outro lado, mas nós nunca os vemos.

Pergunta: Há uma obra que se chama *El invitado* onde percebemos exatamente isso, há uma personagem, citada — O Convidado — que está ali, é uma presença, mas nunca é física. Nós a percebemos através das falas dos que estão aí.

Carola: Exato. Então o mundo de Radrigán está visto do outro lado pela primeira vez. São esses outros os que falam. Não os daqui que falam deles, mas sim eles que falam por eles

próprios, de si mesmos, a partir de seu lugar, a partir de seu mundo, a partir de sua visão de suas vidas.

Pergunta: Eu posso, por exemplo, afirmar que isso tem a ver com o fato de que, na sociedade chilena, ainda, existam esses marginalizados?

Carola: Sim, sim, claro.

Pergunta: E daí a identificação dos que o seguem. Inclusive para fazer a reescrita nas oficinas.

Carola: Sim, sim. Agora, Radrigán — quando você falar com ele vai perceber — é um autor muito infeliz sempre. Não porque a democracia tenha chegado deixou de escrever na sua mesma linha. Ele continuou, absolutamente, na sua linha.

Comentário: E além do mais, porque a democracia, pelo menos no Brasil, às vezes, é uma falsa democracia porque as pessoas continuam sendo marginalizadas.

Carola: Sim, esse mundo, esse mundo muda muito pouco.

Pergunta: Ou seja, as personagens continuam.

Carola: Continuam, sim. *El loco y la triste* parece que se você volta a ler *El loco y la triste* hoje em dia, o impacto — não é mesmo? — a angústia que te produz essas personagens, o reconhecer esse mundo que está aí, que existe, que é assim, volta a ser igualmente...

Pergunta: E como é no Chile? As pessoas vão ao teatro para ver este tipo montagem?

Carola: Sim, sim muito. Hoje, Radrigán é um autor muito querido, mas eu suponho que acontece o mesmo que no Brasil, que o público que vai ao teatro é um público burguês, é um público universitário, não é um público marginal.

Comentário: Estou te perguntando isso porque também faço um trabalho como ator e fizemos uma montagem de um texto de uma dramaturga argentina chamada Patricia Zangaro que se chama *Por um Reino*.

Carola: Dirigida por Sara. Você participou?

Comentário: Sim. Nós percebemos em algum momento das apresentações, que as pessoas não queriam ver porque era a “realidade” o que estava ali. Algumas pessoas saíram durante algumas apresentações; ou seja, parece-me que estávamos tentando passar algo que as pessoas não queriam ver, não queriam olhar. A pessoa sabe que esse mundo está aí, o tempo todo, mas não quer ver.

Carola: Isso não acontece. Não, a obra de Radrigán tem uma capacidade de agarrar muito rapidamente o espectador e de não soltar esse espectador que fica muito envolvido com esse mundo. Eu te diria que para mim as duas coisas mais importantes de Radrigán são: primeiro este mundo da marginalidade a partir deles, não é mesmo? E, logo, em segundo lugar, a linguagem. É uma linguagem da marginalidade visto agora como protagonista e que tem a ver com como essas personagens falam. Falam à sua maneira, desde sua forma de se comunicar... é assim, com poucas palavras, com ditos, com humor.

Há também uma coisa que eu gosto muito de Radrigán e que é muito provocativo na linguagem. Não sei se você se recorda, eles se comunicam em grande parte porque se provocam: *tú eres más fea porque caminai como vaca*²¹¹. Porque é coxa, você se lembra? A

²¹¹ Carola Oyarzún reproduz a fala como se fosse a personagem: “você é mais feia porque caminha como vaca.”

triste tem um problema na perna. Então *tú eres más fea que no sé qué*²¹². Isso faz com que ela responda e ela responde — não é mesmo? — com outra provocação: *¿Qué te quieres decir tú, borracho?*²¹³ É muito rico tudo o que eles expressam e é capaz de gerar comunicação. Ele nos vai dando uma linguagem, extraordinariamente rica. Se você pode anotar todas as comparações que saem desses verbos, faz um glossário imenso. Coube-me ensinar Radrigán porque nos cursos que dou vêm muitos alunos estrangeiros. Então, eu tinha que fazer um glossário e não termino nunca de fazer o de Radrigán. Tem-se que fazer um glossário imenso para ver o que significam todos esses ditos, sem falar das palavras que utiliza que são palavras unidas, não é mesmo?: **paa** ao invés de ser **pa – ra**. Enfim, muitas palavras que já não se usam e ele as usa. Por exemplo, um verbo que, no semestre passado, recorremos muito a ele porque se repete... Nesse semestre, eu estudei com meus alunos *Las brutas* que é muito linda, uma obra preciosa. É uma tragédia. Tem todo o modelo da tragédia. Em *Las brutas* aparecia, e estou certa de que aparece em muitas outras obras de Radrigán, mas estávamos enfocados na discussão dos verbos, ditos, aglutinações e aí, vendo como aspectos que chamavam a atenção, há um verbo que é como muito antigo que é **mentar** que na melhor das hipóteses eu suponho que ainda apareça no dicionário: **mentar**. E **mentar** é uma forma muito antiga que eu me lembro, ... lendo Radrigán, começo a recordar que, ... minha avó, talvez, usava esse verbo. *Como mentaba mi madre* dizia uma das personagens de *Las brutas*. *Como mentaba mi madre*. **Mentaba** — “como o chamava minha mãe”, “como dizia minha mãe”. E também disse *el mentado*, tal coisa como se conhece tal coisa, “como se diz tal coisa”. Em outro diálogo diz uma das brutas: *lo que le mentan sea (sic)*. Está falando de roupa. Ela quer comprar, quer ter uma blusa de

²¹² Ibidem. “Você é mais feia do que não sei o quê.”

²¹³ Ibidem. “O que você quer dizer, bêbado?”

seda. Então diz *lo que le mentan sea, lo que le mentan seda*, mas ela não diz *seda* diz *sea*, salta-se a consoante *d*. Em Radrigán, isso é muito corrente, saltam-se as consoantes.

Pergunta: Ou seja, a pessoa tem que, além de tudo, conhecer a estrutura da língua e isso, para um estrangeiro, é muito difícil.

Carola: E há esta²¹⁴ que te menciono e que me parece muito radriganeana que saiu selecionada na VII Mostra de Dramaturgia 2001 — chama-se *El pueblo de las siete viudas* — eu creio que também é uma homenagem a Radrigán porque ele tem uma obra muito famosa que se chama *El pueblo del mal amor*. Eu acho que aí também há uma herança. Esta obra *El pueblo de las siete viudas* é uma obra coletiva de um grupo que trabalha em Valparaíso que se chama La Matriz.

Radrigán também tem uma filha que o segue muito, que escreve muito parecido a seu pai. Esta vai ser talvez sua herdeira, chama-se, Flávia Radrigán.

Pergunta: Eu posso dizer que a escrita de Radrigán ainda tem importância dentro do contexto chileno de pós-ditadura?

Carola: Sim, sim, absolutamente. Principalmente porque ele continua escrevendo. No ano retrasado, em 1999, para que você saiba, o Teatro Nacional da Universidade do Chile, fez uma montagem de *Hechos consumados*, um dos teatros mais importantes que temos no Chile, e obteve um imenso sucesso. Por que o Teatro Nacional, em 1999, teve como autor fundamental de seu repertório, Radrigán? É porque Radrigán é, e continua sendo, um dos

²¹⁴ Carola Oyarzún nos mostra um livro onde se encontra editada a obra.

autores mais importantes chilenos. E as obras de Radrigán sempre estão sendo montadas por aí e Radrigán também monta suas obras.

Pergunta: Ele também dirige?

Carola: No ano passado estava em cartaz *Isabel desterrada en Isabel*. É um monólogo. Para que você tenha a certeza de que é um autor muito presente. As personagens de Radrigán apesar do abandono, da miséria, do despojo, encontram alguém que as acompanha. Eu creio que isso também é o que o espectador busca, que apesar de tudo encontraremos alguém com quem viver, ainda que seja miséria. Mas, eu acredito que Juan Radrigán crê profundamente no amor entre um homem e uma mulher porque em *Hechos consumados*, *El loco y la triste*, sempre há uma possibilidade de encontro.

Pergunta: E sobre a religião? Porque em vários textos aparece...

Carola: Sim, sim, ele, tem uma coisa bíblica, tem, eu creio, muitos ecos bíblicos.

Pergunta: Há um texto, que não me lembro agora o nome, que começa com uma citação da Bíblia.

Carola: Eu acho que são muito lindos *Ella y Él*.²¹⁵

Pergunta: E mais que isso não têm um nome, ou seja, esta *Ella* y este *Él* podem ser qualquer um. Daí a associação, a identificação porque alguém acaba lendo e/ou vendo, no cenário, coisas que têm a ver com a vida, com a realidade. Por que *Ella*, por que não lhe colocar um nome?

²¹⁵ Aqui, Carola Oyarzún se refere à forma como são nomeadas as personagens da obra *El loco y la triste* de Radrigán, objeto de reflexão de sua resposta.

Carola: Porque o nome, pelo menos em *El loco y la triste*, o nome se mostra quando as personagens são capazes de reconhecer uma a outra. Ai *Él* diz Eva, mas Eva também é um nome bíblico.

Comentário: E além de bíblico, está cheio de símbolos.

ANEXO V

FATOS CONSUMADOS²¹⁶

Juan Radrigán (1981)

Um terreno baldio na periferia da cidade. Pedras, matagal, alguns papéis, etc. Num extremo — vê-se o vulto de uma pessoa (Marta) que dorme, coberta com um casaco velho. A seu lado, sentado sobre uma pedra, um homem esquentava água numa pequena fogueira. Perto deles, de um varal improvisado em duas estacas, estão dependuradas uma blusa, uma saia, um pulôver e um par de meias; também são vistos dois sacos, um local para guardar farinha e um para guardar batatas, ambos pela metade. É uma tarde fria, cinzenta.

A mulher se mexe inquieta, murmura coisas; o homem se levanta, inclina-se sobre ela, vivamente interessado. Escuta um instante. De repente, fica tenso como se houvesse escutado ou percebido algo a seu redor. Levanta-se sobressaltado, averigua. Ela caminha alguns passos buscando ter uma visão melhor.

A mulher acorda assustada. Fica olhando-o sem compreender. Procura por alguém.

MARTA — E... e o Mário?

EMILIO — *(Sem olhá-la.)* Até que enfim acordou, já tava ficando preocupado.

MARTA — Que que aconteceu?

EMILIO — Parece que ouvi alguns passos *(averigua)*, mas não vi ninguém.

MARTA — Não, eu digo o que aconteceu: aonde tá o Mario?

EMILIO — Que Mario? Oê tava sozinha. *(Volta a sentar-se.)*

²¹⁶ NTD.: Durante o processo de tradução, tentou-se manter o registro coloquial utilizado pelas personagens, buscando a melhor correspondência com a língua portuguesa. Devido a grande dificuldade de encontrar o vocábulo adequado para passar a idéia e a dimensão lingüística da obra radriganeana, esse processo tradutório foi muito difícil e só pude realizá-lo com a assessoria lingüística de Sara Rojo, chilena, radicada no Brasil.

MARTA — *(Depois de uma pausa.)* Verdade poxa. *(Sorri, desculpando-se.)* Tava sonhando. *(pausa)*. E ocê?

EMILIO — Não, eu já não sonho.

MARTA — Te pergunto quem é ocê, da onde saiu?

EMILIO — *(Gesto de sinal vago.)* Daí.

MARTA — *(Olhando ao redor.)* Que lugar é esse?

EMILIO — *(Indiferente.)* Não sei.

MARTA — Como que não sabe?

EMILIO — Não sei, pô; por aqui não tem placas de avisos.

MARTA — *(Olhando.)* Que hora será?

EMILIO — Tarde. Não sei de que dia.

MARTA — Xi, como não vai saber nem isso, ô!

EMILIO — Não sabendo, pô...

MARTA — Tá com raiva?

EMILIO — Não. *(Remexe o fogo.)* O que acontece é que não gosto de falar.

MARTA — E por que que ocê não gosta de falar? E o que mais quê ocê pode fazer...

(Sinaliza, excitada um ponto na frente.) Olha, veja, veja o tanto de gente que vai por aí...

Quem são? Pra onde vão? *(Emilio olha sem responder.)* Ocê vai com eles?

EMILIO — *(Sorrindo.)* Como vou com eles se tou sentado aqui?

MARTA — Não pô, quero te dizer se ia com eles e sentou aqui pra ver o tempo passar.

EMILIO — Não, não tenho idéia de quem são, nem pra onde vão.

MARTA — Não gosto, me dá medo... Talvez aconteceu alguma coisa.

EMILIO — O quê, não sabe o que que aconteceu?

MARTA — Eu digo agora.

EMILIO — Não escutei nada (*olhando*), mas eles não parece assustado.

MARTA — Muito menos feliz.

EMILIO — Não pede o que ocê não dá conta de fazer, pô. Se alguém andasse feliz por aí levariam ele preso como louco. (*Pega cigarros.*) Ocê fuma?

MARTA — Não, às vezes. (*Agasalhando-se com o casaco.*) Puta merda como faz frio.

EMILIO — (*Acende o cigarro nas brasas.*) Tá gelado, pô.

MARTA — Ocê mora perto daqui?

EMILIO — Não.

MARTA — O que quê ocê passou na cara para não doer?

EMILIO — Na cara?

MARTA — Claro pô, se alguém tem que deslocar a sua mandíbula de tanto quê ocê fala.

EMILIO — (*Ri*) E o que que ocê quer que eu fale?

MARTA — Quero saber que quê eu faço aqui, pô.

EMILIO — Tá sentada, perguntando besteiras.

MARTA — Mas, como vim parar aqui? Não me lembro.

EMILIO — Ocê tava afogando, te tirei do canal, depois ocê dormiu. (*Pausa*) Ocê se jogou ou caiu? (*Marta fica em silêncio. Dá de ombros.*) Ah, ocê se jogou! (*Vira água da lata em uma vasilha para esquentá-la, passa-lhe.*) Toma, tá quentinha.

MARTA — (*Sopra. Toma uns goles em silêncio. Falando para si.*). Claro, tô perdida porque a questão foi na noite... Ocê falou que agora é de tarde?

EMILIO — (*Sinalizando*) Olha, pô.

MARTA — Então, quanto tempo eu dormi?

EMILIO — Te encontrei por volta de uma hora da manhã, e ocê tá acordando agora: faça a conta.

MARTA — E ocê ficou cuidando de mim esse tempo todo?

EMILIO — *(Levantando-se)* O que quê eu ia fazer, pô? Menos mal que não começou a chover, a noite estava muito feia.

MARTA — *(Olhando)* Mas agora tá lindo, heim!

EMILIO — Lindo? Não tá vendo que é uma porcaria de dia? Agora sim que chove. Parece que entrou água no miolo da sua cabeça.

MARTA — Não tô nem aí procê. Já saquei que ocê é amargurado. *(Olhando)* Tá lindo.

EMILIO — *(Abruptamente)* O que quê ocê viu? O que conseguiu ver?

MARTA — *(Surpreendida, receosa.)* Quando?

EMILIO — Antes que te tirei.

MARTA — *(Intimidada)* Nada.

EMILIO — Como nada? Faltou pouco procê ir pro outro lado. Tenta lembrar: sentiu medo?

MARTA — Não.

EMILIO — Conformidade?

MARTA — Não.

EMILIO — Alegria? Sentiu como que fosse descansar?

MARTA — Não, não senti nada.

EMILIO — *(Exaltado)* Tem que ter sentido alguma coisa! Tem que ter visto algo!

MARTA — Vai perguntar pra eles, pô!

EMILIO — *(Achando estranho).* Pra quem?

MARTA — *(Surpreendida)* Por que quê ocê está me perguntando?

EMILIO — Porque ocê apareceu num lugar onde nós todos temos que ir. Para quem que ocê disse que devo perguntar?

MARTA — *(Evasiva)* Não, nada.

EMILIO — Parece que tamos falando de outra coisa.

MARTA — *(Decidida)* Não, do mesmo, tamos falando do mesmo. É que não vi nada, na verdade, não vi nem percebi nada.

EMILIO — Dizem que se vê, dizem que primeiro passam pelos olhos todos os momentos que uma pessoa viveu e que depois vê alguma coisa.

MARTA — *(Dona de si.)* Eu já te disse. Se te interessa tanto porque ocê não se joga na água?

EMILIO — *(Indo avivar o fogo.)* Quem dera existisse essa possibilidade... Mas é tão difícil a questão, que quando não tem nada pra que viver, também não tem nada porque morrer. *(Pausa)* E também tá o outro: se nós incomodamos tanto eles, que eles terminem com o que começaram.

MARTA — *(Rispidamente. Enquanto caminha tentando conhecer o lugar.)* Eu não gosto de falar dessas coisas, eu gosto da vida.

EMILIO — E por que quê ocê quis se matar, então? De pura felicidade porque tinha ganhado um carro novo?

