

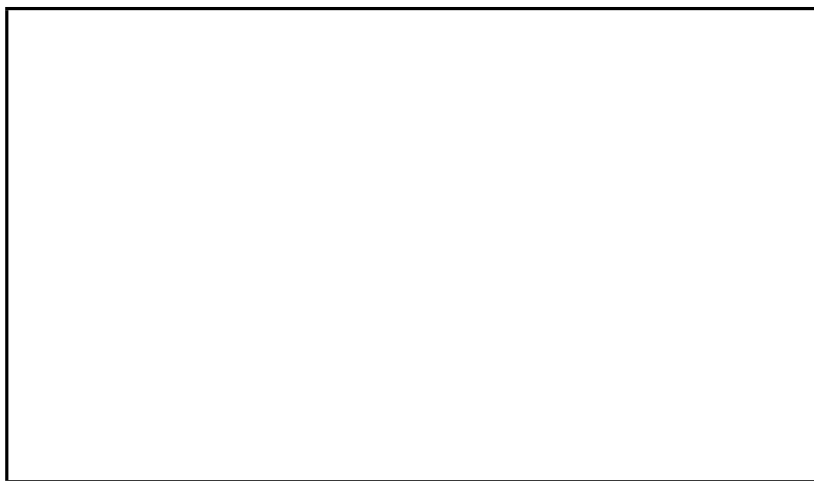
ALZINÉIA MONTEIRO DE OLIVEIRA

A TRAGÉDIA DO HOMO SACER

NA DRAMATURGIA DE PLÍNIO MARCOS



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO



Bibliotecário Walter Clayton de Oliveira – CRB-1/2049

Alzinéia Monteiro de Oliveira

**A TRAGÉDIA DO
HOMO SACER NA
DRAMATURGIA
DE PLÍNIO MARCOS**

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EDITORIA
UNEMAT **25**
anos

Cáceres – MT

2026

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1203/2026

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Adailton Alves da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Adriana Eloá Bento Amorim

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Dionei José da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Evaldo Ferreira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Greciely Cristina da Costa

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Riller Silva Reverdito

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Silmara Cristina Dela da Silva

A Universidade Federal Fluminense - UFF

Anderson Marques do Amaral

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Adilson Pereira dos Santos

Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Gustavo Rodrigues Canale

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Ivone Jesus Alexandre

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Zaqueu Henrique de Souza

Centro Universitário de Mineiros - Unifimes

SUPLENTE

Edson Pereira Barbosa

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Célia Regina Araújo Soares

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Marcos Antônio de Menezes

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Milena Borges de Moraes

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira

Universidade Federal de Viçosa - UFV

Antônia Alves Pereira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Santino Seabra Júnior

Universidade Estadual Paulista - Unesp

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2026

Copyright © Alzinéia Monteiro de Oliveira, 2026.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-Reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas: Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Fotografia de Plínio Marcos; Cena da peça *Quando as máquinas param*; Cena da peça *O abajur lilás*; Cena da peça *Dois Perdidos numa noite suja*; Cena da peça *Querô, uma reportagem maldita*; Teatro Plínio Marcos Funarte Brasília Bernadete Alves; Gemini IA

Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Revisão: Nandara Maciel Leite Tinerel

Revisão final: Geiza Gimenès Palomares

Tenha fé porque até no lixão nasce flor.
(Racionais, *Nada como um dia após o outro dia*, 2002).

À Herondina Monteiro!

AGRADECIMENTOS

A Jesus, Maria e José e todos os pajés em minha companhia (Palavras de Bethânia).

À Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), universidade pública de qualidade, que abre portas para possibilidades e oportunidades para mulheres como eu.

SUMÁRIO

Prefácio	11
----------------	----

Apresentação.....	15
-------------------	----

Capítulo 1

A tragédia na história do teatro ocidental.....	19
---	----

1.1 A tragédia e o trágico em Ésquilo, Sófocles e Eurípides.....	20
---	----

1.2 A tragédia shakespeariana à guisa de Andrew C. Bradley	41
---	----

1.3 A tragédia como manifestação política e cultural.....	52
--	----

1.4 A moderna tragédia brasileira no século XX.....	65
--	----

Capítulo 2

A família como núcleo trágico em <i>Quando as máquinas param</i> (1978).....	76
---	----

2.1 O trágico cujo cerne é a família	77
--	----

2.2 O capitalismo nas relações humanas.....	85
---	----

2.3 O trágico em <i>Quando as máquinas param</i>	102
--	-----

2.4 Como sobreviver à serpente?	110
---------------------------------------	-----

Capítulo 3

Uma tragédia naturalista	120
3.1 No limiar do naturalismo e da censura	121
3.2 O <i>abajur lilás</i> : uma descida ao inferno	131
3.3 O trágico em <i>O abajur lilás</i>	143

Capítulo 4

O espaço da morte em <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (2016)	156
4.1 Do espaço de ordem pública para o espaço da intimidade	157
4.2 As relações de poder em <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	171

Capítulo 5

A tragédia do <i>homo sacer</i> em <i>Querô, uma reportagem maldita</i> (2017)	181
5.1 Um enredo: do romance à cena	182
5.2 A tragédia do <i>homo sacer</i>	196
5.3 A potência do trágico	210
5.4 A redenção do <i>homo sacer</i>	216
Considerações finais	223
Referências	234
Sobre a autora	243

PREFÁCIO

A tragédia do homo sacer na Dramaturgia de Plínio Marcos é um livro que contribui com a fortuna crítica de um dos maiores dramaturgos brasileiros que, no seu tempo, não obteve o reconhecimento merecido. Plínio Marcos tornou-se um importante nome da moderna dramaturgia brasileira, criando um estilo peculiar de escrita para suas propostas cênicas. Com uma linguagem cortante, analisou com um bisturi a sociedade brasileira, criando provocações em aberto e redimensionando a vertente política, social e existencial da nossa dramaturgia.

Alzineia Monteiro de Oliveira empreende importantes eixos de investigação nesta pesquisa, tais como: recuperação da teoria da tragédia no contexto ocidental, permeando os mais notáveis tragediólogos, entre os quais Ésquilo, Sófocles e Eurípides, além de Shakespeare e a evolução do gênero até a tragédia moderna e, conseqüentemente, a moderna tragédia brasileira. Tal recuperação histórica e teórica, inevitavelmente importante para continuidade dos capítulos seguintes, poderá abrir o leque para a compreensão do leitor sobre a interpretação das obras tomadas como *corpus*:

Quando as máquinas param, O abajur lilás, Dois perdidos numa noite suja e Querô, uma reportagem maldita.

Na análise de *Quando as máquinas param*, Alzineia Monteiro de Oliveira foca no núcleo familiar, considerada a célula *mater* da sociedade, desde as construções dramatúrgicas realistas. Como se sabe, Nelson Rodrigues foi um dos autores que elegeram esse núcleo como um dos centros de irradiação aos desajustes sociais, quer dizer, a sociedade parece porque a família está desequilibrada. Entram em xeque as relações humanas, a disputa pelo poder e, sobretudo, o ser humano como peça fundamental na engrenagem social.

Em *O abajur lilás*, a pesquisadora segue pelo lastro da tragédia naturalista que, no teatro, acontece de maneira tardia no Brasil. A análise confronta a vida trágica com a tragédia da vida, destacando o trágico como elemento crucial na produção pliniana. Do mesmo modo, o trágico que se reverbera na peça, na sua confrontação com a realidade histórica, justifica a perseguição sofrida pelo dramaturgo, o desprezo pela sua produção e, naquele contexto de ditadura, a censura sobre sua obra.

Dois perdidos numa noite suja é o *corpus* onde se consolida a análise sobre as relações de poder, substancialmente nos espaços da subalternidade, ou seja,

mesmo entre aqueles que estão à margem da sociedade, constroem-se relações em que alguns mandam e outros obedecem. Do espaço público ao privado, da aparência à intimidade, a análise da peça apresenta enfoques socioexistenciais, onde a crise do homem moderno torna-se o reflexo de uma cultura castradora, uma política viciada e uma economia guiada pelo capitalismo selvagem. Plínio Marcos, sem dúvida, soube como representar toda essa sujeira social que reverbera na moral.

O estudo sobre *Querô, uma reportagem maldita* encerra a investigação, demonstrando o quanto a sociedade brasileira clamava (e ainda clama) por justiça social. A obra, sem dúvida, tornou-se uma provocação sobre situações calamitosas historicamente registradas no país, onde as histórias de vida gritavam para serem contadas, divulgadas, denunciadas. Há lugar para se discutir a luta pela sobrevivência e o grito de socorro contra as violências, em situações que, não só compunham representações literárias ou artísticas, mas uma *mimese* da realidade histórica.

Sem dúvida, este livro de Alzineia Monteiro de Oliveira tem muito a somar com os estudos sobre Plínio Marcos e a sua obra, fortalecendo a crítica existente e lançando novos olhares contemporâneos sobre a dramaturgia brasileira. Que esta pesquisa possa se tornar uma fonte para nortear novas

investigações, levando avante os estudos sobre o teatro brasileiro e sua vertente trágica, no movimento entre o ontem e o hoje, a ficção e a verdade, a vida de seres de papéis (personagens) e do homem da realidade histórica.

Cáceres-MT, março de 2026.

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva¹
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

1 Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestrado e doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), Licenciado em Letras e Licenciado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). Tecnólogo em Teatro pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). Professor Livre Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), Pró-Reitor de Ensino de Graduação (gestão 2006-2010), Diretor do Centro de Pesquisa e Museu de Arqueologia, Etnografia, Paleontologia e Espeleologia de Cáceres (2015-2016), Assessor de Gestão das Modalidades de Ensino Diferenciadas (2017-2018), Diretor de Programas de Pós-Graduação Stricto sensu (2019-2020), Assessor de Gestão de Pós-Graduação da Unemat (2020-2022). Sócio efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras e Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, teatro e artes visuais e afirma-se cada vez mais como crítico literário e escritor de ficção (contos). Tem diversas obras publicadas, bem como participações em antologias publicadas por editoras mato-grossenses e de outros estados brasileiros, além de publicações em outros países. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (mestrado e doutorado) da Unemat. Atualmente, dedica-se às pesquisas relacionadas à literatura, teatro de língua oficial portuguesa (Portugal, Brasil e África), artes visuais e preservação do patrimônio histórico e cultural. É coordenador do Programa Residência Pedagógica da Unemat, Diretor da Cena do Drama Companhia de Teatro Universitário e Coordenador do Curso Superior de Tecnologia em Teatro (Curso de Cuiabá).

APRESENTAÇÃO

Ler a dramaturgia de Plínio Marcos é aceitar o convite para um incômodo necessário, uma vez que o dramaturgo nos retira da zona de conforto ao abrir as cortinas para o cenário miserável da vida humana. O livro que o leitor tem em mãos funciona como um verdadeiro cartão de visita para as entranhas desta obra, operando como um libelo contra as injustiças sociais.

Esta obra resulta da tese de doutorado intitulada *Entre a experiência trágica e a tragédia do homo sacer na dramaturgia de Plínio Marcos*. A pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), inserida na Área de Concentração em Estudos Literários e na Linha de Pesquisa Literatura e Vida Social em Países de Língua Oficial Portuguesa, sob a cuidadosa orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

A temática abordada debruça-se sobre a experiência daqueles que vivem à margem da sociedade, desprotegidos pelo Estado Democrático de Direito e expostos ao limite da degradação. A partir desse cenário, o problema de estudo que norteia a obra fundamenta-se nas seguintes inquietações: o que torna as peças de Plínio Marcos uma tragédia? O que há

de forma e conteúdo que as caracterizam como tal? E, por fim, o que há de inovador nas tragédias plinianas?

Para responder a essas questões, os objetivos deste livro consistem em identificar e analisar os aspectos do drama trágico no teatro de Plínio Marcos. A obra busca defender a existência de uma tragédia fundamentalmente pliniana: a tragédia do *homo sacer*, demonstrando como a transformação dos protagonistas ocorre pela perda de perspectiva de vida e pela impossibilidade de uma existência digna, livre da exploração.

O aporte teórico e metodológico ancora-se na análise crítica e imanente de quatro peças fundamentais que compõem o *corpus* da pesquisa: *Quando as máquinas param* (1978), *O abajur lilás* (1975), *Dois perdidos numa noite suja* (2016) e *Querô, uma reportagem maldita* (2017). O referencial teórico mobiliza a teoria da tragédia moderna de Raymond Williams (2002), em contraponto aos estudos clássicos de Aristóteles (2008), Albin Lesky (2015) e Andrew Bradley (2009). Para aprofundar a condição de exclusão das personagens, o estudo utiliza os conceitos de *homo sacer* e de estado de exceção do filósofo Giorgio Agamben (2006, 2007). A estrutura do trabalho foi concebida para conduzir o leitor por uma jornada de aprofundamento crítico. A obra inicia-se com uma discussão teórica sobre a história da tragédia no teatro ocidental, passando pelos gregos e por Shakespeare, até chegar à moderna tragédia brasileira no século XX.

Na análise de *Quando as máquinas param*, explora-se a família como o cerne trágico e o impacto do capitalismo nas relações íntimas e humanas. Em seguida, é feito um estudo de *O abajur lilás*, em que se aborda a peça sob a ótica de uma tragédia naturalista, evidenciando a opressão e a censura. Subsequente, é feita uma análise de *Dois perdidos numa noite suja*, um enfoque nas microestruturas de poder e na transição do espaço de ordem pública para o espaço claustrofóbico e violento da intimidade. Por fim, o estudo de *Querô, uma reportagem maldita* consolida a tese defendida neste livro, ao demonstrar a redenção impossível e a vida banalizada daqueles que são abandonados pelo Estado.

Dessa forma, espera-se que este livro possa contribuir com estudantes, professores e pesquisadores de Literatura, Artes Cênicas, Sociologia e Filosofia, bem como todo leitor interessado em compreender as fraturas da sociedade moderna brasileira. É uma leitura para aqueles que desejam enxergar além das convenções e refletir sobre as “vidas nuas” que, embora silenciadas pela mídia e pelas infraestruturas de poder, encontram na arte teatral a sua dolorosa e urgente reafirmação.

Convido você a adentrar este submundo e descobrir a potência de um teatro, que, ao expor a nossa face mais cruel, nos convoca irreversivelmente à reflexão e à empatia.

Porto Nacional-TO, março de 2026

.Alzinéia Monteiro de Oliveira

Fotografia 1 – Plínio Marcos



Fonte: Blog Annamaria (2025)².

2 Disponível em: <https://www.annamariadias.com.br/2017/04/22/abertura-de-meu-site/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

A TRAGÉDIA NA HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL

*Uma tragédia, segundo se pode ler em antigos livros,
é a história de alguém que, tendo conhecido grande
prosperidade, cai de sua alta posição para a miséria,
acabando os seus dias no infortúnio.*
(Geoffrey Chaucer, *Os contos de cantuária*, 1987, p. 89).

Neste capítulo, apresentam-se noções preliminares sobre a tragédia e o trágico com base em Ésquilo, Sófocles e Eurípides e, posteriormente, Shakespeare. Inicialmente, tomou-se como aporte teórico Aristóteles (2008), por sua clássica definição de tragédia, bem como por apresentar as primeiras noções a que se tem acesso sobre o efeito trágico. Ainda neste tópico, consideraram-se fundamentais os estudos de Albin Lesky (2015), em razão de sua análise sobre o teatro grego. Em seguida, pontuam-se algumas nuances a respeito do teatro shakespeariano por intermédio dos estudos de Andrew C. Bradley (2009). Por fim, são feitas algumas provocações para incitar uma autocrítica sobre a teoria da tragédia e do efeito trágico, sustentada por meio de discursos, à luz de um poder simbólico, que negam a

possibilidade de existência da tragédia fora do cenário de uma experiência trágica representada por “homens elevados”.

1.1 A TRAGÉDIA E O TRÁGICO EM ÉSQUILO, SÓFOCLES E EURÍPIDES

Antes de iniciar as considerações sobre a tragédia e o trágico, faz-se necessário explicar o uso do termo ocidental, em razão da sua carga semântica e das discussões levantadas acerca do conceito. Edward Said (1990), ao dedicar-se a debater sobre tema, pensa na ideia de ocidente e oriente a partir de três perspectivas: acadêmica, estilo de pensamento e discurso de poder. Não serão aprofundadas as abordagens do autor, mas, para não incorrer no erro do uso do termo, nem suscitar o questionamento “a partir da história da tragédia de qual teatro?”, ou, ainda, aproximar esta pesquisa de uma perspectiva do discurso do poder eurocêntrico, o que vai de encontro aos posicionamentos defendidos, fazem-se algumas considerações.

Assim, utiliza-se ocidental para delimitar o estudo desta pesquisa com base nos conceitos de tragédia e trágico explicados por autores considerados, dentro da academia, como autores do ocidente. Portanto, segue-se o viés citado por Said (1990), o estilo de pensamento. Insta destacar que a delimitação da “tragédia clássica” às suas manifestações gregas e shakespearianas, embora defendida por alguns

teóricos, está intimamente ligada a um discurso de poder e a uma perspectiva eurocêntrica. Essa visão de mundo se alinha ao conceito de “Ocidente”, entendido, conforme a tese de Said (1990), como um imaginário construído para estabelecer uma relação de superioridade em relação ao “outro”. Considerando essas análises, a “tragédia” nesta pesquisa é discutida como um conceito em disputa.

A tragédia e o trágico são conceitos caros aos críticos e aos teóricos, especialmente da dramaturgia. Ao longo da tradição literária, sobretudo a dramática, pesquisadores significaram e reformularam o entendimento a respeito dos conceitos, conforme as transformações e o surgimento de novas tendências estéticas de produções cênicas, desde os tragediógrafos gregos até os dramaturgos do século XX.

É preciso fazer algumas considerações para prosseguir com a discussão pretendida. Primeiro, o trágico é um elemento intrínseco à tragédia. Segundo, o teatro em cena consiste, em regra, no drama, na tragédia e/ou na comédia, embora essas tipologias, se assim podem ser chamadas, tenham seus próprios desdobramentos. Dito isso, o que se pretende é identificar alguns aspectos do drama trágico no teatro de Plínio Marcos. Para isso, reporta-se à teoria que explica a tragédia e o efeito trágico, passando pelos gregos e por Shakespeare. Nos estudos feitos, foi possível identificar que não há uma definição única de tragédia, assim como há possibilidades diversas de se pensar o que ficou compreendido como trágico.

Há, contudo, elementos teóricos e históricos relativamente pacíficos quanto ao tema. Segundo a bibliografia consultada, as tragédias, pelo menos desde a época de Aristóteles, eram peças encenadas em festivais dionisiacos, contexto em que os tragediógrafos apresentavam peças estruturadas por uma trilogia com temáticas densas, e encerravam com uma peça considerada satírica, como cita o autor. “Nas grandes Dionísias, o concurso trágico ocupa três dias: cada dia um poeta apresenta três tragédias e um drama satírico” (Torrano, 2022, p. 12). Tudo isso é datado de meados do século V a.C. Nesse contexto, para Aristóteles (2008, p. 47-48):

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.

Diferentemente do que ocorre no texto épico e na lírica, o drama exige personagens encenando diante de seus espectadores. Surge, na arte, a possibilidade de atores representarem uma perspectiva sobre a vida por meio de gestos e diálogos. Tais ações, nas palavras de Aristóteles (2008), causam pena e temor ao público, provocando o que o teórico chama de catarse. Além disso, a tragédia pode ser vista, segundo Raymond Williams (2002, p. 29), a partir de “uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico”.

Se, na *Poética* aristotélica, a noção de efeito catártico não fica explícita, Albin Lesky (2015) observa que o conceito, inicialmente, estaria no domínio da medicina, mas se estende para outros campos e passa a ser interpretado como um sentimento de alívio combinado ao prazer.

Nessa toada, catarse, no domínio das artes, em particular no teatro, seria uma apreciação estética que provoca no espectador a combinação de alívio e prazer. Qualquer leitor ou espectador, ao ter a experiência com uma tragédia, acompanhará o sofrimento dos protagonistas, sua agonia e, por fim, o alívio frente ao seu desfecho trágico do ser humano encurralado em um beco sem saída.

Aristóteles (2008) afirma que as ações representadas em uma tragédia advêm de homens elevados e correlaciona o comportamento das personagens trágicas às figuras dos heróis de Homero. Em suas palavras: “A epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos” (Aristóteles, 2008, p. 46-47). As ações mencionadas pelo autor são configuradas a partir das personagens dos teatrólogos gregos da Antiguidade Clássica. Nesse sentido, a abordagem aristotélica deixou de dar conta da totalidade do drama trágico, principalmente a partir da modernidade ocidental, momento em que se consagraram tragediógrafos com projetos estéticos diversos.

Ainda assim, Aristóteles (2008) legou, em seus escritos, as partes constitutivas de uma tragédia, a partir das peças produzidas em seu tempo. Na *Poética*, o teórico cita seis

elementos: o enredo, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a música.

O enredo se dá por meio da concatenação das peripécias e dos reconhecimentos. O primeiro ocorre com a mudança dos acontecimentos, quando algo é intencionado, mas, em sua realização, produz resultado diverso. Aristóteles (2008) cita como exemplo a intenção do mensageiro que, ao revelar a Édipo quem havia assassinado o rei de Tebas com a intenção de salvar o seu povo, revela uma verdade, até aquele momento, desconhecida: o assassino era o próprio Édipo. Com isso, o reconhecimento torna-se a passagem da ignorância para o saber.

Os caracteres são explicados pelo autor como sendo o caráter da personagem, o que ela apresenta por meio de suas ações, ou como é vista aos olhos do espectador ou do leitor.

A elocução “é a comunicação do pensamento por meio de palavras, e o seu valor é o mesmo em verso e em prosa” (Aristóteles, 2008, p. 50). Assim, a linguagem utilizada pela personagem também é significativa, compõe o todo da obra, define sua estética.

O pensamento “consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado, o que, na oratória, é função da arte política e da retórica” (Aristóteles, 2008, p. 50). Assim, por meio das falas das personagens, é possível conhecer as suas intenções, a sua perspectiva da verdade, o anúncio de uma ideia. Diz sobre a capacidade de persuasão da personagem.

O espetáculo é o ator em cena, o todo necessário para a montagem da peça. Além disso, o ator é o elemento “menos artístico” na tragédia, pois, com ou sem a encenação, a tragédia já existe.

A música é interpretada como o elemento responsável por embelezar a tragédia, momento em que entra em cena o coro, por meio do canto, e apresenta a sua cosmovisão sobre o que está sendo encenado. Contribui, portanto, com a performance do teatro.

Esses elementos dão vida ao herói trágico e à sua experiência. O efeito trágico se materializa. Apesar disso, o herói, como foi idealizado por Homero e pelos dramaturgos gregos, fica restrito ao período em que foi criado. Esse não atende mais aos anseios do ser humano após o século XX. Isso porque a humanidade passou por transformações sociais fundamentais, as quais exigem um novo herói. Mas que herói é esse? Será que Plínio Marcos foi capaz de criar essa personagem? Essas questões serão caras em um momento posterior.

Ao analisar a pesquisa de Albin Lesky (2015), nota-se que nem mesmo as tragédias gregas possuíam características idênticas. Cada uma apresenta suas peculiaridades. A esse respeito, destaca-se que a trilogia de Ésquilo, *Orestia*, apresenta, desde a primeira peça, o assassinato do herói Agamêmnon. Na segunda, o assassinato de Clitemnestra, e, na terceira, o perdão a Orestes como desfecho, apesar de este ter que viver com a culpa de ter matado a própria mãe. Porém,

ainda assim, a trilogia finaliza com a absolvição do herói. Logo, não se trata de uma trilogia em que o final é caracterizado pela morte do protagonista, mas, sim, pela absolvição da personagem heroica frente às acusações de ter matado a mãe.

Em *A trilogia tebana*, de Sófocles, há uma sucessão de infortúnios e assassinatos, inclusive na última peça, *Antígona*, em que se clama a honra fúnebre em prol de Polinices. Nas tragédias de Eurípides, embora a morte seja também uma recorrência, não é como se findam as peças. Além disso, passa-se a problematizar a intervenção divina, o que já havia se iniciado com *Antígona*, quando a personagem questiona o poder de Creonte. Eurípides, por meio de suas tragédias, confronta os seus predecessores, Ésquilo e Sófocles.

Tais aspectos resultam em diferentes perspectivas teóricas para se pensar a tragédia. Por essa razão, os estudiosos dedicados a seu estudo pontuam sua complexidade.

Todavia, no momento em que colocamos a questão histórica concreta, a saber, quando e em que campos o conceito do trágico sofreu a evolução indicada, somos obrigados a confessar nossa complexidade (Lesky, 2015, p. 26-27).

Friedrich Nietzsche (2007), em *O nascimento da tragédia*, afirma que, até o momento de seus escritos, havia um problema não solucionado a respeito da origem da tragédia, apesar de tantos estudos sobre o assunto. De modo semelhante, Barbara Heliodora (1997, p. 95) comenta: “Pode-se passar horas, dias ou semanas tentando encontrar uma

definição satisfatória para a tragédia, gênero difícil e fugidio [...]”. Diante disso, para adentrar na profunda complexidade da tragédia, é preciso reportar-se aos dramaturgos gregos, ainda que a pretensão seja debruçar-se sobre as peças de Plínio Marcos. Para isso, recorre-se à pesquisa de Albin Lesky (2015), que, para delinear alguns aspectos recorrentes na tragédia, usa como referência as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, as quais foram, aqui, igualmente mobilizadas como objetos de análise, ainda que não aprofundadas, para traçar uma linha de raciocínio desta pesquisa.

Embora não haja outros estudos que demonstrem a origem da tragédia que não seja nos gregos, Albin Lesky (2015) reconhece ser uma questão de hipótese de origem, pontuando que o surgimento está intimamente imbricado com o culto a Dionísio e aos mitos, no chamado período helenístico.

Assim, além do culto a Dioniso, dos ditirambos e dos sátiros, vemos como na lenda dos heróis aparece um novo elemento integrante e pressentimos a abundância estimulante da qual brota a forma definitiva. Através do mito dos heróis a tragédia adquiriu a seriedade e dignidade de sua postura (Lesky, 2015, p. 79).

Nessa senda, Ésquilo, Sófocles e Eurípides tornam os infortúnios dos cidadãos atenienses, sobretudo dos reis, rainhas, príncipes e princesas, matérias de criação de suas tragédias. Roger Orborne (2015, p. 31) compreende que o teatro estava intimamente relacionado à organização social ateniense: “A própria invenção do teatro surgiu da

necessidade de representar indivíduos num esforço para lidar com a complexidade de sua própria vida”. Talvez, por isso, Aristóteles e seus seguidores afirmem, veementemente, que a encenação dos infortúnios de pessoas não pertencentes à aristocracia não é uma tragédia. Ora, o modo como Atenas estava socialmente organizada não dava espaço ao protagonismo de homens sem títulos. Direta ou indiretamente, essa configuração impacta na criação do drama trágico.

Ésquilo, considerado pioneiro das tragédias gregas, apresenta ao público, em 458 a.C., a sua trilogia *Orestéia*, composta por *Agamenon*, *Coéforas* e *Eumênides*. As peças demonstram diversos aspectos da vida ateniense. Mas, nas palavras de Jaa Torrano (2004), destaca-se a relação entre o poder e a justiça, o contexto de crimes hediondos apresentados como sacrifício e a guerra dentro do horizonte e da perspectiva democrática de Atenas. Tudo isso é explicitado desde a vingança de Clitemnestra, ao matar o próprio marido, Agamenon, até o matricídio cometido por Orestes, ao matar a mãe, Clitemnestra, para vingar-se do assassinato do pai. O emaranhado de conflitos dessas peças contribuiu para associar a tragédia a experiências funestas, como feito por Raymond Williams (2002) em seu estudo sobre a tragédia do século XX.

Jaa Torrano (2004) apresenta algumas considerações a respeito dos elementos formais da tragédia. Para o autor, a estrutura das peças compõe-se pelos versos cantados pelo coro e pelas falas das personagens, as quais revelam os episódios do enredo do drama.

O coro, constituído exclusivamente por um colégio de cidadãos em pleno gozo de seus direitos políticos, é em geral o porta-voz da cidade e dos ideais dela, e assim apresenta o ponto de vista e o grau da verdade própria do homem dentro dos horizontes políticos (Torrano, 2004, p. 18).

Sobre isso, é preciso atentar-se a alguns detalhes: segundo a afirmação acima, pode-se concluir que não há, nas tragédias, principalmente de Ésquilo e Sófocles, espaço para a representação de aspectos da vida dos seres humanos que não fossem pertencentes à aristocracia ou não fossem considerados como cidadãos. Os integrantes do coro, ou seja, tão somente os sujeitos em pleno gozo de seus direitos políticos, tinham o direito de expressar sua cosmovisão sobre a vida representada na peça.

Nesse aspecto, se considerado o modo como Atenas estava socialmente organizada, compreendem-se as razões pelas quais apenas os considerados cidadãos tinham direito à voz. Osborne (2015)³ comenta que Atenas era dividida em

3 Sólón dividiu os cidadãos de Atenas em quatro classes de propriedades - provavelmente um reconhecimento formal da situação já existente - e deu aos membros das três classes superiores a chance de participarem do governo da polis. Os membros das classes mais altas (*os pentacosiomedimni*), agora incluindo os ricos, assim como os nobres, podiam ser arcontes, a serem escolhidos por sorteio. O Areópago, formado por *ex-arcontes*, foi transformado no guardião da Constituição e das leis. As duas classes seguintes - os *hippeis* (com posses no valor de trezentas medidas) e os *zeugitae* (duzentas medidas) - podiam ser membros da assembleia, ou *boule*, agora chamado formalmente de Conselho dos Quatrocentos. Esse grupo era formado por cem membros de cada uma das quatro tribos antigas, ou *phylae*, de Atenas; também podiam exercer diversos cargos administrativos. Cidadãos da ordem mais baixa, os *thetes*, podiam participar da assembleia dos cidadãos - a *ekkleia* que vimos em atividade na encosta de uma colina em Atenas -, embora os poderes desse grupo não fossem tão abrangentes no início quanto viriam se tornar depois. *Thetes* com mais de 30 anos, podiam atuar como jurados nos tribunais especiais (*dikasteria*), cargo que lhes permitia restringir o poder dos ricos. (Os residentes de Atenas abaixo do *thetes* - mulheres, estrangeiros e escravos - não eram considerados cidadãos) (Osborne, 2015, p. 22-23).

quatro classes, três superiores, de cidadãos, e uma composta por mulheres, estrangeiros e escravos. Tais conjecturas podem sugerir motivos para as personagens, nas tragédias gregas, serem, conforme cita Aristóteles (2008), seres elevados, uma vez que não há protagonistas mulheres, estrangeiros e escravos. Quanto a isso, Lesky (2015, p. 180) problematiza a questão social do teatro grego:

Aqui deparamos diretamente com o problema de saber o que é decisivo para o homem, se a massa hereditária viva em *physis* ou se a influência do meio e da educação. Em nosso campo, a pergunta é respondida com uma decisão a favor da hereditariedade, que também condiciona nossa posição face a dois outros problemas, um social e outro pedagógico. Aquela distinção entre pessoas de nascimento nobre e plebeu [...] no âmbito da helenidade mais antiga, não brotou orgulho social, mas sim da convicção de que o berço de nascença estabelece decisiva determinação.

Logo, apesar de estarem evidenciados, nas tragédias gregas, os comportamentos intrínsecos a qualquer ser humano, seria limitante desconsiderar que tais personagens vivem em um cenário social hierarquicamente organizado, conforme sua condição de nascença. Clitemnestra, por exemplo, quando assume o lugar do marido, enquanto ele está na guerra, fica como governante transitória, sabendo que precisará ceder o trono quando Agamêmnon voltasse. Somado a isso, a personagem feminina tem sua dor, desencadeada a partir do assassinato de sua filha pelo próprio esposo, questionada por Apolo.

Co. Zeus, como dizes, deu este oráculo prescrevendo a Orestes vingar o pai sem ter em conta a honra à mãe?

Ap. Não é o mesmo: o varão nobre ser morto, honrado com cetro outorgado por Zeus, e morto por mulher, não com furioso arco longemitante como de Amazonas, mas como ouvirás, Palas, e vós ao lado que no voto decidireis esta questão. Na guerra o mais das vezes prosperou e na volta ela o recebeu com benévolas palavras, ofereceu banho quentes em banheira de prata, e ao terminar recobriu-o com manto e no intérmio árduo manto prende e golpeia o varão. Esta morte vos é contada do varão venerado por todos, chefe da armada. Tal foi minha fala para que morda os varões dispostos a dar a sentença (Ésquilo, 2004, p. 119-121).

Embora possuísse razões para planejar e executar a morte de Agamêmnon, Clitemnestra é julgada como regicida, enquanto o filho, que a matou em nome da honra do pai, é absolvido. Esses e outros exemplos demonstram a supervalorização cultural, pelos atenienses, de uma organização social marcada pela figura masculina e pela configuração do poder pelos chefes de Estado. Ao expor essas relações de poder, ainda que não explicitamente, é possível compreender que os tragediógrafos da época confrontavam o imaginário ideal que se tinha de Atenas.

Com sua trilogia, Ésquilo põe em evidência a estrutura social de Atenas. Não se sabe se para supervalorizar ou para ironizar, visto que ambas as leituras, em termos literários,

são possíveis. Todavia, seus sucessores, como Eurípides, começaram a questionar o modelo de democracia em Atenas de uma forma mais agressiva e explícita. Nietzsche (2007, p. 70-71) comenta sobre a decadência da tragédia antiga a partir das provocações das peças de Eurípides:

Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéicos anteriores a Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides. Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscientemente as linhas mal traçadas na natureza.

Eurípides fez protestos ao “mundo helenístico” e ao modo como a tragédia o representava, mas, para isso, era preciso enfrentar Ésquilo e Sófocles: os canonizados.

[...] é algo conhecido em toda parte que Ésquilo e Sófocles, durante toda a vida, e por muito tempo depois, gozaram, plena posse, do favor popular e que, portanto, com respeito a esses predecessores de Eurípides, não se poderia falar de modo algum de uma relação desequilibrada entre obra de arte e público (Nietzsche, 2007, p. 73-74).

Segundo os apontamentos feitos por Nietzsche (2007, p. 70-71), Eurípides dá o protagonismo a personagens representantes do povo:

Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas até a

figura do *graeculus*, que doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático.

Em termos históricos, vale ressaltar que Ésquilo cria suas tragédias em uma época de apogeu e expansão de Atenas, uma vez que, segundo registros, suas primeiras tragédias estão datadas a partir de 458 a.C. Segundo os registros de Osborne (2015, p. 29),

de 460 a 430 a.C., Atenas conduziu uma política externa expansionista, usando os rendimentos de suas minas de prata e impostos sobre os aliados para ampliar a força naval de modo de dominar o mar Egeu.

O ápice de Atenas é marcado por uma organização hierárquica da sociedade, cujos valores estão presentes nas peças de Ésquilo. Nesse sentido, não se deve exigir, com olhos atuais, que o dramaturgo escrevesse seu teatro de outra forma, ou com valores evocados pelos movimentos sociais da sociedade contemporânea.

Osborne (2015, p. 30) comenta, ainda, que, embora Atenas tenha sido pioneira em criar um modelo de democracia, havia críticas internas: “Enquanto democracia, Atenas era aberta à crítica interna”. Nesse cenário, Sófocles, em *Antígona*, provoca o público sobre o poder do Estado na figura de Creonte, ao passo que Antígona exige o direito a um funeral para seu irmão. Posteriormente, Eurípides, em *Medeia*, coloca em xeque a decadência da instituição do matrimônio, o qual

desobriga Jasão das responsabilidades junto à Medeia e aos seus filhos em prol de um casamento mais promissor.

Outro importante aspecto formal da tragédia grega é ser apresentada por meio de um prólogo e, em seguida, encenada pelo coro e por dois ou três atores, no máximo. Sobre isso, comenta-se:

Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heróica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público (Lesky, 2015, p. 36).

Além da estrutura do enredo, há, também, elementos como a *hýbris*, a revelação profética e o trágico, sendo este último fundamental a toda tragédia. O trágico se torna um liame entre todas as tragédias, desde as gregas até as consideradas modernas⁴.

A *hýbris*, por sua vez, é entendida pela doutrina como a arrogância dos mortais, o que resulta na ira dos deuses e, por consequência, na queda do herói. Torrano (2004, p. 56) explica:

No contexto dessa doutrina, a palavra ‘grande’ tem forte sentido pejorativo de ‘soberbo’, o uso homérico de dizer a palavra soberba, ter pensamentos soberbos. Nesse sentido, “a grande

4 Em diversos momentos, nesta pesquisa, será mencionada a ideia de moderno. Ressalta-se que se entende sociedade moderna, ou literatura moderna, como contexto iniciado a partir do século XX.

opulência humana” é uma das figurações da *hýbris* ‘soberbia’; por isso, ‘não morre sem filho’, mas sempre a segue ‘a insaciável miséria’.

Assim, quando a personagem, o homem mortal, tenta desviar ou fugir do destino pré-determinado pelos deuses, tende a sofrer consequências fatais. É na tentativa de fugir do seu destino que Édipo cumpre a profecia. Somado à *hýbris*, há a revelação profética, a anunciação da queda do herói. Cita-se como exemplo a premonição de Cassandra sobre a morte de Agamenon:

Ca. *Iou iou!* Ó ó! Misérias!
A terrível fadiga de veraz vaticínio Subverte-me
revolvendo com prelúdios. Vede sentados perto do
palácio estes jovens similares a figuras de sonhos:
crianças como se mortas pelos seus,
as mãos cheias de carnes, pastos próprios,
com intestinos e vísceras, mísero peso, parecem
ostentar o que o pai degustou.
Digo que trama punição por isto Um leão covarde
a rolar no leito,
caseiro, contra o recém vindo senhor meu, pois
devo suportar o jugo servil (Ésquilo, 2004, p. 187).

Fato semelhante ocorre, também, na *A trilogia Tebana*, de Sófocles, no momento em que é revelado a Édipo as suas desgraças:

Varões ilustres desta terra, sempre honrados, Que
fatos ouvireis, que dores sentireis, que luto vos
aguarda como cidadãos inda fiéis à gente e à casa
dos labdácidas!
Nem mesmo as águas do Istros e do Fásis juntas
agora purificaria esta casa, tão grandes são os
males que ela hoje encobre! Logo ela vai expor

à luz outras desgraças, Conscientes desta vez, e não involuntárias;
Os sofrimentos são ainda maiores quando Autor e vítima são uma só pessoa (Sófocles, 1990, p. 84).

Interpreta-se essa revelação profética, que, em regra, parte de fora do núcleo do poder, como protesto às ações incontestáveis do monarca sob as alegações de desígnios dos deuses ou do destino. Os exemplos citados acima mostram a tentativa de Cassandra e do servo de Édipo de alertar seus reis sobre o devir, sobre as consequências das ações de seus monarcas. Entretanto, não conseguem persuadi-los e suas profecias são desacreditadas.