MARTA — *(Volta-se violentamente para ele.)* Eu não me!... *(Arrependida)* Ocê não tem nada que me perguntar. Não sei nem o seu nome.

EMILIO — Me chamo Emilio. E ocê?

MARTA — O quê que ocê faz?

EMILIO — Ocê acredita que ainda que tivesse ocupação, alguém ia me dar com esta cara?

MARTA — E aonde ocê mora?

EMILIO — Onde me deixam.

MARTA — E o que que ocê era antes?

EMILIO — Achava que era uma pessoa boa. Por que que ocê me pergunta tanto? Está desconfiada de mim?

MARTA — É que agora... *(Aproxima-se dele, olha-o)* Não, ocê não é mau, tem olhos de animal largado.

EMILIO — Como é isso?

MARTA — Ou seja, duas vezes desgraçado, pô, animal e largado.

EMILIO — Ah, muito obrigado *(irônico)*.

MARTA — Não, se não é uma ofensa, é uma verdade. *(Volta a caminhar.)* Tá bem, me diz onde nós tá?

EMILIO — Onde ocê gosta, na via. Mas não no meio, ao lado.

MARTA — Estou falando sério, pô. Não vê que eu não conheço nada por aqui.

EMILIO — Não posso te dizer mais; eu já não presto atenção por onde ando, pra quê?

MARTA — Poxa, como ocê é alegre, heim? Antes contava piada no rádio?

EMILIO — É verdade que ocê ama a vida?

MARTA — Claro, se o ruim é que ela não pode nem me ver...

EMILIO — Pra mim, acontece é ao contrário: ela me quer e eu não quero ela. *(Pausa)*

Poxa, como nós seria feliz se nós não precisasse de dois para querer, né?

MARTA — *(Pausa breve.)* Do amor eu não falo; posso ficar triste. *(Caminhando)* E agora não vai ficar triste... Parece que foi domingo. Não, não parece que era domingo: parece que tava amanhecendo...

EMILIO — Agora sim que tamos bem: velha, teimosa e louca.

MARTA — Xi, sai pra lá, convencido, namora primeiro antes de insultar, pô!

EMILIO — Não digo procê, digo pra vida. Veja que vim fazer ocê alegre, justo ocê que nem tem aonde cair morta.

MARTA — Vai continuar?

EMILIO — Mas não é uma ofensa: é uma verdade.

MARTA — Bom, se te incomoda tanto que eu esteja contente, posso tirar um olho com um pedaço de pau ou posso ir colocar a cabeça debaixo das rodas de um caminhão, pô! *(Ri. Escuta-se som de latas, ao longe.)*

EMILIO — E isso?

MARTA — *(Sinalizando para o fundo.)* Vem de lá...

(Aurelio surge da noite. É um ser estranho. Os farrapos que veste não podem ser classificados; na verdade não são farrapos, há uma sutil diferença entre o que gasta o tempo e o que destrói o tocar, o uso cotidiano: sua roupa está gasta pelo tempo. Latas vazias estão dependuradas, não muitas, sobre o corpo.)

MARTA — *(Suave)* É um doido?

EMILIO — Não, é um homem. *(Aurelio os olha de longe.)*

MARTA — Xi, não vê como anda vestido?

EMILIO — Ele deve pensar o mesmo de nós... Pensar diferente... A isso é que todos nós chamamos loucura. *(A Aurelio.)* O que que ocê tem, amigo?

AURELIO — Fome.

MARTA — *(Solidária. A Emilio.)* Tem pão?

AURELIO — Não, não de pão. *(Aproxima-se dele, sinaliza o fogo.)* Posso?

MARTA — Claro, se achegue nada mais. *(A Emilio)* Dá um lugar pra ele, pô!

AURELIO — *(Acomodando-se)* Não, aqui tou bem.

EMILIO — Mas tira a armadura para ficar mais acomodado.

AURELIO — *(Retrocede assustado; abraça-se às latas com violência, resguardando as latas.)* Não, não posso: elas me salvaram!

EMILIO — De quê?

MARTA — Que que interessa isso, ô. (*A Aurelio.*) Se ocê não quer tirar elas, não tira; ele dizia que te obstruíam. Ocê vem de muito longe?

AURELIO — (*Volta a se aproximar do fogo*) Sim, de muito longe: de parte nenhuma.

MARTA — Como é isso?

AURELIO — Gelado e cinzento.

EMILIO — Não, ela disse que como pode vim de parte nenhuma.

AURELIO — (*Abruptamente*) Que que ocês faz aqui?

MARTA — Aqui? (*Dá de ombros.*) Nada, pô.

AURELIO — Como ocês chegaram nesse lugar?

EMILIO — Ela veio nadando, eu cheguei mais ou menos do lugar que ocê veio. Por quê?

AURELIO — (*Quase para si.*) Tem que ter encontrado alguma coisa: ninguém fica onde não tem nada esperando ele... O que que encontraram?

MARTA — Nada, nós não encontrô nada, né mesmo, Emilio?

AURELIO — (*Levanta-se, averigua.*) Se ocês pararam aqui têm que ter encontrado alguma coisa... Tem certeza que ocs não sabe?

EMILIO — Certeza absoluta. O que que nós pode encontrar aqui? Esse é apenas um lugar vazio.

AURELIO — Alguma coisa ocês tem que tá esperando. (*Mostra as latas.*) Soam. Anúncio.

MARTA — Vê a sorte?

AURELIO — Não existe sorte, senhora: existem homens, rios, estrelas, vento, flores e facas... Tudo tem um nome e um destino iniludível.

MARTA — Qual que é o meu destino?

AURELIO — Viver, senhora.

MARTA — Claro, pô, mas como?

AURELIO — (*Rude*) Quero saber o que que ocês encontraram aqui. Me digam pra mim, é importante: digam.

EMILIO — Não fica mandão pô, já te...

AURELIO — (*Toca as latas; escuta. Fica olhando-os com pena.*) Tudo o que ocês ainda tem cabe na mão ou num grito... Jarras vazias e um choro soa de dentro deles, que fiquem, que vão ficando... O velho sonho do lugar tranqüilo, rio interior que não pode derramar sobre o mundo, que fiquem, que vão ficando...

MARTA (*Suave, a Emilio.*) — Não tô entendendo nada que ele fala.

EMILIO — Que nós fica, que nós vai ficando.

AURELIO — (*Toca as latas, escuta. Sombrio.*) A água... os osso quebrado contra o céu... A negra água da morte... (*Sem sossego.*) Tá chegando a noite, vou embora. (*Gesticula*)

MARTA — Que que ocê viu? Que que ocê viu nas latas?

AURELIO — Nada... Não me disseram nada. (*Interrogando os velhos labirintos.*) Por quê aqui? Por quê aqui?

MARTA — Aqui, o quê? O que que ocê viu?

AURELIO — Se constrói o mesmo avivando ou pisando sinais?

EMILIO — Escuta aqui, cascavel, se viu alguma coisa deixa de adivinhação e fala firme, não tem medo.

MARTA — Claro pô, se viu alguma coisa, fala!

AURELIO — (*Sinalizando-o*) Esse homem tá alcançando o tamanho da morte! (*Toca as latas em ritmo crescente, como que se negando a crer; escuta. Abatido.*) O vento da injustiça volta a soar de novo... Até quando? Por quê? (*Pausa*) Soa e ressoa... O que busca agora? Até quando? (*Pausa*) Onde tá o pão e o trigo? O que que aconteceu com a cósmica

alegria de ter um filho? Foram em vão os suores que suamos? Tanta morte e nada, tanta morte e nada? (*Como se tivesse um pesadelo.*) Nunca vou voltar para cidade... Nunca vou voltar a entrar... (*No seu corpo toca uma lata por casualidade. Fica imóvel, escutando, sua expressão muda, torna-se alegre. Faz com que eles toquem.*) Vem de branco e sorrindo: a morte vem sorrindo! Claro, o que que cai renasce purificado!... Deus, até que enfim ocê decidiu manter em alta o ser humano!... Será aqui? Será e nada mais? Tenho que ir ver, tenho que ir ver! (*Distancia-se saltando.*)

MARTA — (*Segue-o um pequeno trecho.*) Hei, escuta!

EMILIO — Deixa ele.

MARTA — Era um doido?

EMILIO — O que que ocê tá falando?

MARTA — Que sim, pô!

EMILIO — E então para que que me perguntou?

MARTA — Não te dá nada?

EMILIO — Se o que dizia era verdade, não tem nenhuma parte onde eu posso escapar e se é mentira, para que vou me preocupar?

MARTA — Escuta, se não era de comida, de que que falava que tinha fome, então?

EMILIO — Não, aí que tava frito, porque o único pão que cura toda a fome é a justiça, e essa questão anda mais perdida que cego no meio de um tiroteio.²¹⁷

MARTA — Puxa, e foi pra lá: talvez mais em cima cai no canal o pobre louquinho.

EMILIO — Não, o canal tá pra lá; vem assim, não atravessado.

MARTA — (*Achando estranho.*) Pra lá? E por que que nós tá tão longe?

²¹⁷ No original *esa cuestión anda más perdía que 'l teniente Bello* que é uma personagem que está perdida em uma batalha. Essa expressão é utilizada, no Chile, quando se quer dizer que alguém está perdido.

EMILIO — Aqui faz menos frio.

MARTA — E como me trouxe de tão longe?

EMILIO — No ombro, pô?

MARTA — Escuta... E eu tava... tava com roupa?

EMILIO — Claro pô, ou ocê acredita que eu ia trazer ela numa mala? Eu tirei ela. Se tinha te tirado do canal, não ia te deixar morrer de pneumonia. *(Sinaliza a Marta.)* Coloca sua roupa.

MARTA — Ainda tá molhada?

EMILIO — Tá seca, eu sequei ela no fogo procê.

MARTA — Por que que ocê secou ela pra mim?

EMILIO — Porque tava molhada, pô.

MARTA — Não, quero dizer... Ou seja, ninguém nunca tinha feito nada por mim. A gente sempre passa batido e nada mais... E ocê cuidou de mim e secou a minha roupa... Obrigada.

EMILIO — *(Depois de uma breve pausa.)* De quê, pô? Quando ocê se jogar na água outra vez, vem pra cá que eu te seco a roupa. Ocê mora longe?

MARTA — Não tenho uma casa... Desde que o Mario se mandou, que eu ando sozinha.

EMILIO — Por isso queria lavar a roupa com ocê dentro?

MARTA — Não, aconteceu outra questão.

EMILIO — Que questão?

MARTA — Outra questão, pô! *(Pausa)* O Mário foi embora há tempo, foi há muito tempo: já vão fazer três meses.

EMILIO — Pra onde ele foi?

MARTA — Talvez, pô: morreu. *(Vai até a roupa e a apalpa)* Verdade que tá seca. Vou colocar ela. *(Fica olhando-o)* Vira pô, seja cavalheiro.

EMILIO — *(Sinalizando)* Eles vão te ver. E vão garotos pequenos também.

MARTA — *(Olhando)* Verdade, pô. Fica na frente então. *(Emilio levanta, fica de pé na sua frente.)* Mas vira pra lá, pô, seu fresco.

EMILIO — Não vê que faço piadas também? *(vira)* O Mário era seu caso fixo?

MARTA — Meu companheiro.

EMILIO — Morreu sozinho ou mataram ele?

MARTA — *(Colocando a roupa.)* Não se... Ou seja, morreu só pra mim e nada mais: me deixou jogada. *(Pausa)* Morreu ou mataram ele. Nunca tinha pensado nisso. Um dia pegou as ferramenta, ficou me olhando e disse pra mim: “Sabe que mais? Océ não tem nenhum brilho”. E foi embora... nós tava há mais de seis anos junto.

EMILIO — E océ não disse nada pra ele?

MARTA — Não, pô, que eu ia dizer: quer, quer, não quer, tem quem quer... E também que as coisas do coração não se arruma com palavra, porque a força não é carinho.

EMILIO — Orgulhosa também, a pobre.

MARTA — Não, não é que eu seja orgulhosa, é que uma pessoa necessita de amor de verdade, não de mentira, não vê que estamos vivendo de verdade? *(Terminou de colocar a roupa.)* Está bom, se quiser agora pode virar, agora pode olhar. *(Emilio vira, observa-a atenciosamente. Marta fica com vergonha.)* Já, pô, se é uma olhadinha rápida e nada mais.

EMILIO — Ficou bem. Uma coisa é que parece que tivesse passado a roupa com uma folha de repolho. *(Fica imóvel, como se tivesse escutando.)*

MARTA — O que que océ tem?

EMILIO — Tem uma idéia assim como se alguém te tivesse espiando? Como se tivesse alguém em volta? *(Procura)*

MARTA — *(Assustada, seguindo-o)* O louco!

EMILIO — Não.

MARTA — *(Sinalizando)* Eles, pô!

EMILIO — *(Procurando, farejando.)* É outra coisa... Antes também senti isso...

MARTA — Não se vê ninguém; não tem árvores nem pedras grandes, não tem nenhuma parte onde alguém possa se esconder.

EMILIO — *(Obscuramente)* Tem alguém... Alguém anda dando volta por aqui.

MARTA — Você fez algo de errado?

EMILIO — Não acho. Mas isso não se sabe... E você?

MARTA — Não sei. Falo, rio. É ruim isso?

EMILIO — Pode ser.

MARTA — Por que não dizem pra nós o que que nós pode e o que que não pode fazer?

EMILIO — Não podem. *(Pausa)*

MARTA — Melhor a gente cair fora daqui.

EMILIO — Pra onde?

MARTA — Se a questão tá igual em todas partes. Por que que perseguem eles?

EMILIO — Porque tão fazendo um mundo melhor.

MARTA — Pra quem?

EMILIO — Pra nós, pô.

MARTA — Xi, como é isso?

EMILIO — *(Indo sentar.)* Quem que vai entender, pô.

MARTA — E o que que poderá ser feito?

EMILIO — Isso é o que todos gostariam de saber. *(Pausa)* Você tem filhos?

MARTA — Não... Ou seja, uma vez fiquei grávida, mas perdi o nenê. *(Dá de ombros)*

Também o Mario não queria. *(Fica pensando.)* Mas deve ser lindo ter um filho, heim?... Eu

vi que a vez que as mulheres colocam a cara mais bonita é que quando apertam assim (*faz carinho*) um filho no braço.

EMILIO — É lindo, pô... Principalmente quando eles te pede comida e não tem nada para dar pra eles. “Os filhos dos pobres são saudável e robusto, porque criam na terra e andam pelados”. Você já escutou isso?

MARTA — Claro, as senhoras dos que tem dinheiro sempre dizem assim.

EMILIO — Menos mal que seu Mario sabia o que que tinha que ser feito no momento certo.

MARTA — (*Alti*) O Mário não era meu marido, nós tinha juntado e só. (*Pausa*) Mas ainda que fosse o que tinha sido, eu já tinha entendido que não podia ter, porque nós não tinha onde criar ele. Puxa, Deus devia...

EMILIO — Não mete ele. Ele não reparte as coisas, no máximo fez: são outros os que repartem elas.

MARTA — Claro, sim, sei como repartem elas... Uma vez chegaram em casa e começaram a tirar tudo pra fora. Minha mãe agarrou nós e se escondeu num canto: “Levem tudo e nada mais, desgraçados — disse pra eles —, mas não me perguntem nem uma besteira”. Ela me ensinou a não rogar; ela me ensinou enfiar uma pedra no focinho, antes de pedir.

EMILIO — Por que tiraram suas coisa? Quando foi isso?

MARTA — Faz tempo, eu tinha 10 anos mais ou menos. (*Pausa*) Mas não gosto falar disso: posso ficar triste. Você tem filhos?

EMILIO — Tinha.

MARTA — Morreram?

EMILIO — Sim, de morte morrida.

MARTA — Como é isso?

EMILIO — Me esqueceram.

MARTA — E ocê?

EMILIO — Eu que?

MARTA — Esqueceu deles também?

EMILIO — Que que ocê pensa fazer?

MARTA — *(Depois de uma pausa pequena.)* Não sei, pô: andar.

EMILIO — E tem pra onde ir?

MARTA — Não.

EMILIO — Vai chegar rapidinho então.

MARTA — *(Sinalizando excitada.)* Olha, um incêndio! *(Ficam de pé, olham.)*

EMILIO — Que que será que tá queimando agora?

MARTA — Eu conheço essa fumaça... é quando se queima o pasto ou o trigo.

EMILIO — O que não se queima se fecha. *(Vai sentar.)*

MARTA — Conhece algum rico que tem casa com jardim?

EMILIO — Jardim? Não, por quê?

MARTA — Pra mim ir lá pedir emprego. Eu arrumo jardim; nisso trabalhei com o Mario.

EMILIO — Jardim?... Ainda existe?

MARTA — Quase nada. *(Pausa)* Essa é a raiva mais grande que eu tenho contra essa gente: se trancaram nas casa e deixaram morrer os jardim.

EMILIO — Quem dera se fosse só isso.

MARTA — Mas foi pior... Agora era o tempo dos garoto, dos medalhão e das dália; depois vem o tempo dos gladiolo e dos crisântemo duplo. Se via tudo cheio de cores... Mas eles deixaram secar os jardim e eu te digo: o que que vai fazer as pessoa quando chegar a primavera e não tiver nenhuma flor?

EMILIO — Sem terra aonde pisar e sem pão pra comer, não creio que isso importa muito pras pessoas agora.

MARTA — Você é igual a todo mundo, coloca a culpa das dores nas coisa grande, mas é as pequenas, essas coisa que parece que não existiam, as que vão arrastando alguém para o deserto. *(Emilio não responde. Marta dá uns passos, pára na frente dele.)* Bom, brigado por tudo, heim?

EMILIO — De que, pô? *(Silêncio)*

MARTA — *(Sinalizando)* As rua tão pra lá?

EMILIO — Não, tem que andar no sentido contrário deles. *(Sinaliza)*

MARTA — Então, vem da cidade.

EMILIO — Talvez.

MARTA — Vão vim arrancando?

EMILIO — *(Olhando)* Não acho, eles vem muito tranqüilo. O que eu te digo é que tem que caminhar no sentido contrário deles; aos pouquinhos vai começar a sentir um cheiro de podridão: seguindo esse cheiro, ocê chega na cidade.

MARTA — E ocê... o que que vai fazer?

EMILIO — *(Pega cigarros.)* Agora vou fumar, depois não sei.

MARTA — *(Depois de uma pausa. Sinalizando o local onde tem um tipo de mingau de farinha.)* Sabe? Vou tomar antes de ir... Não tenho dinheiro pra parar por aí e tomar um chá.

EMILIO — Se vai tomar, coloca no fogo, pois já tá frio.

MARTA — *(Senta)* Bom, vamo esquentar um pouco. Você vai tomar?

EMILIO — Não.

MARTA — *(Procura o que falar.)* Faz frio, heim?

EMILIO — Claro.

MARTA — Vai chover?

EMILIO — Não sei, pô!

MARTA — Onde é que ocê fica quando chove?

EMILIO — Aonde não me molha.

MARTA — *(Ri)* De verdade, pô! *(Pausa)* Aqui é longe? *(Emilio levanta sem responder.)*

Pra onde ocê vai?

EMILIO — Buscar alguma coisa pro fogo que tá apagando.

MARTA — *(Gesto de levantar)* Eu vou.

EMILIO — Não, ocê fica cuidando dos sacos.

(Começa a procurar; pega algum ramo, algum papel; perde-se buscando. Marta levanta, olha a roupa, trata de alisá-la com as mãos, de ajeitar o cabelo, etc. Depois pega o casaco e o dobra cuidadosamente, recolhe os sacos do lugar. Tira uma estaca do barbante e a usa como se fosse vassoura para limpar o lugar. As pessoas que passam chamam sua atenção. Fica olhando-os. Dá uns passos na direção deles.)

MARTA — *(Gritando)* Hei!... De onde ocês vêm?... Pra onde vão? Responde, responde!... Quem são ocês?... Quem são ocês!...

(Espera, dá de ombros; segue rastreando. Chega Emilio, com ramos, pedaços de tábuas ou qualquer objeto que pegue fogo. Fica olhando-a, perplexo.)

EMILIO — O que que ocê tá fazendo?

MARTA — Limpando, pô!

EMILIO — Pra quê?

MARTA — Pra ficar limpo, pô! *(sorri)* Nós mulheres sempre limpamo.

EMILIO — Mas... Puxa, como passa pela sua cabeça começar a limpar aqui: isso não se parece nada uma casa!

MARTA — Pra nós que não tem casa, qualquer lugar onde tiver é uma casa.

EMILIO — *(Deixa cair os dejetos.)* Não seja boba, ô.

MARTA — Xi, ocê não gostou? *(Tira a estaca.)* Não limpo nem um pouquinho!

EMILIO — Ocê sempre foi de gênio bom?

MARTA — Delicada. Eu, não vem ninguém me humilhar não.

EMILIO — *(Contente.)* Legal! Agora sim que eu gostei. Se eu tivesse de chapéu eu tirava ele diante d'ocê, palavra.

MARTA — Tá gozando com a minha cara?

EMILIO — Não, sério. A uma pessoa podem pisar e fechar muitas portas, e ela pode continuar vivendo, mas se fecham a porta da dignidade pra ela, aí já não pode porque então ocê já não é nada, nem sequer lixo, entendeu?

MARTA — Mais ou menos.

EMILIO — Mas se está muito claro a questão: em alguma parte abriu uma porta e entrou de uma vez todo o mal que existe. Da fome, da solidão e da morte, já não salva nem Cristo; mas a dignidade ocê pode te salvar de te converter num animal. E custe o que custar, isso é a única coisa importante.

MARTA — Quer dizer que com dignidade ou sem dignidade morro da mesma maneira? Xi, uma esperançazinha que me dá. Com essa fé que ocê tem na vida, podia se dedicar a consolar doentes no hospital, pois ganharia muito dinheiro.

EMILIO — Não há outra coisa. pela boa gente que sou, gostaria de poder te oferecer algo melhor, mas isso é a única coisa que deixaram.

MARTA — Me oferecer? Ocê está me paquerando?

EMILIO — Não, é uma forma de dizer e mais nada.

MARTA — Você alguma vez teve casa?

EMILIO — *(Adianta-se, olha.)* Sim, mas faz muito tempo. *(Sinaliza)* Perguntei pra um deles pra onde iam, mas se fez de bobo... Ou seja, me olhou como que me perguntando se eu era trouxa ou me fazia de bobo... De perto parecem cansados, parecem...

MARTA — Sente saudade?

EMILIO — De quem?

MARTA — Não sei, pô; da sua mulher.

EMILIO — Muito. Mas, que que vamo fazer, o que se perde se perde. A questão é aprender a não ter nada.

MARTA — Mas é que nós não é animal, pô! Mesmo que seja uma questão que às vez dói, o amor...

EMILIO — Amor? Quando a mulher não pode entrar no armazém, o homem não pode entrar na cama: isso é o amor. O que nós acreditava que existia não existia: o que mantinha nós juntos era o pão, a cama ou a necessidade de companhia, mas nós era gente sem amor. *(Marta vai protestar.)* Não, não me venha com gesto; vai para lá *(sinaliza)*, vai pra essa maldita cidade e pergunta quem é os que continua junto: os únicos é os que ainda têm serviço ou os que sempre tiveram grana.

MARTA — Puxa, como você é amargo, ô! E eu que desconfiava d'ocê porque achava que era sapo! *(Ri)* Não seja bobo, ô; eu sei que as coisas tão ruim, mas...

EMILIO — Vai começar a me dar conselhos? Sou jovem e lindo, e estou na idade de que alguém me veja, não é mesmo?

MARTA — Não, claro que não; mas se todo mundo que tivesse acontecido alguma coisa nesse tempo se tivesse que começar a chorar, só os cachorro ficariam com os olho seco.

pô... E também que se não tivesse gente como ocê, com quem as pessoa como eu ia conversar? Se o único que pode consolar um desgraçado, é outro desgraçado, ô, não seja besta. E pra ocê saber, ninguém pode dizer que não vai querer mais porque o coração não dá nada o que ocê pensa, ele chega e começa a querer e nada mais; assim que não vem dar uma de bacana...

EMILIO — Por que que ocê sabe tanto sobre o amor?

MARTA — Porque quero a vida, pô. Às vez meu coração fica apertado por tudo que passa, mas não acho que o amor morreu; o que acontece é que o amor bom é como as plantas boas, não sai sozinho, tem que plantar para brotar. Não, se comigo ocê vai apren...

(Sobressaltada) E esse, da onde saiu? Será que tá procurando o louco?

EMILIO — *(Olhando)* Quem?

MARTA — *(Suave)* Esse, pô... Cala a boca... *(Pela platéia aparece um homem — Miguel — com um pau. Marta, cordial.)* Boa tarde.

MIGUEL — *(Antes de subir no palco)* Boa.

MARTA — Está procurando alguém?

MIGUEL — *(Observa, sem responder. Sobe. Empurra o pau do chão com o seu.)* Não existiam mais?

EMILIO — É seu.

MARTA — Quer jogar?

MIGUEL — *(Sem olhá-los.)* Vocês são daqui?

EMILIO — E o que que ocê tem com isso?

MARTA — Não, não não é nada daqui: tamos só de passagem. Por onde ocê veio que não te vimos.

MIGUEL — *(Vagamente)* Por aí. *(Pausa)* Vão tomar chá outra vez?

MIGUEL — Tenho que saber tudo. *(Pausa)* Toma tranqüila e mais nada. *(Indo)* Ainda é cedo.

MARTA — Cedo pra quê? *(Miguel não responde. Perde de vista. A Emilio.)* Cedo pra quê, disse?

EMILIO — Talvez, pô!

MARTA — Merda! O cara é muito irritante. E ocê tratou ele mal. Ocê tem que ter mais cuidado, não vê que pode ser perigoso?

EMILIO — Não gosto da pessoa que anda armada, nem de quem chega de lado: sempre vão parir violência.

MARTA — Mas não pode andar desafiando, pô.

EMILIO — Eu não desafio ninguém. Não dependia de mim que alguém me quisesse nem que as pessoas que me desse trabalho ou um lugar pra viver; mas sim, depende de mim não permitir que ninguém me atropela: se não puderam me obrigar a fazer alguma coisa que não gosto, não poderão me obrigar a nada, e o final, isso é o que vale. Ocê se ajoelha diante de sua bosta de amor e de sua cagada de esperança, me deixa como sou e nada mais.

MARTA — *(Com raiva.)* Eu não me ajoelho diante de nada: não fala demais!

EMILIO — Ocê queria se matar.

MARTA — Mentira!

EMILIO — E que que ocê fazia dentro do canal? Tava aprendendo a nadar?

MARTA — *(Olhando para todos os lados.)* Não foi eu, me jogaram,

EMILIO — Te jogaram? Quem? O Mario?

MARTA — Fala mais devagar, pô!

EMILIO — Não tem medo, não tem mais medo. Quem te jogou?

MARTA — Não sei, eu não sei quem era, por causa do medo não vi bem eles. (*Quase sorrindo.*) E também fiquei chorando o tempo todo.

EMILIO — Chorando? Então me enganou: disse que não implorava.

MARTA — Sim, não implorei, só chorei. Foi uma idéia que me passou pela cabeça pra ver se não me faziam nada.

EMILIO — E o que que tava fazendo que te agarraram?

MARTA — Vivendo, pô, isso tava fazendo. Mas tive a má sorte de passar por uma rua onde três caras estavam tirando um vulto. Cai fora e fiquei gelada, me deu uma *garrotera*. (*Pausa*) Sabe o que é a *garrotera*²¹⁸.

EMILIO — Não.

MARTA — A mesma coisa que dava no *Chavo del ocho*²¹⁹, pô.

EMILIO — Quem é esse?

MARTA — O irmão do *Chavo del siete*, pô.

EMILIO — Ah, ocê tá gozando com a minha cara.

MARTA — Não. Era um seriado que passava na tv, eu via quando tava arrumando os jardim com o Mario. Era um menino bobo que quando tinha medo ficava cambota e teso, assim (*o faz*). Eu fiquei assim mesmo quando vi os cara. Então rapidinho um deles chegou perto de mim e me disse: “E ocê, que que faz parada por aqui? Tá espiando?

— Não, pô, meu cavalheiro — disse pra ele —; eu só tava passando.

— Aonde ocê mora?

— Não, eu não tenho casa — disse pra ele —. Desde que o Mario me deixou que ando sozinha por todas as partes.

²¹⁸ tremedeira.

²¹⁹ Personagem de um programa mexicano que retrata um menino bobo.

— Tá bem, tá bem — me disse —, cai fora daqui, corre!

Tinha começado a sair, muito contente, quando outro que parecia que mandava mais, disse pra ele: “Não, pô, nós não pode arriscar”.

— Mas é que essa garota não tem idéia de nada — disse pra ele.

— Não, me escuta, nós não pode arriscar que ela anda abrindo a boca por aí: sobe com ela.

E então me agarraram e me colocaram no carro também. Aí foi que pensei em começar a chorar, pô. “Qual o seu nome? De que lado ocê está? Desde quando anda metida em confusões?”, diziam pra mim. E eu danava a chorar e chorar.

EMILIO — Que vulto era o que tinham jogado do carro?

MARTA — Se movia, mas não vi direito, não tô te falando que passei o tempo todo chorando? Até que me deram uma patada para que ficasse calada, mas não me afrouxei. Nós já tinha andado um bom pedaço, quando um deles disse pros outros: “Puxa, esta infeliz já está me deixando louco com sua choradeira, que podemos fazer com ela?”. Então o que mandava, me agarrou pelo cabelo e me disse: “Escuta, desgraçada, se não calar a boca, vamos te matar e te jogar nesse canal”. Mas, eu de jeito nenhum que ia afrouxar, não vê que se não chorasse podiam me fazer dizer qualquer besteira, e aí sim que estaria frita? Mas eu, tava de olho nessa jogada fizesse o que fizesse, a mim não iam... *(Cala. Prestam atenção.)*
Tá escutando?

EMILIO — Claro, sirenes. *(Levantam. Observam.)*

MARTA — *(Medrosa)* E não é os bombeiros, as dos bombeiros soa de outra maneira.

EMILIO — O que será que aconteceu agora?

MARTA — Nós temo que correr!

EMILIO — Não, espera. *(Sinaliza)* A confusão tem que ser com eles.

MARTA — Mas vão matar a gente também!

EMILIO — E daí?

MARTA — Eu não quero que me matem!... Já apareceram, vamos cair fora! *(Pega-o pelo braço. Puxa.)*

EMILIO — *(Olhando atentamente.)* Não corram, não se assustem; parece que não ouviram.

MARTA — Passaram correndo sem ver!... Não era nada com eles... Pra onde vão então?

EMILIO — Quem vai saber!

MARTA — Por que eles não correram, por que eles não se assustaram?

EMILIO — Não sei, pô! Quem sabe tão cansado de correr e de assustar, quem sabe eles sabiam que não era com eles. *(Interessado)* Olha...

MARTA — *(Tratando de ver.)* Quê?

EMILIO — Lá longe. O cara do pau.

MARTA — Claro, tá brigando com eles.

EMILIO — *(Impulsivo)* Vou ver.

MARTA — *(Agarrando-o pelo braço.)* Não, não vai!... Me dá medo, não quero ficar sozinha.

EMILIO — Me solta, eu não tenho nada a ver com ocê!

MARTA — Muito menos eu com ocê, não vem gritar comigo.

EMILIO — *(Achando estranho.)* Puxa, também não fazem caso ao cara do pau.

MARTA — Verdade, pô... Quem são? Quem são?

EMILIO — Pode ser qualquer coisa; mas seja quem quer que seja, escolheram um caminho... E algum dia, andando e andando, têm que chegar a algum lugar. Quem sabe, assim uma pessoa deveria ser, quem sabe não tem uma meta que alguém possa alcançar.

MARTA — Mas não ligam para ninguém.

EMILIO — Gosto deles. Tou gostando deles...

MARTA — Bom, vai com eles se ocê gosta tanto deles, pô!

EMILIO — Por que que a esse que perguntei antes me deu a entender que eu sabia o que que estava perguntando? Quando dizem a uma pessoa: “Pô, não se faça de bobo, senhô” tão te acusando de algo...

MARTA — O que que ocê me disse, pô?

EMILIO — Ficou com raiva?

MARTA — Não, porque vou ficar com raiva; ocê é dono pra fazer o que quiser. *(Senta-se no lugar de Emilio. Busca no saco.)*

EMILIO — Quer comer alguma coisa? Aí no outro saco tem umas coisas... *(Meditabundo)*
O que tem uma porta de entrada, tem que ter uma porta de saída...

MARTA — *(Deixa de remexer no saco.)* Do que que ocê tá falando agora?

EMILIO — *(Indo até o fundo.)* Do mesmo de sempre. Dessa obrigação inevitável de ter que procurar e procurar.

MARTA — Ocê é estranho, heim?

EMILIO — Como estranho?

MARTA — *(Fica pensando.)* Não sei, pô!

EMILIO — Não faz caso de mim *(Arrumando-se.)* Bom, ocê não terminou de contar o que que aconteceu com ocê.

MARTA — Não quero lembrar. Te contei pra que não ficasse pensando que eu tinha me jogado e nada mais.

EMILIO — Ou seja, que eles iam passando, ocê incomodou eles em alguma coisa, te jogaram no carro e vieram te jogar no canal, assim e nada mais, como quem acende um cigarro e sai pra jogar o lixo fora.