A respeito do trágico, na introdução de *A trilogia tebana*, de Sófocles, Mário da Gama Kury (1990, p. 14) comenta:

O trágico, originalmente, consiste em que, no círculo da colisão, as duas partes opostas, consideradas isoladamente, têm um direito por si mesmo. Por outro lado, só podendo realizar o que há de verdadeiro e positivo em seu objetivo e seu caráter como negação e violação da outra força igualmente justa, elas serão levadas, malgrado sua moralidade ou antes por causa dela, a cometer faltas.

O trágico, nessa perspectiva, seria a tensão entre partes opostas: a vontade do homem mortal em face da predestinação dos deuses; ou, em outra perspectiva, a vontade externa (as convenções sociais) em face do inconsciente; ou, ainda, o desejo de ascensão social em face do capitalismo. O ápice dessa tensão é a ruína do protagonista. A ausência de saída para as adversidades, em um primeiro momento

predestinadas e, posteriormente, reconhecidas pela tomada de consciência do lugar ocupado pela personagem, a qual também não encontra meios para libertar a si mesma da exploração, como ocorre com as personagens de Plínio Marcos. Corroborando essa perspectiva, Lesky (2015, p.104) ressalta ser o trágico a tensão entre a vontade do homem e a ordem dada pelos deuses:

[...] o trágico desses acontecimentos é efeito do deus e do homem em igual medida. A ardente vontade do homem topa com uma grande ordem, apoiada no divino, que lhe mostra seus limites e faz com que sua queda se torne significativamente um testemunho dessa ordem.

Desse modo, os supostos desígnios dos deuses sobre a vida dos mortais configuram-se no exercício do poder sobre os seres humanos. Somente os deuses, segundo as crenças dos atenienses, estavam isentos dos infortúnios, como declara Agamêmnon, conformado com o seu destino. “Quem senão Deuses ficam incólumes todo o tempo de vida?” (Ésquilo, 2004, p. 143).

Ainda sobre esse elemento, Péter Szondi (2004), em *Ensaio sobre o trágico*, desenvolve uma tese sobre o conceito de trágico, elencando, para tal, doze autores que propuseram uma reflexão sobre o conceito. Cada autor, a partir do seu objeto de análise, interpreta o trágico, identificando aspectos ora semelhantes, ora divergentes. Diante disso, Szondi (2004, p. 84-85) argumenta que não há um conceito propriamente

dito sobre o trágico, mas que se trata de um efeito causado pela própria tragédia.

Chega-se apenas uma conclusão: não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento ou consumado, é justamente o modo dialético. É o trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão.

Nessa perspectiva, o que se pode concluir, a partir de Szondi (2004), é que, apesar de o trágico ser um elemento intrínseco a todas as tragédias, ele se manifesta de maneiras distintas, embora a dialética entre dois opostos seja um elo comum, às vezes para se chegar a uma solução, às vezes para se conformar à incapacidade de reconciliação, à imposição do poder. Assim encarado, coloca-se a seguinte pergunta aos desdobramentos da presente pesquisa: como o trágico manifesta-se nas tragédias plinianas?

No teatro de Ésquilo, o trágico é, para Torrano (2004), visto a partir de quatro perspectivas, respectivamente: dos deuses, das *daimon*, dos heróis e, por fim, dos cidadãos. Portanto, as ações dos heróis são julgadas primeiramente pelos deuses, que exercem seu poder sobre a vida humana, ora para puni-los, ora para libertá-los. As *daimon*, entidades místicas, também atuam sobre a vida do herói, sobretudo para persegui-lo, a exemplo das erínias, que insistem em condenar Orestes por este ter cometido um matricídio. Porém, mesmo após os infortúnios e o julgamento dos deuses

e das *daimon*, as personagens se põem em defesa de suas tomadas de decisões, ainda que a ação resulte em *hamartia*, a causa de sua queda. Por fim, as ações dos heróis são, também, avaliadas à luz do coro, composto pelos cidadãos atenienses, sendo, portanto, um posicionamento a partir de uma consciência coletiva. Essas cosmovisões apresentam, de certo modo, um aspecto ambíguo da tragédia. Ou, no mínimo, apresenta ao público as diversas possibilidades de enxergar e entender a vida.

Contudo, o que seria entendido como trágico na trilogia *Orestéia*? Pode-se considerar como a figuração do trágico a desmedida de acontecimentos morais inaceitáveis nas relações humanas, mas que, por outro lado, se justificam contextualmente. Nesse sentido, configura-se como acontecimento desmedido: o sacrifício de Efigênia para os soldados de Agamêmnon chegarem a Tróia e vencerem a guerra; o assassinato cometido por Clitemnestra para vingar-se do esposo; e o matricídio cometido por Orestes visando justiça pela morte do pai. Esses acontecimentos são colocados em tensão entre si em uma curva sinuosa, ora na medida, ora na desmedida, a fim de se concretizar a predestinação.

De modo ainda mais perverso, Sófocles, na *A Trilogia Tebana*, comporta por Édipo Rei, Édipo em Colono e *Antígona*, consegue expor ao público, ao mesmo tempo, um caso de parricídio e de incesto. Em uma das versões de Édipo rei, o filho, sem ter ciência, atenta contra a vida do pai e mata-o, casa-se com a sua esposa, portanto, sua

mãe, e com ela tem quatro filhos. Tudo isso para alcançar e manter o poder de um monarca. Ao descobrir e partilhar sua descoberta com a esposa, ela se suicida. Édipo, ao ver o corpo da esposa e mãe estirado ao chão, retira um botão do seu vestido e, com ele, fura os próprios olhos. Após esses acontecimentos, o herói peregrina até a morte, enquanto seus filhos disputam o trono até se matarem reciprocamente.

Embora Sófocles tenha produzido tantas outras peças, Albin Lesky (2015) considera essa trilogia sua mais perfeita criação, sendo Édipo Rei a melhor tragédia grega entre as existentes. A condição de Édipo consegue provocar as mais profundas perturbações no público, em razão de seu sofrimento e da incapacidade de quaisquer soluções para ele.

Junto a Ésquilo e Sófocles, Eurípides compõe o conjunto de tragediógrafos gregos helenísticos. O dramaturgo inova ao começar a problematizar o desdobramento das ações humanas à luz da vontade divina. Isso porque, para o dramaturgo, o ser humano é responsável por sua tomada de decisões. Segundo Jaa Torrano (2022, p. 19):

Dizer que os culpados são os deuses é uma maneira cortês de colocar as coisas, para isentar outrem ou para se apresentar com mais dignidade, ou ainda, em outros casos, até mesmo por desespero cego, mas isso não muda nada, pois quem age participando de um determinado Deus é sempre responsável por seus atos, ainda que os desígnios do Deus sempre prevaleçam.

Em consonância a Torrano (2022), Lesky (2015) compreende que, a partir das tragédias de Ésquilo, os deuses preparam-se para abandonar os palcos de Atenas. O ser humano passa a ser concebido a partir de outras tensões, para além das imposições divinas. A sua relação com o mundo começa a ser conduzida por fatores diversos, os quais são discutidos, a partir das tragédias de Plínio Marcos, apesar de Lesky (2015) afirmar não ser capaz de vislumbrar a evolução da tragédia após Eurípides.

1.2 A TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA À GUIA DE ANDREW C. BRADLEY

Não é intenção desta pesquisa estudar o teatro shakespeariano. Assim, são feitos alguns apontamentos sobre as tragédias do dramaturgo a partir dos estudos de Andrew C. Bradley (2009), autor cujo *corpus* de análise abrange *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*. Bradley (2009, p. 19) argumenta que há uma substância intrínseca às peças analisadas, assim explicando o efeito trágico nas tragédias shakespearianas:

Se não sentirmos em determinado momento que o herói é, em algum sentido, um homem fadado à ruína; que ele e outros se debatem e são arrastados para a destruição como criaturas impotentes lançadas a uma torrente irresistível na direção de uma catarata; que, por mais culpáveis que possam ser, sua culpa está longe de ser a causa única ou suficiente de tudo que sofrem;

e que o poder do qual não consegue escapar é inexorável e inamovível - se não sentirmos tudo isso, não teremos captado uma parte essencial do pleno efeito trágico.

Portanto, para o autor, o efeito trágico parece estar associado ao efeito catártico, à apreciação estética a partir do modo como as ações que levam o protagonista à ruína são concatenadas. Nessa perspectiva, não haveria, em Shakespeare, uma tragédia que seja caracterizada por circunstância de ventura, mas tão somente pela ruína.

Segundo Bradley (2009), as tragédias shakespearianas, comparadas às gregas, apresentam um número maior de personagens no palco. Contudo, a trama ocorre no entorno de um rei, uma rainha, príncipes ou princesas. A tragédia shakespeariana, portanto, permanece centrada na vida dos aristocratas.

Há, ainda segundo Bradley (2009), uma sequência de acontecimentos que resulta na morte da personagem protagonista, o que nem sempre é indispensável para os tragediógrafos gregos. Todavia, essa personagem, necessariamente, ocupa um espaço de poder nas peças de Shakespeare. Este deve conhecer a glória e perdê-la, até a morte. Por essa razão, Bradley (2009) afirma que o mero sofrimento de uma personagem, e mesmo a sua morte, não configuraria uma tragédia shakespeariana se não colocar em cena, como protagonista, um homem de “alta estirpe”. Em suas palavras:

Uma total inversão da sorte, abatendo-se sem aviso sobre um homem de ‘alta estirpe’, feliz e aparentemente seguro - assim era o fenômeno trágico para o espírito medieval. Tinha forte apelo à compaixão e à comiseração humanas; suscitava igualmente outro sentimento, o medo. Assustava os homens e suscitava-lhes assombro. Fazia-os sentir que o homem é míope e indefeso, joguete de um poder inescrutável, conhecido pelo nome de fortuna ou qualquer outro - poder que lhe parece sorrir por algum tempo, até que, de inopinado, obriga-o a engolir o orgulho. A ideia de Shakespeare a respeito do fenômeno trágico é mais abrangente que essa e vai além dela; mas a inclui, e vale apenas observar a identidade das duas em determinado aspecto que é muitas vezes ignorado. A tragédia, em Shakespeare, tem sempre a ver com pessoas de ‘alta estirpe’; frequentemente com reis ou príncipes; senão, com líderes e homens públicos, como Coriolano, Bruto, Antônio; pelo menos, como em Romeu e Julieta, com membros de casas insígnies, cujos conflitos despertam interesse público (Bradley, 2009, p. 6).

Segundo o entendimento do autor, isso demonstra a fragilidade da existência humana, porquanto, mesmo em meio a uma vida abastada, o sujeito não está isento das vaidades da vida, o que causaria medo e compaixão no espectador, sentimentos igualmente provocados pelas tragédias gregas.

Esses não são, contudo, os fatores cruciais das peças de Shakespeare, segundo Bradley (2009). O teórico pontua três características fundamentais das peças do poeta e dramaturgo inglês: a primeira é a representação dos estados alterados da consciência, por meio da loucura, do sonambulismo e das alucinações das personagens protagonistas; a segunda,

o sobrenatural, ao inserir bruxas e fantasmas que possuem conhecimento sobrenatural; e a terceira, por fim, o acaso ou o acidente, aquele acontecimento que passa a desencadear a queda do herói. Para exemplificar o último fator, Bradley (2009) cita o fato de Romeu não ter recebido a mensagem do frei sobre a porção bebida por Julieta.

Sobre esses elementos destacados pelo teórico, algumas considerações são pertinentes. Nas peças de Shakespeare, não há interferência de deuses na vida dos homens. Por essa razão, os atos humanos são de suas próprias responsabilidades. “Os homens, desse ponto de vista, nos parecem basicamente agentes, ‘eles mesmos autores do próprio infortúnio’” (Bradley, 2009, p. 8-9). Iago, em *Otelo*, é um dos símbolos representativos dessa ruptura, ao assumir ser o homem dotado de razão, o responsável por suas vontades.

Iago

Virtude? Ora, pílula! É em nós mesmos que somos assim ou assim. Nossos corpos são jardins, dos quais nossas vontades são os jardineiros, de modo que podemos plantar urtigas, ou semear alfaces, criarmos hissopo ou arrancarmos ou colhermos tomilhos. Cultivá-lo com um gênero de ervas ou dispersá-las com muitos; tê-lo estéril pelo ócio ou estrumado pela indústria – ora, o poder, como autoridade corretora dele reside em nossa vontade. Se a balança de nossas vidas não tivesse uma medida de razão para contrabalançar a outra metade de sensualidade, o sangue e a baixaza de nossas naturezas nos conduziriam a conclusão desatinadas. Porém nós temos razão para esfriar nossas emoções mais desabridas, nossas ferroadas carnavais, nossa luxúria, descontrolada; o

que me leva a tomar isso que tu chamas de amor por ramo ou enxerto (Shakespeare, 2016, p. 539).

Entre outros motivos, isso se explica se se considerar o momento histórico-cultural em que o mundo ocidental está imerso: o humanismo. Os desígnios divinos são substituídos pela razão. A arte passa a ser influenciada pelo humanismo por meio da “exaltação do indivíduo, da consciência de si, manifesta-se de maneira notória a serviço da república” (Duby, 2009, p. 555). Shakespeare é o representante desse movimento na Inglaterra, ao criar personagens como Iago e Hamlet.

Para Harold Bloom (1998, p. 509), a noção de consciência de si é suscitada por Hamlet: “[...] mesmo que Hamlet seja um herói-vilão, será sempre o herói da consciência no mundo ocidental”. Ao compreender as ações humanas a partir da sua própria consciência, rompe-se com a concepção de que os acontecimentos movidos pela ação humana ocorrem em razão de uma vontade divina, aspecto, segundo Bloom (1998), introduzido na tragédia por Shakespeare.

Todavia, o poder é manifesto por uma posição vertical, de cima para baixo, o que era desígnio dos deuses passa a ser imposição de um monarca travestido das convenções sociais. Por isso, é pouco produtivo realizar uma discussão teórica sobre a tragédia desvencilhada do contexto histórico-cultural em que ela emerge. Depois dos gregos, Shakespeare fez o teatro pulsar novamente: “o verdadeiro herdeiro dos gregos

seria Shakespeare” (Williams, 2002, p. 50). Entretanto, no século XVI,

[...] o que emerge como a essência da tragédia é um sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não apenas é mais poderosa que o homem, mas que também, específica e conscientemente, age sobre ele. A chave para a assimilação anterior, em contrapartida, tinha sido não esse fator, mas o humanismo (Williams, 2002, p. 51).

Nesse sentido, não há, no âmbito do humanismo, espaço para o enaltecimento da influência de deuses nas artes. Não obstante, existe a alteração de consciência da personagem, que “justificaria” suas ações eticamente questionáveis. Com o humanismo, os deuses saem de cena, mas a tomada de consciência e, junto a ela, a moral impedem a personagem de agir.

Quanto ao sobrenatural, este pode ser interpretado como uma releitura das revelações proféticas existentes nas tragédias gregas. Os acidentes em Shakespeare estão para o destino nos gregos. Não se pretende, contudo, realizar, aqui, um estudo comparado entre Shakespeare e os gregos, o que se pontua são as possíveis releituras que aquele faz com esses.

Tanto Bradley (2009) quanto Lesky (2015) citam o trágico a partir de Hegel, ao considerá-lo como uma colisão entre duas partes. Nos gregos, esse aspecto consiste nas antinomias entre o homem e os deuses. Em Shakespeare, refere-se aos conflitos entre o herói (as vontades humanas) e seus opostos (a

consciência, a moral, as convenções sociais). Toda e qualquer situação que desestabilizasse a ordem, portanto, causaria a desarmonia do reino, o que Bradley (2009) chama de conflito externo. Para o teórico, o que Shakespeare apresenta de novo é o conflito interno vivido pela personagem, a sua consciência:

A alma daqueles que lutam contra o herói pode ser indivisa, e geralmente é; mas, via de regra, o herói, apesar de caminhar na direção de sua sina, encontra-se, pelo menos em determinado momento da ação, e por vezes em muitos, despedaçados por uma luta interna; e é frequentemente nesses momentos que Shakespeare revela seu poder mais extraordinário (Bradley, 2009, p. 13).

Eurípides, em um contexto de declínio ateniense, já questionava a responsabilidade do ser humano diante das próprias ações. Contudo, mais de dois mil anos depois, em uma época em que os homens passaram a descartar a justificativa de uma influência divina sobre suas ações, Shakespeare aprofundou essa ideia. Em seu teatro, o dramaturgo inglês amadurece o conceito de que o ser humano é plenamente responsável por seus atos, não mais sob a égide dos deuses, além de expor que as calamidades e os conflitos internos são, em grande parte, consequência das escolhas e da natureza do próprio homem.

Quaisquer forças em ação na alma humana, boas ou más, seja paixão pessoal, seja um princípio impessoal; dúvidas, desejos, escrúpulos, ideias – o que quer que possa animar, sacudir, apoderar-se da alma do homem e impeli-la. Numa tragédia shakespeariana, algumas dessas forças são mostradas em conflitos. São mostradas em ação nos homens e gerando contenda entre

eles. Também são mostradas, de forma menos universal, mas igualmente características, gerando perturbações e até o conflito na alma do herói. A traiçoeira ambição de Macbeth vai de encontro à lealdade e ao patriotismo de Macduff e Malcom: este o conflito externo. Mas essas forças ou princípios chocam-se igualmente na própria alma de Macbeth: este interno. E nenhum por si só poderia compor a tragédia (Bradley, 2009, p. 13).

Por meio das ações em torno do herói e de seus próprios atos, o teórico identifica uma possível visão de mundo em Shakespeare, ainda que não em sua totalidade. Há uma reflexão filosófica sobre a existência humana pulsando nessas tragédias. Quando o autor enfatiza a “alta estirpe” dos heróis, ele não se refere apenas à sua posição de poder, mas, também, à maneira como esses indivíduos agem frente às adversidades. Não se trata de personagens de conduta medíocre. São, ao contrário, autores de seus atos, os quais transcendem as convenções éticas ou morais de seu contexto. A esse respeito, comenta Bradley (2009, p. 23):

Quando estamos imersos numa tragédia, sentimos em relação às inclinações, aos atores e aos personagens emoção como atração e repulsa, compaixão, admiração, medo, horror, ódio talvez; mas não julgamos. Este é um olhar que surge apenas quando, ao refletir posteriormente sobre a peça, recorremos aos conceitos jurídicos e morais da vida cotidiana (Bradley, 2009, p. 23).

Essa mesma interpretação se aplica à condição elevada das protagonistas das tragédias gregas, conforme observado e prescrito por Aristóteles (2008). Édipo, por exemplo, ao descobrir ter cometido parricídio e incesto, enfrenta sua dor

com grandeza. Da mesma forma, Orestes, ao encarar o julgamento por matar a própria mãe, demonstra coragem, como pode ser visto no diálogo entre ele e o coro:

Co. Somos muitas, mas falaremos curto
responde fala por fala por tua vez.
Diz primeiro se és matador da mãe.
Or Matei, não é possível negar isso.
Co. Eis já ganho um dos três assaltos.
Or. Vanglorias quando ainda não caí.
Co. Deves dizer todavia como mataste.
Or. Com espada na mão cortei o pescoço.
Co. Quem persuadiu? Quem aconselhou?
Or. Os oráculos deste. Ele me testemunha.
Co. O adivinho te explicou que mate a mãe?
Or. E até aqui não lamento a sorte.
Co. Se o voto te pegar, dirás diferente.
Or. Confio. E da tumba o pai auxiliará.
Co. Confia nos mortos, matador da mãe!
Or. Ela era tocada de dupla poluição.
Co. Como assim? Explica-o aos juizes.
Or. Matando o marido matou meu pai.
Co. Quê? Tu vives, ela pagou com a morte.
Or. Por que não a perseguiste em vida?
Co. Não era consanguínea de quem matou.
Or. E eu sou do sangue de minha mãe?
Co. Como te nutriu no ventre, ó cruento?
Repeles o sangue materno querido?
Or. Dá testemunho já e explica-me,
Apolo, se com justiça a matei.
Não negamos que fiz tal como é,
mas se te parece com justiça ou não,
julga esta morte para eu lhes dizer
(Ésquilo, 2004, p. 117-119).

Mesmo prestes a ser condenado, Orestes não nega o ato cometido, não se acovarda diante do tribunal de Atenas, mas coloca-se disposto a enfrentar as consequências de suas atitudes. Nesse sentido, compreende-se que a condição

elevada do herói, tanto na perspectiva da tragédia grega quanto na de Shakespeare, se encontra na maneira pela qual o ser humano enfrenta as adversidades da vida. Não obstante, reduzir a compreensão desse aspecto somente a isso seria fechar os olhos para interpretações outras, o que pode forçar um consentimento para não se discutir a dimensão ideológica existente em torno da tragédia, pois se

[...] algumas mortes importam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica. Ironicamente, a nossa própria cultura burguesa começou por, aparentemente, rejeitar essa visão: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe (Williams, 2002, p. 74).

Interpretar a morte de um cidadão comum como fenômeno meramente incidental e a morte de um monarca como trágica possui suas origens. Podemos identificá-la em afirmações da *Poética* de Aristóteles, a exemplo do seguinte trecho:

Caráter bom pode existir em todos os tipos de personagens: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja um ser inferior e este inteiramente vil (Aristóteles, 2008, p. 64).

Isso, contudo, não é um argumento sólido para negar a possibilidade de criar uma tragédia após Shakespeare. Szondi (2004) recorre à interpretação de Hölderlin sobre esse controverso tópico:

Hölderlin interpreta a tragédia como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada. A tragicidade do homem consiste no fato de que ele só pode oferecer esse serviço que dá significado a sua existência na morte quando é posto como signo em si mesmo significante (Szondi, 2004, p. 34).

Assim entendida, não é a posição ou o espaço de poder que uma personagem ocupa que determinará a existência, ou não, de uma tragédia, mas a condição impotente do ser diante dos entraves do mundo. As personagens trágicas, ao encarar as consequências de suas ações, o seu destino, põem suas vidas à disposição daquilo que mais tentaram assegurar: eis a grandiosidade desses heróis. Por outro lado, o conformismo diante da morte predestinada revela a impotência humana. Não há autonomia para o herói trágico: ele está sujeito às potências divinas ou ao seu destino. Nas tragédias modernas, essa falta de autonomia se manifesta na impotência do ser humano frente ao capitalismo.

Assim, apesar de a teoria literária situar no teatro grego, como hipótese, a origem da tragédia, é indiscutível a sua continuidade por outros dramaturgos, como Shakespeare e, no contexto estudado, Plínio Marcos, mesmo que os autores posteriores tenham proposto uma nova maneira de expressar o trágico em suas peças.

1.3 A TRAGÉDIA COMO MANIFESTAÇÃO POLÍTICA E CULTURAL

O teatro, tal como foi recepcionado pelos gregos, insurge em um momento de apogeu de Atenas. Conforme já citado, as tragédias apresentadas nos festivais dionisiacos ora colocavam em xeque, ora exaltavam a forma organizacional da cidade, em sentido social ou político. Por essa razão, embora a tragédia seja uma forma de manifestação artística, ela não está desassociada do cenário social em que está inserida, pois “separá-las da sua conjuntura política e intelectual, equivale a cortar a seiva que as alimenta e as torna vivas” (Williams, 2002, p. 8-9).

Nessa perspectiva, é possível interpretar a tragédia, bem como os esforços teóricos para discuti-la, como uma questão ideológica, cujo objetivo seria a manutenção de ideias hegemônicas e do *status quo*, além de concepções teóricas sobre quais experiências seriam dignas de pulsar o efeito trágico. Raymond Williams (2002), ao problematizar tragédia e tradição, separa a tragédia tal como foi entendida a partir do teatro grego-elisabetano de sua proposta para explicá-la por meio da experiência.

A separação de ‘tragédia’ e tragédia é, num sentido, inevitável. A nossa reflexão sobre a tragédia é importante porque ela é um ponto de intersecção entre a tradição e a experiência (Williams, 2002, p. 33).

Compreende-se a propositura do autor. Porém, poderíamos afirmar que a tragédia, à luz dos gregos e de Shakespeare, também pode ser explicada a partir da perspectiva de uma experiência humana problematizada e encenada. Aristóteles (2008), quando afirma ser a tragédia a representação de uma ação, por exemplo, não está fora do eixo da experiência. De modo similar, as peças de Shakespeare também encenam as desventuras dos seres de “alta estirpe”, o que pode ser igualmente entendido como elemento que diz respeito à experiência desses sujeitos. Ademais, Aristóteles (2008) afirma que a epopeia, a tragédia e a comédia podem ser reproduzidas por meio da arte ou da experiência.

Separar a tragédia grega e shakespeariana da “tragédia”, restringindo a primeira à encenação da vida aristocrática (dos homens de “alta estirpe”) e a segunda ao homem burguês e ao proletariado, sem discutir os elementos formais do drama trágico, é cair na armadilha do poder simbólico e ideológico da tragédia. George Steiner (2006), em uma perspectiva ainda mais radical, defende a tese de que não há terreno para a tragédia após o século XVII, afirmando que ela precisaria ser escrita em versos e demandaria um enredo que não vislumbra um final feliz.

Todavia, na *Poética*, de Aristóteles (2008), ao discorrer sobre os elementos formais da tragédia, o teórico cita que a elocução é a comunicação do pensamento por meio de palavras, e o seu valor se faz por meio do verso e da prosa. Não haveria, portanto, contradição entre prosa e tragédia.

Assim vista, a tese de Steiner (2006) torna-se questionável. E, mais uma vez, abre espaço para a compreensão de que o conceito de tragédia está em disputa, estando inserido no estabelecimento de um poder simbólico.

Benjamin Abdala Junior (2016), em *Comunitarismo literário-cultural e a globalização: os países de língua portuguesa*, levanta alguns questionamentos sobre a imposição de padrões culturais hegemônicos propagados por meio da literatura. Ao defendê-lo, o autor faz menção ao poder simbólico hegemônico:

As linhas de construção do imaginário associado a um campo intelectual, enquanto forma, continuam a atuar para além da situação de origem. São atualizados muitas vezes com marcas de poder simbólico hegemônico, que vem de situações históricas específicas e que não podem ser escamoteada. O pensamento crítico não pode descartar, através de um prefixo pós, cinco séculos de contato e assimetrias culturais, inclusive o repertório cultural que foi construído (Abdala Júnior, 2016, p. 252).

Considerando essa afirmação e os milênios de existência das tragédias, desde os gregos, datadas aproximadamente em 400 a.C., observa-se haver uma referência cultural construída com base em uma organização social aristocrática, a qual, ao mesmo tempo, abriu espaço para uma discussão teórica e ideológica sobre a tragédia. Quando Aristóteles (2008, p. 40) afirma: “Também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquelas superiores aos da realidade”, dá pulsão ao debate teórico.

Coloca-se, de um lado, a interpretação de que, para o teórico grego, o efeito trágico não tem espaço nas relações entre as personagens que não se situam em um espaço de poder, pois a estes cabe somente o riso e, portanto, a comédia; e, de outro lado, a interpretação de que o filósofo descreveu, naquela época, como o teatro estava organizado: na tragédia, representavam os nobres, e, na comédia, os homens da multidão.

No primeiro caso, os efeitos da interpretação foram desastrosos, pois levaram a uma persistente resistência no meio acadêmico e intelectual, entre críticos e teóricos, quanto à aceitação da representação da experiência de seres humanos sem posses por meio de uma tragédia. Justifica-se a posição alegando que o precursor da teoria dos gêneros literários a definiu de outra forma. Logo, não caberia aos seus sucessores redefinir os aspectos e elementos da tragédia. Ora, se a teoria e a crítica não fizeram sua própria autocrítica, que sentido ela teria? Isso seria

a autocegueira de uma cultura que, sem ter a coragem para investigar a sua própria natureza, faria não apenas atores, mas também espectadores arrancarem os seus olhos (Williams, 2002, p. 87).

Além disso, não se pode desconsiderar o local de onde Aristóteles lança seu olhar sobre o objeto de estudo. Mesmo que tenha sido o precursor do estudo teórico sobre gêneros literários, pelo texto a que se tem acesso, *Poética*, o autor não aprofundou desdobramentos de tópicos importantes, conforme demonstrado por tantos outros teóricos. Não por acaso, Peter Szondi (2004) passou por doze teóricos,

de Schelling a Scheler, que lançaram mão dos estudos do pensador grego sobre o efeito do trágico, para desenvolver possíveis desdobramentos de suas teses inaugurais conforme o modo e o objeto de análise.

No núcleo das cenas das peças gregas, há uma sociedade construída em torno de valores, como a honra, a moral, a dignidade e, precipuamente, o que se entendia como caráter elevado do ser humano, o qual apenas um monarca possuía.

Mas, com a dissolução do mundo feudal, a prática da tragédia estabeleceu novas conexões. As histórias recebidas sofriam transformações porque eram vistas cada vez mais na sua substância humana inteira e por meios que conectavam, mais do que separavam, a famosa queda e a experiência comum (Williams, 2002, p. 44).

Portanto, o efeito trágico não está restrito ao homem de “alta estirpe” ou de “ações elevadas”, mas também na queda do homem “comum”. E, por essa razão, a necessidade e a urgência de repensar e interpretar a tragédia, embora seja desafiador. Atribuir novos valores ao gênero é contrapor-se a conceitos e verdades sedimentadas que se tornaram paradigmas na história do teatro. Isso recai sobre a indústria caseira de leitura, tal como entendida por Dorothy Figueira (2002, p. 115):

Os textos ensinados e lidos eram geralmente aqueles evocados pela teoria. Logo percebi que os acadêmicos que defendem a diferença no nível da abstração obliteram frequentemente a diferença na prática, ou atribuem sentido aos autores e

obras que preenchem mais completamente suas expectativas teóricas.

A autora tece uma crítica à propaganda do multiculturalismo e traz à baila uma discussão sobre textos literários consolidados na história da literatura ocidental. Os pesquisadores que defendem, no âmbito teórico, uma propositura diferente sobre a inserção de novas obras no repertório de leitura, em nome do multiculturalismo, não conseguem se desvencilhar dos cânones. A seleção de obras segue a mesma. Onde estaria, portanto, o multiculturalismo? Esta não é, contudo, a questão, pois não há como pensar a narrativa sem *Ilíada* e *Odisséia*, assim como é impossível pensar a tragédia sem as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

O que parece tornar-se problemático é como os discursos consolidados pela teoria e pela crítica privilegiam alguns textos, coloca-os em um pedestal, por razões de técnica e conteúdo, mas também por questões ideológicas, muitas vezes não admitidas. Essa é uma reflexão necessária: o que se configura em uma tragédia chamada por Raymond Williams (2002) de moderna? O que fez Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, O'Neill, Beckett, Camus, Sartre e Brecht serem considerados tragediógrafos? Por que Plínio Marcos está sendo estudado pelo viés da tragédia moderna?

Assim como outros autores, Williams (2002) vislumbrou, na história do teatro, uma necessidade de confrontar a teoria e a crítica construídas em torno da tragédia para mantê-la

restrita à noção de condição elevada de um ser humano que nunca existiu. Um ser nobre e virtuoso foi criado como ideário, logo confirmado como inexistente após a Segunda Guerra Mundial. Nesse aspecto, volta-se ao discurso de Iago, quando, ao provocar Otelo e adverti-lo, diz ser uma virtude do homem reconhecer não ter virtude alguma.

A tragédia, ao “surgir” em meio ao apogeu ateniense, muito nos diz. Quanto sangue foi derramado ou quantos direitos naturais foram negligenciados em nome da manutenção da ordem e da dignidade de um monarca? Quantos direitos para garantir o mínimo existencial foram negados em prol dos privilégios no ápice do período elisabetano?

Observa-se o surgimento e o ressurgimento da tragédia de tempos em tempos, intermitência que parece estar associada a uma mudança drástica de organização política e social, além da estruturação de classes. O auge ateniense, a era dourada do período elisabetano, ambos os cenários estão presentes no enredo das tragédias.

A tragédia, portanto, representou o que poderia ser a experiência de vida em Atenas no período helenístico. Posteriormente, o modo de entender a vida dos ingleses elisabetanos. Esclarece-se, contudo, que, ao dizer o modo de vida em Atenas e na Inglaterra, dá-se ênfase aos nobres. Porém, a partir da leitura de *O filho natural*, de Diderot, é feita uma reformulação no teatro para, de algum modo, retratar a classe burguesa.

Você não acha, Dorval, que uma peça que transmitisse a eles nossas próprias ideias, nossos sentimentos verdadeiros, as palavras que dissemos e uma das circunstâncias mais importantes de nossa vida valeriam mais que retratos de família que só mostram de nós um momento de nosso semblante? (Diderot, 1996, p. 29).

O autor reconhece o poder influenciador da arte. Nesse caso, o teatro. Implicitamente, ao recorrer à língua, ao referenciar o *modus operandi* do comportamento humano por meio de personagens criadas com um propósito, o teatro privilegia uma cultura e, não raramente, exclui outra.

Inconformados em não serem da nobreza, mas não admitindo a possibilidade de se juntarem aos plebeus, o diálogo entre Clairville e Dorval sinaliza o nascimento da burguesia:

Clairville

Vou me dedicar ao comércio.

Dorval

Com o nome que você carrega, você teria coragem?

Clairville

Por que Coragem? Ela não é necessária. Com uma alma altiva, um caráter inflexível, é muito pouco provável que eu consiga do favor [do rei] a fortuna de que necessito. A que se obtém pela intriga é rápida mas indigna; pelas armas, gloriosa, mas demorada; pelo talento, sempre difícil e limitada. Há outras profissões que leva rapidamente à riqueza; mas o comércio é praticamente a única em que as grandes fortunas são proporcionais ao trabalho, à habilidade, aos perigos que as dignificam (Diderot, 1996, p. 80).

Identifica-se a necessidade de ter a si e à própria experiência encenadas na tragédia. Eis que Diderot cria o teatro sério. Entre os desdobramentos e as múltiplas possibilidades de sentido da peça *O filho natural*, há, no diálogo entre Clairville, Dorval e André, uma provocação aos ingleses, os quais impulsionaram a tragédia com Shakespeare. Assim, o diálogo é, também, uma provocação aos heróis criados pelo próprio Shakespeare.

Clairville

E esses são os povos cuja sabedoria é tão elogiada e que nos são mostrados como modelo! É assim que eles tratam as pessoas!

Dorval

Como mudou o espírito dessa nação generosa!

André

Havia três dias que eu estava misturado àquele amontoado de mortos e moribundos, todos franceses, todos vítimas de traição, quando me tiraram de lá. Cobriram-me de trapos e levaram-me, com alguns dos meus infelizes companheiros, para a cidade, por ruas cheias de populacho descontrolados que descobriam de imprecações e ofensas, enquanto que pessoas totalmente diferentes dessas, atraídas pelo tumulto, chegavam as janelas e faziam chover sobre nós dinheiro e auxílios (Diderot, 1996, p. 62).

De forma subjacente, a referência citada faz menção ao conflito entre os franceses e os ingleses. André e o seu amo foram aprisionados injustamente pelos ingleses e tratados sem nenhuma dignidade. As personagens questionam-se: como poderia uma nação ser referência para o mundo,

tratando os seus semelhantes com crueldade? Que heróis são estes? Era preciso criar um novo herói. Esse é apresentado por meio da tragédia de Diderot.

Nesse ínterim, os burgueses não se sentem representados pelo viés da nobreza, mas também não admitem ser interpretados pela ótica da comédia. Porquanto, seria impossível pensar em uma tragédia ou um drama burguês, em um contexto em que as personagens ocupassem espaços distintos daqueles considerados de prestígio social. Ao homem sem posses, “um ser vil”, caberia a comédia, o riso, condição inadmissível ao herói burguês.

Ainda sobre a peça de Diderot, nota-se o contexto histórico e social em que a aristocracia sai de cena nos palcos para entrar o drama burguês. Mesmo assim, alguns elementos da tragédia antiga são mantidos. Segundo as peças do autor, o herói, a exemplo de Dorval, consegue dominar a *hybris*, em razão de ser virtuoso, ético, altruísta, incapaz de cometer qualquer desmedida.

Dorval, só

Eu terei sacrificado tudo. A fortuna! (*repete com desdém*) a fortuna! Minha paixão! A liberdade!... Mas o sacrifício da minha liberdade já está inteiramente decidido!... Ó, razão! Quem pode resistir a ti quando assumes o tom encantador e a voz da mulher?... Homem pequeno e limitado, simplório o suficiente para imaginar que teus erros e teu infortúnio têm alguma importância no universo; que uma coincidência de infinitos acasos preparava desde sempre tua infelicidade, [...]

(Diderot, 1996, p. 81-82).

Dorval apaixona-se por Rosali, noiva de seu melhor amigo, Clairville. Ao descobrir ser recíproco o sentimento partilhado pela jovem, sente-se perturbado, mas recusa-se a trair a confiança de seu amigo. Clairville, porém, já não tinha condições financeiras suficientes para desposar Rosali, que também tem todo o seu dinheiro extraviado. Diante disso, Dorval, meticulosamente, renuncia à sua fortuna e a transfere a Rosali para que pudesse casar-se com Clairville. Por fim, ao final da peça, Dorval descobre ser irmão de Rosali. A sua virtude o impede de cometer um incesto. Mesmo não sendo um herói típico da tragédia antiga, demonstra ser mais virtuoso. Se Édipo tivesse controlado a *hybris*, não teria matado o pai, se casado com a própria mãe e com ela tido filhos. Do mesmo modo, se Otelo fosse tão virtuoso como pensava, ele não teria se deixado enganar por Iago e matado Desdêmona. Essas hipóteses estão implicitamente presentes em *O filho natural*, uma proposta de leitura da vida burguesa, que busca ter sua experiência digna de ser encenada em uma tragédia.

Nessas proposituras, nota-se um ressentimento da burguesia, conforme Nietzsche (2009) propôs na *Genealogia da moral*, ao discutir sobre a criação de conceitos, sobretudo de valores daquilo que é considerado bom ou mal, categorias inicialmente pensadas para diferenciar os integrantes da aristocracia das demais pessoas. Os atos dos aristocratas são definidos como bons e nobres, enquanto os do “homem comum”, como vis. Essa noção de bom e mal colocou a nobreza na categoria de homens superiores. Foi a era do herói,

presente, sobretudo, nas tragédias gregas. Mas, a partir do ressentimento judaico-cristão, o ser humano bom recai sobre o escravizado e o mal sobre o nobre, momento crucial para a era do anti-herói.

Esse mesmo ressentimento recai sobre a teoria da tragédia, quando Diderot apresenta uma nova perspectiva para a visão do drama trágico, situando Dorval como um protagonista virtuoso que não integra a aristocracia, visto que possui valores superiores a ela. Tais considerações colocam a tragédia mais uma vez como um conceito em disputa.