MARTA — Claro, assim e nada mais. Mas o que passou, passou; tô viva ainda: isso é o que importa. *(Emilio vai alegar, levanta, aproxima-se dele.)* Não, não discute comigo: ocê é que nem o fogo, se alguém ficar perto se queima. Eu não quero aprender a chorar... É bonito viver, a terra não tem a culpa de nada; é como uma casa sem muros, onde tem tudo que uma pessoa precisa, de tudo que ela gosta, sol, plantas, água, frutas, pássaros, de tudo; ela não tem culpa que... *(Emilio a faz calar.)* O que que foi?

EMILIO — *(Sinalizando)* Vem pra cá outra vez.

MARTA — *(Olhando)* O que que ele vai querer agora? *(Ficam de pé esperando. Aparece Miguel, há algo obscuramente ameaçante na sua cordialidade; algo que não se deve somente ao fato de que carrega um porrete.)*

MIGUEL — Olá.

MARTA — Olá...

MIGUEL — *(Apóia o porrete no seu corpo. Esfrega as mãos.)* A tarde tá gelada, heim?

EMILIO — É que é inverno; o estranho seria se fizesse calor.

MIGUEL — *(Sorrindo)* Claro.

MARTA — Não seja podre, pô!

MIGUEL — *(Sempre sorrindo.)* Não, isso não é nada. *(Pausa)* Acabaram de tomar o chazinho.

EMILIO — Eu sim, ela não.

MIGUEL — Não estão junto?

EMILIO — Em junta anda os bois.

MIGUEL — Tá com raiva, amigão?

MARTA — Não, se é assim: disse que não gosta de falar, mas depois tem que fazer ele calar a pauladas.

MIGUEL — *(Subindo. Com intenção.)* Então eu sou ótimo pra fazer ele calar.

EMILIO — Não acredito.

MARTA — *(Rápida)* Quer um pouco de chá? Gostaria de um pouco de chá?

MIGUEL — Não, obrigado, apenas te perguntava se tinham tomado e só isso... É que antes vim para dar uma volta, mas como ocês tavam tomando, não quis incomodar.

EMILIO — E em que que ia incomodar?

MIGUEL — É que sou vigia... Me mandaram dizer pro'cês que esta é uma propriedade privada.

EMILIO — E?

MIGUEL — E que não podem tá aqui, pô.

MARTA — Claro, se já íamos embora. Ou seja, ele pro seu lado e eu pro meu.

EMILIO — Por que que nós não pode tá aqui?

MARTA — Porque não é a nossa casa, se ele já disse. *(Para Miguel.)* Mas nós não távamos de maldade a escondidas, heim. Nós não sabia que era propriedade privada.

EMILIO — A verdade é que não sabíamos que o mundo era propriedade privada, por isso nascemos. *(Senta-se.)* Se alguém se desse o trabalho de avi...

MIGUEL — Por que está sentando?... Tô te falando sério. *(Emilio não responde.)* Deixei ocês ficarem aqui o dia todo, não podem se queixar. *(Para Marta, que tenta sentar.)* Tô te falando sério, senhora.

MARTA — Não sou senhora.

MIGUEL — Bom, o que quer que seja. *(A Emilio.)* Já, pô!

EMILIO — *(Tirando um sapato.)* Não vou poder ir... Torci um pé.

MIGUEL — Xi, como ia torcer um pé se tava em pé aí?

EMILIO — Coisa da vida, pô.

MIGUEL — Não, não venha dar uma de esperto comigo, amigão, olha que eu não tenho um gênio muito bom. Vim falar com ocês com boas palavras, inclusive esperei que tomassem o chá e tudo, mas não aproveita, não abusa da minha pessoa.

MARTA — Nós muito menos te dizemo nenhum atrevimento, se nós já vai ir, puxa que tá apressado.

EMILIO — Por que que ocê quer que nós vai embora? Esse é um lugar vazio, aqui nós não perturbamo ninguém.

MIGUEL — Eu não sei, eu não tenho nada a ver: ele me mandou dizer que não queria encontrar ocês aqui quando chegasse: eu sou mandado.

MARTA — Quem é “ELE”?

MIGUEL — O patrão, pô.

MARTA — E qui hora chega?

MIGUEL — *(Quase ofendido.)* Isso é da conta dele, pô!

EMILIO — Então falta muito tempo ainda. *(Para Marta.)* Toma, só fica calma, já sabe que no saco pequeno tem umas coisa.

MIGUEL — Hei paizinho, não, pô, não enche o saco: eu não quero fazer nada com ocês.

MARTA — *(Pesa a situação.)* Nós não temo pra onde ir. *(Começa a revirar o saco.)*

MIGUEL — *(Ameaçante)* Quer dizer que ocês vão se fazer de bonzinho?

MARTA — Nós não temo pra onde ir.

MIGUEL — Isso é problema de vocês, eu não tenho nada a ver com isso. *(Brande o porrete.)* Já deram o fora daqui?

MARTA — *(Assustada)* Não, o que que ocê vai fazê?

MIGUEL — Mas, se não querem entender numa boa, pô! E eu tenho que cuidar do meu serviço.

MARTA — Olha, Emilio,

EMILIO — Quem tem que olhar o que vai fazer é ele. *(Para Miguel.)* Matar uma pessoa não custa nada, amigo, é um minuto ou dois. Mas, e depois? Você tem casa? Tem família? Faz a conta primeiro.

MIGUEL — Vocês tão em propriedade alheia e não saem de jeito nenhum.

EMILIO — Não seja tonto, sô, se mata a gente vão te crucificar, não vê que se não acontece nada entre os pobres a lei morre de fome? A lei é um animal muito raro, amigo, não come carne fina, gosta de carne fraca e suada, como a sua e a minha.

MIGUEL — Não me venha com palavrorio, eu já saquei que você é bom de discurso, mas não vai me enrolar. O patrão sempre fala pra mim não suportar as besteiras de ninguém, porque eu tou no meu trabalho.

MARTA — Mas nós não tá alegando nada disso: você tá no seu posto de trabalho e nós no nosso.

EMILIO — Claro, entende que nós não quer te criar problemas, pra que pô, se somos iguais?

MIGUEL — Eu tenho a minha casa e o meu serviço, não ando me metendo nos terrenos dos outros.

MARTA — Sorte sua, pô. Eu arrumava jardim, mas quem vai mandar arrumar o jardim agora?

EMILIO — E eu era tecedor, mas como tão trazendo até os fiapos de fora, não tem serviço nem pra tecer à agulha de mão.

MIGUEL — Sentados o dia todo aqui é que não vão encontrar mesmo. *(Depondo sua agressividade em algo.)* Era tecedor? O que que tecia?

EMILIO — De tudo, manta, casimira, toalhas, tudo que caísse na minha mão.

MIGUEL — E onde é que ocê trabalhou?

EMILIO — Puff, onde trabalhei! Estive na “Fresia”, em Comandari, em Polax; até na rua das lojas dos judeus, lá em Pedro Alarcón, tive com isso te digo tudo.

MIGUEL — Sim, eu conheci... Eu também era têxtil, ou seja, sou.

EMILIO — Ah puxa, que bom, então nós não é colega.

MARTA — Quase colega só, porque ele tem serviço.

EMILIO — Quer um pouco de chá? Chega a ter as mão azul de frio.

MARTA — *(Tirando coisas do saco.)* Com um copão de chá e um sanduíche de pão com pão vai ficar legal.

EMILIO — Dá pros três?

MIGUEL — Não, eu não quero. Tenho que voltar pro serviço. Além de cuidar, trabalho no *lobo*.

MARTA — Num *lobo*? Puxa que serviço perigoso que ocê tem.

EMILIO — *(Sorrindo)* Não, ô; é uma máquina pra moer tiras.

MIGUEL — Conhece ela também.

EMILIO — Claro, se sei quase todo o trabalho de tecelagem. *(Para Marta.)* É uma máquina pra fazer pano de limpeza. Nós trabalha com pura tiras velha que os rico vão comprar nas loja de topa tudo; umas tiras sujas e hediondas, que levanta uma tremenda poeirada quando vão sendo moídas.

MIGUEL — Isso seria onde você trabalhou: aqui não se trabalha com restos, se trabalha com recortes das fábricas de produtos têxtil.

EMILIO — Assim é que devia de ser, mas não é, pô. A máquina é trancada?

MIGUEL — Às vezes.

EMILIO — Não vê? É pelos botão e as porcarias que as tira tem, se mete na esteira e vão juntando até que trancam a máquina. *(Para Marta.)* Às vezes nem se vê a pessoa no meio da poeira. *(Para Miguel.)* Dão leite?

MIGUEL — *(Olhando como às escondidas o lugar pelo qual chegou.)* Não, o que que não vão dar que nada!

MARTA — E onde é que tá a máquina, que a gente não escuta nada daqui?

MIGUEL — *(Sinalizando)* Lá, tem que dobrar pra esquerda, por aí onde esses cachorros ficam fuçando, mais ou menos, e seguir reto.

MARTA — Tão longe?... E é dono de tudo isso também?

MIGUEL — E não é só disso. Ninguém sabe as coisas que tem.

EMILIO — Apenas com o pano de limpeza?

MIGUEL — Não, não te digo que nem eu sei as coisas que tem?

EMILIO — E em que que nós pode incomodar então se é tão poderoso?

MIGUEL — Não sei, pô, mas me mandou dizer que não quer ver vocês por aqui. *(Pausa)* Assim que pra que vão me criar problema, não é mesmo, pô?

MARTA — Trabalha muita gente no negócio do pano de limpeza? Quem sabe podia arrumar um serviço...

MIGUEL — Não, nem sonha, agora não podemos contratar ninguém. Calcule que de quinze empregados tivemos que ficar com cinco. Se até eu tive que me meter nas máquinas pra baixar os custos! Mas a gente não se dá conta disso, eu não sei em que mundo eles vivem, já faz uma semana que um dos empregados está faltando, inutilmente falei com eles: cada um que cuide de seu serviço!

MARTA — Aí podia colocar esse, pô!

MIGUEL — Não, se essa é a máquina que eu tou trabalhando!

EMILIO — Eu arrumei confusão com os vigia... Me lembro que tinha um que era chamado de “Palomo”.

MIGUEL — Esse que jogaram na centrífuga?

EMILIO — Claro, ocê conheceu ele?

MIGUEL — Não, só ouvi falar dele.

MARTA — O que que é uma centrífuga?

EMILIO — Uma máquina onde se seca os pano depois de tingir.

MARTA — E jogaram ele lá dentro?

EMILIO — Claro, por filho da puta. Era carpinteiro, mas depois ficou de guarda, e fôï o cachorro mais grande que existiu... Não existe sujeito pior: filho de peixe, peixinho é, não é não?

MIGUEL — É que tem que ver as duas partes. Se a responsabilidade é dada a uma pessoa, ela tem que cumprir. Por isso, o patrão me dá a ordem que nas horas de trabalho as pessoas não pode fumar, não pode comer e não pode conversar, e eu tenho que fazer cumprir isso, pô, se pra isso me paga.

EMILIO — Mas é um puto de um serviço, heim?

MIGUEL — Não, se tá tudo relacionado com que cada um se coloca no seu lugar e nada mais, se tem ordem não tem problema. E também é que nós não temo ninguém à força: o que não gosta do serviço que vai embora e pronto, pô, pra que vão ficar fazendo de sangue ruim.

MARTA — Me lembro que quando nós andava arrumando jardim com Mario, nós cobrava três gambas²²⁰, com rango incluído. Mas quando a situação começou a ficar preta, tiraram o

²²⁰ Três gambás = 300 pesos chilenos.

rango; depois começaram a pagar duas *gambas*²²¹, e depois uma... Esse era o trato e nós tinha que aceitar, mas puta como que doía!

MIGUEL — E que que tem a ver com o que nós está conversando? Cai na real, dona.

MARTA — É que os ricos nunca mostrava a cara, sempre mandava as empregada pra foder a gente. Senta um pouco, pô!

MIGUEL — Não, tenho de ir embora. *(Pausa)* Ocês vão embora, né? Pra que que vamo brigar?

MARTA — Claro, se nós não quer brigar, nós quer é viver.

EMILIO — O azar é que agora nós tem que brigar pra viver. Senta um momento, que ela vai fazer um pouco de chá.

MIGUEL — *(Senta-se.)* Só um pouquinho. Deixei a minha dona sozinha lá.

EMILIO — Ocê teria dado pauladas em nós?

MARTA — Nós não fez nada procê.

EMILIO — Teria dado?

MIGUEL — Ando com este pau, porque uma pessoa nunca sabe com que vai encontrar. *(Pausa)* Foi a minha velha que me disse que trouxesse ele... Tá doente, o pó das máquinas cagou com ela.

MARTA — Levo pra ela um pouco de chá?

MIGUEL — Não, brigado, não ela vai abrir procê, tá deitada. *(Sinaliza)* É que ela também tem medo dessa gente. *(Os três falam olhando as pessoas.)*

EMILIO — Não deixaram de passar.

MARTA — E vai de tudo: velho, novo... Pra onde eles vão ir?

MIGUEL — Não sei não, ninguém sabe.

²²¹ Equivalente a 200 pesos chilenos.

EMILIO — Mas, antes, ocê não botou eles pra correr?

MIGUEL — Não, eu não botei eles pra correr. O que que aconteceu foi que eu pensei que entre eles, ia o empregado que não aparece para trabalhar... Mas não vi bem se era ele, e como não respondeu nada pra mim...

MARTA — Mas ocê andava com esse mesmo pau. Qualquer um se assusta.

MIGUEL — E qualquer um se assusta com eles também. Eles não fala nada.

EMILIO — Não pedem.

MARTA — Apenas anda.

EMILIO — Gosto deles...

MARTA — Eles me assusta; me assusta e me dá pena. São vistos sozinhos, cansados.

MIGUEL — Não gosto deles e nem me dá pena. *(Para de olhar.)* É como uma ameaça, tão me colocando como se eu fosse mau. *(Pausa)* Ele também não gosta.

EMILIO — Quem?

MIGUEL — O patrão. Ontem mandou dizer que se continuasse passando...

MARTA — Ontem? Então, quando apareceram?

EMILIO — Escuta... não disse que sua dona tava doente? Não disse que tava de cama?

MIGUEL — Claro, a velha tá mal.

EMILIO — E então como viu eles?

MIGUEL — Como? De verdade, pô... No quarto dela não tem janelas. *(Silêncio breve.)*

MARTA — Tem que ter percebido.

MIGUEL — *(Sem convicção.)* Claro, foi isso. Pode ser que eles cansa de passar antes que fica de noite, pra ela não assustar mais.

EMILIO — *(Levantando-se.)* Já não tem salvação pra ninguém.

MIGUEL — *(Quase violento.)* Por que que disse isso?

EMILIO — Os condenado condenam.

MARTA — Condenado? Condenado por quem, ocê diz? Por Deus? Deus não condena, pô.

EMILIO — Não? (*Olha-a*) E por que que ocê não se dá uma olhadinha? (*Vai até o fundo.*)

MARTA — E ocê se acha o bonito? (*Para Miguel*) Aqui tem um montão de tiras pô, por que que não leva e passa pela máquina? Eu vendo elas procê.

MIGUEL — (*Levanta-se.*) Eu não compro coisas abandonadas, é o patrão que compra.

MARTA — Te dou de presente então. (*Indo até Emilio.*) Bom, com todo sebo que este negócio tem, tranca até uma locomotora, assim ele pode estragar a máquina.

EMILIO — Isso sim que não, sou pobre, mas limpo; limpo por dentro e por fora. E lembra que te tirei do canal. (*Arrependido*) Não, não faça caso comigo.

MIGUEL — (*Indo até eles.*) Ocês sempre se lançam tantas flor?

MARTA — Não, se só agora conheci este cara.

EMILIO — Contra esta eu não casava nem se me pagasse com ouro: ela é um caminho que sei que não serve... Bom, assim devia de ser... Mas por alguma coisa que ela tem nos olhos, no coração ou não sei onde diabo, acho que eu voltava a fazer a mesma coisa. E nunca ia chegar a parte nenhuma.

MARTA — (*Perplexa. Para Miguel.*) Ocê tá me insultando ou me paquerando?

MIGUEL — Eu acho que ele disse procê uma coisa muito feia, manda ele calar a boca.

MARTA — (*Para Emilio.*) Ocê insultou eu?

EMILIO — (*Sorri*) Não, palavra que não; pelo menos não quis.

MARTA — Por que que ocê ri? Ocê mudou, ainda não entendo porque, mas está mais contente por dentro... Como se tivesse chegado procê uma boa notícia.

EMILIO — Claro, ele trouxe a notícia. Não escutou?

MIGUEL — Não é culpa minha, não me trate mal compadre: eu cumprio ordens. Mas não sou inimigo seus, se fosse inimigo não tava aqui conversando.

EMILIO — Você conhece alguém que seja nosso inimigo? Eu não. Todos querem nós cem ou duzentas vezes mais que sua mãe e sua avozinha junta; todos passaram a vida brigando por nós: escrevem livros, falam no rádio, na tv, fazem leis que favorecem nós nisto, naquilo e naquilo outro. Palavra, nunca fiquei sabendo de alguém que ocupa um cargo que não é para servir nós as vinte e quatro horas do dia; puxa, se todos tão de acordo, se tão da mesma forma, qual merda é o inimigo? Diz, pô.

MIGUEL — Não sei, eu não me meto nisso, o único que sei é que se não trabalho não como.

EMILIO — É que teria que se meter, então, compadre; porque esta questão significa duas coisas: ou tão enchendo o nosso saco em patota, ou o inimigo que nós tem é Deus.

MARTA — Xi, não abusa, pô.

EMILIO — Mas claro, pô; se não tem ninguém na terra que é contra nós, tem que ser ELE e mais ninguém o que não deixa nós estudar; o que despede nós do trabalho, o que tira nós a bofetadas das casas e o que faz mil e uma coisas com nós.

MARTA — Não, eu acho que tão gozando a gente; porque Ele não: Deus é o único que nós tem, é o único que escuta a gente.

EMILIO — Não, se para escutar é como navalha, para responder é o que custa.

MIGUEL — Perdoa que te diga, mas o que acontece é que você é muito ignorante: Ele não responde com palavras, responde com fatos, arruma as coisas de uma forma que ninguém podia pensar. Isso sim que eu sei bem, pois compadre: me ajudou com a velha.

MARTA — O que, eu não disse que tava doente?

MIGUEL — Claro, e vai morrer. Mas eu não sabia o que fazer para me conformar, porque sempre gostei dela pra caralho, e quando a morte entrou no quarto e colocou esperando por ela, eu pensava que quando levasse ela ia ser igual que se levasse todo o mundo. Claro, porque a morte de uma pessoa querida traz muitas mortes atrás pra alguém: morte pra manhã, pra tarde e pra noite; a metade da cama vazia é uma, a metade da mesa, outra... e as palavras que você não vai escutar mais, que é a morte que mais dói. Eu pensava isso e eu tava desesperado...

Quando de repente mudou, ficou odiosa, ruim, não me deixava ficar nenhum momento tranqüilo, doía tudo, tudo amolava ela. “Miguel, me traz água — disse pra mim — e quando eu levava me xingava porque tava muito fria, muito quente ou muito morna. Miguel arruma a roupa da cama, seca meu suor, vai ver se te dão hora no Seguro. Miguel, tô com fome, Miguel, me passa o pinico, não dorme; passa pra mim isso, passa pra mim aquilo”. Miguel, Miguel, Miguel, já me deixa louco, não me deixa descansar nem de dia nem de noite. Agora mesmo tem que tá me chamando para qualquer besteira. Puxa, e agora que deu na cuca dela que eu tenho de dizer eles (*sinaliza*) que passem por outro lado, é pior; assim que... Claro, não é que deixei de gostar dela... Mas puta que vou descansar quando ela morrer!

EMILIO — E ocê acha que isso é bom? Em vez de fazer ocê odiar ela, podia ter melhorado ela.

MIGUEL — Eu não odeio ela, compadre; entende bem o que te digo. Mas tem que reconhecer que tava boa a jogada.

EMILIO — Perseguidos sem inimigo, louco, marido se conformando com a morte da esposa, gente (*sinaliza*) perdida entre o céu e a terra, fome, solidão, medo... Sabe o que Deus te diria se encontrasse ocê por aí? Te diria esta pequena questãozinha: “Hei

compadre; não faz pro outro o que que ocê não gostaria que fizesse com cê, pô". Isso e mais nada ia te dizer.

MIGUEL — É que ocê é um ressentido, pô, ocê não acredita em nada.

EMILIO — Ocê tá enganado: eu acho que tem que acreditar em alguma coisa, só no azar é que não tem que acreditar.

MIGUEL — Se só às vezes, é que a coisa fica ruim. sô; mas tem que tocar pra frente, não é dona?

MARTA — Claro, só quando alguém morre, pode saber se a vida é uma porcaria ou não porque tando com vida, sempre as coisa pode mudar. Já, já ferveu a água, joga nas lata, aqui tão pronta.

EMILIO — *(Jogando água nas latas.)* Ela sabe o que que diz: é a presidenta do comitê mundial da esperança... Ontem, só pulou no canal, de pura felicidade porque queriam condecorar ela.

MIGUEL — Verdade que ocê se jogou no canal? Por causa de quê?

MARTA — Coisas que acontece com uma pessoa. Não escuta o que ele fala.

MIGUEL — E ocê tirou ela?

EMILIO — Claro, de puro valente que eu sou.

MIGUEL — Se fosse eu que tivesse tirado ela, teria ficado com ela pra mim. Agora que a outra vai morrer, ela ia me servir muito bem. *(Toca-lhe as nádegas com o porrete.)*

EMILIO — Mas, eu é que tirei ela, pô.

MARTA — Xi, essa é boa, por acaso eu sou bola; ocê vai cuidar da sua dona e só.

MIGUEL — Enquanto eu tomo o chá. *(Volta a tocá-la, separando-a)* Com licença. *(Coloca-se no lugar que Marta ocupava.)* Fazia tanto tempo que não tinha um momento de descanso... Agora deu na cabeça dela que queria morrer na sua cama. Ou seja, que ouviu

que o serviço tava mal e acha que vão despedir nós. Isso sim que é besteira, que alguém não pudesse nem morrer na sua cama. Ainda bem que o rico me colocou para trabalhar nas máquina além de vigia.

MARTA — Assim que tá ganhando uma nota preta.

MIGUEL — Não, se é pelo o mesmo tanto e só, mas me afirmo no trabalho, pô; ocê sabe como tá a coisa lá fora. Mas o rico não é ruim, se quando soube que a minha dona tava doente, mandou dizer que não separasse mais tira. E se fazemo uma boa entrega pra este fim de mês, vai assinar a minha carteira pra que minha patroa não tem que tá passando por indigente no hospital, não vê que é por isso não deram cama pra nós?

MARTA — Ou seja, que tá ficando rico.

MIGUEL — Do modo que tão as coisa, não posso queixar. (*Pausa. Sério.*) Sabe de uma coisa. (*Levanta agressivo.*) Nunca sei se ocê tá rindo de mim ou não: por que que não diz as coisa de frente.

EMILIO — Eu não te disse nada procê, se tem alguma coisa que te incomoda não fica nervoso comigo.

MIGUEL — Como que vai me incomodar, pô!²²²

MARTA — Ele faz pela mulher que tá doente, ô; não entende?

MIGUEL — Que que faço por minha dona? Eu sempre trabalhei!

MARTA — Não fica nervoso, não te contei que tinha feito eu e o Mario trabalhar no que eles queriam e tivemo que agüentar? A vida tá assim, que que ocê vai fazer. E ocê ainda tem menos culpa, porque faz por amor a sua senhora.

MIGUEL — Mas, puxa, culpa de quê? De que merda ocês tão falando?!

²²² N.T.: Essa frase deve ser pronunciada ironicamente.

MARTA — Não, se já passou, não se faz de sangue ruim, porque vai ficar velho muito cedo. Eu conheci um caso mais ou menos parecido com o seu. Ele era casado e tinha quatro filhos. *(Pausa)* Eles vivia numa tremenda casa toda velha, que ficava na rua São Isidro. Não vivia sozinhos, ah? Era como que quinze família; assim que a casa, que era de dois andar, tava cheia de garoto, de roupa estendida, de bêbado e de mulheres que brigava pela varanda para estender a roupa.

MIGUEL — *(Seco)* Esse era um cortiço então, pô.

MIGUEL — *(Digna)* Não, casa.

EMILIO — *(Olhando)* Eu lembro dos judeu... Olhando essa gente me lembrei dos judeu.

MIGUEL — Dos cigano deve de ser. Não sabe nem história e se acha tão bom.

EMILIO — Dos judeu; os cigano serve somente pra ver a sorte e fazer vasilha de cobre, foram os judeu que tiveram que andar vagando.

MIGUEL — Cigano, judeu, que que me importa: a única coisa que sei é que se eles aproxima muito da casa, meto o pau em cima deles.

EMILIO — Eu gosto dos judeu, têm o segredo da união no sangue. Sabe que segredo pode ser esse?

MARTA — Mas eu tava falando, pô.

MIGUEL — Claro, continua, eu não te interrompi.

MARTA — *(Falando para Emilio.)* Este não gosta das coisa que conto, não quer me conhecer.

MIGUEL — *(Agressivo)* Não dá importância pra ele, se aqui ele não manda nada.

EMILIO — Isso ela disse, não eu. *(Pausa)* Como é que ocê se chama?

MIGUEL — *(Surpreendido)* Não sabe nem como ela se chama?

EMILIO — Não, como ocê se chama?

MARTA — Marta.

EMILIO — (*A Miguel*) Eu me chamo Emilio, e ocê?

MIGUEL — Não, eu não.

MARTA — (*Rindo*) Bom, olha lá que coisa ele tá te falando!

MIGUEL — Não, se tem que responder ele com a mesma moeda e só, pra ele ficar aborrecido.

MARTA — E como ocê se chama?

MIGUEL — Miguel.

EMILIO — Marta, Miguel e Emilio: pronto, já estamos apresentado. E em casa. (*Para Miguel.*) Sim, porque ela diz que qualquer lugar onde alguém tá é a casa dele. O que que ocê disse?

MIGUEL — Tá querendo dar uma de esperto, não se faça de esperto comigo.

EMILIO — Não acredita nisso? Não acha que se alguém nasceu tem que tá em alguma parte? Porque, o que que nós ia fazer então os que não tinha grana pra pagar o aluguel? Matar nós?

MIGUEL — (*Para Marta*) Continua, pô, tou escutando só para não ser mal educado, mas já tinha que ter ido embora.

MARTA — Não, se ocê não se incomoda, não é nada.

MIGUEL — Apenas conta; se já te disse procê que ele não manda nada aqui.

MARTA — Não, se era só isso: que uma vez a mulher do homem que eu tava te contando ficou doente que nem que a sua, e já ia morrer, justo quando ele chega um dia carregado de pacote e mais contente que porco no barro; trazia de tudo, roupa, comida; brinquedo pros menino, e tudo novinho. Puxa que felicidade grande! Como foi que a senhora chegou a

sarar de pura felicidade... ou seria onde ela comeu?... “Começa aprender a rir, velha, que acabaram as dor pra sempre — dizia pra ela, grande *batatazo*, grande *batatazo*!”

MIGUEL — *Batatazo* é quando na corrida de cavalos ganha um cavalo azarão?

MARTA — Claro; daí pra diante foi pura alegria mais nada: bem vestido, comendo bem e dormindo em cama... Que nem gente, igual como se fosse pessoa... Puxa que coisa linda...

(Cala)

MIGUEL — Bom, e que mais, pô?

MARTA — *(Distraída)* Ah?

MIGUEL — Que mais, pô, e que mais aconteceu... Eu já tenho que ir.

MARTA — Na...(da). Na semana seguinte vieram buscar ele, não tinha ganhado na corrida, tinha roubado uma das casas fina onde ia encerrar. “E que, pô — disse quando levaram ele —, nós não ia morrer sem conhecer o que que era a felicidade: nós é gente também”.

EMILIO — Ah, esse era seu pai; ocê me contou quando tavam levando as coisa do quarto. Preso por roubar um pouco de felicidade. *(Levanta, enfrenta Miguel com parcimônia, este fica incomodado.)* Maldito o mundo, não? *(Vai até o fundo.)* Quando começaria isto e por quê? Claro, porque a principio nós é igual, ou seja, que não tinha uma gente fina e um pé rapado: nós era igual e partimos pra onde mesmo.

MIGUEL — Pra onde?

EMILIO — Não sei, pô. Nós é fato consumado, nós não teve arte nem fizemo parte de nós mesmos; fizeram nós e disseram pra nós: “Aqui tão, vão pra lá, mas não disseram pra nós porque tinham feito nós e nem pra que nós tinha que ir pra esse lado que nós não conhecia... Nesse lado, onde o único seguro que existia, era que tinha que morrer...”

MARTA — Que loucura ocê tá dizendo agora?

MIGUEL — Puxa, que cara esquisito (*observando*), não tem nem vento e arrancaram as telhas.

EMILIO — Não, se cada vez entendo mais... Claro, pô; morrer não custa nada, tamo feito pra isso, nascer é que custa; porque uma pessoa não nasce quando parem ele, nasce quando é capaz de viver... E aquele que quer viver tem que quebrar um mundo... (*Pausa*) Aquele que quer viver, tem que quebrar um mundo... Daonde tirei isso? Aonde ouvi? Puxa que é certo... (*Ensimismado*) Com a Yola nós não pode furar o mundo...

MARTA — Quem é Yola?

EMILIO — A Yola?... Não sei: não quis nascer.

MIGUEL — (*Depois de uma pausa breve.*) Sabe? Vou m'embora, em briga de casado eu não me meto.

MARTA — (*De forma tonta.*) Já vai?

MIGUEL — (*Sorrindo*) Não, não tou dizendo?

MARTA — Não, eu digo porque se quiser levar um pouco de chá pra sua dona.

MIGUEL — Não, brigado, ela já tá enjoada de tanto chá. (*Tira um cigarro.*) Fuma?

MARTA — Às vez. Mas se ocê quiser me dá um pra viagem. (*Recebe-o*) Brigado.

MIGUEL — (*Olhando para cima.*) Claro, ocês tem que ir logo, porque se não vão molhar demais: vai chover.

EMILIO — Se tem que molhar, tem que molhar. É coisa de Deus.

MIGUEL — Eu vou fumar este cigarro e vou m'embora. Lá eu não posso fumar. (*Para Marta.*) Olha, eu não sei como, mas o rico sabe tudo o que acontece. Tá bom que ele tem razão mesmo, pô, lá é perigoso fumar, não vê nós que trabalha apenas com tiras velha? (*Pausa*) Pra onde vão agarrar vocês?

MARTA — (*Para Emilio.*) Pra onde?

EMILIO — Posso te fazer uma pergunta? Antes ocê ficou me enrolando.

MIGUEL — Claro, apenas fala.

EMILIO — A máquina que te passou o rico pra que ocê trabalhasse... é a mesma onde trabalhava esse empregado que ocê diz que desapareceu?

MIGUEL — Por quê?

EMILIO — Ocê disse que podia te perguntar.

MIGUEL — Ela não podia ficar parada. Se uma máquina pára atrasa a produção e se atrasa a produção não tem utilidade. E quando numa indústria...

EMILIO — Sabe? Eu dizia porque... *(Sinaliza)* E se eles fossem mortos, compadre?

MARTA — Mortos? Não abusa, pô, não vê que eles vão andando?

EMILIO — Isso é o único que eles faz. *(Para Miguel)* Ocê não disse que sua dona não tinha visto eles, mas que sabia que tavam passando e ela tinha assustado com eles? Não disse que ocê tinha visto esse empregado? Quem sabe vem reclamar seu lugar... Também pode vim te acusar de algo.

MIGUEL — Ocê acha que eu sou moleque? Os morto tão enterrado.

EMILIO — Onde? Onde tão enterrado?

MARTA — Não assusta ele, pô. E não me assusta também.

EMILIO — O que que ocês pensam que são? Morto? Desempregado? Sem casa? Gente que tem medo que aconteça alguma coisa com ocês? Numa dessas pode ser com nós também, o que que interessa...

MIGUEL — Já que só pergunta pra mim besteira, não vem me enganar mais! A única coisa que eu sei é que vocês têm que sair daqui! *(Gesto pouco claro como sinal.)* Pro lado de lá o rico já não tem nada a ver e eu muito menos: assim que correram, já tinha falado procês que ocês era bonito.

EMILIO — Seu patrão pode não ter nada a ver, mas sempre tem alguém que tem a ver: sempre é assim.

MARTA — Claro, se uma pessoa pode tá em alguma parte quando tá quase de noite, quando todas as porta tão fechada; porque quando é de dia, eles cai fora e diz: “Escuta, não pode ficar aqui, não” “Por quê?”, pergunta essa pessoa. “Porque não, pô — dizem — vai mais pra lá”. E mais pra lá dizem pra ela a mesma coisa, assim que tem que apenas ficar andando; e ela se cansa, pô, se cansa como animal, mas continuam mandando ela embora e embora... Puxa, uma pessoa não disse pra ninguém que queria ser pobre, não disse pra ninguém que queria viver: se fizeram ela viver têm que agüentar ela de algum jeito, pô!

MIGUEL — Claro, eu acho que ocê tá certa, mas não arruma problema pra mim, eu não tenho nada a ver com isso.

MARTA — Ocê tá aqui, pô, ocê tá dizendo pra nós ir embora.

MIGUEL — Mas eu tô mandado, pô, entende!

EMILIO — Quem?

MIGUEL — Como quem? O patrão, pô.

EMILIO — Qual patrão?

MIGUEL — Tá me achando com cara de bobo? (*Agressivo*) E ainda quer me fazer de bobo?

MARTA — Não, se é assim: tá gozando. Mas não é mau, não é nada mau... Eu já conheço ele.