Deixando os ressentimentos de lado, importa comentar sobre o erro de Diderot ao considerar *O filho natural* uma tragédia, isso por concordar com George Steiner (2006, p. 72), que argumenta: “A visão romântica da vida não é trágica. Na tragédia autêntica, os portões do inferno permanecem abertos e a danação é real”. A impossibilidade de resolução do conflito é uma característica intrínseca à tragédia. Por isso, Dorval não pode ser considerado um protagonista trágico, visto que consegue controlar a *hybris*, consagrando um final feliz para a peça.

Em *A morte da tragédia*, Steiner (2006) afirma não haver cenário para uma tragédia após o século XVII. Segundo o autor, com o surgimento do romantismo, há uma visão de mundo em que os dramas criados tendem a ter finais felizes. Para ele, os autores do século XX, como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, O’Neill, Beckett, Camus, Sartre e Brecht,

citados por Raymond Williams (2002) como tragediógrafos modernos, não escreveram tragédias. Isso porque suas peças foram criadas em um cenário político e cultural que buscava o fim da sociedade sem classes. Tal objetivo, segundo Steiner (2006), não é compatível com a tragédia. Afinal, acreditar no fim do sofrimento do homem moderno, ou seja, no fim do capitalismo, seria também o fim da própria tragédia.

Lunacharsky, o primeiro comissário soviético da educação, proclamava que uma das qualidades que definiam uma sociedade comunista seria a ausência do drama trágico (Steiner, 2006, p. 193).

A partir dessa abordagem de Steiner (2006), ainda que o autor defenda a tese de inexistência da tragédia após o século XVII, é possível pensar *Quando as máquinas param*, *O abajur lilás*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Querô, uma reportagem maldita* como peças alinhadas à tradição da trágica, pois apresentam um cenário de abismo, muito distante do ideal de uma sociedade sem classes. Pelo contrário, revelam o ser humano como refém da extrema exploração do trabalho, que acaba se aniquilando mutuamente na tentativa de sobreviver, mesmo inserido nas mais miseráveis condições.

1.4 A MODERNA TRAGÉDIA BRASILEIRA NO SÉCULO XX

O século XX é um marco para a literatura e o teatro. Um período emblemático para a história, em razão da Primeira e Segunda Guerras Mundiais.

A crueldade humana é exposta isenta da vontade divina, alinhada por interesses pessoais. A virtude representada pela figura de Dorval é colocada em xeque, são expostas as demais facetas da suposta civilização e os vícios do homem burguês.

Nesse mesmo período, o Brasil começa a ter uma literatura consolidada. É no século XX que autores brasileiros consagram a literatura nacional. Quanto ao teatro, estava engatinhando. Em *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi (1962) discute as produções dramatúrgicas de 1822 até a década de 1950, chamada por ele de contemporânea. O crítico afirma haver dezenove autores brasileiros que escreviam para o teatro: Silvério Sampaio, Raimundo Magalhães Junior, Pedro Bloch, Abílio Pereira de Almeida, Raquel de Queiroz, Lúcio Cardoso, Augusto Boal, Agostinho Olavo, Oduvaldo Vianna Filho, Edy Lima, Maria Ignez Barros de Almeida, Cleber Ribeiro Fernandes, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, José Carlos Cavalcanti Borges, Osman Lins, Vicente Catalano, Francisco Pereira da Silva, José Celso Martins Corrêa. Todos eles escreveram suas peças na toada da comédia, salvo Nelson Rodrigues, que, anos depois, escreve peças referenciadas como tragédias cariocas.

Na década de 1950, surge, também, Plínio Marcos. Sua primeira peça, *Barrela*, fora publicada em 1954. Contudo, é apenas com a montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, em 1967, no Teatro Arena, que o autor passou a ganhar destaque como um dramaturgo. O autor produziu em uma época chamada de os anos de chumbo, período de maior repressão da ditadura militar brasileira. Alberto P. Quartim de Moraes (2018) escreve *Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968*, deixando registrada a luta de grupos vanguardistas, como o Teatro Arena, o Teatro Oficina e o Grupo Opinião, para manter viva a arte dramática no país.

Segundo Moraes (2018), os três grupos citados são os que ganharam maior destaque no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, mas havia outros grupos experimentais espalhados pelo país, parte desses empenhados em tornar o teatro propulsor de uma postura crítica do espectador. Autores como Augusto Boal, Barbara Lessa, Beatriz Segall, Chico de Assis, Eugênio Kusnet, Edy Lima, Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Thereza Vargas, Manoel Carlos, Miguel Fábregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Raymundo Duprat, Roberto Santos, Sábato Magaldi, Ruy Barbosa e Zulmira Ribeiro Tavares atuam para criar um teatro nacional. Muitos deles, igualmente, adaptavam obras já consagradas no exterior. Em um momento de crise do Teatro Arena, em 1958, vão aos palcos *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, peça que agradou ao público e à crítica teatral, tornando-se um marco para o teatro brasileiro.

Nesse ínterim, há Nelson Rodrigues, que, apesar dos contrassensos, conforme discute Moraes (2018), é considerado por parte da crítica como o precursor do teatro moderno brasileiro, a partir da peça *Vestido de noiva*, de 1943. Durante esse período de formação do teatro brasileiro, conforme já mencionado, as produções estavam voltadas para a comédia e para o drama do povo brasileiro. Não há menção ao drama trágico brasileiro. Há poucos estudos nesse sentido.

Ao pesquisar a palavra-chave “tragédia”, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), são encontrados mil trezentos e trinta e três resultados, que, após análise, tornam possíveis identificar pesquisas dedicadas a obras que podem ser lidas como tragédias brasileiras. Aparecem autores como Oduvaldo Vianna Filho, Lucio Cardoso, Maria José de Queiroz, Adolfo Caminha, Dias Gomes, Marcelo Rubens Paiva, Adonias Filho, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, Chico Buarque, Jorge Andrade e João Guilherme, sendo Nelson Rodrigues o mais citado.

Entre as pesquisas encontradas, uma chama a atenção: a tese intitulada *Releituras da tragédia e do trágico em textos dramáticos brasileiros contemporâneos*, de Eliane Benatti de Freitas (2015). A autora cita dez obras brasileiras que fizeram uma releitura de outras tragédias, sendo elas *Aldeia Antígona* (1982), de Fernando Popoff; *Antígona no bico do papagaio* (1986), de Gilson Moura; *Des-Medeia* (1995), de Denise Stoklos; *Antígona tropical (fragmentos de nãos)* (1996), de Reinaldo Maia; *Memórias do mar aberto* (1997), de Consuelo de Castro;

Antígona – o Nordeste quer falar (2001), de Gisa Gonsioroski; *Cantares para nossas Antígonas* (2002), de Fausto Fuser; *Nós, Medeia* (2002), de Zemaria Pinto; *Axé de Medeia* (2006), de Thomas Holesgrove, Renata Mazzei, Alexandre Saul e Luciana Saul; e, por fim, *Medeia* (2011), de Coelho de Moraes.

A pesquisa de Freitas (2015), embora tenha sido a mais aprofundada entre os títulos analisados sobre a tragédia, apresenta autores que fizeram releituras de tragédias já existentes. Isso reforça a tese de George Steiner (2006) de que não surgiram novos autores capazes de criar tragédias após Shakespeare, afirmação que não corresponde à realidade. Há autores que seguiram a forma da tragédia, prestigiando alguns elementos em detrimento de outros, com novos enredos e não apenas releituras. Dos autores brasileiros citados como autores de tragédia, ou autores de narrativas trágicas, Freitas (2015) cita somente *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (2012), e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975).

Beijo no asfalto é construída no cerne da família de Arandir, esposo, trabalhador, homem honesto. Em um dos dias corriqueiros de sua vida, presencia um acidente: ao ver um homem estirado no asfalto depois de escorregar em um meio fio, Arandir aproxima-se do cadáver e dá-lhe um beijo. Esse ato é a peripécia que desencadeará a sucessão de acontecimentos para o fim trágico de Arandir. O acontecido sai estampado nas capas dos jornais. O protagonista tem sua posição social de homem hétero, esposo e provedor do lar questionada. Em meio aos fatos, revela-se a disputa entre as

irmãs pelo mesmo homem e o suposto desejo de Aprígio por Selminha, sua própria filha. Ao final descobre-se que a recusa do pai em permitir o casamento de Selminha era em razão do desejo reprimido pelo genro, Arandir. Aprígio só consegue confessar o amor oculto pelo genro após assassiná-lo e ter o cadáver diante de si.

Trata-se de um exemplo em que Nelson Rodrigues (2012) questiona os valores hipócritas e o ajustamento de condutas perpetuadas pelas famílias burguesas. Nessa peça, o que parecia ser um matrimônio feliz, torna-se conflituoso, e as relações familiares são enfraquecidas por meio da disputa de uns contra os outros. O espectador sofre a angústia de Arandir até sua morte, quando é surpreendido com a revelação do amor de Aprígio por ele.

Assim como *Beijo no asfalto*, *Gota d'água* também revisita os conflitos familiares, retomando traços e elementos de *Medeia*, de Eurípides. O enredo de *Gota d'água* concentra-se no término do relacionamento entre Joana e Jasão e nos sucessivos acontecimentos após o rompimento do matrimônio. Porém, não é por meio do enredo que se pretende fazer provocações, mas no discurso da personagem Alma, filha de Creonte, recém-noiva de Jasão. Ela figura o espaço da classe média, ludibriada pelos padrões culturais eruditos, ali suscitados pela retomada dos mitos gregos na criação do teatro moderno.

Sobre isso, comenta Agnaldo Rodrigues Silva (2008, p. 31): “Pensar o mito na modernidade pressupõe a quebra de conceitos pré-estabelecidos no tocante, principalmente, à ampliação do próprio conceito que se tem a respeito.” Logo, a releitura de *Medeia* feita em *Gota d’água*, à medida que retoma um mito, amplia as possibilidades de leituras e interpretações. À luz da tragédia grega, Joana jamais teria êxito na sua vingança em face da Alma, pois sua condição inferior não lhe permitiria.

Nesse sentido, a condição de superioridade está evidenciada no comportamento de Alma, quando a personagem chama a atenção de Jasão, seu noivo, com o pronunciamento: “[Você] precisa definir seu repertório. Ou bem você dança a valsa comigo, ou pula o carnaval no purgatório” (Buarque; Pontes, 1975, p. 48). A valsa, da maneira como é citada pela personagem, remete a uma referência cultural de prestígio. A despeito das origens da valsa, a fala da personagem lança mão de uma metáfora, nesse contexto em específico, para se referir a uma posição de superioridade em relação a Joana e ao lugar de origem suburbana de Jasão, adjetivado por Alma como o purgatório.

A postura de Alma frente ao noivo é consequência do que se chama de o poder imaginário hegemônico. É a reprodução de convenções para separar pessoas conforme o seu lugar de nascença, questão importante para a tragédia. A personagem recusa-se a aceitar que o futuro marido mantenha relações com as pessoas de onde morava, por elas pertencerem a uma condição social e cultural diferente da que

foi criada e, mais do que isso, por se tratar de pessoas que para ela eram inferiores. Os moradores do subúrbio seriam convidados para a festa do casamento de Alma e Jasão apenas para servirem os convidados. *Gota d'água* está no cerne da sociedade do século XX, mas, de alguma forma, mesmo que ironicamente, incita a divisão entre a chamada “alta cultura” e a “cultura popular”.

Diante desses exemplos, fica evidente que, ao prestigiar somente as tragédias de Shakespeare e negar a relevância desse subgênero para representar a experiência de seres humanos sem posses, Bradley (2009) abre caminho para uma reflexão crucial: a tragédia não é apenas um projeto estético, mas também uma referência a um poder simbólico cultural.

Shakespeare revela a ordem ou a desordem social de seu tempo. Para isso, faz um recorte da conjuntura social da sociedade elisabetana. Todo recorte pressupõe uma seleção e, por consequência, uma exclusão. Por isso, a urgência da autocritica da tragédia feita por Raymond Williams (2002). Reconhecê-lo não significa que as tragédias produzidas após o século XX sejam melhores ou piores, apenas apresenta o que poderia ser a experiência trágica do homem fora da zona do poder hegemônico. Ademais, Auerbach (1971), ao escrever sobre o processo mimético da representação do mundo, demonstra que os autores não estão isentos dos valores morais e éticos de seu tempo:

Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática, parece ser tanto

mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descreve (Auerbach, 1971, p. 10).

O fazer literário de cada autor, presente em seus projetos estéticos, atua como uma lente que reflete e elabora a realidade de um determinado tempo e espaço. Por essa razão, os códigos de conduta e os valores morais e culturais da época de Shakespeare, bem como os de seus predecessores e sucessores, estão intrinsecamente presentes em suas obras. É por isso que “novas definições de interesse geral e público foram incorporadas a novos tipos de tragédia” (Williams, 2002, p. 75).

As exposições feitas até o momento fazem um percurso pela teoria, pela crítica e por peças teatrais, um jogo de vai e vem. Um caminho necessário para apresentar uma ótica da teoria e da crítica sobre a tragédia. Os dramaturgos citados ao longo desta análise contribuíram decisivamente para o repertório cultural do ocidente, por isso, de maneira alguma, se tenciona negar qualquer construção de pensamento ao longo da tradição teatral ocidental. Todavia, é mister manter a dialética no campo da crítica, pois,

É evidente que qualquer novo recorte que implique ações de ordem política poderá fazer emergir novas formas de hegemonia. Mesmo quando nos empolgamos com o estabelecimento de laços de cooperação, é preciso atentar para hábitos culturais arraigados, que incorporam gestos hegemônicos nas relações entre países e regiões,

em situações de aparente reciprocidade (Abdala Junior, 2016, p. 251).

Desse modo, para que se possa pensar nos aspectos e nos efeitos da tragédia moderna, é necessário reportar-se às tragédias gregas e inglesas. Por tudo quanto fora exposto, a tragédia está além da cosmovisão de um subgênero do teatro, apresentando-se como um instrumento de pensamento político, histórico e social. Se se considerar a afirmação de Williams (2002) de que a tragédia é tanto um problema teórico quanto um problema acadêmico, e a recusa de Diderot em escrever uma peça sobre a experiência do homem burguês sob a ótica da tragédia clássica, negando, ao mesmo tempo, que a experiência da burguesia se limitasse à comédia, haverá argumentos suficientes para sustentar o argumento de que a tragédia é um conceito em disputa. Mais do que uma abordagem de técnica e conteúdo, o que há, também, é uma defesa sobre qual experiência é digna de ser representada por uma tragédia, qual sofrimento é digno de temor e alívio.

O sofrimento do homem comum é caracterizado tão somente como incidente? Por quê? Por que a experiência do homem fora do eixo do poder não pode ser digna de uma tragédia?

Do aspecto negativo, deve-se dizer que o apresentado agora como um sentido absoluto de tragédia é, na verdade, um sentido particular que deve ser entendido e avaliado historicamente (Williams, 2002, p. 87).

Apenas após a autocrítica teórica sobre a tragédia é que os seres humanos dos lumpesinatos, das ruas e dos bordéis passaram a ser incorporados como protagonistas nas cenas das tragédias, como demonstrado nas seções seguintes a partir de Plínio Marcos.

Fotografia 2 – Cena da peça *Quando as máquinas param*



Fonte: A Touoeira (2025)⁵.

5 Uma montagem sob a direção de Augusto Zacchi, no ano de 2008, em São Paulo. Disponível em: <https://www.atoupeira.com.br/direto-da-toca-assistimos-a-peca-quando-as-maquinas-param/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

A FAMÍLIA COMO NÚCLEO TRÁGICO EM *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM* (1978)

*[...] As coisas jogadas fora têm grande
importância — como um homem jogado fora.
Aliás é também objeto de poesia saber qual o
período médio que um homem jogado fora pode
permanecer na terra sem nascerem em sua boca
as raízes da escória [...]*
(Manoel de Barros, *Matéria de poesia*, 2013, p. 12).

Discute-se algumas proposições sobre o efeito trágico, em um percurso que segue de Shakespeare até Plínio Marcos, passando, primeiramente, pelas clássicas tragédias gregas. Elegeu-se o seio familiar como núcleo do surgimento do efeito trágico: a primeira instituição de pertencimento do sujeito. É, pois, onde se iniciam os conflitos sofridos pelos protagonistas, é o lugar de enfrentamento dos primeiros códigos de conduta. Além disso, trata-se, também, de evidenciar o modo como o capitalismo atravessa todas as instituições, ao entorno das personagens plinianas, como as tornam refém das impossibilidades a elas impostas de uma forma cruel. A crueldade se configura ao retirar destas a

vontade de existir, ao passo que reconhecem a morte como a única saída para livrar-se das amarras do capitalismo. Por outro lado, por meio da Arte, elas encontram uma maneira de reafirmar a vida.

2.1 O TRÁGICO CUJO CERNE É A FAMÍLIA

Para a presente discussão, o núcleo familiar é eleito como o cerne do trágico. Essa hipótese é considerada a partir da leitura de peças de tragediógrafos desde Ésquilo. A trilogia *Orestéia* do dramaturgo grego, por exemplo, inicia-se com o anúncio da volta de Agamêmnon ao seu reino, à sua família. Sua sina advém das intrigas entre os irmãos Atridas. Nas palavras do corifeu, a morte é anunciada no entremeio da família de Orestes, em um confronto entre a justiça e o poder.

O sábio adivinho ao ver soube: dois Atridas de dupla índole, belicosos, vorazes de lebre, condutores do império, e disse vaticínio:

“A tempo esta incursão pilha o país de Príamo, Ruína espoliará com violência todas as tropas que o povo pôs copiosas diante das muralhas.

Que a ira dos Deuses não entenebreça por precipitado o grande freio de Tróia acampado; por dó Ártemis pura se recusa aos alados cães do Pai sacrificadores de mísera lebre prenhe do parto e tem horror ao repasto das águas.”

Lúgubre lúgubre canta, mas vença o bem.

A Bela, porquanto benévola

Com filhotes inermes de árdegos leões e prazerosa com lactentes crias de todos os animais selvícolas, pede que deles se cumpram sinais, destros mas compreensíveis visões. Invoco leio Peã, que ela não

faça aos dânaos ventos adversos tardios travantes
inavegáveis, a urgir sacrifício outro insólito
impartilhável, inato artesão de rixas por não temer
o marido, pois permanece pavorosa ressurgente
Caseira astuta: mêmores Cólera filivínce.
Calcas proclamou com grandes bens
Tais sinais de pássaros viários ao palácio real.
Consoante com elas lúgubre lúgubre canta, mas
vença o bem (Ésquilo, 2004, p. 113-115).

Calcas é o responsável pela maldição ancestral da família de Orestes. Desde o festim realizado por Tiestes, em que seu irmão Atreu serviu-lhe os sobrinhos, filhos de Tiestes, como refeição. Veja-se uma passagem da *Orestéia I*: “O festim de Tiestes com carnes de criança” (Ésquilo, 2004, p. 189). Assim, as intrigas familiares tornam-se o eixo central da tragédia esquiliana, pela disputa do poder, pelo lugar no trono e pela vingança, resultando em sucessivas mortes entre os entes familiares. A maldição dos Atridas parece ter trégua apenas com a não condenação de Orestes, neto de Atreu, ao ser julgado e absolvido pelo assassinato de sua mãe. A justiça em face da morte de seu pai fora sua defesa, uma vez que Clitemnestra foi considerada regicida por matar o esposo Agamêmnon, pai de Orestes.

Não diferente, Sófocles, em *A trilogia tebana*, problematiza as relações familiares no confronto pelo poder. Tudo se inicia com o receio de Laio em ser morto e perder seu posto no trono ao ficar sabendo da profecia: seria assassinado pelo filho e por ele substituído. Diante da revelação, Laio decide solicitar que matem sua prole. O que não é obedecido. E, por consequência, a profecia se cumpre:

Laio perde o trono para o filho, que o mata e toma seu lugar de chefe do Estado de Tebas.

Os conflitos familiares também reincidentem nas peças de Eurípides. O tragediógrafo apresenta explicitamente a constituição da família como meio para a obtenção do poder, ao passo que, em sua peça *Medeia*, tal processo é iniciado com o fim de um matrimônio e, portanto, de um núcleo familiar, para a reconstrução de um novo, com maiores benesses, se se considerar que Creontes deixa a sua família para ser noivo da filha de um rei, tornando-se um provável sucessor ao trono. Entretanto, fora malsucedido em seus planos, já que Medeia assassina a noiva de seu ex-marido e mata os próprios filhos, a fim de impedir o novo casamento.

Nos exemplos citados, a instituição da família é construída para manter uma estrutura consolidada do poder de um rei. O bem-estar de um reino dependia da manutenção da ordem familiar. Séculos depois, essa tentativa de manutenção da ordem por meio da família se repetirá com Shakespeare, particularmente na peça *Romeu e Julieta*. O desequilíbrio entre as famílias dos Capuletos e dos Montecchios ocasionou o conflito interno da cidade de Veneza, que passará a ser palco de duelos entre as duas famílias de igual prestígio.

Torna-se plausível, portanto, partir da hipótese de leitura de que o efeito trágico possui origem no seio familiar, visto ser uma recorrência em autores importantes ao longo da tradição

da tragédia. Inicia-se, portanto, as análises das tragédias de Plínio Marcos a partir desse pressuposto: a família como cerne do conflito. Entre as peças escritas pelo autor, foram selecionadas, para análise, peças que possuem elementos que as configuram como tragédias.

Faz-se uma análise sob a ótica de uma tragédia a peça *Quando as máquinas param*, anteriormente estudada e analisada na dissertação de mestrado *Os reféns da (im) possibilidade em Quando as máquinas param, de Plínio Marcos* (Oliveira, 2021). A peça é estruturada em um único ato e cinco quadros, os quais se alternam entre os cômodos da casa do casal Zé e Nina. Inicia-se e termina na cozinha, alterando os ambientes entre o quarto e o lugar onde Nina costura no decorrer das ações das personagens.

Na peça, Plínio Marcos coloca em cena a vida corriqueira de um casal sem nenhuma opulência. Pelo contrário, moram de aluguel em uma casa que, segundo as indicações de cenas, contém uma cozinha, um espaço onde Nina costura e um quarto. O primeiro quadro começa com Nina na cozinha, preparando o jantar, enquanto o esposo joga futebol com as crianças do bairro.

Desde a primeira cena, demarcam-se as características do núcleo familiar a ser representado na peça: os lugares pré-estabelecidos da mulher e do homem nos valores da sociedade ocidental moderna. A mulher dedicada aos afazeres domésticos e aos cuidados do esposo, mas que, também,

em razão da necessidade do sustento da família, passou a exercer atividades remuneradas para contribuir com a renda familiar, diferentemente das tragédias gregas e elisabetanas. O marido, por sua vez, continua sendo a figura provedora do lar. Entretanto, segundo a peça, esse homem já não é mais capaz de ser o único responsável pelo sustento da família, uma das mudanças advindas do “progresso” do capitalismo. Na cena inicial, Zé, por estar desempregado, se distrai com o futebol enquanto não arruma emprego.

Nesse cenário, a princípio, não há nada de extraordinário, pois as personagens representam apenas um casal como tantos outros no cenário da vida familiar ao longo do século XX. Mas é exatamente esse lugar-comum que o dramaturgo irá transformar no cerne de uma tragédia, que deixa de ocorrer nas alas de um palácio para se passar em um pequeno domicílio urbano, espaço onde as misérias do sujeito serão desencadeadas.

As ações das personagens protagonistas de Plínio Marcos não incutem sobre a vida pública dos seus súditos, aqui inexistentes. O conflito familiar a ser analisado nas peças do autor não produz efeito sobre a ordem ou a desordem externa do Estado, tal como em seus predecessores canônicos. Em Plínio Marcos, trata-se de um conflito surgido por consequência de “máquinas” estatais, pelos efeitos dos aparelhos ideológicos de Estado, tal como conceituados por Louis Althusser (1974).

Para o autor, instituições como a escola, a família, as organizações sindicais e a cultura formam o que definiu como aparelhos ideológicos de Estado. Essas estruturas criam narrativas e discursos que impactam a vida dos indivíduos, tornando-os refém de predefinições sociais, mesmo antes de seu nascimento. Para Althusser (1974, p. 113):

O indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para que se submeta livremente às ordens do Sujeito, portanto para que aceite (livremente) a sua sujeição, para que realize sozinho os gestos e os actos da sua sujeição. Só existem sujeitos para e pela sua sujeição.

Aquela libertação das predestinações dos deuses desejada pelos gregos fora alcançada pelas personagens de Shakespeare, quando seus protagonistas reconhecem que os únicos responsáveis pelas consequências de seus atos são o próprio indivíduo, em razão das escolhas de cada um. Todavia, a sujeição passa a ser, sob a ótica do capitalismo e das disputas de poder na modernidade, um entrave para vida dos protagonistas das novas tragédias. A liberdade, portanto, fica somente no campo do desejo.

Em um primeiro momento, em *Quando as máquinas param*, nota-se o entusiasmo do casal representado na peça. Nutrem-se de expectativas pela vida no início do namoro, na esperança de Zé obter um emprego e poder comprar um aparelho televisivo e de terem um filho. Mas, aos poucos, percebem as impossibilidades e a inexistência da almejada liberdade.

Eles optaram por se casar, mesmo a contragosto da mãe de Nina. Nesse primeiro ato, há a suposta existência de um livre-arbítrio. Não há mais imposição de casamentos por parte da família para preservar a nobreza ou o poder do Estado por meio de arranjos matrimoniais. Contudo, resquícios dessa tradição persistem, como se vê na insatisfação da mãe de Nina com o genro, por ela considerado inadequado pela falta de condições financeiras que pudessem oferecer uma vida materialmente confortável à filha.

Entretanto, desde *Romeu e Julieta*, o enfrentamento aos casamentos arranjados é suscitado, apesar das consequências terem sido a morte e a desordem em Veneza. Todavia, a união matrimonial é instituída a partir da vontade pessoal do indivíduo e da idealização romântica presente na tradição literária pelo menos desde *Alceste* (438 a.C.), de Eurípides (2022). O imaginário romântico do casamento torna-se uma recorrência na literatura e no teatro. Zé e Nina também representam esse ideal. Em determinada cena da peça, Nina recorda ao marido como ele era romântico à época do namoro:

NINA

Quando a gente namorava, você falava.

ZÉ

Você lembra, é?

NINA

Claro! Você sempre dizia: ‘Meu tesouro nessa vida são teus olhos de cetim. Se tu me dizes não, isso será o meu fim. Vou beber até morrer’ (Marcos, 1978, p. 78).

Mas, nos quadros seguintes, esse imaginário é desconstruído. A liberdade inicialmente vislumbrada é esmagada, em termos althusserianos, pelas imposições dos aparelhos ideológicos de Estado, deixando-os pessimistas. O casamento torna-se enfadonho. O desemprego impossibilita, ao casal, a obtenção de condições dignas para viver, de modo que, em razão de não pagarem o aluguel, ficam prestes a ser despejados da casa onde moram, além de precisarem recorrer à ajuda de familiares para colocar comida sobre a mesa. Depois de alguns anos casados, a idealização romântica sai de cena, sendo substituída pelo conformismo e pela luta pela sobrevivência.

ZÉ

Paixão que escraviza. Tan-tan-tan-tan tanmm...

NINA

E a bobona que ficasse esperando.

ZÉ

E esperava. Era gamadona.

NINA

Mas agora aprendi. Demorou, já jantei. Teu prato tá aí em cima do fogão (Marcos, 1978, p. 79).

Zé sabe que a esposa já não nutre por ele os mesmos sentimentos do início do casamento. Mas, ainda assim, mantinham-se casados. Ela demonstra ser otimista frente aos obstáculos do dia a dia. Mas enfrenta, também, as consequências de suas escolhas. Quadro após quadro, o espectador e o leitor acompanham a degradação da relação afetiva do casal. As intrigas entre Zé e Nina vão se intensificando

ao ponto em que se transformam em agressão física, momento em que a serpente do capitalismo os envenena⁶.

2.2 O CAPITALISMO NAS RELAÇÕES HUMANAS

As personagens criadas por Plínio Marcos nascem em meio a um cenário de degradação. Em um primeiro plano, são marcados pela miséria econômica, são personagens ocupantes de espaços caracterizados pela pobreza. Os protagonistas, por não terem condições materiais mínimas que possibilitam a sobrevivência, almejam, de alguma forma, transformar essa realidade. Mas, após diversas tentativas frustradas, desistem e vislumbram a morte como fim da penúria material. Visualiza-se a inópia da existência quando tais personagens desistem da própria vida.

Esse é o resultado do avanço do capitalismo, o qual foi estudado e problematizado criticamente por diversos teóricos, mas, aqui, para ilustrar tal processo, remete-se à já citada metáfora de Nietzsche (2018). Embora o autor não tenha se dedicado a análises sistemáticas de sistemas econômicos, longe disso, foi e é um escritor com um projeto filosófico cuja proposta é, antes de tudo, fazer provocações

6 A expressão 'A serpente do capitalismo' é utilizada como releitura alegórica da reflexão apresentada por Nietzsche (2018) em *Assim falava Zaratustra*. Em determinado momento da obra, Zaratustra está dormindo tranquilamente e é picado, envenenado, por uma víbora. A ação sorrateira da víbora é interpretada como os efeitos do capitalismo.

profundas sobre o modo de existência humana. Na passagem “Da picada da víbora”, em *Assim falava Zaratustra*, conta o filósofo:

Um dia, Zaratustra adormeceu sob uma figueira, pois fazia calor, e tinha os braços sobre o rosto. Então apareceu uma víbora e mordeu Zaratustra no pescoço, o que o fez gritar de dor. Ao tirar o braço do rosto, olhou para a víbora: então ela reconheceu os olhos de Zaratustra, voltou-se, sem jeito, e quis ir embora. ‘Não’, falou Zaratustra, ‘ainda não te agradei! Acordaste-me a tempo, meu caminho ainda é longo’. ‘Teu caminho é curto’, disse a víbora tristemente; ‘meu veneno mata.’ Zaratustra sorriu. ‘Alguma vez um dragão morreu do veneno de uma serpente?’ — disse ele. ‘Mas toma teu veneno de volta! Não és rica o bastante para presenteá-lo a mim’. Então a víbora se atirou novamente ao seu pescoço e lambeu-lhe a ferida (Nietzsche, 2018, p. 64).

É possível realizar uma interpretação alegórica dos ensinamentos de Zaratustra, ao compreender o capitalismo como a víbora da sociedade moderna que envenena todos em seu entorno. É o canto da sereia para tomar a consciência dos indivíduos e torná-los reprodutores e disseminadores do modo de vida capitalista. Isso se repete em todas as tragédias de Plínio.

Nina é tomada por toda e qualquer concepção ideológica que a traga esperança: o matrimônio em uma sociedade capitalista, a fé cristã, a crença de que a organização sindical, à qual Zé estava filiado, lhe proporcionaria alguma solução para o desemprego. No entanto, a personagem desconsidera que tais instituições – o casamento, a religião, o sindicato, as

convenções sociais – aprisionam e os mantêm aprisionados a um casamento desgastado e a uma demagogia religiosa, a fim de perpetuá-los como parte da engrenagem da estrutura econômica citada por Althusser (1974, p. 24), ou seja, como “unidades das forças produtivas e das relações de produção”. Contraditoriamente, tais aparelhos contribuem, igualmente, para que as personagens não se rebelem contra o sindicato, que na peça atua como uma organização corrupta.

Essas questões são suscitadas e desveladas por Zé. Conforme já pontuado em Oliveira (2021), a palavra “pausa” aparece grafada vinte nove vezes no texto da peça. Essas demarcações sinalizam momentos em que Zé reclui ao silêncio para refletir sobre sua posição na engrenagem da estrutura social onde está inserido. A personagem passa a compreender que, por ser excluído dos espaços que poderiam lhe propiciar condições sociais diferentes das quais vive, não teria chances de enfrentar a superestrutura,

que comporta em si mesma dois níveis ou instâncias: o jurídico-político (o direito e o Estado) e a ideologia (as diferentes ideologias, religiosas, moral, jurídica, política, etc.) (Althusser, 1974, p. 24-25).

A incapacidade de enfrentar a superestrutura é reconhecida por Zé quando declara ter sido obrigado a trabalhar desde cedo para conseguir sobreviver, por não ter a oportunidade de frequentar a escola. Registra-se sua fala:

ZÉ
Falar é moleza. Eu é que sei. Nem ofício pude aprender. Tive logo que me atirar no que pagava

mais pra ajudar em casa. Fui ser ascensorista de elevador. Resultado está aí. Estou jogado fora. Operário especializado se defende. Quem tem ofício se defende. Agora, quem não sabe nada tubula. Quando cheguei na idade de gente, me meti na fábrica. Primeiro contravapor, quem levou o pé na bunda foi o trouxão aqui (Marcos, 1978, p. 80).

Zé (re)afirma aos seus espectadores que a escola está a serviço das classes dominantes. Uma instituição onde é definido quem irá controlar as superestruturas e quem irá pertencer à “engrenagem” social. Aos poucos, a personagem torna-se o espectro do pessimismo frente à vida. São essas reflexões feitas pela personagem que desencadeiam o efeito trágico na peça, quadro após quadro.

Nos momentos em que a personagem deveria tomar a palavra, sobretudo por se tratar de uma peça de teatro, há dezenas de demarcações de pausas. Diante desse fenômeno, reporta-se à reflexão feita por Spivak (2010), em *Pode o subalterno falar?*. Segundo as proposições da autora, os oprimidos pelo capital têm acesso à fala apenas a partir da de um mediador, há sempre um outro que fala por ele. Nesse sentido, os considerados subalternos não têm qualquer direito à fala, sendo, portanto, pertinente à interpretação as referidas demarcações de pausas no texto da peça, considerando a condição da personagem Zé: sujeito desempregado, excluído de todas as instituições (a família, a escola, a organização sindical). Caracterizamo-lo como um ser subalterno e, portanto, sem direito à fala. Nota-se, também, que Zé não

tem sequer referência familiar, seu expectador não tem nenhuma informação sobre suas origens, apenas as de Nina. O sindicato, que falava em seu nome quando era empregado, já não o representa mais, pois Zé fora destituído de seu cargo na fábrica. Sem referência às suas origens, esse sujeito (Zé) não possui história e, por isso, não pode falar.

Plínio Marcos projeta a crueldade em suas obras. Suas personagens não estão inseridas no centro do poder, são, ao contrário, vítimas dele. Não há uma queda na condição elevada do herói, mas, sim, a desistência da vida. Esse é o cenário das tragédias plinianas. O que há de mais cruel do que retirar a vontade de existir? Para alguns, talvez seja um ato de coragem para dar fim ao sofrimento, mas, para Nina, é se entregar, é dar-se por vencida. Ela reconhece os obstáculos enfrentados, mas, ainda assim, mantém-se otimista frente à vida, à luz de sua fé cristã. Das 16 peças de Plínio Marcos lidas para a pesquisa, ela é a personagem que melhor representa essa condição otimista do ser humano. Para Nina, o dia seguinte será melhor, Deus tomará as providências, guiará vossos caminhos. Em suas palavras:

NINA

Nada como um dia atrás do outro. O que não pode é desanimar. Quem sabe amanhã a gente tem mais sorte? Se a Dona Elvira pagar o vestido, a gente acerta com o Seu Antônio (Marcos, 1978, p. 69).

Nota-se que o imaginário do divino retorna às cenas da tragédia. Não mais para castigar ou condenar os mortais, mas para libertá-los e salvá-los da desolação, desde que

não percam a fé e continuem trabalhando. Essa crença está intimamente relacionada ao imaginário criado e propagado sobre a condição do trabalho e, por consequência, financeira. Max Weber (2004) explica o fenômeno ao compreender o capitalismo não como um sistema econômico, mas como uma forma de cultuar a vida por meio do “trabalho” e do acúmulo de capital pelo resultado das benesses de Deus. Para alcançar a bênção divina, é necessário não desistir do trabalho e, atingido o objetivo, dedicar-se incansavelmente à mão de obra.

Nesse contexto, a ideia do ser virtuoso deixa as cenas das tragédias. Esta é substituída pelo ser abençoado. Para Nina, Deus providenciaria um emprego ao marido, pois eles eram pessoas benevolentes, nunca fizeram mal a ninguém, o seu discurso otimista também alcança Zé.

ZÉ

Poxa, Nina, como você é bacana. Se você não fosse tão positiva, eu já tinha me entregado. Palavra que você me dá um puta embalo. (encabula.) Desconta o palavrão.

NINA

Não tem importância. Já estou acostumando.

ZÉ

Você é uma firmeza. Eu gostaria de te dar uma boa vida. Você merece. Mas pegamos um mar de azar, que eu vou te contar! Se não fosse você ser quem você é, eu me entornava. Mas a gente se apruma um dia, pode botar fé.

NINA

Eu acredito. Tudo tem que melhorar. Deus há de ajudar a gente. Nós nunca fizemos mal a ninguém (Marcos, 1978, p. 84-85).

Cria-se a narrativa de Deus como o defensor dos pobres oprimidos. O único capaz de trazer a prosperidade. Essa é a crença do casal. Para eles, é preciso acreditar que dias melhores virão, mas, junto a isso, as ideologias dos aparelhos ideológicos de Estado estão implícitas, pois não será Deus que lhes salvará, não é Deus o responsável pela condição miserável à qual estão submetidos. Em um de seus momentos de reflexão, Zé declara:

ZÉ

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

NINA

Parece até mentira! Que coisa mais besta! Será que esse homem não sabia que quem estava lá precisava mesmo trabalhar? Que ninguém entra em uma fila dessa pra brincar? Será que ele não sabe disso?

ZÉ

Claro que sabe! Por isso mesmo é que achaca.

NINA

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

ZÉ

Ele sabe de tudo, Nina. Sabe bem. E sabe que esse papo de Deus castigar é conversa fiada. O negócio é ali na mortadela. Por isso, mete a mão no bolso dos otários, que a lei é salve quem puder (Marcos, 1978, p. 92-93).

As declarações de Zé sobre a impossibilidade de serem salvos por uma divindade são interpretadas como parte da tomada de consciência. Desvelar o desconhecido, nesse caso o discurso, é conhecer a realidade em que vive. Isso é um aspecto da tragédia citado desde Aristóteles (2008) e reincide na vida dos protagonistas da literatura do final do século XIX e início do século XX. Para o narrador de Dostoiévski (2000, p. 18), “uma consciência muito perspicaz é uma doença, uma doença autêntica, completa”. Édipo governava sua família e seu reino tranquilo antes de saber a verdade sobre sua origem. A partir do momento em que descobre os males a respeito de sua vida, tudo ao seu entorno entra em colapso e desordem.

Zaratustra diz que o homem cria suas divindades para tornar-se alegre; quando desacredita, nada na vida parece valer a pena. É o que ocorre com seus seguidores. Ao matarem Deus, desejam ressuscitá-lo, e adoram um asno para novamente ter gozo pela vida: “desde que vos tornastes alegres! Em verdades, todas vós desabrochastes: parece-me que flores como vós necessitam de novas festas” (Nietzsche, 2018, p. 299). Zé, ao se sentir abandonado por Deus, desiste da vida, mas sua esposa não perde a fé, e, por isso, insiste em prosseguir com a gravidez e ter o filho que estava por vir.