EMILIO — Te pergunto quem é seu patrão, porque desde que chegou ocê ficou dizendo que te mandam dizer coisas.

MIGUEL — E tem que ser assim, pô. Como é que vai vim se meter no meio da poeira e do barulho?

EMILIO — Mas quem é? Viu ele alguma vez?

MIGUEL — *(Depois de uma breve pausa.)* Não. *(Pausa)* Pra quê?

EMILIO — Pra quê? Te enfiou encovado no último canto do mundo, entre máquinas que mói e mói sem parar, lançando poeira e hediondez; sua dona tá morrendo jogada num canto e os empregado desaparecem de repente... Mas as máquinas não pode parar, assim que ocê tem que vigiar e trabalhar, vigiar e trabalhar...

MIGUEL — Cala a boca, cala a boca, sô!

EMILIO — Quem que ocê tá obedecendo? Pra quem que ocê tá cuidando de tudo isso como cachorro?... Vai morrer jogado igual a sua dona.

MIGUEL — Me paga... Me paga!... Uma pessoa... uma pessoa tem que ter um patrão. Eu sou como todo mundo, sou como todo mundo...

EMILIO — Mas quem é seu patrão?

MIGUEL — *(Acossado)* Não sei, não sei: me deixa tranqüilo! Não me enche mais, não me enche mais! Eu sei o que que eu faço, tenho que obedecer ele; a velha tá doente, tá morrendo, se ele se aborrece e me manda embora nós não tem pra onde ir! Me deixa em paz, me deixa em paz, sô que merda! *(Depois de um momento de indecisão pega os sacos.)*

MARTA — *(Espantada)* O que que ocê vai fazer? O que que ocê vai fazer?

MIGUEL — *(Coloca os sacos violentamente depois do pau que servia de suporte para o barbante)* Pode colocar suas porcarias aqui! *(Pega o porrete, aproxima-se de Emilio.)* Tá bem, merda! Já acabou a minha paciência! Vai sair ou não?

MARTA — *(Coloca-se diante, estranhando mais que se assustando.)* Escuta... Onde é que ocê disse? *(Sinaliza)* Ai?

MIGUEL — Claro, pô, se aí já não tem nada a ver com nós.

MARTA — *(Incrédula)* Aí? Aí? *(Dá uns passos, colocá-se detrás do saco.)* Tando aqui já não pode fazer nada?

MIGUEL — Não, pô, se aí é de outro dono; a nossa parte é só até aí. *(Mostra o pau.)* Sempre coloco os pau pra marcar *(olha para Emilio)*, mas não falta desgraçado que tiram elês.

MARTA — E como ocê não tinha falado nada pra nós antes?

MIGUEL — E ocês queria que eu desse escrito procês?

MARTA — *(Contente)* Olha, Emilio: temos que arredar só uns passos. *(Sorrindo)* Com licença, ah? *(Vai onde está Emilio)* Levanta, pô.

EMILIO — Então essa é a terra prometida? *(Pausa)* De quem é?

MIGUEL — Não sei, do dono deste lado *(Passa para o outro lado.)*, nunca vi ele.

EMILIO — As chamas e o fogo.

MIGUEL — O que que ocê disse?

MARTA — Nada, não disse nada. *(Sorrindo)* Tá do nosso lado.

MIGUEL — Ah, desculpa. *(Volta-se.)* E eu não sou daqueles que atropelam, eu respeito à propriedade alheia. *(Sinaliza)* Ajudo ocês?

EMILIO — Não, não vou poder ir pra lá: tô muito cansado.

MARTA — Não abusa, pô, se é só dois passo.

EMILIO — Dois passo pra onde? Não, agradecido, agradeço ocê do fundo da minh'alma. Palavra, se eu pudesse eu começava a chorar até o nariz escorrer de tão emocionado que tô, mas vê se me entendem: já é muitas vez que me obrigaram a dar dois passo, muitas vez que tive que dizer Sim, quando quero dizer Não; já é muitas vez que tive que escolher não ser nada... Não, compadre: daqui, não me mexo.

MIGUEL — Ah, quer dizer que ocê não vai sair?... Quer dizer que vai continuar brincando comigo? *(Agitando o porrete.)*

MARTA — Não, pois, não! Deixa nós aqui, se ele o rico não se dá conta de nada!

MIGUEL — Não posso, ele sabe tudo, sempre soube tudo o que eu faço!... E também que esse desgraçado teve rindo de mim o tempo todo! Eu não sou um pano sujo, eu não me vendi a ninguém: cuido apenas do que é meu, o que eu ganhei!... Levo anos trabalhando aí, não me vão me mandar embora por culpa d'ocês!... Eu sou homem, desgraçado, não sou lixo, não sou lixo! *(Joga-o no chão com um golpe.)*

MARTA — Levanta, pô, Emilio, levanta!

MIGUEL — Vai sair ou não, infeliz?... Vai sair ou não?... *(Dá paulada em Emilio até matá-lo. Consumado o fato, produz a constatação do absurdo; diante do qual somente surge um remoto, um patético balbuciado de habitantes desabilitados.)*

MARTA — Desgraçado... desgraçado... Não tinha que fazer nada com ele, quem ia saber se a gente tava dois passo mais pra cá?... Quem ia saber?...

MIGUEL — *(Mecanicamente)* Tinha que defender meu serviço... Tinha que defender meu serviço...

MARTA — Nós tá doido... nós tá tudo doido...

MIGUEL — Eu não sou lixo... eu não sou lixo...

MARTA — O que que fizeram com nós?... Que puta merda fizeram com a gente?

ANEXO VI

Entrevista com Vera Artaxo²²³

Pergunta: Li numa entrevista, concedida por Plínio Marcos à Revista Íntima, em maio de 1999, na qual ele afirmava:

Sou um homem apaixonado. Não há a mínima possibilidade de eu manter essa luta toda se não tiver essa paixão. A sua companheira é a chave: se a Vera não fosse valente, eu teria que encarar as coisas do jeito que vem. Ela não vai querer que eu venda minha alma, se não ela perderia admiração que sente por mim. No momento em que eu não tiver mais paixão, é melhor morrer. Estamos juntos há três encarnações. (*Revista Íntima*, 1999, p. 16)

Você se importaria de falar sobre sua convivência com Plínio Marcos? Para você, o que representa essa fala? Quais eram os gostos, hábitos e hobbies do homem comum (não o dramaturgo, poeta, ator, palhaço, etc.) Plínio Marcos?

Vera Artaxo: Meu limite com relação a coisas pessoais é ditado por um critério: o que ajudar a explicar o autor e sua obra é revelável. Quem se aproximava do Plínio, se encantava. Generoso, engraçado, desligado do “reino das banalidades”, ele era mesmo um ser humano ímpar, que vivia seu discurso.

O que ele gostava de fazer? Ler. Muito, muito mesmo. Pelo menos 5 jornais diários e, dos anos 80 em diante, literatura esotérica (Blavastsky, Ouspenski, Gurdjieff, Krishnamurti, Rajinishi/Osho, etc., incluindo Reich, Jung, etc.). Ver todos os jogos de **futebol** possíveis, na televisão. Se dizia um “gato paxá”, cultivava o **ócio**, o não fazer nada — fundamental para a criatividade, segundo ele.

²²³ Entrevista concedida via e-mail. 30 de novembro de 2002. Todos os grifos no texto são da entrevistada.

E jogar **conversa** fora: na mesa do Gigetto, na banca de jornais da esquina, na padaria mais próxima, nas livrarias que vivia freqüentando. Plínio sempre armava em torno dele vários núcleos de conversa; adorava contar histórias.

Gostava de **comer**. Era capaz de fazer uma ode ao um ovo frito (tenho uma tia que nunca mais fritou um ovo depois da morte do Plínio; fritar ovo para ele virou uma coisa sagrada pra ela; se não é pra ele, não é pra mais ninguém...). A cada vez que comia a comida da minha mãe, Maria, ficava dias telefonando pra ela depois, agradecendo, elogiando (falava da feijoada dela até nas entrevistas em Paris!). Era uma delícia cozinhar para ele! Eu, que nunca tinha encarado um fogão antes, aprendi a cozinhar por causa dele; aprendi o quão criativa pode ser uma atividade considerada tão banal.

O dia-a-dia era assim: ele acordava bem cedo, fazia meditação, ia na padaria comprar pão quentinho e café forte (voltava com uma garrafa térmica de expresso), dava uma lida nos jornais, me acordava com café na cama, levantávamos ao meio-dia, ele continuava lendo jornais enquanto eu preparava o almoço; comíamos, eu colhia os elogios e ele ia deitar um pouco, com mais jornais. À tarde cada um escrevia o que tinha que escrever; ou ele saía para visitar livrarias/amigos, passar na porta do Arena; ou ficava no telefone falando com uma porção de gente; ou recebia clientes de tarô e magnetismo; ou ia dar uma volta com meu filho, Tiago; assistíamos aos jornais da tevê e saíamos pra jantar no Gigetto²²⁴. A rotina era essa. Muitas vezes tínhamos eventos à noite ou trabalho (palestras fora ou curso de tarô em casa mesmo). Promovíamos leituras de peças e alguns jantares em casa. Dormíamos tarde, não antes das duas da manhã; e todos os dias, estivéssemos onde

²²⁴ Gigetto era o segundo lar de Plínio Marcos. Quase todas as noites, o dramaturgo ia ao restaurante, no bairro da Bela Vista, não só pela comida que a casa oferecia, mas principalmente, pelo bom papo dos amigos, sobretudo José Elias Azevedo, um dos proprietários da casa.

estivéssemos, fazíamos uma oração antes de dormir; o ritual também se repetia às 6 da tarde, quando havia condições. Viajávamos muito, para o interior ou outros estados (palestras).

Quanto à fala para a revista, primeiro ela fala de **amor**, de amor apaixonado. Nós nos rendemos um ao outro e isso, sabíamos, não é comum. Depois, a referência fala de companheirismo, de encontro verdadeiro: na essência, éramos idênticos. Durante muitos anos trabalhei em jornalismo de serviço, era executiva da Editora Abril, chefiava revistas femininas com ênfase em moda. Quem nos via juntos podia achar discrepante: eu vivia em desfiles e eventos de moda, vestida de acordo. E ele passava por sua fase mais radical, de chinelo, bermuda e regata, cabelos desgrenhados, barba revolta. Mas isso era só o exterior. Comungávamos idéias, valores e crenças. Nessa época vivíamos em casas separadas, embora nos víssemos diariamente. Depois, com muito cuidado para não invadir um território tão pessoal, fui cuidando do visual dele, cortando o cabelo e aparando a barba (eu mesma: é muito bom cuidar de alguém que se ama, muito bom mesmo); ele continuou de chinelo e bermuda, só que mais bem cuidado. Passamos por um longo processo, durante anos, entende? Um encontro que foi se tornando cada vez mais profundo. Eu saí daquele trabalho e resolvemos fazer tudo juntos: morar, trabalhar, se divertir, tudo.

Pergunta: Plínio Marcos não gostava de falar nas suas entrevistas sobre religião, entretanto, podemos perceber que há, em sua obra, uma presença constante de temáticas religiosas, seja através das falas das personagens, ou de textos como *Balbina de Yansã* ou *Jesus Homem* que têm na religião um dos temas centrais do enredo. Sabemos também da ligação do autor com o tarô. Você poderia falar sobre a importância desses temas, na obra e na vida do autor?

Vera Artaxo: Ele não gostava de falar de religião, essa coisa cheia de dogmas que aprisiona o homem. Mas de **religiosidade**, sim. Aí é uma coisa libertadora. Quando você está re-ligado, percebe seu lugar no universo, joga fora toda a carga de bobagens que a gente costuma carregar. A re-ligião verdadeira nos faz amar. Amar, simplesmente. Amar o próximo. Não há nada de carola nisso, isso vem com uma revolução interna, com um crescimento real. Plínio evidenciou esse amor em toda a sua obra, não apenas em *Balbina* ou *Jesus Homem*. Está em *Dois Perdidos*, como apontou dom Helder. Está em seus personagens, na Neuza Sueli, no Bereco, na Dilma, em todos eles. A forma como ele trata esses personagens (alguns chamam de compaixão; é aceitável no sentido de com-paixão, paixão/amor pelo ser humano), sem pena, sem um olhar superior, sem julgamento.

O tarô se insere nessa visão, no conhecimento e no auto-conhecimento. Plínio vem de um universo social de velhas benzedadeiras; desde cedo, viu sua avó fazendo xarope de agrião (enterrado e desenterrado nas luas certas, como fazíamos em jardineiras aqui em casa) para atender à vizinhança. O pai fundou a primeira banca espírita em Santos. Ele cresceu com isso. E depois foi para o circo e apreendeu a cultura cigana, o magnetismo, o tarô. Antes de elaborar intelectualmente isso tudo, virou escritor. Muito jovem, tomou as dores do garoto currado numa noite na cadeia e criou *Barrela*. Como escritor, foi colocando pra fora o que havia dentro dele, o amor ao ser humano: ao menino currado, sim, mas também aos “bandidos” que fizeram isso, que ele apresenta sem julgamento, apresenta como são, com a crueldade que está neles, que está no homem.

Durante os vinte anos de ditadura, Plínio não tocou diretamente nesses assuntos de espiritualidade. “Ao mal, temos que dar maldade”, ele citava Brecht. Ele queria, sim, falar de flores. Mas não era o momento. Só depois da abertura democrática, nos anos 80, ele se permitiu mergulhar no oculto. Leu muito, estudou, se dedicou. Fez exercícios. Adorava

comer carne? Pois ficou um ano sem comer carne, só para exercitar a vontade, fortalecer sua vontade, a primazia de seu espírito sobre seu corpo. Praticou o tantra. Tirou partido da hipnose. Muita gente se reuniu em torno dele. Em cada grupo, quando ele se tornava o guru, desmanchava tudo e mandava cada um caminhar com suas próprias pernas: “Onde houver autoridade, não pode haver criatividade”. Ele era duca! Não se desviava, não se deixava deslumbrar, não esmorecia. Era um guerreiro impecável, esse é o epíteto que mais aplico a ele.

Pergunta: Eu poderia afirmar que, pela dor que significaram, os anos de repressão ditatorial, de uma certa forma, foram frutíferos para o desenvolvimento intelectual e artístico do autor?

Vera Artaxo: Não, a censura, a tortura, a repressão, nenhum desses cancos serviu para nada bom. Ou melhor, se há algum mérito nesse horror é o de ter mostrado ao Plínio que ele não esmorecia, que era impecável, mesmo. Mostrado a ele próprio e à sociedade, para a qual ele se tornou uma referência de luta. Mas não há porquê se regozijar disso. Não foi a situação que foi frutífera, foi a firmeza do Plínio que impediu que a situação o tornasse infrutífero. Nunca deixou de escrever, mesmo que os textos ficassem na gaveta. Nunca fez acordo com a censura, como tantos outros nomes importantes. Ele nunca se fez de vítima, também. Perguntado por Boris Casoy sobre os anos em que foi perseguido, ele cortou: “Perseguido é coisa pra bunda mole. Eu fiz por merecer”. Ele fez por merecer, entende? Jamais se curvou. Agora, a dor de sofrer na pele as agruras da repressão, a dor de ver tantos amigos mortos e desaparecidos, a dor de ver o povo brasileiro tão massacrado, tudo isso, claro, ajudou a forjar o homem e o autor que o Plínio foi. Mas não significou uma mudança, um salto ou algo parecido. Ele já era contundente, já era solidário com o homem antes

disso. Não precisava haver aquele período negro da nossa história para fazê-lo crescer; já tínhamos (temos) mazelas o suficiente.

Pergunta: O dramaturgo que estou pesquisando — o chileno Juan Radrigán (1935) — é considerado pela crítica como um autor de uma única obra, pois, em seus textos, a presença de seres marginalizados é uma constante. Essa característica também pode ser atribuída a maioria da obra dramática de Plínio Marcos, onde os excluídos socialmente são, ao mesmo tempo, protagonistas e antagonistas na margem da sociedade. O que você opina sobre esta consideração?

Vera Artaxo: Olha, não sou especialista em teatro, não sou estudiosa do tema nem nada. Falo do Plínio como alguém que conviveu profunda e longamente com ele. Não foram apenas as prostitutas e os cafetões que o interessaram como autor. A parte menos conhecida da obra não tem esses personagens. *A Dança Final*, por exemplo, aborda a classe média alta. *O Bote da Loba* também, confronta a cultura cigana com a burguesa. *O Homem do Caminho* tem um único personagem, um cigano, cujo “discurso” ataca a sociedade burguesa. Todas essas falam de sexo, da falência sexual burguesa. Mesmo em *Barrela*, está lá o garoto burguês. Em *Dois Perdidos*, um moço bom faz sua trajetória rumo à margem. Em *Sob o signo da Discoteca*, um garoto burguês e sua namorada enfrentam a taradice de um pintor de paredes, um trabalhador. E tem *Noel Rosa* e *Chico Viola*. *Blavstsky*, *Balbina*, *Jesus*. É que ninguém havia colocado no palco, antes dele, o chamado submundo. É compreensível que haja essa mística em torno dessa coisa, o escritor dos excluídos. Ele é isso também. Mas é mais o escritor do homem, simplesmente. Acho que a obra do Plínio é importante e sempre será porque transcende épocas, lugares, profissões, circunstâncias. É arte porque fala do homem.

Pergunta: Sábado Magaldi chegou a estabelecer uma comparação da obra de Plínio Marcos com a do dramaturgo Samuel Beckett. A partir de seu ponto de vista, quais são as influências dramáticas que podemos destacar como elementos norteadores da dramaturgia pliniana?

Vera Artaxo: Olha, o Plínio tinha uma bela lista de dramaturgos ou escritores geniais: O’Neil, Miller, Beckett, Moravia, Shakespeare, achava que alguns autores americanos são absolutamente perfeitos na carpintaria. Seu filme predileto era *Noites de Cabiria*, aquele poema. Mas ele não era chegado em ficar estudando autores, entende? Lia-os por prazer, querendo “não assimilar”, quer dizer, continuar ele mesmo. Quer saber? Acho que algumas pessoas, simplesmente, são iluminadas mesmo. E o Plínio é uma delas. Ele praticamente não tinha lido nada, nada mesmo, antes de escrever *Barrela*. Era um garoto de praia, que adorava jogar bola de dia e passar as noites nos cabarés da zona portuária. Foi para o circo não pelo desejo de ser artista, mas pra seguir a garota por quem se apaixonou quando um circo parou na cidade. Foi tudo fluindo, nada foi planejado, ele não foi se aperfeiçoando, no sentido de empenhar-se, entende? No circo virou ator, aprendeu a linguagem do diálogo. E, quando ficou perturbado com um fato — a curra do garoto —, botou pra fora em diálogo. Assim nasceu o dramaturgo. Quando Pagu apresentou Beckett a ele, ele disse que escreveria meia-dúzia daquela porcaria por dia... Mas a influência sobre *Os Fantoques*, desenvolvida num universo circense, tem sido apontada na peça. Ao invés de ficar em saraus literários, ele preferia jogar bola ou namorar.

Pergunta: Sei que Plínio Marcos foi ao teatro para assistir à *Barrela*, montagem dirigida por Sérgio Ferrara, e gostou, como você mesmo afirma no programa de *Abajur Lilás*. Ele

acompanhou o processo de montagem realizado pelo diretor? Como foi sua participação nesse processo? Assisti à encenação de *Abajur Lilás*, também dirigida por Sérgio Ferrara, e a riqueza de detalhes e adereços cênicos em sintonia com a precisa atuação do grupo de atores, pareceu-me um dos elementos mais marcantes da montagem. Você afirma no programa do espetáculo que se Plínio Marcos estivesse entre nós ele “com certeza faria ponto no TBC”. Você também comenta que “A montagem de Sérgio é valente e bela, comovente e bem-humorada; ele construiu um espetáculo dialético”. Você poderia explicitar mais sua visão em relação à montagem?

Vera Artaxo: Em *Abajur*, a história se passa num mocó de prostituição e foi o único texto que o Plínio escreveu como metáfora (as forças políticas que atuavam nos anos 70). O Sérgio viu que a peça não era datada, como muita gente acreditava; viu que no palco estariam retratadas as relações sociais vigentes. Aquilo acontece nas redações, nas agências de publicidade, nas empresas em geral. Tem o dono (o poder), as instituições (o FMI, a repressão, as leis, seja lá o que for) que estão ao lado dele e os trabalhadores (um mais composto, outro mais rebelde, outro individualista etc., hierarquizados de alguma forma). Tem um poema do Guillén que diz mais ou menos isso: “Se não trabalho me matam. Se trabalho me matam. Sempre me matam, me matam, sempre me matam”. Acho que a montagem diz isso, mostra a força do capital, as relações de poder na sociedade injusta, mostra como sempre se mata o trabalho e como o capital cresce. A Dilma representava o partidão, na montagem representa quem tem alguma coisa a perder, o metalúrgico que quer o filho numa boa escola, o professor que tem prestação de apartamento pra pagar; a Célia mimetizava os trotskistas, agora simboliza toda uma geração que passa por cima de tudo para chegar lá; a Leninha alienada é o tipo que se tornou maioria com a valorização do individual em detrimento do coletivo. Enfim, a nossa sociedade está lá! Sempre esteve, mas

na primeira montagem a leitura da metáfora foi privilegiada. O Sérgio descarnou o texto, sem mexer nele, e escancarou tudo. Mesmo com cenário e adereços em profusão, quer dizer, ele encheu o palco de beleza plástica a serviço do texto. Por que o mundo da prostituição haveria de ser em tons sombrios? O colorido da vida está lá. Mesmo dessa vida desgraçada dos personagens. Porque ela há de ser celebrada sempre, entende?

O Plínio sabia que ele faria isso, que saberia passar para o palco o que havia no texto. Quando viu *Barrela* e o Sérgio pediu-lhe *Abajur*, topou na hora. Nem o Plínio nem eu participamos de nada: ele tinha como norma dar um voto de confiança e liberdade total de criação ao artista a quem confiava um texto seu. Nunca foi ver ensaio, nunca deu palpite. Também foi assim com *Barrela*. Na estréia, ele já estava bastante doente. Mas ia todos os dias (quando não estava hospitalizado) lá pro teatro (aí, acompanhado, que a saúde já não lhe permitia independência). Viu várias vezes o espetáculo. Infelizmente, não viu o *Abajur* do Sérgio. Tenho certeza de que, assim como foi n vezes ao Arena ver *Barrela*, faria ponto no TBC pelo *Abajur*.

Pergunta: Os textos dramáticos plinianos sempre foram montados. Entretanto, depois do seu falecimento, houve um certo *boom* de montagens dos textos do autor (*Mancha Roxa*, em Julho de 2001, sob a direção de Roberto Lage no Centro Cultural São Paulo; *Balada de um Palhaço*, em 2002 no Teatro Plínio Marcos; *Oração para um Pé-de-chinelo*, em fevereiro de 2002, sob a direção de Reginaldo Nascimento no Teatro Kaus/Centro Cultural São Paulo; *A dança final*, em abril de 2002, sob a direção de Kiko Jaess, Teatro Itália, São Paulo; *Oração para um Pé-de-chinelo*, sob a direção de Aline Oliveira no Centro Cultural da UFMG e no Galpão Cine Horto, Belo Horizonte; entre outros). Quais considerações você faria sobre esse *boom*?

Vera Artaxo: Já antes da morte do Plínio tinha se iniciado um processo de valorização da obra dele. O lançamento do livro *O Truque dos Espelhos*, no Gigetto, em setembro (menos de dois meses antes de sua morte) foi um acontecimento: toda a classe teatral e todas as autoridades da Cultura compareceram. O Sesc promoveu em 99 um debate sobre dramaturgia em que todos os autores (eram muitos, uns 10) lhe renderam homenagens. Se você pegar os jornais da época, verá que se falava em boom de Plínio em 98. E em 98 ele foi representar o Brasil duas vezes na França, na feira do livro e na Copa. Com o tempo e a própria idade, o Plínio foi se tornando mais doce, sem nunca deixar de ser o mesmo. As pessoas tinham menos medo de se aproximar dele. Há quem acredite que o meu amor incondicional tenha sido fundamental nesse processo. Não dá pra eu te dizer isso... Mas é certo que ele era amado e se sentia amado. E ficou mais doce, e já não havia ditadura e era possível falar de flores, e veio uma nova geração (onde está o Sérgio) e tudo isso. Também acho natural que se debrucem mais sobre a obra de autores que não estão mais entre nós, sempre acontece isso. É uma obra fechada, entende? O número de estudos sobre Plínio aumentou muito mais do que o número de montagens: há uma obra terminada a ser avaliada. Mas acho também que ainda não vimos o grande boom de Plínio. Com Nelson Rodrigues, aconteceu dez anos após sua morte, se bem me lembro. Com Plínio ainda vai acontecer.

Pergunta: Você acredita que o fato de Plínio Marcos vender seus livros nas ruas, praças, colégios, faculdades, etc., além de o aproximar do seu público, de ser uma fonte de renda, pode ser considerado como uma forma de dizer “não” ao sistema opressor ao qual estava inserido?

Vera Artaxo: Claro! Foi uma forma ostensiva de resistência. E o visual, de que falamos antes, entrou nisso. O Plínio chegou a pensar em ser homeless, em viver na rua, em SER mesmo o povo brasileiro. Não ia ao médico, não ia ao dentista, dormia no chão, sobre um edredom, numa kitsh alugada repleta de caixotes de feira, onde guardava suas poucas coisas. Jantava porque o Elias, do Gigetto, fazia a cortesia.

Mas nesse momento, em 93/94, quis “entrar” para a minha família, quis mudar o jeito de viver, tão à margem. Houve um depuramento, ele percebeu que seu discurso já era veemente o suficiente, não precisava ficar sem dentes, sem roupas, sem casa. Passou a se cuidar mais, a cuidar eventualmente (bem eventualmente...) da dieta (sabia-se diabético há 10 anos e tomava insulina diariamente, o único cuidado pessoal que tinha), adotou bermuda com camisa ou camiseta, aceitou chinelos de couro (eu vivia aflita com as havaianas por causa da fragilidade dos pés de diabéticos).

De todo modo, teve que sustentar filhos e netos vendendo livros na rua, não era nada fácil (“vender livro em terra de analfabeto com fome”). Podia chover canivete que ele saía pra vender livros: a cota do dia. A idéia não era (nunca foi) a acumulação, ele fazia a cota pra fornecer à família e pagar as contas básicas. Era determinadíssimo. Foi assim até o dia em que caiu na rua, em 95, carregando aquela pesada mala de livros, a caminho do Copan para o Cultura Artística, onde *Navalha* (Diogo Vilela e Louise Cardoso) estava em cartaz. Ai, não poderia mais andar “de vila em vila, de cidade em cidade” armando sua poesia. Paralelamente, eu tive tendinite muito grave, em função do excesso de trabalho. Ele sem pernas, eu sem braços. Percebemos a mensagem que havia nisso: tínhamos que usar nossas forças de outra maneira. E planejamos o lançamento de “O Teatro de Plínio Marcos — 1958/1998”, comemorando 40 anos de dramaturgia.

Pergunta: Li, já há bastante tempo, que você estaria organizando as obras completas de Plínio Marcos. Por que ainda não foram publicadas? Quais são as dificuldades enfrentadas para a concretização dessa empreitada?

Vera Artaxo: A Funarte fechou um contrato de 10 anos com o Plínio: tem os direitos de publicação da obra dramaturgica dele até 2007. Isso em função daquele projeto meu, encaminhado à instituição em 1996. Imaginando que poderia haver algum truque, o Plínio exigiu, para a assinatura do contrato dele, que firmassem um contrato rezando que eu e mais ninguém faria a compilação e a contextualização da obra. Esse contrato tinha validade menor... Expirou pouco depois da morte do Plínio. A Funarte alegou falta de verba para a execução do trabalho em 97, em 98, em 99, em 2000, em 2001. Aí, disseram que fariam um convênio com a Secretaria de Cultura do Estado, era pra ter sido firmado em janeiro desse ano. Até onde sei, está tudo parado. Alguns textos serão publicados (a Funarte já autorizou) logo, num projeto tipo “O melhor de...”, de Edla Van Steen e Sábato Magaldi, nossos amigos.

Pergunta: Falando de política brasileira contemporânea, o que você acha que diria Plínio Marcos da chegada de Luis Inácio Lula da Silva à presidência da República? Faço essa pergunta porque nas suas peças os sem posse não têm esperanças e para muita gente, hoje, abre-se uma nova esperança.

Vera Artaxo: Fiquei louca da vida ao ler um artigo na internet outro dia de um rapaz que conversou com o Plínio alguns minutos na sua vida: a tese era o contentamento que o Plínio estaria com a vitória do Lula. Não dá pra dizer. Enviei o link para alguns dos amigos de longa data (com 30 anos de convivência com Plínio) e todos ficaram tão indignados quanto eu. O que houvesse de mais à esquerda, o Plínio apoiava. Mas apoiava também amigos,

como Mário Covas, independente de ideologia (e foi amigo do Serra nos tempos de política estudantil). Essa esquerda que o PT se tornou é muito central, né? Centro-esquerda moderada... Talvez o Plínio tivesse ficado tão decepcionado com o PT como eu fiquei; não assimilei o Lula Light, o Lulinha Paz e Amor, esse marketing suavinho; e a realidade está demonstrando que não é só marketing, é que o PT moderou-se mesmo. O Plínio nunca foi de partido, nunca. Sempre foi independente (e pagou caro por isso). Admirava Lula, Suplicy, Zé Dirceu. Mas execrava Maluf, ACM, tudo o que ficou do lado do PT. Eu não sei se ele compraria esse produto Esperança que está sendo vendido — e aplaudido pelo FMI. Não sei mesmo. Em princípio, ele estaria contente com a vitória do Lula. Eu acabei ficando, foi lindo. Mas eu não me arriscaria a afirmar.

ANEXO VII

Plínio Marcos – a entrevista não concedida²²⁵

Pergunta: O que levou você escrever essa peça sobre Jesus? (MARCOS, 1981. p. 47)

Plínio Marcos: Nos últimos anos, eu visitei mais de trezentas cidades. Falei com gente jovem em clubes, sindicatos, igrejas, faculdades, associações de bairros. Em todos os lugares, eu encontrei as pessoas sem metas espirituais. Isso me assombra. O homem sem metas espirituais é um homem sem rumo. É um homem sonado. Prestes a enlouquecer. A perder completamente a consciência de si mesmo. É um homem que, para se manter em pé, vai ter que correr atrás de objetivos imediatos, cada vez mais imediatos, que lhe dêem sensação de prazer físico. Mas, esse prazer físico cada vez será mais difícil de ser alcançado por esse homem e ele vai se angustiar, amargurar mil e uma frustrações e acabar se enrolando em vícios que só servem para aumentar seu torpor. Assustado com isso que vi, é que resolvi escrever uma peça sobre a vida de Jesus Cristo, o grande despertador, o inquietador, o maior de todos os subversivos. (*ibidem*)²²⁶

Pergunta: Eu queria saber por que você botou um Cristo negro na peça. Foi pra chocar? Para causar escândalo? Para denunciar o racismo? (*ibidem*, p. 45)

Plínio Marcos: Eu não botei o Cristo negro. O ator que faz o Cristo é que é negro. Isso muda bem as coisas, não é? Agora, veja. Nós achamos que o povo brasileiro já não pode

²²⁵ As perguntas e respostas compiladas nesse ANEXO foram extraídas de entrevistas e debates dos quais o autor participou ao longo de sua vida.