À medida que Zé se sente impotente para enfrentar a superestrutura, o trágico toma forma. Na impossibilidade de sair do beco, ocorre a epifania dos protagonistas de Plínio Marcos. Em certa manhã, Zé acorda e declara à esposa:

ZÉ

Sei lá! A noite passada, eu me esqueci ligado. Quase queimei a mufa. Pensei, pensei, pensei. Só vi caca. Pensei em você, em mim, na vida de bosta que a gente leva. Pensei um cacetão de tempo. Pensei no porcão lá de Osasco, que se serviu da desgraça dos outros. Pensei nos caras que se arreglaram com ele, pensei nas contas que a gente tem pra pagar, no seu Raul pedindo a casa, na comida que sua mãe tem que dar pra gente, pra gente não morrer de fome. Pensei no favor que o Zelito vai me fazer, me ensinando a dirigir, pra depois eu ficar devendo favor para o patrão, que vai beber o meu sangue. Pensei naquela puta fila de Osasco. Todos, todos, até eu, umas vaquinhas de presépio, engolindo enrolado. E por quê? Quantos caras de verdade estavam naquela canoa? E por que de repente todo mundo se rende e entra no jogo sujo? (pausa.) Por quê, Nina? (Marcos, 1978, p. 120-121).

A fala da personagem encontra-se no último quadro, momento em que se consolida a desilusão com a vida. Ele se dá por vencido. “Me dobraram” (Marcos, 1978, p. 119), diz Zé. A epifania será uma recorrência em todas as tragédias plinianas, momento em que seus protagonistas atestam a inexistência de quaisquer virtudes, mas, na tentativa de luta pela sobrevivência, sentem-se capazes de qualquer coisa para garanti-la. Todavia, ao identificarem não ser possível viver em condições dignas, veem a morte como a única saída.

A vida eterna e a fuga da morte almejada pela tradição grega deixam de ser o desejo humano. Passa-se a desejar o fim do sofrimento, possível apenas com a morte. Tudo isso é consequência do capitalismo e da sua justificação para manter a

ordem e a estrutura hierárquica entre os possuidores do capital e os alienados pela crença possuí-lo por meio dos discursos propagados pelos aparelhos ideológicos de Estado.

Max Weber (2004) faz suas provocações sobre as entranhas do capitalismo e sobre esse sistema não ser meramente econômico, mas uma forma de viver no mundo relacionada à religião, às relações de trabalho e às ideias de crescimento econômico.

[...] o ‘espírito de trabalho’, de ‘progresso’ ou como se queira chamá-lo, cujo despertar somos tentados a atribuir ao protestantismo, não pode ser entendido, como hoje sói acontecer, [como se fosse ‘alegria com o mundo’ ou de qualquer outro modo] em sentido ‘iluminista’ (Weber, 2004, p. 38, grifo do autor).

Ao usar aspas nas expressões “progresso” e “espírito de trabalho”, o autor convida o leitor a um processo de análise sobre o que estava sendo propagado como necessário para alcançar uma vida de acúmulo de capital, ou seja, “comer bem” em detrimento do descanso: “[...] ‘bem comer ou bem dormir, há que escolher’. No presente caso, o protestante prefere comer bem, enquanto o católico quer dormir sossegado” (Weber, 2004, p. 38). Nessa perspectiva, é mister trabalhar incansavelmente para alcançar o “bem-estar” social que, uma vez alcançado, colocaria tais indivíduos sob a graça divina.

Enquanto Weber (2004), em seu clássico ensaio publicado em 1904, retratou o capitalismo como uma religião, uma maneira de viver em busca de dinheiro, séculos

depois, Fredric Jameson (2001) escreve sobre a forma mais avançada do capitalismo, a continuidade da busca incansável e insatisfeita por mais dinheiro. O autor problematiza a relação entre a busca incessante pelo capital e a cultura e o modo de viver dos seres humanos em seus diversos aspectos. Além da busca pelo dinheiro, há também a necessidade do consumo como a manifestação das aparências de uma vida financeira e socialmente abastada.

Isso é dramatizado por Plínio Marcos em *Quando as máquinas param*: o maior desejo do casal era possuir uma TV para que a esposa pudesse assistir às telenovelas, e o esposo, aos jogos de futebol. O objeto custaria algumas parcelas do ínfimo salário almejado por Zé, que passa a peça inteira em busca de emprego.

NINA

Eu acredito. Tudo tem que melhorar. Deus há de ajudar a gente. Nós nunca fizemos mal para ninguém.

ZÉ

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

NINA

Espera firmar. Televisão é muito cara.

ZÉ

Não quero saber o preço. Compro a prestação. Prestação é pra isso mesmo. Pra gente comprar. Ai você vai se badalar de ver novela.

NINA
E você de ver futebol
(Marcos, 1978, p. 85).

Ainda que sem o poder de custear o bem desejado, o espírito capitalista entranha na vida humana, de modo que a vontade de possuir invade a consciência do sujeito. Mesmo sem ter emprego, sem ter o que comer, Zé almeja ter uma televisão para assistir ao futebol, e sua esposa, à novela. Rende-se à espera de uma vaga de emprego para poder comprar o aparelho televisivo parcelado. Os meios de entretenimento proporcionados pela aquisição da televisão são para mantê-los alienados, uma vez que, segundo Jorge Grespan (2021), os produtores dos produtos, isto é, os próprios trabalhadores, esquecem que são os responsáveis por produzi-los e aceitam o mero *status* de consumidores. Ao se esquecerem de que são donos da força produtiva, tornam-se mercadorias. Sobre isso, Marx (2004, p. 80, grifo do autor) explica:

O trabalhador se torna mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadoria cria. Com a valorização do mundo das coisas (*sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*).

Ao se tornarem mercadorias, são tratados como coisas e, por consequência, são descartados quando não atendem às exigências do mercado. São os sujeitos jogados fora. Mas, apesar disso, permanecem com a crença de que trabalhar

incansavelmente irá manter a capacidade de consumo e abrir possibilidades de enriquecimento pessoal.

Essas ideias propagam-se de tal forma que, aqueles que não conseguem a suposta prosperidade, questionam se são, de fato, gente, ou se foram esquecidos por Deus, como afirma Zé:

NINA
Deus é grande.

ZÉ
Mas parece que esqueceu da gente
(Marcos, 1978, p. 65).

A referida afirmação ironiza o falso ideário de progresso por meio do trabalho, já que Zé trabalhou desde menino. Trocou a escola pelo trabalho para garantir a sobrevivência, mas, na vida adulta, não consegue colocar comida sobre a mesa. Ele não seria, portanto, agraciado por Deus, está abandonado à própria sorte. Todavia, é preciso reconhecer quem cria as narrativas da benção divina como sinal de prosperidade, nas palavras de Nietzsche (2018, p. 194): “[...] são necessários muitos e diferentes nobres para que haja nobreza! Ou, como um dia falei, em alegoria: ‘Justamente isso é divino, que haja deuses, mas nenhum Deus’”. Portanto, o discurso é criado pelos donos do capital. É imprescindível e necessária a existência do capitalista, donos dos meios de produção, para propagar a ideia de necessidade do trabalho a fim de obter a prosperidade e o “reino” dos céus

como retribuição, enquanto os trabalhadores continuam sustentando a superestrutura.

Assim, a crítica de Weber (2004), ao mostrar que, no capitalismo, os discursos em torno do dinheiro e da benção divina são entendidos como equivalentes entre si, expõe não apenas uma ideia isolada, mas uma espécie de verdade imbricada às ações sociais no âmbito do sistema capitalista que busca de forma excessiva e constante por mais dinheiro. Essa lógica escamoteia a exploração dos verdadeiros trabalhadores, que nunca alcançarão a tão almejada prosperidade. A personagem de Zé, ao se candidatar a uma vaga de emprego, chega ao local e enfrenta uma longa fila com tantos outros candidatos, os quais são provocados a pagar uma quantia aos empregadores sob a promessa de serem contratados. Nessa situação, Zé se sente como objeto descartado: “A gente é tão jogado fora, que não tem nem pra quem pedir” (Marcos, 1978, p. 94).

As inverdades sobre a prosperidade como reconhecimento do trabalho são explicitamente abordadas na peça. Além disso, há uma provocação sobre o acúmulo de dinheiro por meio dos detentores do capital sem nenhum escrúpulo. Em contexto semelhante, Weber (2004) analisa as ideias econômicas de Benjamin Franklin, personalidade fundamental à compreensão do moderno espírito capitalista e para quem a honestidade deve ser dosada e apenas aparentada, pois serviria apenas para zelar pela ideia do

indivíduo ser um suposto bom pagador, a fim manter-se com a capacidade de obter crédito.

[...] a honestidade é útil porque traz crédito, e o mesmo se diga da pontualidade, da presteza, da frugalidade também, e é por isso que são virtudes: donde se conclui, por exemplo, entre outras coisas, que se a aparência de honestidade faz o mesmo serviço, é o quanto basta, e um excesso desnecessário de virtude haveria de parecer, aos olhos de Franklin, um desperdício improdutivo condenável (Weber, 2004, p. 45-46).

Mesmo sem nenhum juízo teórico sobre as estruturas do capitalismo, Zé desafia o raciocínio analisado por Weber (2004), afirmando à esposa que somente os pobres se preocupam em pagar as contas, enquanto os ricos não se atordoam com isso.

ZÉ

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

NINA

Eles são eles! Nós somos nós!

ZÉ

Só que quem sempre se estrepa somos nós. Aquela coroa grã- fina já fez o acerto do vestido que você fez pra ela? (Pausa). Pagou uma ova! (Marcos, 1978, p. 62-63).

As provocações feitas por Zé convocam espectador e leitor à necessidade de análises sobre os implícitos por ele ventilados. Em diversos momentos de sua fala, pela demarcação de pausa, há uma estrutura ausente, um não dito. Sobre isso, Umberto Eco (1965) interpreta a linguagem como um jogo de ausência e presença:

O que faz um pensamento valer... não é o que ele diz, mas o que deixa não dito, fazendo-o, todavia, vir à luz, evocando-o sem enunciá-lo (Heidegger *apud* Eco, 1965, p. 339).

O pensamento de Zé, não externalizado, concede ao leitor e ao espectador a palavra, tornando-os parte da peça. Assim, o que pode ser dito nas estruturas ausentes deixadas pela personagem? Para pensar sobre isso, é preciso considerar quem é Zé. Quem é a personagem que, em meio aos seus raciocínios, silencia-se. Zé é o sujeito jogado fora. É parte da infraestrutura, da base trabalhadora, que, por não ser útil à engrenagem, é descartado. É o homem que deveria ser provedor do lar, mas torna-se sustentado pela esposa. Caracterizado como aquele que busca, no entretenimento do futebol, refúgio dos seus problemas. Esse é o homem silenciado.

As ideologias propagadas pelos aparelhos ideológicos de Estado tomam lugar das palavras de Zé. Ele perde o seu lugar de fala e é dominado e esmagado pelo discurso desses aparelhos. Nota-se isso quando declara:

ZÉ
[...] Só é cada um pra si e olha lá. Quem tem emprego não quer saber. O cara que se assanha um pouco cai do burro. E todo mundo sabe que não é canja arrumar outra vaga. Até eu, que sou mais bobo, se estivesse trabalhando, me fechava em copas. Quem dá sopa pro azar é trouxa (Marcos, 1978, p. 67).

A personagem reproduziu o discurso ideológico dos aparelhos ideológicos de Estado: cada um deve agir

individualmente para garantir as suas benesses. Como se fossem reféns da superestrutura. No silêncio explicitamente demarcado, há algo não verbalizado, mas nem por isso deixa de ser dito.

Ao tecer considerações sobre os textos gregos, os quais chama de épicos – a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Bíblia* –, Auerbach (1971) acentua a diferença entre a narrativa de Homero – o mentiroso inofensivo e narrador de lendas – e as narrativas bíblicas. O autor descreve os textos de Homero como iluminados e os textos “sagrados” como obscuros, narrativas carregadas de não ditos cujo objetivo é impor uma verdade:

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e muito vagar e com pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente, tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexprimidos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (Auerbach, 1971, p. 9).

Nesse sentido, é intrínseco à tradição literária fazer uso do recurso do silêncio para dizer o que, intencionalmente,

não é para ser verbalizado, mas, de alguma forma, conduz, manipula e provoca o leitor, conforme os interesses do narrador. Conforme o exemplo citado acima, à medida que são enigmáticos, os textos bíblicos forçam o leitor a acreditar naquilo que está posto, sem lhe dar condições de questionar.

Nesse sentido, em *Quando as máquinas param*, embora Zé sinta-se um sujeito jogado fora, ele faz parte da infraestrutura. Logo, se ele e os demais operários deixassem de comparecer às fábricas, se deixassem de produzir, as máquinas parariam, a superestrutura se desintegraria. Essa é uma possibilidade de interpretar o silêncio presente na ausência de suas falas, ausente (e, por isso, presente) em razão de um regime autoritário que reduz os operários ao silêncio e os trata como meras ferramentas descartáveis de uma engrenagem que só funciona em função dos próprios operários. Mas, por serem silenciados, por ficarem reféns do discurso das superestruturas, se sujeitam a tudo o que lhes é imposto. Fosse diferente do que está posto, a peça permaneceria uma tragédia?

2.3 O TRÁGICO EM *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM*

O trágico, como não poderia ser diferente, é o elemento recorrente nas tragédias ao longo do tempo. Por isso, é retomado em todas as peças estudadas no presente trabalho. Se a tragédia insurge no núcleo familiar, nesse caso, na família

de Zé e Nina, é preciso identificar o momento em que isso ocorre para entender as razões de *Quando as máquinas param* ser uma tragédia.

Diz-se, acima, não haver nada de grandioso na configuração da família de Zé e Nina. Eles formam um casal com um projeto de vida tradicional: casar-se, ter onde morar, ter um bom emprego e ter condições dignas de vida, incluindo direito ao entretenimento e ao lazer. Somado a isso, sonham em ter filhos.

NINA

[...] E a gente sempre quis criança. Lembra quantas vezes a gente combinava? Você falava: 'Nina, vamos aproveitar uns dois, três anos pra passear, porque quando a gente namorava sua mãe não largava meu pé. Depois que a gente desforrar, então vamos ter um monte de filhos. Uns onze machinhos. Vai tudo jogar no Corinthians'. E eu te dizia: 'também quero uma menininha'. E você dizia: 'A gente faz'. Você lembra disso tudo, Zé? (Marcos, 1978, p. 118).

Todos os sonhos almejados pelo casal desfalecem. São substituídos, segundo a perspectiva de Zé, pelo desejo de inexistência. Conforme as ações das personagens se sucedem, observa-se as diferenças entre Nina e Zé. Ela coloca-se sempre como otimista diante das dificuldades que enfrenta. Mesmo tendo que trabalhar e solicitar ajuda da mãe para não passarem fome, Nina é a esposa que encoraja o marido a procurar emprego e declara a ele as possibilidades no porvir. Zé, por outro lado, já está desacreditado da vida. Para ele, não há o que possa ser feito para retirá-los do desemprego e da

iminência de serem despejados. Por isso, a única alternativa, para Zé, é a morte.

Considerando tais fatos, a tensão do trágico se dá entre os protagonistas da peça. Enquanto, para um, a vida é a forma de enfrentar as adversidades, para outro, a morte é o melhor caminho. Nessa dualidade, Nina fica grávida. O nascimento da criança consolidaria a constituição da família.

Em uma perspectiva sociológica, a gravidez de Nina é a resistência frente à superestrutura. A possibilidade de desvelar a ideologia de que não são meros reféns das superestruturas, mas, por pertencer à base, podem realizar seu desmonte. Em um viés filosófico, a possibilidade de ter um filho é a reafirmação da vida, o que pode ser interpretado como o eterno retorno proposto por Nietzsche (2018) e Schopenhauer (2000). É a continuidade da vida no único plano da existência, trazendo à tona o princípio de que o ser humano deve enfrentar as suas adversidades.

Zaratustra, como advogado da vida, defende-a diante de qualquer adversidade. “Eu, Zaratustra, o advogado da vida, o advogado do sofrimento, como advogado do círculo – chamo a ti, meu pensamento mais abismal” (Nietzsche, 2018, p. 207). Nessa pulsão da vida, o filho de Zé e Nina pode ser interpretado como o retorno do ser humano ao mundo. Nas palavras de Zaratustra:

Ah, o homem retorna eternamente! O pequeno homem retorna eternamente! Vira os dois nus um dia, o maior homem e o menor homem: demasiado

semelhante um ao outro, demasiado humano inclusive o maior! Demasiado pequeno o maior! Esse era o meu fastio pelo homem! E eterno retorno inclusive do menor! Esse era o meu fastio por tudo o que existe (Nietzsche, 2018, p. 210).

Apesar de aspectos sociológicos serem explicitamente colocados em questão na peça, as tragédias de Plínio Marcos apresentam, também, um projeto filosófico sobre a existência humana, visto que as protagonistas questionam se vale a pena permanecer, ou não, no palco da vida. Zé, à medida que lhes são retirados o direito de serem dignos dessa vida, compreende pertencer aos espaços das escórias, sente-se homem jogado fora, um ser humano não abençoado por Deus, eis o trágico da existência.

Zé não recusa o nascimento do filho por mera covardia, como julgado por Nina, mas por se sentir impotente em não poder proporcionar o mínimo existencial ao filho que estava por vir. Para ele, ao conceber uma criança, essa reproduziria suas experiências e seria mais um refém. No quinto quadro, o casal discute sobre a vinda do bebê:

NINA

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

ZÉ

Claro que gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxo? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos (Marcos, 1978, p. 116).

Nesse momento, inicia-se o ponto de maior tensão na peça. Até a notícia da gravidez de Nina, as discussões do casal se davam em razão das situações corriqueiras do cotidiano de ambos. Mas, ao saber da possibilidade de terem um filho, Zé rejeita-o, de modo que as discussões se intensificam.

NINA

Se for homem, você escolhe o nome. Se for mulher, eu escolho, tá? (pausa.) Se for home, que nome você vai escolher?

ZÉ

Nenhum, Nina! Você não percebeu que eu não quero filho?

NINA

Mas eu quero!

ZÉ

Mas não vai ter!

NINA

Vou ter, custe o que custar!

ZÉ

Vai tirar!

NINA

Nunca!

ZÉ

Só que vai!

NINA

Isso estraga mulher.

ZÉ

Quando a parteira é boa, não estraga.

NINA
Isso é pecado.

ZÉ
Pecado uma ova.

NINA
Deus castiga a gente.

ZÉ
Quero que se dane.

NINA
Mas eu não. É meu filho. Gosto deste e vou ter.

ZÉ
Vai ter uma pinóia.

NINA
Eu vou ter esse filho, Zé!

ZÉ
Não vai!

NINA
Se você é um frouxo, que tem medo de enfrentar as coisas, eu não tenho. Vou ter meu filho (Marcos, 1978, p. 122-123).

Nesse diálogo, caracterizado por uma discussão entre o casal, manifesta-se o trágico da peça. De um lado, o clamor pela vida; de outro, pela morte. É nessa pulsão entre a vida e a morte que se configura o trágico nas tragédias de Plínio Marcos. Não há uma representação de personagens “elevados” ou de uma situação de ventura para desventura, mas de uma tensão entre o desejo de existir e o desejo de morrer como meios para se livrar da miséria, extrapolando a

seara econômica e invadindo a consciência do indivíduo, que deixa de ver a vida como algo desejável, ou luta por ela.

Para Schopenhauer (2000), o ser humano, como espécie, tem a vida eterna, em razão do ciclo da vida. Apesar da morte, há o nascimento. Existe um ser que morre, mas há também o ser que nasce. Portanto, aquela vida eterna desejada pelos mortais à época dos gregos seria, nessa perspectiva, alcançada. Todavia, ao renunciar ao nascimento do filho, Zé abre mão da vida, em uma tentativa de romper com o círculo da existência. As condições vividas por Zé o fazem não dar continuidade à espécie, não por rejeitar a vida em si, mas por não aceitar as condições de sua existência. Isso é a crueldade do capitalismo.

Para Raymond Williams (2002), enquanto, na tragédia clássica, citando Édipo, *Hamlet* e *Macbeth*, os protagonistas enfrentam seus obstáculos e lutam até o fim, levando-os à morte, nas tragédias modernas, as personagens recuam ao combate e são vencidas pelos códigos de conduta, o que resulta, por fim, na morte dos protagonistas.

Pode-se observar isso na *Trilogia Oresteia*, visto que as peças são iniciadas com a orquestração da morte de Agamênon por Clitemnestra, que não desiste de sua vingança, mesmo sabendo das consequências. O mesmo ocorre com Orestes, ao assumir seus atos diante de uma tribuna. Em *A trilogia tebana*, Laio exige o assassinato do próprio filho para desafiar a profecia. Édipo, após descobrir

ser responsável pelo assassinato do pai, peregrina até sua morte, mas enfrenta as consequências de seus feitos. Em *Medeia*, a personagem, após ser abandonada com os filhos pelo marido, ao ser ameaçada e banida por Creonte, rei de Corinto, confronta-o, mesmo sob pena de perder os filhos.

Assim, segundo as proposições de Williams (2002), nas tragédias clássicas as personagens são ativas, enquanto nas modernas elas tornam-se passivas. Não conseguem romper com os códigos de conduta, e, por isso, acabam tendo um fim trágico. Ao analisar as personagens de Plínio Marcos, nesse caso, Zé e Nina, na perspectiva de Williams (2002), essas são atravessadas por códigos de condutas: Nina, apesar de ser uma mulher que desaponta a vontade da mãe ao casar-se com Zé, mantém-se casada mesmo após deixar de admirar o esposo. Embora seja a provedora de sua casa, está sob a moral religiosa, sua fé em um Deus a mantém otimista.

E Zé? Inicialmente, o homem compartilha as crenças com a esposa, mas, ao questionar a existência de Deus, ao sentir-se um escombro e não encontrar nada que possa substituir a existência de Deus em sua vida, torna-se um pessimista, desiste da existência, recusa o nascimento da criança por vir. Pode-se afirmar que a experiência de vida transposta em *Quando as máquinas param* configura-se como uma tragédia, à luz de Raymond Williams (2002, p. 182), para quem

[...] uma perda da crença na totalidade da experiência da vida, como homens e mulheres podem vivê-la. Essa é certamente a mais profunda

e mais característica forma de uma tragédia em nosso século.

Zé, ao desacreditar da vida, ao se deparar com a impossibilidade de sair do enclausuramento ao qual foi enquadrado, revela um grito de socorro do ser humano após o século XX. É a arte anunciando a destruição causada pela serpente do capitalismo.

2.4 COMO SOBREVIVER À SERPENTE?

A visão enigmática do capitalismo é suscitada sob diversos aspectos, à luz das ciências sociais, da filosofia e da arte. Desse modo, parte-se de alguns pressupostos e teóricos para explicar e compreender as relações entre a arte e o sistema capitalista. Quando Louis Althusser (1974) explica o capitalismo como uma infraestrutura e uma superestrutura, mantidas por ideologias propagadas e alimentadas pelo que chamou de Aparelhos Ideológicos de Estado, ele também insere a arte nesse bojo, uma vez que ela é parte integrante da cultura.

A arte, nessa perspectiva, também é um meio de manter ou romper com a superestrutura. Ou, sob outra perspectiva, de reconhecer a crueldade que é a vida, mas, ainda assim, afirmá-la como uma experiência que vale a pena ser vivida, como o faz Nina, ao reconhecer as profundas dificuldades enfrentadas ao longo da vida, e, mesmo assim, encoraja-se e

almeja permanecer no palco da existência. Sobre esse olhar, ecoam as palavras de Zaratustra:

A vida é difícil de suportar. Mas por que tereis vosso orgulho de amanhã e vossa resignação de noite? A vida é difícil de suportar: mas não sejais tão delicados! Todos nós somos belos asnos e asnas. Que temos em comum com o botão de rosa, que estremece porque sobre o seu corpo há uma gota de orvalho? É verdade: amamos a vida não por estarmos habituados à vida, mas ao amor. Há sempre alguma loucura no amor. Mas também há sempre alguma razão na loucura (Nietzsche, 2018, p. 39).

Nina, não obstante, pede ajuda à sua família para ter o que comer. Ainda que ela e Zé estejam prestes a ser despejados de sua casa, regozija-se de felicidade ao descobrir estar grávida. A vinda da criança é a reafirmação da vida, é um modo de suportar as adversidades e sentir prazer nas experiências. Nina recorre às radionovelas, o único material artístico-cultural ao qual tem acesso. Sem entrar no mérito de qualidade desse objeto artístico, é importante sublinhar o efeito que as obras provocam na personagem que as escuta: o devaneio, a catarse.

Plínio Marcos, ao apresentar uma perspectiva sobre a vida íntima de um casal e suas dificuldades de sobrevivência, apresenta, também, uma leitura sobre a reprodução da arte na era do capitalismo. Ao representar a necessidade de consumir um objeto de entretenimento que, no presente caso, retira o indivíduo da realidade cruel para lamentar-se pelo fim de um relacionamento entre “um galã e uma mocinha”, foco

de conflito da radionovela *Separados pelo destino*, Plínio Marcos apresenta aos espectadores uma leitura do efeito da reprodutibilidade sob uma perspectiva literária, sugerindo um projeto político, social e filosófico de protesto e inconformismo subjacente à trama.

NINA
Que será que está havendo?

ZÉ
O quê? Esse Governo
(Marcos, 1978, p. 66).

No primeiro plano da peça, há um casal enclausurado pelas impossibilidades de conseguir o mínimo para viver com dignidade, em razão do desemprego, do desamparo do Estado, da ausência de políticas públicas, as quais são problematizadas por Zé. No segundo plano, a radionovela *Separados pelo destino* limita-se à impossibilidade de os protagonistas ficarem juntos em razão da recusa do pai em aceitar o relacionamento da filha. Nesse aspecto, reporta-se às questões discutidas por Walter Benjamin (1987, p. 170) no clássico ensaio *A obra de Arte na era de sua reprodutividade técnica*:

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura,

é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar p semelhante do mundo é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-la até o fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.

Ao sublinhar o fim da aura da obra de arte quando essa passa a ser reproduzida apenas para atender a necessidades de consumo, entende-se que, para Benjamin (1987), a leitura estética do mundo é substituída por uma releitura rasa sobre a vida romantizada. Isso está representado na reprodução da vida do casal da peça *Quando as máquinas param* na radionovela (ficcional) *Separados pelo destino*.

A partir de outra perspectiva, Umberto Eco (1965) compreende que é crucial adotar uma análise equilibrada ao abordar a cultura de massa. Isso se deve ao fato de que, frequentemente, o ataque direcionado aos bens culturais considerados “de massa” não visa apenas os produtos culturais consumidos pelas camadas sociais mais pobres, mas, também, os próprios consumidores dessas classes. Eco (1965) comenta haver uma nostalgia da época em que os valores culturais eram privilégios de uma única classe. Se outrora a arte possuía maior cuidado estético, é esquecido que tais bens culturais não eram acessíveis a todos. Em contraponto a isso, o autor dá ênfase aos estudos de Adorno, em razão de este colocar-se como estudioso da cultura de massa com olhar

sensível e crítico, sem deixar de lado os interesses de classe em torno das obras.

No contexto da peça de Plínio Marcos, é possível identificar essa dualidade. Nina, mesmo diante de sua miséria, se compadece com a radionovela, é atravessada pela ficção, é tomada pela catarse. Há uma linha tênue entre a arte e o chamado produto de entretenimento, pois mesmo se se considerar a radionovela como entretenimento, como elemento da cultura de massa, as obras conseguem, ainda assim, atravessar o indivíduo. A vida é reafirmada pela arte. Ao mesmo tempo, não se deve esquecer do processo de massificação visado por essas obras, cujo objetivo seria manter seus receptores anestesiados, o que, na peça, pode ser observado quando Nina, a despeito de sua realidade conturbada, fica em prantos ao ouvir que Eduardo não poderá ficar junto de sua amada em *Separados pelo destino*.

Ainda sobre esse tópico, Jameson (2001) argumenta que toda forma de cultura, seja ela de massa ou erudita, passa a servir aos interesses do capital. O objetivo primordial, no capitalismo, torna-se o consumo desenfreado de produtos culturais, independentemente de sua forma, desde que contribuam para o crescimento e o acúmulo de capital. É sob essa ótica que se levanta a discussão sobre o fim da arte.

Creio que geralmente não é essa a posição daqueles que deploraram ou celebram o ‘fim da arte’, identificado como o fim da literatura, do cânone, ou da leitura, superados pela cultura de massas - uma posição não-hegeliana e moralizante

que dificilmente consegue descrever o novo momento de modo sistemático. Mas o retorno do belo no pós-moderno deve ser visto justamente como tal dominante sistêmica: a colonização da realidade por formas visuais e espaciais, que é também a mercantilização dessa mesma realidade intensamente colonizada numa escala mundial (Jameson, 2001, p. 87-88).

A questão sobre a arte estar a serviço de uma lógica que não seja ela mesma, abre espaço para a discussão sobre o fim do juízo estético em detrimento de uma necessidade do consumo ou do atendimento de expectativas do mercado financeiro. Todavia, conquanto a arte não esteja isenta das lógicas de mercado, ao ser produzida, precisa incorporar a realidade social e política na qual os sujeitos estão inseridos. Ao fazê-lo, deixa de estar somente à mercê dos interesses do capital, pois, no momento em que esse sujeito ficar diante desse objeto artístico, poderá fazer seu juízo estético.

Por um lado, a depender do objeto, poderá perpetuar um estado de alienação. Por outro, levar a uma tomada de consciência, ou, ainda, à mera necessidade de deleite, visto que a realidade, tal como ela é, é insuportável. Na peça, Nina entra em estado de desespero com os cobradores em sua porta. Ela e o marido não têm condições de pagar seus credores, ou, ao menos, ter dinheiro para prover o próprio alimento, o que a obriga a recorrer à ajuda da mãe. Para suportar essa realidade, a personagem recorre às radionovelas, aos seus momentos de devaneio. Nesses atos, Nina busca, na arte, meios para suportar a realidade. Isso é a autoafirmação de que a vida

vivida pelo casal é, às vezes, insuportável, mas, mesmo nesse contexto, Nina nutre-se pela expectativa por dias melhores, seja por seus valores religiosos, seja pelas emoções e devaneios provocados pela arte.

Além da radionovela, Nina também fica ludibriada com o programa televisivo – O desfile de *miss* – que sai para assistir na casa da vizinha. O referido programa anuncia, também, um aspecto da vida a ser desejado, isto é, um ideal de vida feminina e de feminilidade, mas distante da sua realidade, uma vez que a personagem não tem tempo para o lazer ou para dedicar-se ao seu próprio autocuidado. Os momentos em que ouve a radionovela são os mesmos em que está preparando o jantar para o esposo ou costurando. Apesar da incapacidade de avaliar essas questões, a personagem insiste no desejo de assistir ao desfile na casa da vizinha, visto que o casal ainda não possuía uma televisão.

Embora haja um desejo de consumo do casal, segundo as indicações das cenas da peça, sua casa possuía apenas uma cozinha, o quarto e um espaço onde Nina costurava. Portanto, não há um lugar onde poderia ser a sala, ambiente de descanso e lazer. Nina transita entre a cozinha e seu espaço de costura. Logo, há apenas tempo e espaço para o trabalho. Isso torna-se mais explícito quando Nina se incomoda com o marido por jogar futebol com as crianças do bairro. Segundo ela, os vizinhos o chamariam de “vagabundo”.

NINA

Zé, não é pra te encher. Mas, você fica jogando bola aí com a molecada, a vizinhança pensa que você é vagabundo. Todo mundo sabe que você está desempregado (Marcos, 1978, p. 64).

Implicitamente, o lazer, em detrimento ao trabalho, passa a ser condenado. Isso é suscitado pela perspectiva weberiana, ao escrever sobre as ideias protestantes a respeito do labor:

Do lado protestante, utiliza-se essa concepção para criticar aqueles ideais ascéticos (reais ou supostos) da conduta de vida católica; do lado católico, replica-se com a acusação de 'materialismo', o qual seria a consequência da secularização de todos os conteúdos da vida pelo protestantismo. Também um escritor moderno houve por bem formular o contraste que aparece no comportamento das duas confissões religiosas em face da vida econômica nos seguintes termos: O católico (...) é mais sossegado; dotado de menor impulso aquisitivo, prefere um traçado de vida o mais possível seguro, mesmo que com rendimentos menores, a uma vida arriscada e agitada que eventual mente lhe trouxesse honras e riquezas (Weber, 2004, p. 34).

Nessa perspectiva, aquele que deixa de trabalhar para descansar, deixa de ganhar, acumular o capital. Todavia, esse discurso não se sustenta à medida que Zé está desempregado não por escolha própria, mas por ter sido destituído de seu emprego. Sobre isso, o teórico explica:

[...] a ordem econômica capitalista é um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver. Esse

cosmos impõe ao indivíduo, preso nas redes do mercado, as normas de ação econômica. O fabricante que insistir em transgredir essas normas é indefectivelmente eliminado, do mesmo modo que o operário que a elas não possa ou não queira se adaptar é posto no olho da rua como desempregado (Weber, 2004, p. 34).

Assim encarado, o desemprego de Zé é consequência de sua não adaptação ou atendimento às necessidades da ordem econômica. Ele não tinha um ofício, não era mão de obra qualificada e, por isso, não atendia às necessidades da indústria em que trabalhava. Acrescenta-se às proposições já citadas: primeiro retiram o tempo do lazer, depois, os meios de produção, o trabalho e, por fim, a vida. O que resta ao casal é ter sua história contada pela arte, uma forma de reafirmar a vida.

Fotografia 3 – Cena de *Abajur lilás*, de Plínio Marcos



Fonte: Rede Globo (2025)⁷.

7 Montagem da VII Companhia (Foto: divulgação).Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2015/09/obras-censuradas-pela-ditadura-sao-revisitadas-no-projeto-os-proibidos.html>. Acesso em: 22 jul. 2025.

UMA TRAGÉDIA NATURALISTA

*Ah morte, doce morte, morte único remédio,
Aos espíritos oprimidos numa estranha prisão,
Por que deixaste solapar de teus direitos?
Em que te ofendemos, ó doce e doce morte?
Porque não te aproximas, ó parca tardia?
Porque queres ver sofrer esse bando cativo,
Que não terá mais o dom da liberdade,
Enquanto esse espírito não for abatido por teu dardo
(Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*: tragédie,
2016, p. 37, tradução nossa)⁸.*

O presente capítulo aborda uma tendência naturalista manifestada na arte, desde o século XIX, e que incidiu no teatro de Plínio Marcos. Segundo Émile Zola (1980), o naturalismo, no teatro oitocentista, estava em experimentação. Por isso, sua sobrevivência nos séculos seguintes dependeria do fortalecimento dessa estética. Nesse sentido, é apresentado o teatro de Plínio Marcos à luz do naturalismo.

8 No original: Ha mort, ô douce mort, mort seule guérison
Des esprits oppressés d'une étrange prison,
Pourquoi souffres-tu tant à tes droits faire tort?
T'avons-nous fait offense, ô douce et douce mort?
Pourquoi n'approches-tu, ô Parque trop tardive?
Pourquoi veux-tu souffrir cette bande captive,
Qui n'aura pas plutôt le don de liberté,
Que cet esprit ne soit par ton dard écarté? (Jodelle, 2016, p. 37).

O autor abre as cortinas para um cenário miserável da vida humana, uma vez que suas personagens deixam de ser uma referência de virtude para expor um ser humano individualista, capaz das atitudes mais sórdidas para garantir a sobrevivência. Plínio Marcos trouxe para seu teatro o que Émile Zola reivindicou como futuro da dramaturgia. Nessa perspectiva, é feito um diálogo entre a consolidação de Plínio Marcos como dramaturgo e os aspectos naturalistas presentes em suas peças. Para isso, analisamos *O abajur lilás* (1975), peça composta por dois atos, quatro quadros e pelas personagens Dilma, Célia e Leninha. Essas personagens habitam um prostíbulo sob a propriedade de Giro, homem sempre acompanhado por seu guarda-costas, Osvaldo, um ser violento. Toda a peça ocorre no quarto, onde Dilma, Célia e Leninha dormem e trabalham.

3.1 NO LIMIAR DO NATURALISMO E DA CENSURA

A tendência naturalista tornou-se expressiva na Europa, ao final do século XIX. Segundo Hauser (1998), a arte desse período foi profundamente influenciada por grandes transformações sociais. O contexto foi marcado por queda da aristocracia, lutas e reivindicações da burguesia, ascensão do capital financeiro e um conflito latente entre o conservadorismo aristocrático e os novos valores burgueses, que defendiam o sistema capitalista.

A burguesia une-se ao proletariado para, “juntos”, combaterem os privilégios e os valores conservadores da aristocracia. É nesse contexto que Émile Zola (1980) escreve sua teoria sobre a criação literária. Para ele, o escritor precisava experimentar aquilo que pretendesse escrever, a fim de captar a sensibilidade da realidade no plano ficcional. Em consonância aos princípios defendidos, o autor viveu como um operário em uma mina de carvão, tendo escrito e publicado *Germinal*, após essa experiência. A obra é constituída por um enredo que contempla a vida de um operário em uma mineradora. Além do romance, o autor escreveu suas reflexões teóricas no texto *Romance experimental e o naturalismo no teatro*, a fim de trazer para o teatro a proposta estética que já estava experimentando no romance. Importa destacar que sua teoria é produzida em diálogo, às vezes provocador, com o realismo literário de romances como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *A comédia humana*, de Honoré Balzac. Todavia, Zola (1980) defende que o naturalismo passaria por um aprimoramento em relação àquela estética, principalmente no teatro, que tem, em sua fase inicial, Henrik Ibsen como autor de destaque. Após as primeiras obras da estética, a crítica reage, conforme contextualiza Hauser (1998, p. 790):

O naturalismo do período, que contém ainda em gestação todo o desenvolvimento ulterior e pode reivindicar as mais importantes criações artísticas do século, continua sendo a arte de uma oposição, quer dizer, o estilo de uma pequena minoria tanto entre os próprios artistas quando no público. É o objeto de ataque concentrado por parte da Academia, da Universidade e dos críticos; de fato as áreas oficiais e influentes. E a

hostilidade torna-se mais intensa à medida que os objetivos e princípios do movimento vão ficando mais específicos e o chamado 'realismo' converte-se em 'naturalismo' (Hauser, 1998, p. 790).

A literatura, nos termos do naturalismo, descortinou aquilo que havia de mais sórdido no ser humano: a exteriorização de seus desejos e ambições mais íntimas. Nisso não há nada novo. O que se apresenta como inovador é o modo sem pudor ou a ausência de qualquer tentativa de embelezar a crueza da vida humana. Nas palavras de Zola (1980, p. 92): “O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe”. Nesse mesmo sentido, Bosi explica (2006, p. 189): “A ótica naturalista capta a preferência a mediocridade da rotina, os sestros e mesmo as taras do indivíduo”.

A sociedade aristocrática e a burguesa jamais aceitariam ter suas experiências colocadas em xeque escancaradamente, ainda que fossem manifestadas na ficção. Talvez, por isso, a hostilidade pública. A estética naturalista é representada por uma minoria de artistas que, pela insatisfação diante de um teatro distante da concretude da realidade, reivindicava um teatro mais próximo do contexto social, um teatro que desvelasse por completo as nuances das relações humanas, sem entrelinhas.

Para Hauser (1998), o naturalismo não é uma concepção artística homogênea, mas possui como ponto convergente a preocupação com a vida concreta com base em determinados

fenômenos de uma época, não para expor uma representação da realidade, mas para dar ênfase, promover ou combater certos traços dela. A princípio, a estética, no teatro, recaiu sobre os cenários. As encenações foram montadas com objetos “reais” para caracterizar os espaços das cenas. Entretanto, identificaram limitações em transpor, para os palcos, certos aspectos da realidade concreta. Sobre isso, Rosenfeld (1982, p. 22) problematiza, ao afirmar:

Que o naturalismo do ator protagônico não pode funcionar plenamente, verifica-se pela cena equestre de *Tiradentes*. Uma vez que David José, ator protagônico, teria que usar, naturalisticamente, um cavalo real – coisa pouco recomendável – entra em lugar o Coringa (Guarnieri), usando parte da indumentária (máscara) de Tiradentes e fazendo a pantomina assaz cômica e distanciadora de quem anda a cavalo (momento pouco adequando a um herói mítico). Já a cena do enforcamento forçosamente tem de ser do próprio ator protagônico, mas, ainda assim, não há (e não pode haver no Arena) nenhuma montagem naturalista, nenhum esforço sequer de ir além da encenação teatralista.

O excerto esclarece por que o naturalismo foi inicialmente explorado no romance: nesse gênero, o autor desfruta de maior liberdade e recursos para descrever sua visão da realidade com a máxima verossimilhança e riqueza de detalhes. Essa capacidade é inerentemente limitada no teatro, devido à sua própria estrutura, como apontado pelo próprio Zola (1980, p. 124):

Um romance que se lê sozinho em casa, junto à lareira, não é uma peça que se representa

diante de dois mil espectadores. O romancista tem o tempo e o espaço diante dele; todas as divagações lhe são permitidas, ele empregará cem páginas, se isso lhe agradar, para analisar à vontade uma personagem; descreverá os meios tão extensamente quanto quiser, cortará se relato, voltará atrás, mudará vinte vezes os lugares; será, em resumo, o senhor absoluto de sua matéria. O autor dramático, ao contrário, está encerrado num quadro rígido; obedece a necessidade de todo o tipo, move-se apenas no meio dos obstáculos (Zola, 1980, p. 124).

Ademais, o autor protesta contra os ataques ao naturalismo desde a época em que começou a formular um método para a produção literária e teatral, buscando torná-las mais verossímeis à realidade concreta. O autor declara que o próprio Homero era um naturalista, visto que suas obras apresentam o cenário político e social de sua época, e assim justifica sua posição: “É certo que uma obra não será jamais senão um pedaço da natureza” (Zola, 1980, p. 89). Nesse sentido, as críticas ao naturalismo, no que tange à suposta tentativa de transpor a realidade para o teatro, não se fundamentam, uma vez que o próprio Zola entende a arte como um olhar sobre a realidade.

Nessa perspectiva, é válido conceber o naturalismo como uma estética de protesto à ideia de um ser humano sublime. Naquele contexto, era necessário repensar sobre o imaginário de personagens elevadas, que, embora fossem consideradas grandiosas por enfrentar com maestria as adversidades a elas impostas, ainda assim possuíam suas vicissitudes. Por essa razão, Zola (1980) critica a ideia de um

ser humano plenamente virtuoso. Para o autor, o erro humano é não aceitar a própria natureza humana, não há, para ele, honestidade absoluta, os seres humanos estão em embate uns contra os outros para assegurar sua sobrevivência. Isso precisava ser dito sem embelezamento.

Criaram-se personagens, portanto, para manifestar a experiência de uma sociedade burguesa insatisfeita com os privilégios da aristocracia. Em um primeiro momento, conforme dito acima, o naturalismo é experimentado no romance. Posteriormente, chega à literatura dramática. Segundo Hauser (1998, p. 940),

o teatro naturalista é meramente o caminho que leva ao teatro intimista, à diferenciação psicológica do conflito dramático e a um contato mais mediato entre o palco e o público.

Nesse sentido, o teatro naturalista possibilitou maior conexão entre o mundo ficcional representado pelo ator e o mundo real (público), a fim de levar o espectador a enxergar a realidade ali desvelada.

Apesar de o naturalismo ter se manifestado desde o século XIX, naquele contexto, para Émile Zola (1980), a estética estava em estágio experimental. Para o autor, o teatro precisava seguir, dali em diante, as propostas naturalistas. A esse respeito, comenta:

Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem

as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos, cujo efeito é destruir mesmo as boas partes de uma peça. Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se torne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais origina e vigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco (Zola, 1980, p. 122-123).

O autor registra, naquele contexto, seu desejo para o futuro do teatro. A resposta a suas inquietações pode ser identificada em obras publicadas séculos depois, a exemplo das tragédias de Plínio Marcos, nas quais há o desvelamento das mazelas sociais, ainda não superadas, de seu tempo, um realismo mais apurado. O dramaturgo brasileiro levou aos palcos o que há de mais miserável na condição de existência do ser humano, dos sujeitos que, raramente, foram protagonistas, seja na narrativa, seja na dramaturgia: os mendigos, as prostitutas, os homossexuais, aqueles considerados a “escória do submundo”. Plínio Marcos registrou o lado mais miserável da vida. Suas obras vieram para causar embrulho no estômago.

Considerando o argumento de que o naturalismo não é homogêneo, defendido por Hauser (1998), e considerando as primeiras manifestações da tendência no que diz respeito ao cenário, é possível perguntar: em que aspectos o teatro de Plínio Marcos se caracteriza como uma dramaturgia no limiar do naturalismo? Em suas peças, figurinos e artefatos para o cenário eram elementos secundários, conforme declaração registrada em sua biografia, escrita por Oswaldo Mendes: “Eu só faço personagem de mendigo porque o ator pode entrar com a própria roupa e a gente não gasta dinheiro com figurino” (Plínio Marcos *apud* Mendes, 2009, p. 94). Uma possibilidade de resposta para se pensar o teatro de Plínio Marcos à luz do naturalismo pode estar na linguagem utilizada pelo autor, aspecto que era, também, um anseio de Zola (1980, p 134):

O que eu gostaria de ver no teatro seria um resumo da língua falada. Se não se pode levar ao palco uma conversa com suas repetições muitas vezes inúteis, suas longas falas, suas palavras desnecessárias, poder-se-ia conservar o movimento e o tom da conversa, a construção do espírito particular de cada interlocutor, a realidade, em resumo, colocada no ponto exato.

Essa língua literária sem nenhum pudor é usada por Plínio Marcos para dar “vida” às personagens dos espaços moralmente rejeitados, uma reação ao conservadorismo defendido pela censura. A linguagem do teatro de Plínio Marcos é marginalizada em razão de seu projeto estético e da urgência em dar voz aos invisibilizados. Ele é o representante do grande naturalismo

[...] que busca aqueles pontos da vida nos quais ocorrem os grandes conflitos, regozijando-se em ver aquilo que não pode ser visto todos os dias (Strindberg *apud* Williams, 2002, p. 147).

Inaceitável seria se a linguagem utilizada nas tragédias do autor e em suas outras peças fosse restrita à norma imposta pela gramática. Como conceber personagens que vivem em espaços invisibilizados, os subúrbios, os pensionatos, os cabarés, com uma marca linguística não condizente? Para isso, foi necessário enfrentar a censura, criar um discurso com a presença de gírias, palavrões, mas, acima de tudo, expressar uma profunda insatisfação com os aspectos da vida vivida por Zé, Neusa, Sueli, Dilma, Célia, Leninha, Paco, Tonho, Leda e Querô.

Plínio Marcos colocou em cena a tragédia fora das alas de um palácio, mas os críticos de teatro e os intelectuais diretamente envolvidos com a produção literária e teatral em voga na época enxergavam nas peças de Plínio apenas palavrões. Mendes (2009, p. 80) relata, ao ler *Barrela*: “Li a peça para alguns companheiros do circo e, naturalmente, eles acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem”. Outros diziam que Plínio Marcos era um semianalfabeto, sem conhecimento sobre dramaturgia. Diante da rejeição, era inimaginável que suas produções pertenceriam à historiografia do teatro brasileiro. Em um de seus depoimentos, Plínio declara:

Juro por essa luz que me ilumina que nunca havia me ocorrido a ideia de escrever uma peça, mesmo

porque, a bem da verdade, eu nem sabia escrever direito. Tirei o diploma do primário, Deus sabe como (Plínio Marcos *apud* Mendes, 2009, p. 80).

Tentaram justificar a recusa em encarar Plínio Marcos como dramaturgo por ele não ter concluído o ensino primário. Entretanto, basta fazer uma pesquisa perfunctória para identificar a quantidade de artistas que estiveram fora do “academicismo”, e não são ou foram menos talentosos por isso. Assim, cogita-se que a censura a Plínio Marcos foi e é em razão de suas próprias peças, nas quais o autor expõe a miséria humana como consequência de uma falsa ideia de ordem e progresso vendida pela classe dominante e pela lógica de mercado, que traz prosperidade para uma minoria e entrega lixo à maioria, sujeitos equiparados a objetos descartáveis. A respeito dessa recepção conturbada, Mendes (2009, p. 258) registra a dificuldade do dramaturgo em montar suas peças:

Plínio Marcos escreveu *Dois perdidos* e saiu mostrando ‘pra uns e outros, mas ninguém se interessava’. De alguns ouviu que o texto era proibido. Outros simplesmente não punham muita fé nele. No livro *Figurinha difícil*, Plínio diz que D’Aversa achava a peça ‘uma obra-prima, que não tinha nada a ver com o conto de Moravia’. Mas não aceitou dirigi-la porque ‘andava numa merda de fazer gosto’ e se defendia dirigindo as comédias de Otelo Zeloni, ator italiano que ficou na memória popular, ao lado de Ronald Golias e Renata Fronzi, pela sua participação no programa *Família Trapo*, na TV Record. Aliás, tanto Zeloni como D’Aversa eram gente de fé e valia. Porém (e sempre tem um porém), eles eram marginalizados pelos intelectuais, oportunistas. Esses idiotas não faziam cerimônias. Esculachavam mesmo. Discriminavam.

Mesmo com as negativas, no início de sua carreira e, posteriormente, com a censura declarada em torno do dramaturgo, Plínio tornou-se reconhecido pela crítica especializada. Patrícia Galvão, Pagu, artista vinculada à estética modernista brasileira de 1922, ao ler *Barrela*, expressa um profundo entusiasmo: “Porra, o diálogo dessa peça é violentíssimo” (Pagu *apud* Mendes, 2009, p. 84). Isso foi apenas o início da carreira de Plínio Marcos. Muito ainda estava por vir. Entre tantas peças produzidas pelo autor, *O abajur lilás*, escrita em 1969, foi censurada e liberada para ser montada apenas em 1980.

3.2 O ABAJUR LILÁS: UMA DESCIDA AO INFERNO

A partir de Nelson Rodrigues, após a iniciativa do autor de expor as hipocrisias do núcleo familiar burguês, de se colocar em oposição à representação de uma família idealizada, a dramaturgia brasileira tomou rumos que mudaram a história do teatro nacional. Rodrigues abriu caminhos para novos dramaturgos, o que fora um “prato cheio” para a censura. Plínio Marcos, entre os anos de 1960 e 1970, momento de um suposto progresso econômico nacional, expôs, em suas peças, o desemprego, a violência urbana, a pobreza, a corrupção, aspectos ocultados pela palavra de ordem à época: progresso.

Quando surgem as peças de Plínio Marcos, a promessa desenvolvimentista, segundo Boris Fausto (2006), atendia às

necessidades da classe média brasileira, ao mesmo tempo em que retirava da mão de obra não especializada e da agricultura familiar suas fontes de renda. É nesse cenário que Plínio teve a habilidade de criar diálogos e cenas passíveis de retirar leitores e espectadores da zona de conforto, de criar protagonistas com seus próprios valores e vícios, em espaços onde parecia não brotar vida.

O dramaturgo trouxe para o teatro respostas às reivindicações de autores clássicos vinculados ao naturalismo. Émile Zola se sentiria satisfeito com o futuro do teatro diante das produções teatrais de Plínio Marcos, que expõem as mazelas e a miserabilidade da vida humana, sem nenhum pudor ou escamoteação? Isso mesmo após os ataques ao projeto estético do naturalismo, em razão de sua suposta pobreza artística, por sua apologia à verossimilhança calcada na realidade. Críticas que não se sustentam, pois a arte, à luz do naturalismo, é mais real do que a própria realidade da vida humana. Enquanto, no palco da vida, o sujeito escolhe e manipula as máscaras que usa e o modo como se apresenta para o outro, a arte, o desnudar o ser, retira suas máscaras, mostra a faceta medíocre, vaidosa, perversa, ambiciosa, cruel de todos os seres humanos. Essa característica do naturalismo é o que Zola chamou de a verdade pela arte.

Quer o Sr. Gustavo Flaubert o tenha querido, quer não, acabava de trazer ao naturalismo a última força que lhe restava: a da forma perfeita e imperecível que ajuda as obras a viverem. Desde então a fórmula se fixou. Nada mais havia para os recém- chegados senão caminhar nessa ampla via da verdade pela arte (Zola, 1980, p. 101).

A obra de Plínio Marcos, por meio de sua estética singular, expõe o cenário infernal criado pelos próprios indivíduos e pelas instituições sociais. Suas peças, especialmente as tragédias, retratam a luta pela sobrevivência em um sistema econômico, social e político no século XX. Nesse contexto, a humanidade, impulsionada por forças coletivas, torna-se progressivamente mais individualista e cruel. Consta, nos estudos de Raymond Williams (2002), que a tragédia grega abordava um legado, um modelo de ser humano, enquanto a tragédia moderna, pensada a partir de Ibsen, é posta em cena por um ser individualista.

E, no entanto, torna-se claro agora (em um tempo em que, significativamente, a nossa própria estrutura dominante de sentimento começa a se desintegrar) que a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última análise o transcendia. O que vemos, então, é uma ação geral tornada específica, e não uma individual tornada geral. Aquilo que nos é dado a conhecer não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo. A vida humana como tal, sempre e em toda parte, está sujeita a essas instâncias. O caso exemplar, fazendo que nos recordemos, revivendo esse conhecimento, traz terror e piedade a condição humana geral (Williams, 2002, p. 120).

Interpreta-se a condição individualista do ser humano como consequência de um modelo de vida, na esteira de Weber (2004), anunciado e defendido por certa ética protestante, quando manifesta a busca insaciável pelo acúmulo de capital

por meio do trabalho, a fim de atingir ao progresso, ideia já discutida nas seções anteriores.

É nesse cenário modelo e capitalista que perscruta-se *O abajur lilás*. Conforme dito acima, a peça está estruturada em dois atos e cinco quadros e é composta por cinco personagens: Dilma, Célia e Leninha, prostitutas; Giro, dono do bordel; e Osvaldo, um ajudante de Giro, homem perverso. Toda a trama ocorre em um quarto de prostíbulo, onde Dilma, Célia e Leninha dormem e levam os clientes. As cenas e os diálogos se desenrolam nesse espaço, onde há uma cama de solteiro para cada uma delas e outra destinada ao uso com a clientela. A “cama dos clientes” tem o lençol trocado uma vez por semana. Cada uma atende entre sete e cinco clientes por dia.

Na peça, Dilma, Célia e Leninha apresentam-se como prostitutas. Isso as torna objetos de exploração a serem descartados a qualquer tempo, seja pela idade, seja pela falta de saúde. Giro as advertia com frequência sobre isso:

GIRO

[...] Beleza acaba. Se eu não cuidasse de mim, hoje estava na rua da amargura. Por isso é que eu digo que tem que faturar enquanto pode. O que é bom dura pouco (Marcos, 1975, p. 10).

GIRO

Eu não sou mau. Tu me conhece e sabe que não sou. Claro que eu quero beliscar uma grana. Sou igual a todo mundo. Só tu e Célia que não são do batente. Não sei porque. Então eu falo mesmo. E é por bem que eu falo. Já passou pela sua moringa,

se amanhã tu ou tua amiga ficarem podre (Marcos, 1975, p. 14).

Apesar de serem tratadas como mercadorias, reivindicam serem reconhecidas como pessoas, serem tratadas como gente, o que raramente acontecia. A peça demonstra que as personagens são mulheres com desejos, sonhos, sentimentos. Sentem compaixão, afeto, esperança. Tudo aquilo que é inerente ao ser humano. Mesmo assim são tratadas como coisas a serem descartadas pelos homens considerados chefes de famílias, embora esses, mensalmente, sentissem necessidade de comparecer ao “mocó⁹”.

Ao longo da peça, a vida das três mulheres se entrecruzam. Dilma apresenta-se como uma mulher com valores pessoais: suporta a prostituição em função do filho, clama pela misericórdia de Deus quando está prestes a desistir da vida. Célia recorre ao consumo de bebida alcoólica para suportar os fregueses, planeja assassinar Giro e tomar-lhe o mocó para não precisar entregar nenhum centavo do seu trabalho a nenhum gigolô. Leninha, sem referência familiar, sozinha no mundo, julgada por ser solteira, é chamada de vagabunda, e, então, decide prostituir-se para sobreviver, ter um lugar onde dormir e comer.

Em primeiro plano, a peça revela a experiência de vida dessas três mulheres. Em segundo plano, desvela-se a hipocrisia da busca insaciável pelo prazer, em razão de uma

9 Mocó é a forma como Giro se refere a seu prostíbulo.

moral conservadora dos considerados defensores dos bons costumes, que, mesmo se deleitando com a prostituição, a negam e a censuram. Nas palavras de Giro: “Graças a Deus que os homens dão os pulinhos deles. Se não, aí da gente que vive disso” (Plínio Marcos, 1975, p. 17). Por fazer essas provocações, *O abajur lilás* ficou proibida de ser encenada por uma década após sua publicação. Segundo Ilka M. Zanotto (1975, p. 6), no prefácio que escreve sobre a peça, foi preciso a intervenção da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCA) para que a peça pudesse ser encenada:

Diante da interdição de ‘*O abajur lilás*’, a APCA, entidade que congrega 140 críticos representantes de 35 órgão de imprensa da capital paulista, enviou ao senhor Presidente da República um apelo que, entre outras coisas, afirmaram serem os textos de Plínio Marcos libelos contra as injustiças sociais visando a conscientização das mesmas, ‘Sentimo-nos co-responsáveis tentaremos, quiçá, corrigi-las, abandonando a posição cômoda e egoísta do avestruz’. ‘Longe de serem um atentado à moral e aos bons costumes, suas peças são bisturi que abre o câncer e traz à luz as verdadeiras causas da perpetuação de situações existem de fato e não é escondendo-as que as sanaremos’. ‘Quando o autor condoído com a situação dos desvalidos, retrata-as sem retoque em suas peças: elas não podem, portanto, serem agradáveis’. O calão da linguagem de seus personagens e crueza das situações que denuncia são tão chocantes quanto a realidade que elas espalham. É mister não proibir obras como a deste autor, mas ter a coragem de encená-las como remédio amargo que deve tomar um organismo para manter-se sadio.

O aspecto de libelo é o que aproxima as tragédias de Plínio aos aspectos do naturalismo. Mesmo sem artefatos para compor as cenas, é possível ao expectador e ao leitor, a partir dos diálogos, sentirem-se diante de um prostíbulo. As peças do autor ativam o olfato, o ouvido e a visão do público. É como se fosse possível sentir o cheiro do mofo do quarto e do esperma impregnado nos lençóis quando Leninha exige que sejam trocados diariamente.

LENINHA

Tu troca lençol toda vez que sai freguês?

GIRO

Não matei meu pai a soco. Troco uma vez por semana e olhe lá. Sabe quanto está a dúzia de roupa pra lavar? Uma fortuna.

LENINHA (olhando o lençol da cama.)

Que nojo! Tá encardido paca. Precisa trocar pelo menos todo dia.

GIRO

Desse jeito onde vou parar?

LENINHA

Sei lá. Só sei que agora vão ser três a se embrulhar nesse lixo. Tu vai faturar às baldas. Pode bem deixar de ser muquinha e trocar o lençol todo dia.

GIRO

Vá lá. Mas só quero ver se tu rende.

LENINHA (vendo as fronhas do travesseiro.)

As fronhas também. Olha que nojo! Algum loque de moringa cheia de brilhantina deitou aqui e emporcalhou tudo. Troca isso, troca (Marcos, 1975, p. 36-37).

A constituição do todo da peça apresenta-se como exposição e elaboração da realidade. Isso dá vida à tragédia de Plínio. Em *O abajur lilás*, a peça apresenta, de início, a instável condição emocional e material da protagonista Dilma, mas, ao mesmo tempo, revela um propósito que a mantém otimista frente à crueldade. Para Dilma, todo o seu sofrimento era em prol do filho:

DILMA (emocionada)

Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Será que tu só sabe atucanar meio mundo. Já não chega a porra de vida que eu levo? Por que tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem. E eu aí, só enfurnando bufunfa. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puto de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. Casa, comida, cuidados e tudo que só os bacanas têm. Os nenéns não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E por isso, eu vou virar o jogo. E disso tu não duvida, tá? (Marcos, 1975, p. 22-23).

No decorrer dos atos, contudo, a personagem percebe que jamais conseguiria sair daquele círculo de exploração e violência. Ao final da peça, o espectador e o leitor presenciam Dilma entregar-se às condições impostas por Giro, a fim de preservar a sobrevivência de seu corpo físico.

Os conflitos das tragédias plinianas apresentam-se desde o primeiro quadro. Em *O abajur lilás*, há dois conflitos que se entrecruzam ao longo da peça. O primeiro é a angústia

de Dilma em prostituir-se pela necessidade e pelo desejo de proporcionar ao filho uma vida fora do ciclo da exploração. O segundo é criado nas tentativas de Giro em descobrir quem havia quebrado os objetos do quarto. Em meio a esses conflitos, as personagens transitam entre o labirinto e o inferno, onde Dilma é animalizada e suporta transar com oito clientes por dia, ser chamada de vaca, cadela, em prol do filho, para ela símbolo de esperança.

Apesar de todas as tentativas de desumanizá-la, Dilma mantém-se íntegra. É uma mulher firme em seus valores. Mesmo sob tortura, é incapaz de denunciar a companheira de quarto – Célia – responsável por quebrar os objetos.

GIRO
Espera, Osvaldo. (Pausa.) Quem foi Dilminha?

DILMA
Não sei! Juro que não sei!

GIRO
Osvaldo, é contigo mesmo.

DILMA (aterrorizada.)
Não! Não! Não!

OSVALDO
Tá apavorada, putana? (Ri.)

DILMA
Não sei! Não sei! Não sei!
(Osvaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma).

DILMA

Ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa! Ai, ai! Limpa...
limpa... ai... ai... (Desmaia)
(Marcos, 1975, p. 56).

O silêncio de Dilma, ao ser questionada por Giro sobre quem havia quebrado os objetos do quarto, pode ser interpretado de três maneiras. A primeira, pela lealdade à companheira Célia. A segunda, pela própria característica das protagonistas das tragédias modernas, isto é, sua inação, ou, como chamou Dostoiévski (2000), sua covardia. Dilma sabia a ira que despertaria em Giro se contasse a verdade, sua reação seria imprevisível, mas provavelmente cruel. Não contar também trouxe consequências perversas. Isso abre possibilidade de uma terceira interpretação: frente às chantagens de Giro, Dilma é indiferente às consequências, as quais já eram previsíveis. Em determinado momento do texto, a personagem evidencia isso:

CÉLIA

Mas se tu ficar se arreglando, não vai dar outra coisa. No papo, não vai mudar é nada. Ter que ser na congesta. De arma na frente. Se a gente ferra o puto, isso fica nosso. Tu vai poder dar o bem-bom pra tua cria. Vai. Vai mesmo. E aí é que é bacana.

DILMA

Tu pensa que é tudo no “toma lá, dá cá”. E o resto? E a cana. E os cupinchas da bicha? Tu acha que todo mundo vai se fechar em copas? Que eles vão largar um pesqueiro desses assim no mole? Que nada! Vai ter um puta escarcéu. E a gente fica no toco (Marcos, 1975, p. 29).

Assim como Dilma, Célia estava cansada de ser explorada. Ao saber que a companheira guardava dinheiro para o filho, pede uma quantia emprestado para comprar uma arma e atentar contra a vida de Giro, tomar o prostíbulo e ser dona do estabelecimento. Entretanto, Dilma recusa a proposta. Diante de sua negativa, Célia quebra um abajur do quarto, cobrado das duas por Giro. Esse ato é o elemento da peripécia: a partir do momento em que o objeto é quebrado, o destino daquelas mulheres caminha para o fim trágico. Posteriormente, ao saber sobre os valores de Dilma, Célia quebra outro abajur recém-comprado por Giro, a fim de chantagear a parceira e exigir que a mulher ou empreste o dinheiro ou a denuncie, traindo-a.

Todo espaço de violência e exploração vivido por Dilma, até os últimos momentos da peça, não são capazes de fazê-la esquecer sua humanidade, o que raramente ocorre nas tragédias de Plínio Marcos. Todavia, no quinto quadro, o último da peça, quando Dilma desmaia, Leninha é questionada sobre quem havia quebrado os objetos. Ao ver a companheira desmaiada e a violência que a mesma havia sofrido, para poupar-se da mesma crueldade, confessa saber quem foi a responsável.

LENINHA (chorando desesperada.)
 Não fui eu, Giro! Pelo amor de Deus. Não fui eu.
 Não fui. Ai, ai, ai, eu não sei de nada!
 (já quase no cambau, Leninha berra.)

LENINHA
 Eu entrego! Eu entrego!
 (Giro segura o braço de Osvaldo. Os dois ficam esperando.)

LENINHA

Não sou cagueta, não sou. Tu sabe quem foi, Giro.
Pra que tu quer me sujar? Pra que?

GIRO

Se racha! (Pausa.) Se tu quer se livrar, se abre.
(Pausa.) Prefere o Cambau?

LENINHA

Não!

GIRO

Então entrega!
(Pausa.)

LENINHA

Foi a Célia
(Marcos, 1975, p. 58).

Sutilmente, Plínio Marcos indica como um sistema social e econômico explorador corrói o ser humano. Coloca uns contra os outros para garantir a própria sobrevivência e manter os sujeitos obedientes ao propósito de produzir riqueza enquanto têm seu corpo dilacerado. Ao acordar do desmaio, Dilma vê o corpo de Célia estirado ao chão, como um objeto qualquer. Nesse instante, ela entra em estado de epifania e percebe que jamais conseguiria sair com vida daquele espaço. Não haveria para onde ir. Não havia lugar onde ela e Leninha pudessem se refugiar. A vida havia sido descartada.

DILMA

Eu... eu tenho um filho. Me agarro nisso. No meu filho. Eu preciso. Não eu. Talvez eu nem veja o tempo bom. Mas por ele. Vale a pena. Eu vou. Vamos.
(Pausa.)

LENINHA
Onde vamos?

DILMA
Onde vamos?

LENINHA
Onde vamos?
(Marcos, 1975, p. 60).

A esperança, única motivação que a mantinha crédula na vida, parece desfalecer. Giro a retira de uma forma cruel. A tragédia encerra com Leninha orando e questionando a Deus para onde é que iriam, pois estavam encurraladas. Mais uma vez, as personagens protagonistas das tragédias plinianas são vencidas pela estrutura dominante de poder: o capitalismo selvagem.

3.3 O TRÁGICO EM *O ABAJUR LILÁS*

Defende-se que as peças em estudo são trágicas, mas a mera afirmação do argumento não basta. É preciso evidenciar porquê tais obras estão sendo referenciadas como tragédias. Nesse sentido, o trágico, seu elemento fundamental, precisa estar igualmente presente na constituição de *O abajur lilás*. Considera-se já ter sido esclarecido que a tragédia é um conceito em disputa. E o trágico, para as análises propostas, é compreendido como a tensão entre duas antinomias, à luz do entendimento de Lesky (2015), embora o efeito trágico tenha

sido ressignificado ao longo dos séculos, conforme explica Raymond Williams (2002, p. 119):

Foi nos dado conhecer, por quase quatro séculos, uma tensão entre o impulso do indivíduo e a resistência absoluta; essa mesma tensão, no entanto, assumiu muitas formas, que temos de tentar distinguir. O curso que devemos tomar é, ao final, transformação do trágico em vítima trágica.

Assim, segundo o autor, o trágico pode se transformar, nas tragédias modernas, em vítimas trágicas. Nesse sentido, em *O abajur lilás*, o trágico se manifesta na relação de poder estabelecida entre Giro, o explorador, e as prostitutas, os corpos explorados, as vítimas trágicas. Importa destacar que, apesar de Giro ser construído como o sujeito opressor, ele é resultado de uma macroestrutura e, portanto, reproduz de comportamentos legitimados por instituições da superestrutura, para utilizar as categorias de Althusser (1974) discutidas nas seções anteriores.

Somado ao aspecto de vítima trágica, há, também, a presença da antinomia entre dois polos. De um lado, a vontade e o desejo da vítima; de outro, as necessidades econômicas, que surgem como aspecto inevitável à sobrevivência. Isso fica evidente no discurso e no comportamento de Giro, ao se posicionar, na peça, como um benfeitor que oferece a Dilma, Célia e Leninha alternativas para uma vida próspera.

GIRO

[...] Eu sou bom pras minhas meninas. Deixo elas à vontade. Elas têm tudo que querem comigo. Às vezes, sou chato. Elas que dizem. Mas falo pro bem

delas. Quero que elas se virem o quanto podem, antes que a fonte seque. E elas pra encostar o corpo. E quando ficam na sombra, eu pego no pé delas. Aí, sou chato mesmo. Mas, só aí. No resto, sou bom. Bom mesmo. Todas as putas que já se viraram em mocó meu não se acostumam com outra cafetina. Elas mesmo dizem. Saem e logo querem voltar. Trouxa igual a mim não existe. Se uma menina tem um nó na tripa, ou outra coisa qualquer, eu logo corro, vou fazer um chá, não abandono. Eu sou assim. Que posso fazer? Mas, quando me aprontam, eu me vingo. Por isso, acho bom tu saber com quem tá lidando (Marcos, 1975, p. 35).

Plínio Marcos faz de Giro a metáfora do capitalismo, do possuidor do capital, do ditador. A personagem é uma alegoria do opressor, é o anúncio da prosperidade. Sem ele, segundo suas próprias falas, Dilma, Célia e Leninha estariam na sarjeta. Ele tenta convencer Dilma de que ambos possuíam direitos iguais, por serem sócios. Entretanto, ela reconhece que era mão de obra trabalhadora, a ser descartada a qualquer tempo.

GIRO

Na dos dois. A gente é sócio porra.

DILMA

Eu entro com o batente e tu pega a grana
(Marcos, 1975, p. 10).

Dilma tem consciência de seu lugar perante Giro, mas é nutrida por esperança. Sonha em um dia deixar de ser prostituta e poder morar com o filho. Porém, dia após dia, percebe que jamais conseguiria escapar de sua sina, salvo por meio da morte e, por isso, canta um coro ao final da peça:

LENINHA (orando)
Meu Deus, onde vamos?
Onde vamos?
O gado pasta dormindo.
Para o poeta, o castigo.
Para o santo, a força.
Para o profeta, a cruz.
Para o condutor, a bala.
Onde vamos?
Onde vamos?
O jato encurta a distância.
A solidão aumenta o tempo.
Cedo ou tarde, a morte está à espreita
(Marcos, 1975, p. 60).

O clamor de Leninha e Dilma assume o lugar do coro. É o momento da tomada de consciência coletiva da sujeição, uma característica presente no coro de tragédias, segundo Aristóteles (2008). As personagens reconhecem a impossibilidade de enfrentar Giro, e cantam, ao fim, o hino da misericórdia, tornando-se vítimas trágicas, característica própria às tragédias modernas, segundo Williams (2002).

Giorgio Agamben (2006), em *A linguagem e a morte*, interpreta a vida humana a partir da linguagem. A faculdade de linguagem é o que, para o autor, difere os humanos dos animais, que, apesar de terem vida, não possuem essa faculdade. Para o teórico, ter domínio da linguagem não é simplesmente emitir sons ou dizer coisas, visto que os animais têm tal capacidade, mas de se enxergar no mundo e se significar nele. Assim, para Agamben (2006), na ausência de linguagem, não há vida humana.

Com base nessa abordagem, são propostas algumas observações sobre as obras analisadas até então. Há, em algumas delas, a demarcação de pausas, aqui interpretadas como silêncio, tema já discutido. Tais pausas são, segundo a análise defendida, uma tentativa de retirar a capacidade da personagem de existir, ao privar-lhe de seu direito à voz. Mas, mesmo no silêncio, essas personagens também dizem, gritam, afinal, o silêncio também é uma forma de imprimir significado e, portanto, de existir como ser humano. É no silêncio que Zé consegue pensar sobre sua condição existencial, é no silêncio que Dilma e Leninha concluem que nunca conseguiriam sair do domínio de Giro. Ao mesmo tempo, ao animalizar essas personagens, a linguagem é negligenciada, sendo, também, uma forma de matá-las. Ora elas são tratadas como animais, ora como objetos. Tal oscilação deixa as personagens profundamente vulneráveis, em um regime no qual outros sujeitos possuem gestão e controle de seus corpos animalizados ou objetificados. Gradativamente, todos os direitos fundamentais dignos ao ser humano são retirados. Um dos desejos de Dilma era ser tratada como gente: “[...] Só aguento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí eu vou poder ser gente. Ter gente por mim” (Marcos, 1975, p. 49). Entretanto, ao final da peça, termina na torpeza.

Se, em *Quando as máquinas param*, Zé prefere que sua esposa aborte o filho a dar à criança uma vida miserável como a dele, em *O abajur lilás* o assassinato de Célia representa o nível

extremo da repressão à vida. Em ambos os casos, há a morte do corpo físico, mas há, também, o aniquilamento de qualquer esperança. Isso é fundamental para a manutenção da ordem. É preciso enfraquecer os corpos explorados para o objetivo ser cumprido: o acúmulo de riqueza e sua concentração na mão de poucos.

Em *O abajur lilás*, para garantir a ordem, Giro cria conflitos entre Dilma, Célia e Leninha. É sua estratégia para que elas não se unam e o confrontem. Em um primeiro momento, o cafetão cria uma situação para colocar Dilma contra Célia e vice-versa. Ele afirma que uma das duas estava com tuberculose, em razão de ter visto uma mancha de sangue na pia do banheiro. Observa-se que nenhuma outra personagem viu o suposto sangue, o que se interpreta como uma narrativa criada propositalmente para gerar desavenças entre as companheiras de quarto. Mentira suficiente para causar, de fato, discórdia entre Dilma e Célia. Em um segundo momento, ao ver objetos do quarto quebrados, chantageia as três mulheres para denunciar quem havia causado o dano, mesmo sabendo quem era a possível responsável. Entretanto, seu maior objetivo não era descobrir o autor do prejuízo, mas colocá-las umas contra as outras, reafirmar-se como dominador.

Ao longo da peça, Giro lança mão de retórica para convencer o espectador sobre seu caráter generoso e justifica seus atos reprováveis, como a tortura, por se sentir injustiçado. Célia havia lhe causado prejuízo, quando ele ofertara sua

amizade, local onde morar e trabalho àquelas mulheres. Essa inversão demonstra a destreza de Plínio Marcos, ao apresentar o modo como o discurso propagado por conservadores, em uma ditadura, se apropria da fragilidade dos sujeitos para justificar suas atrocidades.

Além de provocar situações para desequilibrar a relação entre Dilma, Célia e Leninha, Giro usa as formas mais sórdidas para ter controle sobre a vida das pessoas à sua volta. Um dos exemplos mais explícitos em *O abajur lilás* é quando o cafetão usa o filho de Dilma como moeda de troca para obter tudo o que deseja da mulher. Ao construir o projeto teatral desta peça, Plínio Marcos coloca em cena as tentativas de uma ditadura parecer, de maneira francamente falseada, um regime “democrático”, colocando-se ideologicamente em nome da família, a instituição mais sensível de uma sociedade organizada. Manipulando esse fato, os paramilitares justificavam seus atos em nome da preservação da família, do progresso econômico e da segurança pública.

Maria Rezende (2001), em seu estudo sobre o período entre 1964 e 1984, no Brasil, registra uma fala de João Figueiredo:

Não hesitarei em aplicar as leis existentes diante de situações que ameassem a tranquilidade da família brasileira ou possam conduzir à desordem social. A principal característica do estado democrático é o respeito a todas as leis (Figueiredo *apud* Rezende, 2001, p. 240).

Giro reproduz esse discurso usando a força bruta para impedir a desobediência de qualquer uma das mulheres que trabalhavam em seu estabelecimento.

GIRO

Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trombicar meio mundo. Se tu duvida, apronta o rolo. Apronta e deixa pra mim. Pego uma grana e arrumo a tua cama. Mando te darem uma biaba e se tu ciscar, vai em cana, boboca. Vai dizer que tu não sabe que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco? Eu guardo tudo que eu ganho por essas e outras. Se for preciso, nem me afobo. Mando botar pra quebrar. Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e tua amiga (Marcos, 1975, p. 14).

Expor isso nos palcos dos teatros, ainda que menos frequentados, jamais seria permitido naquele período, por isso *O abajur lilás* foi impedida de ser encenada durante tantos anos. Consta que a referida peça tenha sido publicada em 1969, mas somente em 1980 fora montada¹⁰. O último quadro da peça expõe três mulheres sendo torturadas com alicates, bituca de cigarro e, por fim, penduradas em pau de arara. Se se recorrer ao cenário do país nesse mesmo período, é visível o paralelo com a atuação de ditadores que utilizavam os mesmos artefatos de tortura para enfraquecer movimentos de crítica e resistência.

10 Informação extraída na obra *Plínio Marcos: obras teatrais*, terceiro volume, organizado por Alcir Pécora, conforme consta em Marcos (2017, p. 86).

Nas tragédias, notam-se as tensões constituídas em torno da manutenção de uma ordem, o enfrentamento dos protagonistas os leva à sua *hamartia*. Isso se repete em diferentes momentos históricos de constituição da tragédia enquanto obra literária. Os acontecimentos que provocam a destruição do herói, de alguma maneira, se revelam como a reafirmação do poder hegemônico, a fim de impedir a resistência. Dilma e Leninha, ao verem o corpo de Célia estirado ao chão como objeto qualquer, após sofrer toda a tortura, com sua morte banalizada, sentem-se coibidas frente à imposição de Giro. O uso da crueldade é o mecanismo de manutenção da ordem.