²²⁶ Refere-se a *Jesus Homem*, espetáculo apresentado em 1981. Numa das apresentações do espetáculo foi realizado um debate com o público que se manifestou fazendo perguntas distintas.

escolher se vai ser branco, negro, mulato, índio, mameluco, amarelo. Nós, brasileiros, somos a somatória de todas essas raças, e que Deus seja louvado por isso. Compete a nós admitirmos essa verdade, assumirmos todas essas culturas, porque através delas é que vamos criar a voz do povo brasileiro, através dessa voz é que vamos poder exigir o direito de participar da nossa própria história, influir no nosso próprio destino. Isso é necessário para termos dignidade, para termos nossa própria cara, a cara do povo brasileiro, o que sem dúvida será a face de Deus. Pensando assim, nós estamos totalmente descompromissados com os padrões da cultura colonialista que dia e noite, anos a fio, nos foram impostos à força, pelos olhos e pelos ouvidos. E então, pudemos entregar o papel de Jesus ao genial ator João Acaiabe. Não porque ele é negro. Porque ele, com a graça de Deus, é dotado de muito talento. (...) É bom que se registre que é a primeira vez que no Brasil um personagem dessa envergadura, e que normalmente seria entregue a um branco, foi confiado a um negro. É um momento histórico no palco brasileiro. Aqui, no Brasil, onde existe muito preconceito racial, esse fato de um negro fazer o Jesus é novo. Aqui, até quando se vai fazer Otelo, que é um mouro, portanto muito chegado ao mulato brasileiro, costuma-se pintar um branco de negro, sob a alegação de que não há negros com talento suficientemente desenvolvido para fazer tão grande personagem. E nem haverá nunca, se restringimos os papéis de atores e atrizes negras a empregados domésticos. (MARCOS, 1981, p. 45)

Pergunta: Mas, no “Auto da Compadecida”, o Ariano Suassuna já coloca um Jesus negro. (*ibidem*, p. 46)

Plínio Marcos: Você disse bem. O grande dramaturgo Ariano Suassuna, na sua obra-prima, coloca um Jesus negro. É necessário para a trama da peça que o Jesus seja negro, isto é, o personagem do “Auto da Compadecida” é negro. E há uma série de situações

engraçadas decorrentes desse fato. Os outros personagens morrem, vão pro céu e, chegando lá, se espantam por Jesus ser negro. Aqui é diferente. O ator que faz Jesus é o João Acaiabe, que é negro. Mas, o personagem podia ser feito por um ator branco ou amarelo. Tanto faz. Não seria necessário mudar uma única vírgula das falas de Jesus. Porque o Jesus que eu tento mostrar é a virilidade espiritual transformadora. Não tem cor. (MARCOS, 1981, p. 46)

Pergunta: E você acha que adianta alguma coisa sua peça e sua pregação? (*ibidem*, p. 48)

Plínio Marcos: Eu cumpro meu papel. Sou um comunicador e comunico. Se ninguém sair daqui inquietado, eu tenho certeza de que fiz o que pude. Se uma única pessoa sair inquieta, eu já estou extremamente gratificado. Porém (e sempre tem um porém), não faço avaliações. Primeiro, por saber que é como está no Evangelho: o semeador apenas semeia. E segundo, porque sei que as pessoas fracas e pequenas como eu são facilmente abaladas em sua fé. Pode acontecer de eu ir conferir e ver que, por incompetência minha, ninguém se inquietou. E por desencanto, posso perder o entusiasmo por esse aprendizado de comunicador que faço junto com vocês. (*ibidem*)

Pergunta: Você acredita em Deus? (*ibidem*)

Plínio Marcos: Em que pode adiantar seu lado saber isso? E como eu poderia transmitir a medida da crença? Não é melhor (se é que isso pode interessar a alguém) que avaliem meu amor pelo próximo pela medida do risco que eu corro por dizer as coisas com clareza? (*ibidem*)

Pergunta: Mas você é cristão? (MARCOS, 1981, p. 48)

Plínio Marcos: Como eu poderia responder pra você se sou cristão, se não sei o que você entende por Cristão? Os rótulos tornam impossível a conversa. Veja, as pessoas vão escutar um sujeito da Tradição, Família e Propriedade e outro sujeito da Pastoral Operária, ambos afirmarem convictos que são cristãos. Mas, se se vai conferir, eles não têm nada em comum. São até inimigos. E o cristianismo de um nada tem a ver com o do outro. Então, como é que eu poderia responder por rótulos? Imagina se eu disser: sou cristão. Se você for da Tradição, Família e Propriedade, vai ficar pensando que eu sou também. E eles assustam com o jeito de ser deles. Por rótulos não dá pra conversar. (*ibidem*)

Pergunta: Mas você é contra o governo brasileiro? (*ibidem*)

Plínio Marcos: Isso eu sou. Eles se impuseram à nação brasileira através de um golpe armado. E eu não aceito essa imposição violenta. A grande maioria do povo brasileiro foi marginalizada por esse golpe. Então, sou contra qualquer governo que não tenha sido legitimado pela escolha livre do povo. Sempre serei contra. Mas, acho que o governo que está aí no poder não é pior do que outros que tivemos antes mesmo de 1964. Num sistema como esse que vivemos, sistema capitalista baseado nos princípios da propriedade privada dos bens sociais (portanto baseado na ânsia possessiva do lucro, portanto baseado na competição, que é a geradora de violência), as mudanças do governo não alteram muito as coisas. O fundamental é que se mude o sistema. Se quisermos realmente resolver problemas, temos que atacar as causas e não as conseqüências. Esse é um princípio de lei que é imutável. Se concluirmos que o sistema capitalista corrompe o homem, que o impele para a competição, só respeitando o campeão e medindo os valores pelo poder de compra de cada um, percebemos que isso tudo é que impede que o homem seja fraterno com seu

semelhante. E isso é que tem que ser trabalhado. Se o sistema não permite que se levem em conta os verdadeiros valores humanos, ele é mau e deve ser mudado. (MARCOS, 1981, p. 48)

Pergunta: Então, se você é contra o capitalismo, você é a favor do comunismo? (*ibidem*, p. 48-49)

Plínio Marcos: Lamento que vocês insistam em conversar por rótulos. Mas, isso é natural numa sociedade capitalista-industrializada-consumista. Toda a cultura é de comparação. Ou seja, se não houver referência, as pessoas não sabem o que pensar, não têm como julgar. Então, caímos nisso. Se você não é uma coisa, tem que ser outra. Mas, eu me recuso a esse tipo de classificação. O que gostaria é que as pessoas sentissem necessidade de trabalhar dentro de si mesmas. Assim, despertas, poderiam por si próprias perceber onde estão os grilhões que as prendem e, por seus próprios esforços, se libertarem deles. É preciso consciência plena de si mesmo para o homem acordar e renunciar aos privilégios da matéria em favor da espiritualidade. Não é tarefa fácil, abdicar de tradição cultural, de valores estabelecidos há muitos anos. Mas, é necessário se despojar de todos os preconceitos para se alcançar percepção instantânea e clara das coisas e poder julgá-las sem referências. Creio que esse é um dos caminhos que leva à libertação. O homem tem que perceber que muitas das coisas pelas quais ele foi induzido a trabalhar para conseguir são exatamente grilhões terríveis de um cativeiro absurdo. Despertando para isso, ele pode se libertar. Liberto, ele pode escolher seu próprio caminho, ganha o direito de participar da própria história, de influir no próprio destino. Caso contrário, o homem fica se rotulando disso ou daquilo, de acordo com seu humor. Triste escravo da cegueira. E Jesus, que amava o homem, veio justamente para despertá-lo para a luz. (MARCOS, 1981, p. 48-49)

Pergunta: Só falar não resolve nada. O povo está farto de falatório. Não seria a hora da ação? (MARCOS, 1981, p. 52)

Plínio Marcos: Meu chapinha, com todo respeito, quem te autoriza a falar em nome do povo? E por qual povo você fala? Sabe, sempre vem aqui gente que, sem nenhuma procuração, fala em nome do povo. Gente que diz que ama o povo. Que quer ajudar o povo. Mas, essa gente não conversa com a mãe, com o pai, com o irmão, com o vizinho, com os filhos, com a mulher, a namorada, com o colega de trabalho ou de escola. Não conversa. Acha todos esses que o rodeiam uns chatos. E por esses, ele não faz nada. Acha que não adianta. E por esses, ele não faz nada. Acha que não adianta. Agora veja, se um sujeito não ama o próximo com quem convive, como é que vai amar o povo? Se a gente não percebe que o povo é o nosso próximo, o povo que dizemos que amamos é uma coisa abstrata. E quem ama uma coisa abstrata é porque está muito sufocado, decrescente, insatisfeito consigo mesmo para se fortalecer e, como um revolucionário, tentar mudar a realidade, prefere culpar os que o rodeiam a escapar através de abstrações. Este é um ponto sobre o qual eu gostaria que vocês pensassem. A outra coisa é que, conversando uns com os outros, a gente se aproxima. Se desperta. Mais ainda: o povo brasileiro não pode estar farto de falar porque não teve voz até hoje. Desde a fundação da nação brasileira, todos os partidos políticos nasceram de cima para baixo. Os de esquerda, de direita, de centro. Sempre a luta político-partidária foi entre a elite, disputando entre si para ver quem tutelava o povo, essa gente desvalida. Agora, através da conversa, o povo tem sido animado a participar da própria história, a influir no próprio destino. E isso tem despertado de tal forma as consciências, que nesse momento os detentores do poder se picam de raiva, tremem nas bases só de escutar falar em Pastoral Operária, Comunidade de Base, Pastoral da Terra. Porque isso tudo significa a fraterna conversação, na qual se respeita a cultura de cada

sujeito. Significa que a palavra é usada como ponte e as pessoas se aproximam através dela, passam a se respeitar e recuperam a dignidade. E o homem com dignidade não se deixa escravizar. Então, eu creio que sempre é hora de se falar. Perigoso, assustador, é quando pintam na parada pessoas que se sentem no direito de, usando a palavra fácil, o carisma pessoal, agitar o descontentamento do povo e atirá-lo numa luta, que ele não tem condição consciente de enfrentar. Geralmente, quem faz isso são os populistas ambiciosos do poder. Jesus amava tanto o homem, que se recusou a ser o condutor de gente dormindo. Preferiu ser martirizado, para que o homem despertasse, do que ser o rei dos sonâmbulos. (MARCOS, 1981, p. 52-53)

Pergunta: Você ler sempre a bíblia? (*ibidem*, p. 53)

Plínio Marcos: Sempre. É um livro que todos devem ler. Quem lê a Bíblia é despertado para muita coisa. Por exemplo: se as pessoas tivessem lido a Bíblia quando crianças, ou não torceriam para o Corinthians, ou seriam conformadas. Já naquele tempo o Corinthians só levava ferro. (VAIA) Outro dia, abri a Bíblia e estava lá: Coríntios I, Versículo II. (RISOS E APLAUSOS) (*ibidem*)

Pergunta: O que é Bando? (*ibidem*, p. 60)

Plínio Marcos: Uma resistência. Devido à ocupação do nosso mercado de trabalho, nós fomos sendo encurralados, empurrados pra margem da sociedade. Foi aí que nos encontramos. Uns por ideologia, outros apenas por necessidade de trabalho, nos reunimos para tentar abrir um espaço onde se pudesse exercer nosso ofício com dignidade. Assumindo também nossa condição de subdesenvolvidos, aproveitando o espaço conquistado para falar a nossa língua, admitindo nossas limitações artísticas, com a

naturalidade de perdedores que somos, sabendo que a primeira tarefa é comer, manter a dignidade e subverter. Partindo daí, rompemos com os padrões de cultura de cada um, nos respeitando dessa maneira, certos de que cada um dá o melhor que tem, no seu próprio nível, sem precisar inchar a veia do pescoço [...]. (MARCOS, 1981, p. 60-61)

Pergunta: Ainda continuam te perguntando como você trocou a quitinete do Copan, no Centro, por este apartamento de duzentos metros quadrados, em Higienópolis, próximo ao apartamento do presidente da República? (1999, p. 12)²²⁷

Plínio Marcos: Tem um poema meu que arrasa com o cara que tem esse tipo de curiosidade. *Esses seus valores*. Basicamente, discute a ideologia do acúmulo material. Não tenho de explicar nada, parece que querem que eu justifique. Queriam que eu fosse morar na favela? O que eles pensarem que eu deva dizer o que estou fazendo na vida? O que ele fez além de ter emprego e um bosta de carro? Ficou burguês agora? Trato mal mesmo, graças a Deus sou malcriado. Mudei porque as mãos deles pararam de me sustentar. (*ibidem*)

Pergunta: Acha até que você deixou de vender livro na porta dos teatros por isso. (*ibidem*)

Plínio Marcos: Foi por uma questão de saúde. Eu já tinha infartado, descobri que era diabético, andava bastante e carregava muitos livros. Não podia continuar, mas insisti. Um dia caí, tive uns problemas nas pernas, até hoje não sei o nome, quase perdi os pés. Fiz uma montanha de exames, cirurgias. Tenho quatro pontes de safena. (*ibidem*)

²²⁷ Entrevista concedida a Edgar Olímpio de Souza da *Revista Íntima* n° 2. 1999.

Pergunta: Você teve medo de morrer? (1999, p. 12)

Plínio Marcos: Nunca tive, sempre fui espiritualista. Aquele ator, James Dean, dizia que devíamos viver como se fôssemos morrer no dia seguinte. Penso igual. Eu vivo o aqui e o agora. Só parei de comer ovo frito e jogar bola (risos). (*ibidem*)

Pergunta: Por que você não gosta de falar da sua vida pessoal? (*ibidem*)

Plínio Marcos: Porque sou um tremendo mentiroso, minto como eu quiser. Uma vez alguém me convidou para falar da minha vida num programa de televisão. Quis saber o cachê. Não tinha. Respondi que eu contaria de acordo com o cachê. Se for bom, será uma vida linda. Se for uma puta grana, vou contar que minha mãe me largou na lata de lixo. Por isso não gosto de biografias. (*ibidem*)

Pergunta: Não? (*ibidem*)

Plínio Marcos: Biografia é besteira, todo mundo mente. Eu acredito em casos. Posso falar da minha obra, de dados relevante, como o fato de eu ter nascido canhoto e os professores obrigarem a escrever de direita, o que provocou minha gagueira e minha saída da escola. Mas não vou falar da minha vida amorosa, não interessa quem eu comi. (*ibidem*)

Pergunta: A sociedade não anda muito materialista no final de milênio? (*ibidem*, p. 13)

Plínio Marcos: Ao contrário, nesses tempos de desemprego um monte de gente procura escapismo na religião. Qualquer padreco desses junta 30 mil pessoas em suas missas... (*ibidem*, p. 13-14)

Pergunta: ... você está se referindo ao padre Marcelo Rossi... (1999, p. 14)

Plínio Marcos: A Igreja está um cacetão de tempo procurando um cara como esse. Eles tinham um, ex-funcionário do Silvio Santos, o Neymar de Barros, que não era padre, não era ordenado, mas lotava as igrejas pelo país inteiro. Só que de repente ele começou a batalhar muita mulher e a Igreja não gostou. Ele começou a denunciar os padres viados, tal, tal e tal. Foi mandado embora. A Igreja é velha, caída, doente, eles queriam um sujeito carisma. (*ibidem*)

Pergunta: Seria o caso dele? (*ibidem*)

Plínio Marcos: Exato. O padre Marcelo tem o carisma de bom filho, do moço bonito com quem as moças gostariam de se casar. Pergunte na Igreja de São Judas, onde tem uma multidão de fiéis, se eles gostam desse tal de Marcelo. Até o Papa já está cantando e dançando. As religiões não têm respondido às necessidades do homem. O importante é ter religiosidade, religar o homem com Deus. Os comunistas já diziam que a religião é o ópio do povo. (*ibidem*)

Pergunta: O Collor seria o nosso Hitler tupiniquim? (*ibidem*)

Plínio Marcos: Ele tinha carisma e uma força maléfica. Seu tutor era o PC Farias, que só pensava em dinheiro. A sociedade brasileira era miserável, estamos ainda miseráveis, a sorte é que não tem ninguém com o mesmo carisma. O Fernando Henrique? O Antônio Carlos Magalhães? Se o Enéas fosse inteligente, quem sabe. Tivemos o Plínio Salgado (*N.R.: falecido criador da TFP – Tradição, Família e Propriedade*), que saiu por aí como Hitler gritando anauê, anauê, anauê. (*ibidem*, p. 15)

Pergunta: Você continua boicotado pelas tevês? (1999, p. 15)

Plínio Marcos: Faz vinte anos que estou sem trabalho, mas eu quero trabalhar (exaltado). Ninguém me dá espaço. Eu fiz uma palestra em Curitiba que foi um delírio, o Ricardo Kotscho (jornalista) estava presente e me convidou para trabalhar na CNT. Disse que eu teria toda a liberdade. No primeiro programa, esculhambei o Sérgio Motta, que naquela semana havia chamado a Erundina de Paraíba. Não teve o segundo programa. (*ibidem*)

Pergunta: Você teria pisado na bola, segundo eles... (*ibidem*)

Plínio Marcos: Eu não sou considerado confiável. Eu participava de um programa jornalístico na TV Manchete e volta e meia não entrava no ar. Na Bandeirantes, na época dura da censura, eu entrevistei o d. Paulo Evaristo Arns juntamente com outros dois entrevistadores. Ele disse assim, no final do programa: *Nós temos dois pastores em São Paulo, eu e o Plínio Marcos. Quando vocês precisarem, basta ligar para um dos dois.* Três dias depois me chamaram para cortar esse trecho. (irado) Eu? O homem, um cara na época corajoso, de verdade, valente, fala isso de mim eu vou dar uma bundada dessas? Nem pensar. Fui despedido. (*ibidem*)

Pergunta: Li que você continua sendo muito procurado para fornecer peças... (*ibidem*)

Plínio Marcos: Todos os dias vem gente aqui, acham ótimas as peças, mas depois dizem que não encontraram patrocinadores. Antigamente me pediam peças como *Dois perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, hoje querem só comédias. Eu fui preso por causa de uma comédia. *Verde que te Quero Verde*. Mas eles querem comédias digestivas, que não discutam os problemas do homem. Não sei fazer isso. É um sinal de declínio do homem e das artes. Por isso não tenho mais saco para ir ao teatro. Prefiro ficar conversando num bar. (*ibidem*, p. 16)

Pergunta: Para finalizar, que tal ser vizinho do Presidente da República? (*ibidem*, p. 16)

Plínio Marcos: Eu nem passo pela outra calçada. Quando ele tomou posse, escrevi uma peça que dizia exatamente o que seria o governo dele, refém de Antônio Carlos Magalhães, Marco Maciel, essa gente toda. Eu disse que ele trairia tudo o que falou e escreveu na vida. Deu certo. O pior é que tem gente que me chama de profeta. O Fernando Henrique é um pavão de bico comprido e bunda fria. É bíblico: ninguém serve a dois amos simultaneamente. Ou se serve ao povo ou se serve à elite. (*ibidem*)