Em suma, há um *modus operandi* na estrutura da tragédia reincidente em *O abajur lilás*. Quando Aristóteles (2008) cita os seis elementos constitutivos da tragédia, consta, além da forma do texto, o que é, futuramente, reinterpretado por outros autores, um enredo. Há um enredo em todas as peças aqui estudadas. Esse enredo apresenta uma problemática a ser resolvida pelo protagonista. Dilma e Célia, cada uma ao seu modo, querem deixar de ser exploradas por Giro. Durante os quatro quadros da peça, elas articulam maneiras de se livrar daquela circunstância, o que não conseguem, porque o fim trágico se dá por uma ação irreparável.

O espectador de uma tragédia sabe que não há saída para os protagonistas. Já se espera, de modo pacífico, um conflito não resolvido, já se presume um cadáver estirado

ao chão. Mas, se o final já é esperado, o que prende o espectador a uma tragédia? Seria presunção demais responder a essa pergunta, a experiência de cada público é particular. A partir do momento em que é colocada em cena a peripécia, aquele ato é provocado com uma intenção, mas pode gerar efeito diverso. O espectador se vê preso à trama, acompanha atentamente cada fato e ato da personagem para sair da armadilha por ela criada. O final de uma tragédia talvez seja o menos importante, mas a experiência do público ao acompanhar o sofrimento do protagonista e, mesmo diante desse sofrimento, reafirmar a vida, isso torna única a experiência do espectador diante de uma tragédia.

No primeiro ato de *O abajur lilás*, é anunciado ao espectador o desânimo de Dilma ao ter encerrado o expediente com a ínfima quantidade de dinheiro recebida, mesmo após ter atendido oito clientes. Sua frustração é somada à discussão iniciada por Giro, após o homem reclamar de baixa produtividade. As tragédias de Plínio Marcos se apresentam de forma diferente das gregas e shakespearianas. Nesse sentido, são questionáveis as afirmações de que há apenas releituras de tragédias após Shakespeare. Quando o espectador está diante de um drama trágico moderno, não acompanhará a queda do protagonista, pois ele já se encontra em lugar lúgubre.

Ao visitar os cânones literários do final dos séculos XIX e XX, pode-se afirmar que os protagonistas das tragédias modernas seguem a tradição da literatura de autores como Dostoiévski e Kafka, por exemplo. É um ser humano

animalizado, comparado à mosca, aos camundongos, às baratas, vivendo em subsolo, em um quarto claustrofóbico, em conflito com sua própria consciência. Às vezes, covarde para enfrentar com dignidade as adversidades a ele impostas. É o anti-herói, o sem caráter:

um homem inteligente do século dezenove precisa e está moralmente obrigado a ser uma criatura eminentemente sem caráter; e uma pessoa de caráter, de ação, deve ser sobretudo limitada (Dostoiévski, 2000, p. 17).

Não é herói, mas também não é somente vítima. Talvez “vítima” não seja o adjetivo adequado, porque é um ser humano jogado na sarjeta, trabalhando para garantir sua subsistência, em razão de ocupar o único lugar que sobrou ao ser enxotado pela burguesia. Torna-se, por isso, um ser individualista, capaz de atos à revelia da moral para garantir sua própria satisfação. Não consegue enxergar-se em seus pares, mesmo que estejam nas mesmas condições. Pelo contrário, a cada oportunidade, tenta se sobrepor ao seu semelhante para ter uma ínfima satisfação em sua vida miserável.

É nesse cenário de autodegradação que o espectador verá as inúmeras tentativas de Dilma em livrar-se da exploração de Giro. Em alguns momentos, ao saber que a mulher havia juntado suas economias para poder partir, é possível acreditar que sairia daquele mocó. Mas, então, passa a ser chantageada por Célia, por razões que o espectador torce para dar certo. Todavia, o que o público vê é Osvaldo apertar os seios de

Dilma com um alicate até ela desmaiar. Ao acordar, Dilma vê o corpo de sua companheira, Célia, estirado ao chão. Nesse instante, a luz se apaga, acabam-se as esperanças de Dilma e a do espectador.

Com a tradição cristã, o ser humano do ocidente espera ser livrado de seu sofrimento. Isso é um dilema para a tragédia. Assim como George Steiner (2006) afirma não haver palco para uma tragédia em uma sociedade socialista, para uma sociedade cristã, também não. Nina, Dilma, Leninha e Leda esperam ser salvas por Deus de suas vidas miseráveis, mas a divindade não as socorre. Deixa-as sozinhas para enfrentar suas lutas. Se os protagonistas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides tentam se livrar dos presságios dos deuses, nas tragédias modernas as protagonistas esperam ser salvos por um Deus onipotente. Em ambos os casos, não há êxito. Por outro lado, Zé e Querô anunciam o prelúdio do ser humano abandonado por Deus, anunciam, de certo modo, a ruptura do homem ocidental moderno com Deus, um homem pessimista que já não se sente contemplado pelas ideias do cristianismo. É o anúncio da tragédia moderna.

Fotografia 4 – Cena da peça *Dois perdidos numa noite suja*



Fonte: *Bagagem para Dois* (2019)¹¹.

11 A imagem é uma Cena da peça *Dois perdidos numa noite suja*, uma montagem sob a direção de Silvia Monteiro, apresentada no teatro da Guaíba, Curitiba, no ano de 2019. Disponível em: <https://bagagemparadois.com.br/dois-perdidos-numa-noite-suja-retorna-a-curitiba-apos-temporada-de-grande-sucesso-de-publico-e-criticas/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

O ESPAÇO DA MORTE EM *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA* (2016)

*São diamantes que transformam em chumbo.
Transformam-se em objetos que estavam na sala
de visita e foram para o quarto de despejo*
(Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*:
diário de uma favelada, 2020, p. 42).

O espaço é um elemento significativo em todas as tragédias analisadas neste trabalho. Embora pareça, à primeira vista, estático, Plínio Marcos o concebe como agente ativo que atua sobre as ações, as reações e a passividade das personagens. O quarto atua como espaço orgânico, controlando a mente das personagens. Ao se sentirem encurralados, os sujeitos se autodestroem e reagem com violência uns contra os outros. Por essa razão, em *Dois perdidos numa noite suja*, esse ambiente é visto como espaço da morte, tanto físico quanto metafórico, devido à brutal transformação do protagonista.

4.1 DO ESPAÇO DE ORDEM PÚBLICA PARA O ESPAÇO DA INTIMIDADE

As tragédias, à época dos gregos, expõem ao público a experiência funesta do herói, que interfere na vida geral de um reino a partir das ações e do destino dos protagonistas. Além disso, a vida exposta é, predominantemente, no espaço público. Quando Ésquilo escreve sua trilogia, o que está em disputa é o destino do reino de Argos. Na trilogia de Sófocles, o trágico se dá em meio aos conflitos para manter a ordem no reino de Tebas. Assim também, na trilogia de Eurípides, há a desordem de um reino inteiro. Nessas obras, os heróis têm seus destinos colocados a julgamento dos deuses, das erínias e do coro.

O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição geral do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou de um reino que ele a um só tempo governava e incorporava (Williams, 2002, p. 74).

Por isso, parte considerável das cenas dessas tragédias se passa nos espaços públicos, aos olhos dos cidadãos, os quais fazem juízo de valor sobre a vida dos heróis.

Alguns séculos depois, com o surgimento das tragédias de Shakespeare, se verá mais uma vez a disputa entre famílias nobres a fim de manter uma ordem pública. Barbara Heliodora (1997, p. 72) comenta a respeito:

A contrapartida da luta pelo poder é a preocupação com o bom governo, com o bem-estar da comunidade como um todo, presente na obra de Shakespeare desde os estágios iniciais até a última das peças que escreve sozinho.

A luta pela manutenção da ordem e da ausência de reivindicação popular é uma questão constante nas tragédias.

Em Plínio Marcos, não é diferente, basta contextualizar as circunstâncias de produção de suas peças. Em diversos momentos, protesta-se contra a censura e o poder imposto por meio de uma ditadura. O teatrólogo é um combatente, suas tragédias não estão à margem disso. Todavia, o que se diferencia é a demonstração dos efeitos dessa falsa ordem pela perspectiva do povo. Isso difere das tragédias gregas e shakespearianas, que, geralmente, não dão voz às camadas sociais “inferiores”, exceto pelo coro, também composto somente pelos considerados cidadãos. Heliadora (1997) explica essas questões, ao tecer comentários sobre a peça *Coriolano*, de Shakespeare.

Coriolano é um personagem complexo, cheio de qualidades que foram, em sua maioria, distorcidas por uma educação errada, devido às tentativas de Volumnia de fazer as vezes do marido morto: valores como família, nobreza, orgulho, ficam desmesurados: ele não admite nenhuma mudança no quadro social, não admite que o cidadão comum possa ter seus representantes no poder, nem que faça valer suas reivindicações (Heliadora, 1997, p. 89).

Os valores de uma época são evocados para exigir o cumprimento de uma ordem, mas também para evitar uma

reivindicação. Aquele que se propõe a enfrentar as normas pré-estabelecidas está fadado a sofrer as consequências. Isso está posto nas cenas das tragédias plinianas e pode ser visto, por exemplo, em *Quando as máquinas param*, por meio do discurso de Zé, quando diz à esposa as razões pelas quais trabalhadores não fazem greve para reivindicar melhorias. Ainda mais agressivo é o exemplo das retaliações sofridas por quem ousa se impor e protestar, como visto em *O abajur lilás*. Ali, Célia, a única prostituta com coragem para enfrentar Giro, o rufião, é torturada até a morte. Essa brutalidade serve como demonstração explícita do autoritarismo, deixando Dilma e Leninha aterrorizadas, amedrontadas e completamente incapazes de confrontar seu explorador. Isso também se repete em *Querô, uma reportagem maldita*, quando, visando dar fim à chantagem dos policiais, Querô planeja matá-los. Entretanto, no dia do confronto, é assassinado por eles. Toda tentativa de enfrentamento das representações e das forças de poder estruturadas, nas peças de Plínio Marcos, é massacrada. Esse é o projeto da tragédia pliniana, o fim trágico se constrói por essas impossibilidades. A opressão, a exploração é o fim irreparável dos protagonistas.

Embora, nas tragédias de Plínio, haja maior ênfase na experiência das personagens em sua vida íntima, o dramaturgo abordou, também, como se estrutura e se reproduz o poder constituído nas relações da vida pública, a fim de manter uma ordem. A intimidade dos protagonistas é exposta pela necessidade de demonstrar as consequências da exploração,

sofrida, por sua vez, por conta da posição que ocupam na arena pública e do seu lugar de nascença, o que não é inédito na tragédia: sabe-se que a origem dos protagonistas é um fator fundamental para o fim trágico da personagem.

As personagens das tragédias de Plínio, contudo, não são herdeiras de um trono, sua origem não é nobre, seu destino não afeta o, suposto, funcionamento pleno de um reino, ou da pólis, mas, nos casos das peças em estudo, as problemáticas da vida pública e os conflitos das relações de trabalho invadem a vida privada das personagens de uma forma sorrateira e as privam da intimidade, do descanso, do lazer. O funcionamento da máquina do capitalismo sobrepõe qualquer necessidade humana. As tragédias deixaram de ser compostas por questões de manutenção de ordem ou do bem-estar da pólis e passaram a expor as consequências das operações incessantes do capitalismo.

Nesse sentido, são feitas algumas observações sobre o espaço interpretado como o lugar da intimidade. Em *Quando as máquinas param*, Zé traz as problemáticas das relações de trabalho para sua casa, lugar que, idealmente, seria um espaço de lazer e aconchego. Pelo que se apresenta na peça, quando o casal se recolhe em seu quarto para dormir, discutem, diariamente, sobre o que fazer para Zé arrumar um emprego, pois havia sido destituído do cargo na fábrica onde trabalhava. Descartado, jogado fora, como uma peça inutilizável.

Em *O abajur lilás*, o cenário predominante é o quarto. Nesse espaço, ocorrem os diálogos secretos entre Dilma, Célia e Leninha. As personagens debatem como cada uma amenizaria ou sairia daquela exploração. O quarto é o lugar de descanso, do segredo, mas também é o ambiente de trabalho dessas mulheres, local para onde levavam os clientes. Ao final da peça, o quarto também se torna o lugar da tortura. “Luz acende. As mulheres estão de mãos e pés amarrados, sentadas em cadeiras. Giro anda nervosamente pelo quarto” (Marcos, 1975, p. 52). A crueldade invade todas as zonas da vida das protagonistas. Não há espaço para descanso, apenas para trabalho. Nessa tragédia, além de transformar o ambiente de repouso em lugar de trabalho, o quarto torna-se cenário de tortura.

Quando Tonho e Paco, em *Dois perdidos numa noite suja*, discutem seus planos para deixarem de ser explorados em um trabalho com remuneração ínfima, é, também, em um quarto. Assim como em *Quando as máquinas param*, os protagonistas de *Dois perdidos numa noite suja* discutem as questões enfrentadas no trabalho no quarto onde dormem. Nessa peça, é desconstruído o imaginário de conforto do quarto, pois o espaço é descrito como um lugar hostil, tornando-se um ambiente de discussão, violência, morte.

Nessa toada, nota-se que, nas tragédias plinianas, o conflito parte das inquietudes manifestadas no espaço da intimidade. Isso demonstra, em certo aspecto, a perda da privacidade do ser humano, diante das regras de conduta,

ao longo do século XX. Somado a isso, o espaço onde o trágico eclode é o quarto. É o lugar onde os protagonistas se desnudam. Aquele suposto caráter virtuoso exposto na vida pública, conforme o lugar social ocupado pelo herói, sai de cena. É substituído pelas ações à revelia da ética ou da moral, com objetivo de garantir a sobrevivência a qualquer custo. O espectador e o leitor têm acesso aos desejos mais íntimos das personagens, acompanhando o planejamento para executar a morte uns dos outros, a fim de salvar a própria vida.

Diferentemente da tragédia anterior ao século XX, na qual havia a intervenção e o perdão dos deuses, as vontades humanas, tradicionalmente representadas pelos atos da realeza, encontram novas barreiras. O centro da narrativa trágica transita da nobreza para as margens da sociedade, encarnado no lumpesinato do teatro brechtiano¹². Na ausência do perdão dos deuses e de qualquer alternativa, o que lhes resta é a disputa uns contra os outros. Isso os leva à autodestruição, motivada pela imposição de um sistema coercivo, no âmbito político ou econômico, que transforma as personagens em seres violentos pela ausência de escolha. Uma análise de todas as tragédias de Plínio irá identificar a inexistência de escolha. A maneira como se apresenta *Dois perdidos numa noite suja* anuncia, desde a primeira cena, o fim trágico de Paco e Tonho. Não há esperança possível dentro de um quarto degradante.

12 Bertolt Brecht é um exemplo de dramaturgo que insere personagens marginalizados como protagonistas de tragédias, conforme pode ser observado a partir da leitura da obra *Estudos sobre o teatro*, de 1978.

Desde *Quando as máquinas param*, primeira tragédia analisada, observa-se a aproximação da vida íntima dos protagonistas. É possível ao leitor e ao espectador entrarem na casa de Zé e Nina, verem o que se passa dentro da “sal”¹³, da cozinha e do quarto do casal, acompanharem os momentos em que Zé entra em estado de reflexão sobre sua vida, ocasião em que se encontra sozinho, em solidão. Nesses instantes, a personagem reconhece não haver, para o futuro filho, destino diferente do seu e, por isso, exige que Nina faça o aborto do feto. O quarto, nesse caso, é o lugar de autorreconhecimento, de transformação, de morte, ainda que metafórica.

O quarto é também o lugar onde se passa *O abajur lilás*, as únicas cenas fora desse espaço são vistas a partir da janela e pela referência feita por Dilma, quando diz: “A Célia está no bar enchendo a caveira de cachaça” (Marcos, 1975, p. 12). Em *Dois Perdidos numa noite suja*, os diálogos entre as personagens ocorrem nesse mesmo lugar de intimidade. É onde Paco e Tonho revelam seu caráter. O quarto, portanto, é eleito como o espaço do trágico.

Nesse sentido, são pertinentes algumas palavras sobre o espaço da tragédia. Segunda a teoria da tragédia, conforme exposto desde o primeiro capítulo, as peças eram representadas em um espaço aberto, nos grandes festivais de

13 A palavra sala está entre aspas em razão de, na peça, esse espaço não ser definido explicitamente como sala, mas como lugar onde Nina costura. É por onde Zé entra em casa, ao chegar da rua. Portanto, interpreta-se que o casal perde o espaço que deveria ser de lazer para o trabalho.

culto a Dionísio. A vida pública dos protagonistas é colocada em xeque. Quando se fazem observações sobre onde ocorrem as tragédias de Plínio Marcos, por outro lado, nota-se a exposição da vida subjetiva do protagonista, adentra-se na casa de Zé e Nina e, mais do que isso, no quarto, o que se repete em *O abajur Lilás* e em *Dois Perdidos numa noite suja*. Esse espaço não é somente um lugar físico, mas representa, também, um acesso à psiquê das personagens, de modo que o espectador descobre pouco a pouco as angústias que consomem, por exemplo, Paco e Tonho.

Ultrapassar a noção física do espaço e interpretá-lo como um elemento que provoca efeitos sobre a subjetividade do ser humano é uma observação feita por Peter Szondi (2001) a respeito da tragédia moderna, a partir das peças de Strindberg. O teórico explica:

Desse modo, na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de unidade de tempo e de lugar também caducam. Pois apenas as diversas guinadas no caminho - na essência interior - são cenicamente realizadas; o caminho não é compreendido pelo 'drama de estação' em sua totalidade, como a ação o é pelo drama genuíno. A evolução do herói transgride constantemente, nos 'entre tempos' e nos 'entre-lugares', os limites da obra, relativizando-a (Szondi, 2001, p. 61).

Nesse sentido, o quarto claustrofóbico onde se encontram Paco e Tonho pode ser interpretado como aprisionamento a uma condição de vida sem possibilidade de mudança, tanto da condição econômica na qual vivem, como do desejo de

reafirmar a vida. Como ter gozo pela vida, se tudo ao entorno é violência, miséria, sofrimento, exploração? Nesse cenário, o desejo é a destruição do outro e de si.

Em “O nascimento e o renascimento da tragédia no seio familiar, em *Quando as máquinas param*”, é feita uma discussão sobre a eclosão do efeito trágico em meio ao núcleo familiar. O espaço da família é onde ocorre o que Raymond Williams (2002) chamou de tragédia privada. A família substitui o lugar do Estado.

Quando os trágicos burgueses falavam de tragédia privada, estavam voltando a sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado, a sociedade de modo característico, era uma noção perdida. A vida pessoal era um assunto familiar (Williams, 2002, p. 145).

Contudo, apenas uma das tragédias de Plínio configura-se dessa forma, as demais são, em meio às relações entre estranhos, personagens com propósitos distintos. A única ligação entre si é o interesse das personagens em se tornarem o ser dominador, impor seu poder sobre o outro. Isso denota as transformações do modelo de família burguesa, provocada, por exemplo, pelas peças de Nelson Rodrigues.

Fica clara a decadência da família por consequência das sequelas deixadas pelo capitalismo. Isso está posto em *Quando as máquinas param*: a desistência em ter um filho e a violência de Zé são consequências do seu desemprego. Em *O abajur lilás*, as mulheres, ao se prostituírem, não têm uma referência familiar. Dilma é mãe solo, não há menção

alguma sobre o pai de seu filho. Para Williams (2002, p. 145), “a desintegração da família motivada por desejos pessoais distintos era vista, já naquele momento precoce, como um tema trágico”. Em *Dois perdidos numa noite suja*, somente Tonho tem uma família, para a qual não pode voltar sem conseguir ser bem-sucedido, aos moldes da exigência do capitalismo.

TONHO

Vou voltar, mas só quando me aprumar na vida.

PACO

Então nunca mais vai ver sua coroa.

TONHO

E por que não?

PACO

Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém (Marcos, 2016, p. 65).

Em nenhum momento da peça é citada a referência familiar de Paco. No primeiro ato de *Dois perdidos numa noite suja*, ao leitor e ao espectador, por meio da forma como se constrói as personagens e o modo como elas se apresentam, é possível compreender Paco como um ser violento, ressentido, abandonado. Diferentemente de Tonho, aquele não tem para onde voltar, mas sabe que as condições em que ambos estão inseridos os colocam dia após dia no beco. Os protagonistas não conseguem enxergar perspectiva diferente da que já está evidente: ou eles se empunham como criminosos perigosos, tornam-se violentos, ou o fim era certo, seriam violentados. Essa é a percepção de Paco quando

declara a Tonho suas alternativas. Ou ele confronta o Negrão, personagem que o espectador sabe da existência apenas pelas referências feitas pelos protagonistas, citado como um ser violento, aproveitador de todas as oportunidades para se dar bem, ou será explorado, como registrado no diálogo abaixo.

PACO

Só que todo dia ele vai te dar uma prensa.

TONHO

Não sei por quê.

PACO

Porque você é um trouxa. Ele disse que não pega mais no pesado. É só ver você num caminhão, ele chega como quem não quer nada e diz que era carroto dele. Daí, te achaca. Se você achar ruim, te sapeca o braço e leva toda a grana. Se você ficar bonzinho, é tudo meio a meio.(Pausa) O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou 'Negrão Califa'. Bota as negas dele pra se virar, enquanto ele fica no bem-bom enchendo a cara de cachaça. (Pausa) Você está frito e mal pago. Otário só entra bem. (Pausa)

TONHO

O negrão está enganado comigo.

PACO

Não sei por quê. Ele é vivo, conhece o gado dele.

TONHO

Se ele pensa que vou trabalhar pra ele, está muito enganado.

PACO

Você já trabalhou um dia.

TONHO

Eu só quis evitar encrenca.

PACO

E se deu mal. Por isso eu falei que você tinha que encarar. Não me escutou, é metido a malandro, caiu do cavalo. Homem não corre do pau.

TONHO

Eu não quero nada disso. Eu estudei, Paco. Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado (Marcos, 2016, p. 69).

No desmanche da instituição familiar, o indivíduo perde sua referência, tonando-se mais vulnerável. O seio familiar já não é mais o espaço da tragédia, mas do indivíduo consigo mesmo, aquilo que Bradley (2009) já havia comentado sobre as tragédias de Shakespeare, ou seja, a luta interna do protagonista. Os espaços públicos também já não compõem uma tragédia, sendo substituídos pela casa, pelo quarto, pelo lar familiar, isto é, o lugar da intimidade, ou, pelo menos, onde deveria ser. À medida que é possível adentrar nesse espaço, o ser humano se vê perdendo sua privacidade, não tem autoridade nem sobre sua vida íntima, pois essa foi invadida.

Dois Perdidos numa noite suja é uma peça que se inicia com a seguinte indicação de cena:

Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas (Marcos, 2016, p. 44).

A degradação é demarcada desde a concepção do espaço onde os diálogos ocorrem. Tonho, que, inicialmente, comporta-se como um ser humano eticamente respeitável,

ao declarar o tempo todo ter uma família, ser um sujeito estudado, incapaz de cometer qualquer ato criminoso, torna-se desolado e se corrompe. É a personagem que se revela um assassino, ao matar seu companheiro de quarto sem nenhum remorso. Importa destacar que, desde os gregos, a degradação do protagonista é um elemento constitutivo da tragédia. Albin Lesky (2015) comenta que, na literatura, há a criação do herói radioso e vencedor, dotado da glória, que, aos poucos, é levado ao fundo escuro da morte, ao nada, ao lúgubre mundo das sombras.

Todavia, em *Dois perdidos numa noite suja*, assim como nas demais tragédias de Plínio, não há um momento em que o protagonista esteja em estado de glória, em seu pleno bem-estar. Isso, por sua vez, é uma característica da tragédia moderna. O ser humano está nu e desamparado.

Há um tipo de tragédia que termina com o homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou. Esse pôr-se a descoberto na luta tem sido um impasse comum ao humanismo e ao liberalismo. Mas há um outro tipo de tragédia, superficialmente muito parecido com esse, que na verdade começa com o homem nu e desamparado (Williams, 2002, p. 143).

Se não há momento de prosperidade, como é possível realizar o movimento de degradação? Na existência de um ser humano explorado e violentado, mas revestido de esperança para vencer as adversidades a ele impostas. A esperança, porém, gradativamente se esvai, as personagens se transformam em seres pessimistas e, portanto, aceitam que

estão fadadas a um fim miserável. Aceitam que nascerão e morrerão na miséria.

Um quarto de última categoria, em uma hospedaria coletiva, que abriga dois hóspedes, Tonho e Paco, é o único cenário em que passam os diálogos de *Dois perdidos numa noite suja*. O lugar, idealmente de descanso, sossego e tranquilidade, transfigura-se em um ambiente hostil, sufocante, o espaço da loucura. Ali ocorre a transformação de Tonho. Após ser constantemente provocado por Paco, perde sua suposta ética e moral e torna-se “Tonho, o maluco e o perigoso”. Desde o início da peça, o homem demonstra insatisfação com sua posição social. Em sua percepção, por ter estudado, merecia algo melhor. Entretanto, seu lugar de nascença definiu suas impossibilidades. O espaço físico, claustrofóbico, colidiu com o espaço psíquico de Tonho. A tragédia, assim, é a morte de um Tonho sonhador em prol do nascimento de um Tonho nutrido por ira e violência.

Pelo exposto, o espaço, para além de um lugar físico, atua como um elemento orgânico, que causa a morte dos protagonistas, seja no aspecto da ausência de vida, representado no assassinato de Paco, seja no aspecto da morte simbólica de Tonho, ao transfigurar-se em um ser violento. O espaço, direta ou indiretamente, é personagem ativa e orgânica na composição da tragédia de Plínio Marcos.

4.2 AS RELAÇÕES DE PODER EM *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

Na tentativa de deixar o ambiente menos hostil, as personagens colocam fotografias de time de futebol e mulheres nuas nas paredes do quarto, o que acentua dois aspectos, a serem analisados neste capítulo.

Em primeiro lugar, o elemento de distração das personagens, o futebol. O esporte aparece, também, como meio de entretenimento em *Quando as máquinas param*, em uma tentativa de desviar a atenção de Zé ao que está sendo colocado em xeque: sua condição de explorado. O futebol é uma tradição cultural fundamental no Brasil, um meio de lazer e distração da população. Ao mesmo tempo, a ânsia de possuir e ter acesso ao entretenimento pode ser interpretada como uma necessidade de pertencimento social, inserido, por sua vez, em uma busca mais ampla por dignidade. Tal processo pode ser identificado na peça, quando as personagens requererem possuir bens e ter acesso ao entretenimento.

Isso permite inferir sentidos implícitos. Ao colocar o futebol em cena, Plínio Marcos demonstra a necessidade de desviar a atenção da problemática material enfrentada pelos protagonistas. Além disso, vale considerar o momento histórico de produção da dramaturgia pliniana: os anos de censura decretada juridicamente. Apesar de, atualmente, com o processo de redemocratização, esse momento ter sido “superado”, a manutenção de um poder hegemônico

pressupõe, ainda, olhos e atenção desviados das razões que levam à destruição do ser humano e o mantém na zona de miséria. Portanto, é preciso manter *Dois perdidos numa noite suja* em cena, nas salas dos teatros.

O segundo elemento é o uso de fotografias de mulheres nuas. Isso evidencia a objetificação do corpo feminino, uma recorrência nas tragédias de Plínio. As mulheres são colocadas em cena como objeto ora a ser controlado, ora a ser descartado. Um corpo sexualizado e utilizado a fim de satisfazer as vontades masculinas. Em *Dois perdidos numa noite suja*, além das fotografias espalhadas no quarto, há, também, o discurso de Paco.

PACO

Não. Tem mais. Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere, miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão? O cara, tremendo de medo, escolhe o beliscão. Daí eu pego o alicate e aperto o saco do bruto até ele se arrear. Paco Maluco, o Perigoso, fala macio pra mulher: Agora nós, belezinha. Começo a bolinar a piranha, beijo ela paca, deixo ela bem tarada e derrubo ela ali mesmo no parque. Legal (Marcos, 2016, p. 105).

Essa é uma das formas de Paco demonstrar sua autoridade, o que, em outras circunstâncias de sua vida, não era possível. Nesse aspecto, é colocada em cena as microestruturas de poder. Michel Foucault (1979), em *A microfísica do poder*, explica como o poder se constitui em

meio às microestruturas. Inicialmente, o autor cita que o poder é estabelecido por duas vertentes: primeiro por meio do autoritarismo; segundo, por meio da macroestrutura em face da infraestrutura. Legitimadas pelo Estado, a macroestrutura gera as microestruturas de poder. É o que vemos entre Giro e as mulheres que trabalhavam em seu estabelecimento, entre Paco e Tonho, entre o Negrão e Tonho, e, posteriormente, ao final de *Dois perdidos numa noite suja*, entre Tonho e Paco, quando o primeiro inverte uma esfera do poder antes exercida sobre ele, ao assassinar seu companheiro de quarto.

O comportamento de Paco, ao projetar a violência contra possíveis vítimas mulheres, suscita uma discussão sobre as violências praticadas contra certos corpos e sujeitos pelo “mero” fato de serem mulheres. Em *Quando as máquinas param*, Zé determina a Nina o que deveria fazer, pois, em sua percepção, ela lhe pertencia: “Mulher minha faz o que eu mando” (Marcos, 1978, p. 123). Nina não pode exercer liberdade sobre o seu corpo e ter o filho desejado. Dilma, Célia e Leninha têm seus corpos controlados por Giro, que nunca está satisfeito com a quantidade de clientes que as mulheres atendem, reproduzindo um ciclo contínuo de exploração.

GIRO

Eu estou contando. Tu entrou aqui cinco vezes hoje à noite.

DILMA

E os três da tarde não conta?

GIRO

E tu acha muito?

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

GIRO
Isso não é nada
(Marcos, 1975, p. 10-11).

A subalternização da mulher em relação ao poder masculino aparece nas tragédias desde os gregos. Clitemnestra foi condenada por matar seu marido, Agamenon, tendo suas razões questionadas e invalidadas aos olhos dos gregos e sendo sentenciada à morte pelas mãos do próprio filho, o qual é absolvido. Seguindo a “tradição”, em razão de um aspecto social ainda não superado por séculos, todas as mulheres nas tragédias de Plínio Marcos, as quais representam a condição do ser humano à margem, são violentadas por uma figura masculina, nas relações matrimoniais e profissionais, que, mais uma vez, reproduzem e perpetuam os atos legitimados pelos aparelhos ideológicos de Estado.

Nas relações mencionadas, estabelece-se a tensão entre o sujeito que tenciona impor seu poder e o sujeito que sofre essa imposição. Ingenuamente, o oprimido, ao equiparar-se ao opressor, apenas reproduz uma estrutura que fortalece a macroestrutura e o autoritarismo. A transformação da personagem oprimida na persona do opressor é evidente em *Dois perdidos numa noite suja*, quando, ao início da peça, Paco e Tonho são apresentados. No primeiro, identifica-se um sujeito conformado com a própria situação, uma mistura de miséria e vontade de possuir, ao aparecer em cena com roupas velhas, mas sapatos pomposos. Em diversos momentos na peça,

Paco se vangloria por estar calçando um belo par de sapatos. A fim de possuir mais, o sujeito vislumbra na criminalidade um meio de se impor como autoridade. Em suas palavras:

PACO

Boa! Paco maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. Como chefe, você era uma droga. Cheio de grito, cheio de bafo, mas não era de nada. Mas tem um porém: Só pra você não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manejar a moçada (Marcos, 2016, p. 104).

O fim trágico advém do desejo de possuir, em um primeiro momento, um par de sapato, mas também de dominar e tomar para si corpos femininos. Segundo as personagens, ao atingir essas “conquistas”, alcançariam o poder. Para tal, não hesitariam em praticar quaisquer atos, mesmo que envolvessem violência extrema.

A tentativa de violentar mulheres, como se fossem coisas a serem tomadas à força, reafirma a dominação masculina. Há, em todas as tragédias de Plínio, a presença de imposição do poder masculino sobre as mulheres. A manutenção da ordem representada nas tragédias não está isenta de uma crítica de gênero, aspecto observável desde a trilogia de Ésquilo, quando da morte de Clitemnestra em razão de uma suposta reparação pelo assassinato de Agamenon, como já citado. Assim encaradas, o eixo das tragédias gira em torno da vida

de um rei e do que ele representa para sua cidade-estado ou reino.

Tudo isso reafirma a manutenção do poder como elemento estruturante das peças, sendo manifesto e perpetuado desde os primeiros diálogos entre as personagens. A primeira frase reproduzida em *Dois perdidos numa noite suja* é: “Ei! Para de tocar essa droga” (Marcos, 2016, p. 45). O verbo no imperativo, dito por Tonho, marca um discurso de autoridade. Diferente de Paco, Tonho quer se colocar em posição superior por ter estudado:

TONHO (Nervoso)
Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (Chorando) Minha vida é uma merda, eu já não aguento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? *Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida.* Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! (Marcos, 2016, p. 119, grifo nosso)¹⁴.

Em diversos momentos da peça, Tonho exige ser tratado de forma diferente, pois havia estudado e, em razão disso, merecia ser respeitado. Por meio desse discurso, tenta convencer Paco de que era superior, ainda que dividissem o mesmo quarto decadente em um pensionato e trabalhassem

14 O enunciado destacado evidencia a fala da personagem que, a todo momento, utiliza-se da condição de ter estudado para se colocar como superior em relação ao seu companheiro de quarto.

no mesmo lugar. Ambos perdidos, desesperados, mas nunca enxergam a si mesmos como semelhantes.

O comportamento de Tonho pode ser lido à luz do que Pierre Bourdieu (2024, p. 15) chamou de poder simbólico, propagado pelos sistemas simbólicos, seja pela religião, pela língua, pela escola ou pela arte:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relação de força e dos modelos cibernéticos que fazem dela relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico, e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar e reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia.

Tonho reproduz a crença de que deve ter tratamento diferenciado em relação aos que não possuem “estudo”, em suas palavras. A personagem perpetua o imaginário, criado e propagado pelas macroestruturas, sobre haver melhores oportunidades àqueles que têm acesso ao sistema de ensino formal. A esse respeito, tanto a crença quanto o imaginário são questionáveis, pois ignora que o poder simbólico é discursivamente mobilizado e reproduzido pelas classes

dominantes e, portanto, desconsidera outros fatores que favorecem o destaque desse sujeito escolarizado. Tonho é, ele mesmo, um exemplo da fragilidade desse discurso, uma vez que “ter estudo” não foi suficiente para escapar à exploração e viver com condições mínimas de dignidade. Mesmo tendo realizado estudos formais, estava dividindo um quarto em um pensionato coletivo e sobrevivendo com uma ínfima remuneração, assim como Paco.

Entretanto, apesar de Tonho e Paco viverem nas mesmas condições, o primeiro acreditava ser superior ao companheiro e, por isso, exerce sobre ele o poder simbólico que, ao final da peça, transforma-se em manifestação de violência extrema. O sentimento de superioridade de Tonho encoraja-o a assassinar Paco e se revelar como Tonho, o perigoso. Nesse instante, a microestrutura de poder reitera e fortalece o poder das macroestruturas.

Nas análises feitas até momento, pontua-se a destituição da família tida como tradicional, sendo a primeira estrutura onde se formam as relações de poder. Nesse caso, há uma forma de união e resistência entre seus pares, a exemplo de Romeu e Julieta, que representam duas famílias de igual prestígio. Além do prestígio, a união entre as personagens envolvidas fortalece, em conjunto, a unidade familiar dos indivíduos.

À medida que a família se desintegra, principalmente aquelas sem nenhum poder econômico, os aspectos de

coletividade são perdidos. Não se constituem outras formas de grupos e comunidades com interesses e aspirações compartilhadas. Os sujeitos estão só no mundo, sem lugar de pertencimento. Passam a lutar, tão somente, pela própria sobrevivência, mas completamente frágeis, apesar de esperançosos. Reporta-se à conduta de Dilma, em *O abajur Lilás*, que, em razão de ter um filho, se fortalece e demonstra conseguir qualquer coisa. Em *Dois perdidos numa noite suja*, Tonho almeja ascender economicamente, ser honesto, a fim de ajudar a família.

TONHO

Também não posso. Preciso acertar minha vida aqui. Lá naquela cidade não tenho o que fazer. Os empregos já estão ocupados, ou pagam menos que aí no mercado. Preciso acertar logo pra ajudar minha família. Já fizeram um puta sacrifício pra eu estudar. Não sei como fui ficar nessa fossa (Marcos, 2016, p. 72).

O discurso hegemônico, construído e disseminado pelos aparelhos ideológicos de Estado, coloca os seres humanos uns contra os outros. Isso os deixa vulneráveis e controláveis. Paco e Tonho não se enxergam como semelhantes, tornando-os mais suscetíveis a serem explorados. O mesmo ocorre com Célia, Dilma e Leninha que, encurraladas em um quarto, ocupam o espaço da morte do anti-herói.

Fotografia 5 – Cena da peça *Querô uma reportagem maldita*



Fonte: Praia Grande (2025)¹⁵.

15 Uma montagem sob a direção de Alan Queiróz, apresentada no *Festival Rio In Cena*, no ano de 2017. Disponível em: <https://www2.praiagrande.sp.gov.br/noticia/id/41730>. Acesso em: 23 jul. 2025.

A TRAGÉDIA DO *HOMO SACER* EM QUERÔ, UMA REPORTAGEM MALDITA (2017)

*Para nós é pesadelo até ser gente, gente com
corpo e sangue autênticos, próprios; temos
vergonha disso, consideramos tal fato um
opróbrio e procuramos ser uns homens gerais
que nunca existiram. Somos natimortos, já que
não nascemos de pais vivos, e isto nos agrada
cada vez mais. Em breve, inventaremos algum
modo de nascer de uma ideia*

(Fiódor Dostoiévski, *Memórias do subsolo*, 2000, p. 146-147).

Antes de ser adaptada para o teatro, em 1979, *Querô, uma reportagem maldita* foi publicada como romance, em 1976, o único de Plínio Marcos, intitulado *Uma reportagem maldita*. Apenas em 1992, contudo, teve permissão para ser montada. Em 2007, a obra do autor ganhou, ainda, uma adaptação do diretor Carlos Cortez para o cinema, intitulada *Querô*. Das tragédias analisadas, essa é considerada a mais completa de Plínio Marcos. Isso porque é composta pelos seis elementos da tragédia citados e prescritos por Aristóteles (2008), os quais são analisados a seguir e interpretados como a tragédia do *homo sacer*.

5.1 UM ENREDO: DO ROMANCE À CENA

Uma reportagem maldita é o único romance de Plínio Marcos. A obra possui aspecto de reportagem, por isso o título emblemático, característica própria à estética do dramaturgo. Os títulos de suas tragédias estão imbuídos de duplos sentidos. As razões podem ser diversas. Considerando o momento histórico em que Plínio Marcos escreveu, os duplos sentidos de suas obras poderiam ser vistos como recurso para driblar a censura. Contudo, seu posicionamento, declarado abertamente em entrevistas, e o próprio projeto estético de suas peças revelam uma intenção diferente: a de confrontar a censura diretamente, e não desviar sua atenção. Desse modo, cogitam-se outras hipóteses para explicar esse traço estilístico, como a intenção de provocar o público para diversos efeitos de sentido a serem elucidados em cada uma de suas peças.

O título *Quando as máquinas param*, por exemplo, pode ser interpretado de duas formas. Uma, pela paralisação das fábricas e o consequente desemprego e paralisações econômicas advindas disso. Segunda, pela relação entre trabalhadores e sua coisificação, considerando que os funcionários são parte da engrenagem e do funcionamento da fábrica. Se um deles, o trabalhador, é considerado ineficiente, é uma peça descartada. Por outro lado, se todos, como parte dessa engrenagem, deixassem de executar suas funções, a fábrica paralisaria em razão da incapacidade de operação sem o trabalho dos operários. Todavia, diante da vulnerabilidade,

são incapazes de agir coletivamente, nas palavras de Zé. Era cada um por si.

A peça *O abajur lilás*, por sua vez, possui um sentido literal, uma vez que o abajur é parte do cenário da peça. Ao mesmo tempo, o título provoca e sugere ao público elementos sobre o espaço dominado por Giro. Para o cafetão, seu estabelecimento era o melhor e o mais acolhedor, suas “meninas” eram bem tratadas. Nesse contexto, o abajur faria do quarto um ambiente menos hostil. A aparência escamoteia as evidências daquele espaço de controle, manipulação e exploração dos corpos das mulheres.

O título da peça, *Dois perdidos numa noite suja*, é um elemento-chave que antecipa e resume a essência da obra. Mais do que uma simples identificação, ele funciona como uma metáfora carregada de significado. Os adjetivos “perdidos” e “suja” não são aleatórios; eles ilustram de forma sutil, mas poderosa, os principais temas discutidos na peça.

A palavra “perdidos” sugere a condição social das duas personagens. Eles estão sem rumo, sem direção. Vivem à margem de uma sociedade que os oprime, sem saber o que fazer ou para onde ir para escapar do ciclo de miséria e subemprego. Essa perda de direção não se limita ao âmbito profissional e econômico. A imagem evoca também uma condição existencial. Os protagonistas estão perdidos dentro de si mesmos, sem esperança, desiludidos com a vida e com a falta de oportunidades.

Já o adjetivo “suja” pode ser interpretado em múltiplos níveis. Ele remete à noite, ao cenário urbano e degradado onde as personagens se encontram, refletindo a pobreza e a falta de conforto do quarto onde dormem. No entanto, o termo vai além do literal, projetando a ideia de uma “sujeira” moral e psicológica. A noite é “suja” porque é marcada pela sordidez das relações humanas, pela degradação moral e pela violência que permeiam suas vidas. É uma noite de desesperança, de sonhos frustrados e de uma luta por sobrevivência que os leva a um estado de profunda alienação. O título, portanto, suscita ao leitor e ao espectador refletir sobre a realidade social, mas também o estado interno das personagens.

Querô, uma reportagem maldita não destoa dos efeitos de sentido. O título traz o nome do protagonista em destaque e faz uma crítica aos meios de comunicação, ao elucidar a reportagem sob o adjetivo “maldita”, pois trata da trágica história de um garoto desafortunado. Somado a isso, o título também caracteriza a reportagem como “maldita” por não revelar os fatos a partir da perspectiva de Querô, noticiando apenas aquilo que atendesse aos interesses dos “cidadãos pagadores de impostos”¹⁶.

Ao empregar a ambiguidade, Plínio Marcos expõe, em suas peças, tanto os discursos aparentes quanto os velados.

16 “Cidadãos pagadores de impostos” é uma referência ao próprio texto da peça. Interpreta-se a expressão como uma crítica de Plínio Marcos à classe que se identifica como superior em relação aos marginalizados a partir de um discurso meritocrático.

O primeiro se revela de imediato; o segundo, por sua vez, oculta-se sob outras camadas, por meio de uma ação ou de uma fala das personagens. Contudo, para o espectador atento, nada passa despercebido. Por essa razão, as peças em questão exigem do público um exercício de crítica e autocrítica constante. Em *Querô*, um dos objetivos é que os espectadores questionem os discursos apresentados pelos meios de comunicação, que, à época, também foram usados para propagar campanhas que legitimaram as atrocidades da ditadura, em nome da segurança pública e da defesa dos cidadãos.

Maria Rezende (2001) esclarece como os militares se esforçaram para que suas políticas fossem percebidas como vontade popular. O objetivo era dar à ditadura a aparência de um viés democrático e, ao mesmo tempo, transformar segmentos sociais que se uniram para combater os movimentos antidemocráticos, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em inimigos do povo.

Nesse contexto, vale mencionar serem os duplos sentidos um recurso próprio e recorrente em textos literários, pois, segundo Antoine Compagnon (1999), o duplo e a heterogeneidade são próprios à literatura, em razão de sua própria existência, independentemente do seu receptor. Para atingir seu potencial máximo e se concretizar, contudo, a literatura precisa do público. Nessa troca, aquilo que parecia

ambíguo, já não é mais, porque os sentidos nunca serão únicos, é tudo o que se pode ser.

A partir desse duplo apresentado desde o título do romance, a obra se estrutura em dois planos narrativos, compostos por dez capítulos. Nos oito primeiros, estão narradas, linearmente, as memórias de Querô, a história não contada. Filho de uma prostituta, que, ao engravidar de um cliente que não se sabe nem o nome, decide ter o filho e, por consequência disso, é expulsa do prostíbulo quando a criança nasce. Por não aguentar a danação, sua mãe bebe querosene e morre. O filho é batizado pela proprietária do bordel, que passa a cuidar do garoto até esse ser acolhido em estabelecimento oficial para menores. Isso deixa Querô tomado de raiva e medo.

Ao longo da trama, seu destino se cruza com o de dois policiais corruptos que passam a chantageá-lo, exigindo dele uma cota diária a ser paga todo final de semana. Nutrido de raiva, o garoto decide matá-los. Mas, no dia do confronto, também é baleado. Antes de morrer, conta sua história para um jornalista que chega ao local. O diálogo entre Querô e o jornalista compõe os dois últimos capítulos do livro. O texto apresenta um plano narrativo ora sob a ótica de Querô, ora à luz dos interesses dos aparelhos ideológicos de Estado.

A partir do romance, Plínio Marcos adapta o texto para ser encenado. Para tal, diminui a quantidade de personagens, embora, das peças analisadas, essa seja a que contém

maior número de atores em cena. Os diversos espaços da narrativa – o prostíbulo onde trabalhava a mãe de Querô, as dependências do cais, onde o jovem encontrava a molecada e o reformatório em que passa a residir – são reproduzidos na peça a partir de um jogo de luz que acende e apaga, dando ênfase nas cenas, conforme as memórias de Querô são revisitadas enquanto tem alucinações e está à beira da morte.

O autor, ao colocar em cena o tempo presente e as memórias de Querô, manipula o tempo e faz do enredo da tragédia uma incursão pelo passado do protagonista, movimento que permite ao espectador conhecer a história do protagonista e sua perspectiva dos fatos, que jamais seriam contados nos jornais. Quando o repórter chega e se apresenta, Querô vê uma oportunidade de contar sua narrativa às pessoas, embora o jornalista, inicialmente, tenha demonstrado desinteresse em cobrir a matéria, pois, em sua perspectiva, era mais uma história de um marginal assassinado, um fato corriqueiro.

Enquanto o repórter pretendia ter ascensão em sua carreira, razão pela qual não se interessava por cobrir uma matéria de homicídio ocorrido em um bordel, Querô queria ter sua história contada no jornal. Mesmo sabendo da resposta, o garoto questiona ao repórter se isso seria possível e se o repórter poderia ajudar nessa missão. Ambos sabiam que a manchete do dia seguinte só poderia ser uma: “Querô, o matador de tiras, o perigosão”, como visto no diálogo abaixo.

QUERÔ

Pra que isso agora? Pra quê? Tu vai por tudo do gibi? Tudo o que eu contar? Minha vida? Essa merda toda?

REPÓRTER

Se puder pôr tudo o que você falar, eu ponho.

QUERÔ

Não pode, né?

REPÓRTER

Não. Acho que não (Marcos, 2017, p. 150).

Contaria apenas a perspectiva de um malandro que atirou em policiais. 'Querô, o perigo são, matador de tiras' (Marcos, 2017, p. 151).

Embora o enredo da tragédia seja, em primeiro plano, sobre a história de Querô, o que está posto em segundo plano é uma crítica ao quarto poder do Estado, a mídia. O instrumento manipulador para garantir a proteção e os interesses da classe dominante, que, ao ver um fato como aquele, mesmo sendo uma criança em meio à violência, a estigmatiza e não se reconhece enquanto responsável pela crueldade vivida por aquele menor.

Assim, na toada dos duplos efeitos de sentido, são apresentadas ao público duas perspectivas da narrativa, conforme já dito em relação ao romance. Primeira, a de Querô. Segundo, as palavras do protagonista, “nasceu e viveu na merda”. Fruto de um esperma qualquer, ele era filho de uma mulher que, durante toda a vida, mesmo na gravidez, se prostituiu para sobreviver, evitar a rua e dar à luz. Para essa mãe,

a criança representava uma chance de escapar da exploração ou, quem sabe, um motivo para viver, a oportunidade de finalmente se sentir amada após uma vida marcada por ódio, violência e dor.

“Porém, e sempre tem um porém”¹⁷, ao perceber que suas dificuldades não cessariam, decide tomar querosene para tirar a própria vida, logo após o nascimento do filho. Isso deixou o garoto aos cuidados de terceiros. Era espancado com frequência por Violeta, dona do prostíbulo onde a mãe trabalhava, pelas crianças maiores que viviam no cais e pelos policiais. Isso o nutriu de muita ira, de modo que o rapaz foi sendo tomado por uma profunda sede de vingança. Para livrar-se do ciclo de violência sofrida desde antes de seu nascimento, decide confrontar seus agressores. Essas eram as razões para atentar contra a vida de dois policiais, que, sob um autoritarismo injustificado, violentavam Querô física e psicologicamente. Entretanto, havia outra perspectiva da história, o que leva ao segundo plano narrativo da história.

Duas vidas de pessoas honestas, inocentes, servidores do Estado, defensores das leis e protetores dos cidadãos haviam sido ceifadas por um marginal violento, a sangue-frio. Portanto, ninguém lamentaria a vida de Querô. Ninguém questionaria as razões de o jovem ter reagido com violência e o modo como também fora assassinado.

17 Frase dita com frequência por Plínio Marcos em suas diversas obras e entrevistas. É uma marca do autor.

Os homens agarraram a Ju pelo braço e a giram. Tem início o baile da tortura. Por fim, Ju é atirada no chão. Os homens se voltam para o Querô e descarregam suas armas nele. Depois os homens vão saindo lentamente, um a um. O silêncio deve ser quebrado apenas pelos soluços da Ju (Marcos, 2017, p. 184).

Querô já havia morrido quando os policiais chegaram ao local do crime, armados para combater em guerra. Era um garoto que deveria ser protegido da violência. Mas, além de não ter o direito de registrar e contar sua memória, teve sua morte banalizada. Ao ter sua história como indigna de ser noticiada, a partir de sua morte e da matéria do pequeno bandido, ninguém lembraria quem era Querô. Uma memória esquecida. Por ter sua história rejeitada, não haveria registros nem dele, nem de outros como ele.

É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memórias. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se os que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco a necessidade de construí-los (Nora, 1993, p. 13).

Pierre Nora (1993) defende a valorização dos lugares de memória construídos para, de alguma maneira, evitar o esquecimento. Entretanto, à medida que grupos são dizimados e suas narrativas são rejeitadas, esses coletivos não têm suas memórias institucionalizadas. Isso porque, quando o historiador, ao ter acesso aos documentos e registros

sobre aquilo que deveria ser a memória de garotos como Querô, obteria registros à luz dos discursos dos “cidadãos pagadores de impostos”. Por essa razão, há grupos varridos da história, com suas memórias deturpadas. Por isso e pela própria censura, tudo o que o repórter conseguiria era apenas, apesar da forma branda, noticiar a morte do pequeno marginal e suscitar as possíveis reivindicações daqueles sujeitos em condições de vulnerabilidade que sustentam “os pagadores de impostos”.

REPÓRTER

Era de tardezinha, quando os homens, com suas armas, encontraram o Querô. Mas já não era necessário despejarem o veneno de suas metralhadoras no corpo inanimado. Querô já estava caído para sempre. Assim mesmo, despejaram ódios *no pequeno bandido*¹⁸. E ele ficou lá caído para sempre. Ou caído até o dia em que, animado pela virilidade espiritual transformadora, ele e outros como ele se ergam das cinzas onde se sufocam, das chamas onde se ardem, das fomes onde se desesperam, dos cubículos onde são empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, nos sórdidos recantos onde se degeneram, e venham cobrar de nós, cidadãos contribuintes, as ofensas todas que, em nome de nossos tesouros, de nossos privilégios, de nosso conforto, fizemos à dignidade humana (Marcos, 2017, p. 185, grifo nosso).

Embora busque chamar a atenção do Estado e dos cidadãos para a responsabilidade com a vida de garotos como Querô, o texto acaba por ressaltar a ótica de uma meritocracia

18 O destaque na fala do repórter tem por finalidade dar ênfase ao único aspecto que chamaria a atenção dos leitores da manchete.

consolidada, ao escrever a frase “o pequeno bandido”. Essa perspectiva sugere que o jovem preferiu entrar na criminalidade a frequentar a escola para se tornar “um cidadão”. O garoto não havia nem chegado à vida adulta e se tornou responsável pela morte de dois policiais, era um pequeno marginal. Essa seria a “verdade” anunciada pelo poder midiático, lida pelas famílias e legitimada pelo Estado.

Nesse ponto, vale considerar a tese de que ambas as instituições, família e Estado, tal como defendida por Friedrich Engels (2019), são institutos de manifestação do poder. Na família, o poder é exercido pelo genitor, ao ser o responsável pela tomada de decisões de forma imperativa em face dos demais integrantes da família. Nessa mesma toada, Agamben (2007) acrescenta que o poder soberano manifestou-se inicialmente na decisão do pai sobre a vida do filho e da esposa, em situações de adultério.

No Estado, por sua vez, esse poder é exercido pelo possuidor de riquezas. Engels (2019) cita como exemplo a constituição da ideia de Estado a partir de Atenas. No seu processo de formação, Atenas era organizada pelas tribos e pelos *gentes*, os quais foram substituídos pela pólis, o Estado: uma sede administrativa foi criada para gerir seus cidadãos e não cidadãos. Para isso, dividiram-se as tribos existentes em três classes, conforme a extensão da terra e a quantidade de produção possuída por cada um. Os cargos para gestão da administração de Atenas eram ocupados tão somente por uma dessas três classes possuidoras e, pondera-se, os cargos

superiores eram ocupados pela primeira classe. Havia, ainda, os que não possuíam propriedades. Esses pertenciam à quarta classe, mas não tinham direitos nem de ocupar nenhum cargo administrativo, nem interferir nas decisões tomadas. Somado a isso,

[...] o domínio monetário da nobreza, que se disseminava de modo cada vez mais exuberante, elaborou para si um novo direito consuetudinário que visava garantir o credor contra o devedor, consagrar a espoliação do pequeno agricultor pelo possuidor de dinheiro (Engels, 2019, p. 142).

É nesse processo de exploração e usurpação que os possuidores de riqueza conseguiram, também, ter o domínio do Estado e legislar conforme seus interesses. Segundo o teórico, essa foi uma das primeiras medidas tomadas pela era da civilização em detrimento à chamada época de barbárie. O que veio depois se ajustou ao que fora ali estabelecido. Portanto, após a instituição do Estado como poder soberano, fora oportuna a divisão do poder em três: legislativo, executivo e judiciário, adotados por diversos Estados ao longo dos séculos. Posteriormente, há um consenso por parte de intelectuais de abordagens diversas a respeito da existência de um quarto poder: a mídia. Todavia, direta ou indiretamente, todos os poderes estão sob o controle dos possuidores de riquezas.

O sociólogo Sérgio Miceli (1994) cita que, na segunda metade do século XX, países como Estados Unidos, Inglaterra e Japão foram os maiores consumidores de aparelhos

televisivos, meio de comunicação de massa emergente à época e, portanto, com crescente influência sobre a opinião popular. Importa citar que tais países são, ainda atualmente, alguns dos que também possuem maior poder econômico, político e militar em termos geopolíticos. Em consonância a isso, Chomsky (1996) comenta, em uma de suas entrevistas, que as corporações, as empresas de investimentos e os conglomerados de mídia determinam os ocupantes nos cargos de governo, sendo os mesmos, portanto, a tomarem as decisões para o funcionamento da sociedade.

Por isso, para o autor, há uma necessidade de democratização do acesso à informação, à opinião, às ideias emitidas pela mídia e pelas instituições educativas. Todavia, na mesma entrevista, o teórico reconhece que apenas 20% da população, percentual composto por gerentes, diretores culturais, professores e escritores possuem instrução e conhecimento para desempenhar papel decisório na participação de atividades sociais. Os demais 80% reproduzem um consenso fabricado por uma ideologia dominante, ou seja, os interesses e os privilégios dos donos do capital. Esses 80% cumprem ordens, sem prestar atenção ao que está posto, embora sejam aqueles que pagam as contas.

Quanto à democratização do acesso à informação, nunca se viveu, até o momento, 2025, tamanha facilidade de se ter acesso a ela e emitir opiniões a respeito, em razão, sobretudo, das redes sociais. Todavia, houve pouca mudança em relação ao cenário apresentado por Chomsky (1996),

sobretudo quanto ao conhecimento necessário para que as pessoas possam se posicionar diante das informações de forma crítica e em defesa de sua classe e respectivos interesses. Continua-se reproduzindo o discurso daqueles que têm o poder econômico, político e midiático. Além disso, Chomsky (1996) afirma haver padrões de publicidade e produção de informações sob domínio dos grandes conglomerados de mídia, a exemplo do *New York Times*, um dos maiores, ou, talvez, segundo o autor, o maior e mais influente meio de comunicação mundial atualmente. Para Chomsky (1996), o *New York Times* é a elite dos meios de comunicação em termos globais, responsável por estipular as prioridades da classe dominante, e está sob o controle de uma das maiores potências do mundo contemporâneo, os Estados Unidos. No Brasil, lógica semelhante poderia ser encontrada, para ficar em apenas um exemplo, na *Folha de São Paulo*.

Nesse cenário, apesar de se comover com a narrativa de Querô, no instante em que o repórter declara ao garoto ser impossível colocar sua história no jornal, assume que os meios de comunicação não estão a serviço de uma coletividade, mas apenas de alguns cidadãos. A classe dos não considerados cidadãos é excluída desde o estado de Atenas, fato que, após milênios, permanece. Por situações como essas, o dramaturgo brasileiro nunca escondeu sua animosidade frente a qualquer forma de controle, seja por meio da religião, do Estado, do sistema de produção ou

da mídia. Em uma de suas entrevistas ao *Roda viva*, Plínio Marcos (1988) cita que, mesmo após a ditadura, a censura não teve fim. Aquilo que era controlado pelo poder de polícia passou ao controle do poder midiático. A imprensa continua a selecionar o que merece ser noticiado.

A postura do autor diante das problemáticas sociais está explicitamente presente em toda a sua obra. Colocar um repórter como uma das personagens principais de suas tragédias foi apenas um dos meios de provocação de Plínio Marcos em face da censura. Esse é um dos muitos exemplos em que podemos identificar como o autor cria suas obras a partir de uma realidade raramente presente nos enredos da literatura e do teatro, quiçá de uma tragédia.

5.2 A TRAGÉDIA DO *HOMO SACER*

As análises feitas até o momento demonstram o liame entre a tragédia, um projeto estético do drama e o ser humano político. Giorgio Agamben (2007), em análises sobre o *homo sacer*, cita a distinção feita por Platão e Aristóteles entre o ser humano como tão somente um ser vivente como qualquer outro animal em contraposição ao ser humano e à vida humana na cidade, isto é, o ser político. Esse último regime é o que interessa à tragédia, pois, como demonstrado nas seções anteriores, a ação trágica nas tragédias gregas e shakespearianas está relacionada ao impacto das ações de uma personagem

heroica sobre o funcionamento e o ordenamento da cidade ou do reino. A partir das tragédias modernas, apesar de a ação da personagem protagonista não provocar um impacto direto e total sobre a ordem ou a desordem do Estado, o (anti-)herói sofre as consequências do poder exercido por esse Estado.

Agamben (2007) comenta ser um marco da modernidade a separação entre um Estado-território e um Estado-povo, isto é, um Estado preocupado com seus cidadãos. Entretanto, mesmo com tal distinção, que resultou no reconhecimento de um Estado Democrático de Direito e na valorização de direitos considerados fundamentais, pouco tempo depois, o seguinte dispositivo fora escrito no texto constitucional da Alemanha:

O presidente do Reich pode, caso a segurança pública e a ordem sejam gravemente perturbadas ou ameaçadas, tomar as decisões necessárias para o restabelecimento da segurança pública, se necessário com o auxílio das forças armadas. Com este fim pode provisoriamente suspender os direitos fundamentais [...] (Agamben, 2007, p. 174).

Um Estado Constitucional deu poder para esse mesmo Estado suspender os direitos fundamentais. Embora tenha se determinado que esse dispositivo seria utilizado somente em situações excepcionais, deixou-se em aberto o que seria ameaça à segurança pública, vagueza que abriu caminhos, por exemplo, para Hitler invocar tal dispositivo por tempo indeterminado. Nesse sentido, o suposto Estado Constitucional, de alguma forma, abriu margens a toda a barbárie do nazismo.

Isso leva a um ponto não superado pela humanidade ainda hoje: a necessidade de exercício, demonstração e controle do poder do Estado. Pois, junto ao Estado Democrático de Direito, parece ser inescusável a existência do poder soberano na figura do Estado, “aquele no qual o ordenamento jurídico reconhece o poder de proclamar o estado de exceção e de suspender, deste modo, a validade do ordenamento [...]” (Agamben, 2007, p. 23). Entretanto, esse estado de exceção positivado pelo ordenamento jurídico, para o autor, é a regra, mesmo após uma das maiores crueldades consentidas pelo próprio Estado, registrada nas memórias deixadas a partir de Auschwitz.

Na existência de um poder soberano sempre existirá quem o controla e quem o sofre, o que implica legitimar, repetidamente, violências praticadas por Estados totalitários e ditaduras, mas não só, pois, apesar das aparências, há, diariamente, uma reportagem maldita para negligenciar as vidas nuas, “a vida matável e sacrificável do *homo sacer*” (Agamben, 2007, p. 16). Por essa razão, nada havia de absurdo quando Adorno (2020), em 1965, cogitou haver, ainda, a possibilidade de despertar novamente a fúria ocorrida em Auschwitz.

É nesse cenário que Giorgio Agamben (2007) nomeia o ser humano como *homo sacer*. Para o autor, *sacer* significa, no latim, “sagrado” e “maldito”. Por isso, a partir da etimologia da palavra, produz-se uma ambiguidade: esse ser humano será ora considerado sagrado, ora considerado maldito. Sagrado por servir como sacrifício em nome do bem-estar da pólis ou

do rei. Maldito por ter que dispor de sua vida. No fosso dessa ambiguidade, canta-se o coro no cabaré “Leite da mulher amada”:

CANTORA

Ei, chegue mais perto
bem mais perto
mais perto, mais perto
Eu tenho o coração aberto
Tenho entre as pernas uma fornalha
Sou a pomba roxa ardente
a grande mãe indecente
a irmã ausente
a santa bandalha
sempre calada, no cio
sempre alerta de plantão
pra falar de amor
com quem de amor
não tem recordação
Venha como tantos vieram
feridos de amor me procuraram
tentando embrulhar a solidão
nos pálidos lençóis do meretrício
Amar é meu ofício
Ou será meu vício
Amo com sofreguidão
Venha ser mais um
entre tantos
a se sentir o único
e eu não esquecerei nenhum
e não há quem me esqueça
Martelarei sua cabeça
pra sempre, eternamente
com a pomba roxa ardente
que é festa, lar, esposa adorada
Venha, venha como todos
Venha se divertir
Venha se nutrir
no leite da mulher amada
Venha, venha como todos
Eu te espero

Eu te quero
 Entre as pernas tenho uma fornalha
 Eu sou a pomba roxa ardente
 a grande mãe indecente
 a irmã ausente
 a santa bandalha
 (Marcos, 2017, p. 147).

Esse é o canto de uma prostituta, o coro inicial da tragédia *Querô, uma reportagem maldita*. A cantora convida o espectador a transitar entre o sagrado e o maldito. Ao chamar seus clientes e se anunciar como “mãe indecente”, “irmã ausente” e “santa bandalha”, são feitos trocadilhos entre os substantivos considerados semanticamente sagrados, como “mãe”, “irmã” e “santa”, e seus respectivos adjetivos, “indecente”, “ausente” e “bandalha”, que descaracterizam seu valor imaculado.

Querô, uma reportagem maldita é a única tragédia de Plínio Marcos em que existe a presença explícita do coro, elemento que, para Nietzsche (2007, p. 2007), é

[...] a essência da tragédia, a essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisiacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca.

A cantora, anestesiada pelo sofrimento, representa o coro e canta o canto fúnebre de suas companheiras para amenizar a dor e continuar o trabalho. De modo semelhante, em *O abajur lilás*, apesar de não haver a presença explícita do coro, há, ao final, o canto de Dilma e Leninha, que em muito se assemelha ao canto da Cantora. Ambas as personagens estão

em estado de embriaguez para anular sua existência sofrível, após ter consciência de que jamais irão conseguir a desejada liberdade de seus corpos. Com isso, Plínio Marcos resgata uma característica insólita nas tragédias modernas.

Em *Querô*, a Cantora, em nome das demais prostitutas, se coloca como subserviente ao amor, sempre de plantão, nutrida de desejo e de coração aberto para falar de amor com quem não tem amor. Contudo, é necessário amar com sofreguidão para atender o máximo número de clientes possível e curá-los de seu tédio e sua solidão. O anúncio do cabaré apresenta-se como atrativo para bem atender aos interesses de todos os que nele se refugiam. Os frequentadores levavam memórias de satisfação dos seus desejos e deixavam lembranças impossíveis de serem esquecidas.

LEDA

[...] Todas as noites eles vinham em bando, como os porcos andam na floresta, e arrotavam suas vantagens, bebiam seus triunfos, depois me arrastavam pra cama, arrancavam meu vestido, mordiam meu corpo, cuspiam suas aflições no meu ventre, babavam como porcos que eram. Depois atiravam dinheiro na minha cara, como se fosse gorjeta, como se estivessem gratificando por favor alguém que lhes deu gozo. E riam, riam, meu filho. Riam de mim. Que ficava ali jogada, despida, sem forças pra me vestir, sem forças pra sonhar... com o amor e seus prazeres... Eu me sentia um lixo, um lixo, meu filho. A última das mulheres. Às vezes nem mulher eu me sentia. (Chora.) Parecia que eu ia desfalecer... Então... eu pensava em ti, em ter você... te abrigar no meu ventre... te parir... me sentir mulher... mãe... pura... mãe... ter um filho meu... meu precioso bem... E era

nessa esperança que eu me nutria, me erguia e ia trabalhar... Aí, senti que tu estava dentro de mim... e gozava... só antevendo tua chegada... Mas eles, meu filho, vieram com fúria, aos bandos, como os porcos andam na floresta... E não respeitaram... rasgaram minhas roupas, me arrastaram pra cama, morderam meu corpo, me cuspiram suas aflições, jogaram o dinheiro nojento na minha cara e me empurraram, me empurraram para a garrafa de querosene e me empurraram e me forçaram a beber aquela bebida amarga, aquele fel, que me queimou inteira. E eu rolava em brasa viva e eles riam, riam, riam... e eu te chamava, te chamava... (pausa) por culpa deles eu não pude te esperar... (Chora.) Perdão, meu filho (Marcos, 2017, p. 169-170).

A aparição de Leda frente ao filho, composta como sobreposição de reminiscência e alucinação, corrobora e acentua as razões para o fim trágico de Querô. Sobreviver sem os cuidados da mãe fez com que o jovem esquecesse a cruel existência de Leda e as razões de seu suicídio. O garoto culpava a mãe pelas atrocidades a que foi submetido. Entretanto, a mulher também viveu inserida no ciclo de violência e exploração que, posteriormente, o acometeria de igual modo. Nesse aspecto, Paul Zumthor (1994) tece comentários sobre o efeito do esquecimento. Para o autor,

o esquecimento não anula, ele pole, apaga, e por isto, clarifica o que deixa a lembrança, transformando-a em tipo, extraindo daquilo que foi a sua fragilidade temporal, sua incômoda primeira fugacidade (Zumthor, 1994, p. 15-16).

Assim encarada, a vida de Leda foi uma memória esquecida no ato do suicídio, sendo lembrada por Querô

como a mãe que deixou o filho ser cuidado por uma cafetina. Mas, em sua aparição ao filho, é dada ao espectador e ao leitor a ciência das circunstâncias que a levaram desistir da própria vida e do filho. Foram dados novos sentidos ao seu esquecimento. A exploração do seu corpo, o estupro e a violência foram clarificados por meio da alucinação de Querô.

Tudo isso anuncia as vidas do *homo sacer*, “uma vida absolutamente matável, objeto de uma violência que excede tanto a esfera do direito quanto a do sacrifício” (Agamben, 2007, p. 93). Todo o horror rememorado nas alucinações de Querô foi para atender às necessidades dos cidadãos pagadores de impostos, aqueles que integram o Povo. Mas, para isso, foi necessário abater, como animais, as vidas de outro povo¹⁹. Esse é o mal-estar do projeto da democracia burguesa²⁰, a qual, na contemporaneidade, pode ser chamada de democracia capitalista.

Considerando a história, sobretudo as lutas e reivindicações pela proteção de um Estado Democrático de Direito, toda a crueldade apresentada nas tragédias de Plínio Marcos seria inadmissível. Contudo, mesmo após o fim do

19 Agamben diferencia Povo de povo. Povo, para o autor, é a invocação discursiva do Estado para legitimar suas decisões, enquanto povo são os excluídos: “o conjunto de Povo como um corpo político integral, de outro, o subconjunto povo com multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos (Agamben, 2007, p. 184).

20 Democracia burguesa é um conceito apresentado por Agamben (2007, p. 127): “[...] nas democracias burguesas, a uma primazia do privado sobre o público e das liberdades individuais sobre os deveres coletivos, e torna-se ao contrário, nos Estados totalitários, o critério político decisivo e o local por excelência das decisões soberanas”.

holocausto e o suposto convencimento de jamais aceitar sua recorrência, permitiu-se a instalação de estados ditatoriais, pois, na perspectiva de Adorno (2020, p. 145), as pessoas são

[...] profundamente indiferentes em relação ao que acontece com todas as outras, executando o punhado com que mantêm vínculos estreitos e possivelmente por intermédio de alguns interesses concretos, [assim] então Auschwitz não teria sido possível, as pessoas não o teriam aceito.

A democracia capitalista convence os sujeitos sobre a preservação dos privilégios individuais, facilitando o “retorno” do fascismo. Portanto, não basta convencer-se sobre a suposta superação de Auschwitz ou sobre a existências dos ideais democráticos de Estados Constitucionais enquanto houver anuência sobre os estados de exceção, enquanto ainda for possível conceder o poder de retirar os direitos fundamentais em nome da proteção e da segurança pública do Povo.

Embora tenha questionado as diretrizes da democracia, Agamben (2007, p. 17) reconhece sua importância e a necessidade de lutar por ela, ponderando, ao mesmo tempo, que são necessárias redefinições a partir do modelo de democracia existente:

Por trás do longo processo antagonístico que leva ao reconhecimento dos direitos e das liberdades formais está, ainda uma vez, o corpo do homem sacro com o seu duplo soberano, sua vida sacrificável e, porém, matável. Tomar consciência dessa aporia não significa desvalorizar as conquistas e as dificuldades da democracia, mas tentar de uma vez por todas compreender por que, justamente no instante em que parecia

haver definitivamente triunfado sobre seus adversários e atingido seu apogeu, ela se revelou inesperadamente incapaz de salvar de uma ruína sem precedentes aquela zoé a cuja liberação e felicidade havia dedicado todos seus esforços (Agamben, 2007, p. 17).

O autor apresenta uma análise sobre as conquistas dos Estados Democráticos de Direito, diferindo, conforme já dito, a fase “civilizada” e a fase de barbárie dos seres humanos. Uma das diferenças fundamentais é a vida humana inscrita por meio da linguagem e, a partir dela, as definições de regras de condutas para viver em uma pólis, a vida em coletividade que, em regra, deveria ser harmônica. Para garantir o viver bem, houve a criação de normas em defesa da vida. Acrescenta-se, ainda, em defesa da qualidade dessa vida, ainda hoje extremamente excludente.

Dizer que somos civilizados não nos torna civilizados. Defender uma democracia e um Estado Democrático de Direito, sem integrar todos a ele, é apenas uma demagogia. Julieta diria que dar à rosa outro nome não a faria exalar outro aroma. Nesse sentido, criar novos conceitos para explicar o homem político, enquanto tenta se convencer de que o fascismo está acabado, não resolve suas problemáticas. A humanidade atravessou revoluções, mudanças de comportamentos e formas diferentes de viver no mundo. Nessa travessia, reinventou novas formas de exercer o poder sobre o outro, ao passo que também a tragédia se reinventou para dizer sobre esse homem político, suas ações irreparáveis e suas vidas nuas.

O espectador viu o herói trágico impor seu poder em nome da vontade do Estado e do bem-estar da pólis, não o estendendo a todos e excluindo os não cidadãos da proteção estatal. Todavia, após a Revolução Industrial, segundo Agamben (2007, p. 185), “a miséria e exclusão surgem pela primeira vez como um escândalo em todos os sentidos intolerável”. Apesar do reconhecimento e da comoção, o Povo não consegue renunciar aos seus privilégios para resolver a miséria fabricada, prefere varrê-la para o quarto de despejo.

Nesse ínterim, o herói trágico sai de cena e cede espaço ao anti-herói, um ser humano pessimista e desolado. Cheio de dúvidas, sem saber para onde ir ou a quem recorrer, sente-se abandonado pelo senhor onipotente e ameaçado por um sistema que aniquila os direitos fundamentais daqueles que vivem abaixo do subsolo. Esse anti-herói é apresentado pelo narrador de Dostoiévski (2000), para quem o ser humano não se vinga em nome da justiça, mas para satisfazer as suas vontades e manifestar sua crueldade em face daquilo que lhe desafia. Dostoiévski, Kafka e Brecht desceram ao subsolo para mostrar à humanidade as suas facetas. Isso foi o fim do herói. Parecia, então, não haver nada pior do que o narrado por esses autores.

Mas ainda existia um mundo abaixo do subsolo. Dostoiévski foi até a porta das casas em Siênaia, mas não

entrou, não revelou o que havia depois da porta²¹. Plínio Marcos, porém, entrou e expôs o que há de mais vil no ser humano.

Lá onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos, nos atalhos esquisitos, estreitos e escamosos do roçado do bom Deus, vive o povão lesado da sociedade (Marcos, 2004, p. 12).

Nesse lugar, a vida é banalizada e desprotegida do chamado Estado Democrático de Direito, talvez uma das conquistas de maior orgulho da sociedade declarada civilizada em defesa dos direitos humanos, mas também seu labéu.

Nesse sentido, volta-se a Agamben (2007), ao afirmar-se que todos estão passíveis de ser considerados vidas nuas, todos estão sujeitos a sofrer as consequências do estado de exceção pela atuação de um poder soberano,

no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação a qual todos os homens agem como soberano (Agamben, 2007, p. 92).

Em face de uma soberania, todos podem, a qualquer tempo, ficar desprotegidos, ser vidas nuas, um ser matável, e não haver responsável por esse homicídio. Entretanto, há vidas

21 Ao tentar convencer Lisa a sair da casa de prostituição, o narrador de Dostoiévski, em Memórias do subsolo, diz: “Há de passar outra casa, depois a uma terceira, a seguir irá para outra ainda, e chegará finalmente à Siênaia. E ali vão simplesmente bater em você; é a amabilidade que usa ali; um daqueles visitantes não sabe fazer um carinho sem bater antes. Você não acredita que aquilo seja tão nojento? Vá um dia dar uma espiada, talvez veja isso com seus próprios olhos. Vi lá uma mulher, à porta de uma daquelas casas, numa noite de Ano-bom (Dostoiévski, 2000, p. 116).

nuas consideradas banalizadas, e outras, não. Por que vidas como a de Querô são tratadas com tamanha trivialidade? É um paradoxo para que o público se comova, no cinema, com a barbárie de uma vida torturada e desprovida até mesmo de um funeral ou de uma certidão de óbito, enquanto realidades tão brutais, em seu cotidiano, são ignoradas?²²

Refletir sobre isso é fundamental para compreender as razões do abandono e do descaso diante das violências sofridas por Querô, a vida nua banalizada. A personagem era abordada com frequência por dois policiais. Em uma oportunidade, os agentes acusaram-no de ter furtado um relógio pertencente a um Gringo, que recorreu à delegacia para denunciar e invocar a proteção aos seus direitos. Enquanto o Gringo teve seus direitos protegidos, Querô foi violentado durante toda sua vida e, ao fim, seu cadáver sofreu retaliações em nome de uma suposta justiça que se alimenta de vidas ceifadas.

SARARA

Foi assim mesmo. Sei que foi. Tenho quase certeza. Querô, pivete acordado. Sabe mexer. Eu e o Nelsão suando a camisa pra ganhar um troquinho e tu aí faturando na manha. Papacu de bicha gringa. Sempre com a grana em cima. Só esse relógio vale uma nota grande. Legal. Agora escuta, Querô. Vou te recolher, que eu e o Nelsão temos que mostrar serviço. Tu chega lá pro delegado e mete cascata. O relógio e tal, vendi, não sei na mão de quem... Percebe? Se tiver pau, mantém a

22 Referência à comoção do público diante do filme *Ainda estou aqui*, de Walter Salles, lançado em 7 de novembro 2024. Ressalta-se que, no mesmo ano, em 30 de outubro, foi ao ar a minissérie *Os quatro da candelária*. Ambas as produções representam vidas nuas, contudo não obtiveram a mesma comoção do público.

história. Besteira devolver esse relógio pro gringo bricha. Tu segura essa. Não vai ser difícil pra ti, que é fixo. Quando tu sair, eu e o Nelsão estamos aí pra te dar boa situação. A gente faz acordo, pode crer. Agora não se zangue, mas o Nelsão vai te dar um trato, pro teu bem. Pra tu chegar no xadrez com fama de fixo. Manda ver, Nelsão.

Sarará ri e Nelsão bate duro no Querô (Marcos, 2017, p. 160).

O estado de exceção, ao ser regra, exclui certos sujeitos da proteção de seus direitos. “Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela [...]” (Agamben, 2007, p. 36). O aparelho repressivo do Estado, ao ser acionado por Gringo, personagem apresentado na peça como vítima do assalto cometido por Querô, atua em defesa do direito à propriedade privada, mas negligencia o direito de proteção ao menor, quando o jovem foi molestado pela suposta vítima ou chantageado e ameaçado por Sarará e Nelsão, os policiais assassinados. Portanto, embora todas as vidas sejam passíveis de ser uma vida nua, há aquelas que são banalizadas.

O conceito cunhado por Agamben (2007) traduz o anti-herói das tragédias de Plínio Marcos, pois todos eles são vidas matáveis, têm suas vidas e mortes triviais. Os espaços em que eles vivem estão em estado de exceção contínuo, pois são abandonados da proteção de seus direitos fundamentais. Em *Quando as máquinas param*, Zé deixa de ser representado pelo sindicato no instante em que é destituído do seu cargo na fábrica, fica à mercê de ser despejado de casa, sem ter a quem recorrer. Em *O abajur lilás*, Célia, Dilma e Leninha

vivem sob as regras de Giro, instituídas conforme a vontade e o interesse do rufião, podendo ser assassinadas a qualquer tempo, sem ninguém reivindicar por justiça. Em *Dois perdidos numa noite suja*, Paco e Tonho são ameaçados, chantageados e extorquidos por Negrão, mas, por não serem contemplados pelo Estado de Direito, não há a quem requerer proteção. Os protagonistas ficam encurralados em um quarto de quinta categoria, digladiando-se um contra o outro em prol da sobrevivência.

À medida que não são contempladas em seus direitos fundamentais, essas personagens estão aquém de ser consideradas seres humanos, porque são animalizadas e, quando não, objetificadas. Ainda mais cruel, há Querô, que representa um rompimento com a ideia de proteção integral e absoluta às crianças e adolescentes, mais uma das conquistas de um Estado Constitucional, mas que ainda é aparente, pois não contempla o garoto órfão, filho de uma prostituta que tirou a própria vida.

5.3 A POTÊNCIA DO TRÁGICO

Ao realizar estudos sobre as peças citadas ao longo desta obra, observam-se algumas recorrências. Isso é o que, de certo modo, contribui para se pensar uma abordagem da tragédia em peças de Plínio Marcos. Questiona-se: o que potencializa o efeito trágico? Nas tragédias gregas, aposta-se nas revelações

proféticas. Ao serem reveladas aos heróis, causam-lhe modificações na consciência, levando-os a cometer atos que resultam no fim trágico do protagonista. De modo semelhante, em Shakespeare, a presença do sobrenatural também provoca a alteração da consciência humana e, por consequência, causa a destruição do herói. Esses elementos, a revelação profética e a presença do sobrenatural, potencializam o efeito trágico.

Nas tragédias plinianas, não há nada de profético ou sobrenatural, o que existe é a interferência de ações humanas em um momento crucial na vida do anti-herói protagonista, capaz de provocá-lo e fazê-lo tomar atitudes que ocasionam a desmedida e, por consequência, seu fim irreparável. Assim, propõem-se análises desses momentos cruciais na vida de cada um dos protagonistas das peças estudadas.

Em *Quando as máquinas param*, havia, inicialmente, um projeto de futuro para Zé e Nina. Eles planejavam ter filhos. Zé sonhava em proporcionar qualidade de vida digna à esposa, mas ser dispensado do emprego mudou completamente as projeções do casal. Apesar disso, ambos permaneceram otimistas para arrumar um novo emprego, até que Seu Raul, proprietário da casa onde moravam, requer o imóvel. Assim, o casal se vê sem moradia, sem emprego e sem possibilidade de arrumar outro. A partir desse momento, o espectador percebe a alteração no humor de Zé. Seu desânimo transforma-se em ira, revolta:

NINA

Eu também fiquei bem alegre, a única coisa chata é que ele vai precisar da casa daqui a uns três meses.

ZÉ

Vai precisar da casa?

NINA

É. Vai casa a filha dele. Ele vai mudar para cá, pra deixar a casa que ele está pra ela.

ZÉ

E nós?

NINA

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

ZÉ

Filho da puta! Nojento! Enganador!
(Marcos, 1975, p. 83).

Isso ocorre no segundo quadro. A esperança de Zé é continuamente frustrada. Mesmo com a esposa tentando motivá-lo a encontrar um emprego e sair daquela penumbra, Zé se sente incapaz de alterar o desfecho de sua própria história, que parece ter sido escrita desde o nascimento. Ele passa a se ver como uma peça de máquina descartada, sem nenhuma utilidade. Ser destituído do emprego foi o primeiro da sucessão de acontecimentos que estavam por vir na vida de Zé. Nessa peça, o desemprego é um dos elementos fundamentais da tragédia no cenário da vida moderna, é o que leva ao fim irreparável de Zé.

A tragédia *O abajur lilás* inicia com as provocações de Giro a fim de desestabilizar Dilma e mantê-la fragilizada, manipulá-la e deixá-la incapaz de sair do bordel. Mas não é Giro a personagem responsável por causar a desordem, ou potencializar o efeito trágico. Osvaldo ocupa esse papel, um sujeito cruel, o extensor da autoridade imposta por Giro.

Ao perceber as tensões entre Giro, Dilma, Célia e Leninha, Osvaldo oportuniza-se de um incidente ocorrido para incitar o caos. Célia, a fim de obrigar Dilma a lhe emprestar dinheiro para dar fim à vida de Giro, quebra um abajur, substituído por outro. O novo abajur, porém, é novamente quebrado por Célia, visando forçar a companheira de quarto a compactuar com os planos de assassinar seu empregador. Ao saírem do quarto e deixar o objeto quebrado, as mulheres cedem uma oportunidade a Osvaldo, que, ao entrar no cômodo e ver o objeto destruído, quebra todos os outros. No segundo ato e quarto quadro, há a seguinte indicação de cena:

Dilma sai e bate a porta. Depois de um tempo, Célia sai. A cena fica vazia por um tempo. Depois, entra Osvaldo com o lençol limpo. Vê os cacos no chão. Pensa um pouco, em seguida quebra uma porção de coisas. Ri muito do que fez e sai. Luz apaga (Marcos, 1975, p. 52).

Essa ação enfurece Giro. Foi a situação propícia para que o cafetão tente colocar Dilma, Célia e Leninha umas contra as outras e torná-las vulneráveis, fáceis de serem manipuladas. Desde então, a única alternativa seria admitir a culpa pela destruição dos objetos do quarto, mesmo sendo falso, ou

denunciar umas às outras e garantir a própria sobrevivência. Entretanto, nenhuma das alternativas, aparentemente possíveis, revelaria o verdadeiro responsável pelo ato, que se comprazia com a violência praticada. Osvaldo é sádico, sacia-se com o sofrimento à sua frente, cumpre as ordens de Giro com prazer ao torturar Célia até a morte. Portanto, a ação de Osvaldo, ao quebrar os objetos, torna-se o evento de potência do trágico na referida peça, favorecendo uma situação de fragilidade nas relações entre as prostitutas do mocó e Giro. Esse ato coloca Dilma entre a lealdade a suas semelhantes e os seus próprios interesses, uma encruzilhada trágica.

A recusa em denunciar a companheira leva Dilma à renúncia de seu projeto pessoal: juntar suas economias, deixar de trabalhar como prostituta e educar o filho. Entretanto, apesar de seu objetivo, sabia que, por não saber exercer outro ofício e dedicar tanto tempo de sua vida à prostituição, não conseguiria arrumar trabalho em outro lugar, salvo se aceitasse ser prostituta em outro prostíbulo. Apesar de ter consciência, o fato de acreditar e poder fantasiar uma vida diferente da que tinha era uma forma de reafirmar a vida, o que deixa de acontecer no instante em que vê sua companheira assassinada. O corpo de Célia estirado ao chão torna-se símbolo de morte da esperança de Dilma, é seu fim trágico.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, o leitor e o espectador também irão se deparar com esse elemento potencializador do trágico, a partir da presença e da ação de Negrão. Tonho, desde a primeira cena, se apresenta como superior a Paco por

ter estudado, impondo-se sobre o companheiro de quarto ao proferir ordens. Contudo, no segundo quadro, aparece Negrão. Na peça, sua existência influencia e potencializa diretamente os conflitos entre Paco e Tonho. É por receio de ser chantageado e explorado por Negrão, enquanto precisava trabalhar no cais, que Tonho se transfigura em um homem violento capaz de assassinar o companheiro de quarto a sangue frio. Nesse instante, o homem “estudado” parece ter o poder de enfrentar qualquer um que se coloque em seu caminho.

Em *Querô, uma reportagem maldita*, por fim, a aparição do Gringo contribui para o fim trágico de Querô. É após a denúncia de furto feita por Gringo que o garoto passa a ser chantageado pelos policiais. Diante da perseguição, o menor decide assassinar Nelsão e Sarará. Em dia e horário escolhidos, no cabaré “Leite da mulher amada”, a sina foi estabelecida. Depois do primeiro tiro disparado por Querô, os policiais revidaram e atingiram o menor, que cai no chão e agoniza até a morte.

Nos exemplos citados, nota-se a interferência de uma personagem secundária nas tramas, se comparadas às protagonistas. As ações de Seu Raul, Osvaldo, Negrão e Gringo potencializam o efeito trágico. As tragédias apresentam um ritmo que, após a aparição e ação irreparável destas personagens, se intensifica em conflito até a destruição e a transformação do anti-herói.

5.4 A REDENÇÃO DO *HOMO SACER*

A tragédia não é o gênero adequado para ficcionalizar a vida do *homo sacer*. Essa é uma premissa que atravessa toda a discussão apresentada. É a partir dessa afirmação que surge a necessidade de pensar a tragédia como um conceito em disputa. Afinal, ao *homo sacer* foram negados o direito à vida, à participação nas decisões que lhe diziam respeito e à dignidade de ter sua experiência encenada em uma tragédia, o que culmina, por fim, na negligência da institucionalização de sua história. Ao *homo sacer* coube a comédia, o riso e o esquecimento. Isso sinaliza um projeto de extermínio da sua existência como ser humano pleno e de sua transformação em objeto, ferramenta, engrenagem necessária para a manutenção do *status quo* dos cidadãos “pagadores de impostos”.

Nesse campo de disputa, seria possível pensar em uma redenção para o *homo sacer*? Mesmo diante das reiteradas tentativas de retirar todas as possibilidades de reafirmação da vida, à medida que são tratadas como objetos descartáveis e que têm suas vidas e mortes banalizadas, no grito de socorro, as personagens são tomadas pelo efeito simbólico da arte. Nas situações mais cruéis e desesperadoras, nos espaços mais hostis, brota o efeito catártico.

Nina, além de recorrer à sua fé cristã para encorajar Zé sobre as possibilidades do porvir, ouve a radionovela *Separados pelo destino* enquanto cuida dos afazeres domésticos. Em cada cena narrada pelo locutor, as lágrimas

de Nina correm, em razão da compaixão que sente pelos conflitos sofridos por Helena, protagonista da radionovela. O desemprego do marido, a iminência de ser despejada a qualquer tempo e a falta de comida sobre a mesa tornam-se problemas ínfimos diante da história de amor entre Helena e Eduardo. Por um instante, Nina esquece suas angústias para sofrer pela aflição do outro.

A experiência de Nina se repete nas demais obras analisadas. Paco, caracterizado como violento, surpreende o leitor e o espectador quando aparece em cena tocando uma gaita:

Paco está deitado em uma das camas. Toca muito mal uma gaita. De vez em quando, para de tocar, olha para seus pés, que estão calçados com um lindo par de sapatos, completamente em desacordo com sua roupa. Com a manga do paletó, limpa os sapatos. Paco está tocando, entra Tonho, que não dá bola para Paco. Vai direto para sua cama, senta-se nela e, com as mãos, a examina (Marcos, 2016, p. 45).

A música produzida pelo instrumento é motivo de brigas entre os protagonistas. Tonho, que mais de uma vez se impõe como superior em razão de sua formação escolar, demonstra-se incapaz de apreciar os poucos momentos em que o seu companheiro deixa de ser agressivo, por estar envolvido na tentativa de tocar aquela gaita. Aqueles eram os únicos instantes em que Paco não estava externalizando sua ira em face do colega de quarto.

Em um momento raro, após intensas agressões verbais e físicas entre Tonho e Paco, aquele, por um momento, reconhece ser o som desafinado o que havia de mais agradável naquele ambiente:

(Pausa longa. Paco tira a gaita do bolso e fica brincando com ela.)

TONHO

Quer tocar, toque.

PACO

Posso tocar?

TONHO

Faça o que lhe der na telha.

PACO

Não vou perturbar o seu sono?

TONHO

Não. Pode tocar.

PACO

Tocarei em sua honra.

(Paco começa a tocar. Tonho acende um cigarro e dá uma longa tragada.) (Marcos, 2016, p. 57).

A lira, objeto presente nos mitos gregos, é substituída pela gaita. Na toada do seu som e na fumaça do cigarro, as desavenças desaparecem, e os companheiros, por alguns segundos, se reconciliam. Paco caracteriza esse momento como dia santo. É o contraste dos dias infernais vividos naquele cubículo.

Da gaita ao canto da prostituta, os protagonistas são tomados pela capacidade simbólica da arte, ainda que os

objetos em questão, aos olhos de quem legitima o que é arte, não sejam contemplados como tal. Todavia, no contato com Nina, Leninha, Paco, Tonho e as prostitutas, esses objetos estão concebidos pelo estético intrínseco à arte.

Terry Eagleton (1993), em *A ideologia da estética*, provoca seus leitores a pensar sobre o conceito de beleza e de arte. O autor transita pelas noções de belo desde a época de Kant até a de Walter Benjamin. Critica Adorno, mas sutilmente o concebe como um teórico que contribuiu com o conceito de arte a partir de Auschwitz. Para o autor, o efeito estético do objeto traduz seus aspectos qualitativos, que podem nos ganhar ou nos afastar. Problematisa, ainda, a insistência em associar o conceito de arte às coisas, pois o efeito simbólico não pode ser explicado por estrita associação ao objeto, mas, sobretudo, a reações abstratas que variam de um receptor para outro. *Separados pelo destino* comove Nina de uma forma que a faz chorar, mas Zé não é tocado da mesma forma que a esposa. Quando chega em casa, o marido questiona o estado de Nina:

ZÉ
Então diz o que foi. Quero saber.

NINA
Já disse que não é nada. Coisa à toa.

ZÉ
Ninguém chora à toa.

NINA
É por causa da novela.

ZÉ

Por causa da novela?

NINA

Está bonita, Zé. O pai da Helena não quer que ela se case com o Eduardo e ele vai entrar para a Legião Estrangeira (Marcos, 1978, p. 75).

A reação catártica é provocada pelo efeito simbólico, o qual é intrínseco à arte. Portanto, no instante em que Nina fica em prantos ao ouvir a radionovela, está tomada por ela, independentemente das discussões para definir o que pode, ou não, ser considerado arte, um conceito igualmente em disputa, assim como o de tragédia. Nesse sentido, considera-se fundamental pensar na arte como um meio de redenção para os protagonistas das tragédias de Plínio Marcos. É por meio da radionovela, da música, da leitura que os ouvidos e os olhos de Nina, Paco, Tonho, Leninha e as prostitutas do cabaré “Leite da mulher amada” captam uma sensibilidade possível apenas ao ser humano, sua capacidade de sentir é o que difere essas personagens de um objeto. Esse sentir é suscitado por Hegel (2001, p. 66) como a finalidade da Arte:

Sua finalidade é assim expressa: despertar e avivar as impressões, as inclinações e paixões adormecidas de todo o tipo; preencher o coração; permitir que os homens possam sentir o que pode – desenvolvido ou não – tudo o que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu mais íntimo e secreto, permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos; [...] (Hegel, 2001, p. 66).

Portanto, no momento em que as protagonistas, mesmo em um espaço de violência brutal, conseguem manifestar um sentimento profundo diante de um objeto provocador à sua sensibilidade, protestam e reivindicam por dignidade em razão da sua condição humana. Isso acontece quando, por meio da música, a Cantora do cabaré “Leite da mulher amada” partilha sua dor, ainda que os que estavam presentes pareçam não lhe ouvir. “Os fregueses do cabaré dão pouca atenção à cantora, conversam entre eles ou com as mulheres” (Marcos, 2017, p. 148). A música não é a única capaz de inundar de vida esses sujeitos e espaços extremos, impossíveis. Leninha, ao chegar ao mocó, quando vê o primeiro abajur quebrado, exige um novo a Giro, pois precisava ler suas revistas nos momentos de descanso.

LENINHA

Papo furado, esse teu. Eu não vou dispensar o abajur. Não é por nada. É que eu gosto de ler.

GIRO

De ler? Ler?

LENINHA

É. Ler, porra! Que é que tem? Cada louco com sua mania. Tu gosta de bundar. Eu de ler (Marcos, 1975, p. 34).

Como aquele quarto de cabaré, lugar de trabalho e tortura, poderia tornar-se espaço de deleite? Célia se embriagava para ter coragem de atender aos clientes. Leninha recorria à leitura para afanar a crueza de suas memórias. Ela sentia necessidade de fabular com as revistas *Capricho* e

Grande hotel, momentos que contribuíam para suportar e dividir um único quarto com mais duas mulheres e se deitar em lençóis reutilizados diversas vezes, até ser impossível evitar o cheiro de esperma lançado sobre os tecidos.

Nas quebradas do mundaréu, no roçado do bom deus, não há apenas lugares onde moscas botam ovos. Existe terra fértil, nascem flores e brotam vidas, as quais, mesmo com todo o sofrimento, podem sentir o efeito simbólico da arte. Nesses lugares, há um canto por socorro enquanto o corpo jorra sangue, há o extermínio da memória de um povo, que comparece e rea(s)cende nas tragédias de Plínio Marcos para fazer o espectador sentir-se sensível, para reafirmar a vida. As peças de Plínio Marcos enfrentam a censura desde suas primeiras publicações. Primeiro, desafiando a proibição de serem encenadas em um contexto ditatorial; segundo, enfrentando a censura da academia, que disputa para determinar quais experiências são dignas de compor uma tragédia, qual morte pode ser considerada trágica e qual pode ser trivial. Colocar as peças de Plínio Marcos em cartaz é um ato político e um ato de redenção dos protagonistas em cena, que, por meio da arte, institucionalizam sua memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia não está morta. George Steiner (2006) apresenta, ao longo de sua tese, argumentos para convencer seu leitor sobre a morte da tragédia. Para o autor, o que existe são releituras dos mitos e das tragédias clássicas de forma travestida. O autor defende que a tragédia é escrita em versos, uma forma técnica e expressiva própria à aristocracia. Por isso, o teórico argumenta que não haveria espaço para uma teoria da tragédia moderna, já que essa seria escrita em prosa. Para Steiner (2006), ao homem prosaico caberia a comédia.

Os argumentos de Steiner (2006) podem ser questionados. Em primeiro lugar, quanto à sua afirmação sobre não se admitir uma tragédia escrita em prosa. Uma das inovações da literatura nos tempos modernos é a desconstrução de formas fixas e rígidas de escrita literária. O romance, quanto à forma técnica, pode, por exemplo, transitar pelo verso ou pela prosa, como visto em *Jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar. Além de percorrer a prosa e o verso, nessa obra, o leitor está diante ora da narrativa de um enredo, ora de uma reflexão filosófica, ora de uma notícia de jornal. Isso não é inédito, a própria tragédia se constitui de formas heterogêneas, ao narrar, por meio da personagem, um enredo em versos às vezes musicados, às vezes mais

próximos da prosa. Além da presença do coro, uma forma de transitar por gêneros diferentes.

Afirmar que a tragédia está morta é dizer que a poesia, a música e a literatura podem morrer. Seria complexo, sem dúvida, imaginar um cenário assim. Embora Steiner (2006) se esforce para fundamentar sua tese, o leitor também se depara com suas incertezas. O teórico argumenta que não é possível conceber uma tragédia a partir de enredos que apresentem resoluções pacíficas aos conflitos do herói. Assim, na eventualidade do fim da luta de classes e da existência de uma sociedade comunista, seria impossível haver espaço para a tragédia.

Ora, desde a criação do anti-herói de Dostoievski (2000), o que se apresenta é um ser humano pessimista e abandonado em sua desumanidade fabricada. Assim, apesar de haver, no Ocidente, uma humanidade predominante cristã, parte dela está descrente da sua condição humana em razão da defesa de seus interesses individuais a qualquer custo. Isso é suscitado pela personagem Zé, em *Quando as máquinas param*, ao declarar a sua esposa que foram abandonados por Deus. Por essa razão, não haveria motivo para sua espécie continuar existindo, motivo pelo qual exige que Nina aborte o filho.

Em consonância à tese de Steiner, Andrew Bradley (2009), ao fazer um estudo sobre as tragédias shakespearianas, levanta uma questão sobre a morte do herói, ao considerá-

la como o fim trágico e necessário a qualquer tragédia. Essa morte, contudo, não pode ser apenas o fim da vida biológica do ser, mas uma morte ocorrida após uma mudança drástica na vida dos protagonistas, que devem pertencer à nobreza.

Os dois autores representam uma parte da teoria da tragédia e defendem ser ela uma forma de linguagem para dizer sobre o ser humano e suas complexidades, mas a partir da aristocracia. Steiner (2006) sob o argumento de que a forma da tragédia deve ser o verso, tido como forma de linguagem superior, enquanto Bradley (2009) sob a tese da morte do herói após um desenlace drástico.

Por outro lado, se se considerar os elementos da tragédia e suas características fundamentais a partir da forma e do conteúdo, será possível afirmar que a tragédia permanece sendo produzida, seja por meio de releituras dos mitos gregos ou do humanismo de Shakespeare, seja por meio de criações inéditas, visto que o ser humano, a partir dos séculos XIX e XX, passa a experienciar novas formas de vida. Há, portanto, necessidade de reinvenção da tragédia, mas não seu fim.

Ressalta-se que a reinvenção da tragédia não é uma tese apenas de teóricos do século XX. Diderot, a partir de sua obra *O filho natural*, defendeu a existência da tragédia para além da experiência do herói. A peça, na perspectiva do autor, é uma tragédia do homem burguês. Mas, assim como Bradley (2009), o autor francês nega a possibilidade de, em uma tragédia, os

protagonistas serem proletários, quicá ser um Zé, uma Célia, uma Leninha, um Paco ou um Querô.

Por essas razões, um dos aspectos fundamentais desta pesquisa foi compreender a tragédia como conceito político e em disputa, posicionamento já suscitado pelo próprio Steiner (2006, p. 33), quando faz a seguinte análise:

A perspectiva da peça é alegórica, e talvez por essa mesma razão as referências à política elisabetana podem ser lidas no contexto da trama. O conflito é representado inteiramente através do embate entre o rei e Bolingbroke.

A disputa referida nesta pesquisa, contudo, diz respeito à divisão teórica, crítica e acadêmica nos estudos sobre a tragédia. De um lado, os argumentos em defesa da tragédia como subgênero erudito, em que apenas a aristocracia seria digna de ter sua experiência encenada. De outro, a perspectiva da tragédia burguesa, para a qual não seria possível uma tragédia do proletariado, mas reivindica ter a experiência burguesa representada. Entretanto, a partir dos estudos de Raymond Williams (2002), todos os seres humanos, independentemente do seu lugar de nascença, podem ter sua experiência encenada em uma tragédia.

Considerando as peças estudadas e os textos teóricos e críticos consultados, uma das características imprescindíveis a uma tragédia é a ação irresolúvel do protagonista, que, ao longo da criação do drama trágico e da perspectiva desenvolvida nesta pesquisa, foi representada pelo aristocrata, pelo burguês

e pelo *homo sacer*. O ser humano tentou inventar e reinventar formas de superar as problemáticas de sua existência ao longo da história, mas, ao mesmo tempo, fabricou novos obstáculos, o que se tornou um cenário propício para a criação de novas tragédias.

Nesse íterim, há Plínio Marcos. O autor contribuiu significativamente para a criação do drama trágico no Brasil. Não com releituras de mitos gregos ou de Shakespeare, mas pela inserção de uma narrativa de vidas à margem do teatro. Nesse instante, faz-se necessário retomar as perguntas de pesquisa propostas inicialmente: o que torna as peças de Plínio Marcos estudadas nesta pesquisa uma tragédia? O que há de forma e conteúdo que as caracterizam como uma tragédia? E, por fim, o que há de novo proposto pelo autor?

O que confere o caráter trágico a *Quando as máquinas param*, *O abajur lilás*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Querô, uma reportagem maldita* é a própria estrutura de seus enredos. Apesar da escrita em prosa, não assumido, nesta pesquisa, como aspecto determinante para uma tragédia, os textos apresentam personagens em seu cotidiano, tentando sobreviver às adversidades. Nas cenas seguintes, os diálogos se intensificam e se tornam mais agressivos, culminando na morte de alguns personagens e na transfiguração dos sobreviventes.

Ao longo desta pesquisa, buscou-se demonstrar as características de forma e conteúdo das peças de Plínio

Marcos que as conectam aos elementos da tragédia. Nelas, o enredo parte da experiência de personagens que não ocupam posição de poder, personagens essas que possuem influência significativa sobre o meio em que vivem ou estejam em situação econômica de abnança, como os heróis da Antiguidade. Ao se apresentar, os protagonistas possuem expectativas de ascensão, mas, a partir da ação de uma personagem secundária, ocorre a desmedida, uma ação irreparável. Por consequência disso, o espectador acompanha, gradativamente, o fim trágico do anti-herói.

Na forma, destacam-se os elementos anunciadores do fim trágico do anti- herói. Em *Querô, uma reportagem maldita*, há o coro, um elemento significativo da tragédia desde os gregos. Em *O abajur lilás* e *Dois perdidos numa noite suja*, a música anuncia o fim trágico por vir. Em *Quando as máquinas param*, o silêncio ocupa a função da música. É no silêncio que Zé toma consciência de sua trágica existência e da impossibilidade de continuar sua espécie.

Apesar de mostrar a incapacidade dos serem humanos em superar suas adversidades. Pelo contrário, ser o responsável por fabricá-las, o ineditismo de Plínio Marcos está na criação de seus protagonistas, ao colocar no centro da cena aqueles que até então raramente apareciam como personagem, quiçá como protagonista em uma tragédia, o qual não pode mais ser chamado de herói, pela própria característica do conceito de herói. Talvez seja possível reconhecê-lo como anti-herói, segundo a caracterização do narrador de Dostoiévski (2000) em

Memórias do subsolo: um ser tomado por raiva e rancor, com moral apodrecida, varrido para baixo do subsolo, capengando, insatisfeito e, às vezes, com repulsa da vida.

É a partir desse anti-herói que se interpreta as tragédias de Plínio Marcos como a tragédia do *homo sacer*, aquele com a vida considerada descartável, desprotegida do Estado Democrático de Direito. Uma vida absolutamente coisificada e, por isso, descartável. Todas as peças analisadas possuem uma personagem assassinada. Mais do que isso, são personagens com vidas e mortes triviais, desde o feto até a vida adulta. Em *Quando as máquinas param*, há o feto, o provável filho de Zé e Nina. Pela mera possibilidade de vir ao mundo e, assim como Zé, ser um operário a qualquer tempo descartado do mundo do trabalho, foi rejeitado pelo pai.

Em *O abajur lilás*, Célia, após ter sido explorada atendendo em média oito clientes por dia, é torturada por rebelar-se contra o tirano Giro. Após sofrer todas as violências possíveis, é assassinada, sem direito a um funeral ou sem ninguém para lamentar sua morte. O cadáver de Célia ainda estava quente, estirado ao chão, enquanto Giro anunciava:

Leninha, Dilma, reage, gente! Esqueçam tudo.
Vamos nos virar. A Célia mereceu. Só aprontava.
Vão pra rua. Vão se virar. Na volta, ninguém mais
se lembrará dela. Juro (Marcos, 1975, p. 59).

Osvaldo havia descarregado toda a carga do revólver no corpo de Célia que, depois, foi varrido do mocó, sem ter ninguém para reivindicar a responsabilização por sua morte.

Ela ficaria no esquecimento, viveria somente nas memórias de Dilma e Leninha, que também não tinham expectativas de uma vida longa.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, Paco fora assassinado por Tonho, seu companheiro de quarto. No início da peça, o espectador identifica uma diferença significativa entre as duas personas que se apresentam ao público. Enquanto Tonho se glorifica, constantemente, por ter estudado e afirma, por isso, merecer uma vida melhor para impressionar sua família, Paco, por outro lado, tinha pouco ou quase nada: sem família, sem estudos, tinha um único desejo: sair da danação. Entretanto, ao ser assassinado por Tonho, nenhuma memória restaria sobre ele. Nem família, nem amigos, nem um Estado para lhe proteger. O esquecimento era tudo que teria após sua morte.

Nessa mesma toada, Querô, órfão de mãe prostituta, é assassinado em um confronto com dois policiais. Ao levar um tiro, agoniza enquanto clama, no leito de morte, para ter sua memória registrada nos jornais. O que recebeu, contudo, foi o peso da soberania do Estado, ao agir com brutal violência no instante em que, após não ter mais fôlego de vida, policiais descarregarem suas armas sobre o cadáver de Querô, deixando seu corpo como uma peneira estirada ao chão.

Diante destas análises, é possível afirmar que as peças estudadas encenam a tragédia do *homo sacer*, expondo a experiência nefasta de protagonistas que sofrem ora

pelas mãos do Estado, que decide quais vidas podem ser eliminadas sem responsabilização, ora pelos seus próprios pares, que, impulsionados pelo estado de exceção, executam seus semelhantes. Isso produz a banalização da vida e da morte, a partir de um projeto de extermínio das vidas nuas. Com isso, evidencia-se que os protagonistas apresentados na dramaturgia de Plínio Marcos são vidas nuas e estão jogados nos quartos de despejos, nas docas, onde as moscas botam ovos.

Por parte da teoria da tragédia, essas personagens jamais teriam experiências dignas de serem contadas por meio de uma tragédia, visto que o gênero seria exclusivo à expressão da aristocracia. Não questionar tal afirmação é rejeitar o princípio fundamental da arte, a estética, a dialética entre a forma e o conteúdo. Por isso, apesar das limitações da pesquisa para afirmar que Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, O'Neill, Beckett, Camus, Sartre e Brecht são tragediógrafos, por não analisar detidamente suas peças, a tese de Raymond Williams (2002) defende tais autores como escritores de tragédias modernas.

Nesse bojo, é possível afirmar que Plínio Marcos é um tragediógrafo, em razão de como estruturou as peças *Quando as máquinas param*, *O abajur lilás*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Querô, uma reportagem maldita*, nos quesitos forma e conteúdo. Não há, nessas obras, nenhuma prospecção para o fim da exploração sofrida pelas personagens, em razão do capitalismo e da violência identificadas no contínuo estado de

exceção em que se situam, excluindo essas vidas nuas de seus direitos fundamentais.

Ressalta-se por fim, que os argumentos de Steiner (2006), sobre o fim da sociedade de classes, para fundamentar sua tese sobre a morte da tragédia, não prosperam. Em razão, por exemplo, da condição desumana vivida pelas personagens plinianas, que estão em um cenário extremamente distante do fim da sociedade de classes. Elas são, ao contrário, reprodutoras da violência exercida pelos aparelhos repressivos do Estado, que, sobremaneira, reafirmam as relações de poder.

Ante todo o exposto, ainda há uma lacuna nesta pesquisa, a qual carece de reposta. O que motivou a escolha das peças *Quando as máquinas param* (1978), *O abajur lilás* (1975), *Dois perdidos numa noite suja* (2016) e *Querô, uma reportagem maldita* (2017) como objeto de estudo à luz da tragédia? Em primeiro momento, insta destacar haver outros autores que escreveram sobre a tragédia do ser humano sem posse. A tese de Raymond Williams (2002), nos limites da tragédia moderna, considera outros autores, os quais já foram citados.

Dito isso, escolher Plínio Marcos foi uma questão de afinidade com o autor. Ao ler as suas peças, é possível perceber o modo como o dramaturgo diz sobre não haver possibilidades para os seus protagonistas saírem das circunstâncias que se encontram, a morte é a única alternativa. Ter essa percepção foi primeiro passo para perscrutar pela

obra do autor. Além disso, para selecionar quais dos textos de Plínio possuíam maior proximidade com a forma e o conteúdo da tragédia, considerou-se, sobretudo, a tese de Raymond Williams (2002) sobre a tragédia moderna, mas também das noções preliminares do subgênero do teatro dadas por Aristóteles (2008). Assim, das dezesseis peças lidas de Plínio, considerando os critérios de forma e conteúdo chegou-se à seleção das quatro peças apresentadas nesta pesquisa.

Esclarecidas essas questões, espera-se ter ficado demonstrado por meio das análises e interpretações a possibilidade de pensar *Quando as máquinas param* (1978), *O abajur lilás* (1975), *Dois perdidos numa noite suja* (2016) e *Querô, uma reportagem maldita* (2017) como as tragédias do ser humano sem títulos de nobreza. E mais que isso, como a tragédia do *homo sacer*.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Comunitarismo literário-cultural e a globalização: os países de língua portuguesa. **Journal of Lusophone Studies**, v. 1, n. 2, p. 246-261, 2016.

ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARROS, Manoel de. **Biblioteca Manoel de Barros**. São Paulo: LeYa, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. **A invenção do humano**. Tradução José Roberto. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2024.

BRADLEY, Andrew C. **A tragédia shakespeariana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CHAUCEY, Geoffrey. **Os contos de cantuária**. Tradução, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Expresso Literário; Digital Source, [1987?]. Disponível em: http://groups.google.com/group/expresso_literario. Acesso em: 15 ago. 2026.

CHOMSKY, Noam. **O consenso fabricado**: Chomsky e a mídia. Entrevista concedida a Eduardo Ochs em 1996. *YouTube*, 2013. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1IFKcdwCpwM&t=463s>. Acesso em: 20 jan. 2025.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DIAS, Annamaria. Abertura de meu site. **Blog Annamaria Dias**. 22 abr. 2017. Disponível em: <https://www.annamariadias.com.br/2017/04/22/abertura-de-meu-site/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

DIDEROT, Denis. **O filho natural ou as provocações da virtude**. Lisboa: Centro de Investigação e Documentação Teatral, 1996.

DOIS perdidos numa noite suja retorna a Curitiba após temporada de grande sucesso de público e críticas. **Bagagem para Dois**. 2019. Disponível em: <https://bagagemparadois.com.br/dois-perdidos-numa-noite-suja-retorna-a-curitiba-apos-temporada-de-grande-sucesso-de-publico-e-criticas/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DUBY, Georges. **História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução Andrés Boglear. Milão: Bompiani, 1965.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019.

ÉSQUILO. **Trilogia Orestia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2004.

EURÍPIDES. **Teatro completo I: o ciclope, Alceste, Medeia**. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FIGUEIRA, Dorothy. A literatura comparada e a ilusão do multiculturalismo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 46, p.

113-119, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/7xmjv-cybCwsCq5vSVD6Btdv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREITAS, Eliane Benatti de. **Releituras da tragédia e do trágico em textos dramáticos brasileiros contemporâneos**. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

GRESPLAN, Jorge. **Marx**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2021.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

JAMESON, Frederic. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Ilustração de NO Martins. São Paulo: Ática, 2020.

JODELLE, Étienne. **Cléopâtre captive**: tragédie. Edição digital de Gwénola, Ernest e Paul Fièvre. Théâtre Classique, 2016. Documento

original publicado em Paris: Nicolas Chesneau e Mamert Patisson, 1574.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 7-16.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MARCOS, Plínio. **O abajur lilás**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

MARCOS, Plínio. **Navalha na carne / Quando as máquinas param**. São Paulo: Global Editora, 1978.

MARCOS, Plínio. **Histórias das quebradas do mundaréu**. São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004.

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: PÉCORA, Alcir (org.). **Plínio Marcos: obras teatrais: noites sujas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 43-124.

MARCOS, Plínio. Querô, uma reportagem maldita. In: PÉCORA, Alcir (org.). **Plínio Marcos: obras teatrais: pomba roxa**. Rio de Janeiro: Funarte, 2017. p. 145-185.

MARCOS, Plínio. **Roda viva**: Plínio Marcos. Entrevista realizada em 1988. *YouTube*, 2022. 1 vídeo (114 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EhCAuT3cJ0U>. Acesso em: 3 jan. 2025.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. *In*: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (org.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da USP, 1994. p. 41-67.

MORAES, Alberto P. Quartim de. **Anos de chumbo**: o teatro brasileiro na cena de 1968. São Paulo: Sesc, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Auan Khoury. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Alzinéia Monteiro de. **Os reféns da (im)possibilidade em Quando as máquinas param, de Plínio Marcos**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2021.

OBRAS censuradas pela ditadura são revisitadas no projeto Os Proibidos. **Globo Teatro**. set. 2015. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2015/09/obras-censuradas-pela-ditadura-sao-revisitadas-no-projeto-os-proibidos.html>. Acesso em: 22 jul. 2025.

OSBORNE, Roger. **Do povo para o povo**: uma nova história da democracia. Tradução Ludimila Hashimoto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

PRAIA GRANDE. **Querô – Uma Reportagem Maldita é selecionado para Festival Rio In Cena**. Município de Praia Grande, Praia Grande, [2017]. Disponível em: <https://www2.praiagrande.sp.gov.br/noticia/id/41730>. Acesso em: 23 jul. 2025.

RACIONAIS MC'S. Vida loka (Parte 1). *In*: RACIONAIS MC'S. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 1 CD. Faixa 9.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984). Londrina: EdUEL, 2001.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**: tragédia carioca em três atos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas: Editora RG, 2008.

- SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra R. G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEINER, George. **A morte da tragédia**. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1960)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- TORRANO, Jaa. Sacralidade e violência: estudo de Agamêmnon. *In*: ÉSQUILO. **Orestéia I**. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2004. p. 17-100.
- TORRANO, Jaa. Datas e fatos contextuais do sentido político da tragédia. *In*: EURÍPIDES. **Teatro completo I**: o ciclope, Alceste, Medeia. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022. p. 23-47.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito do capitalismo”**. Tradução José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ZANOTTO, Ilka Marinho. Prefácio. *In*: MARCOS, Plínio. **O abajur lilás**. São Paulo: Brasiliense, 1975. p. 5-7.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Latência e ética. *In*: MENDES, Oswaldo.

Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya Brasil, 2009. p. 9-16.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.**

Tradução Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento.** São Paulo: Hucitec, 1994.

SOBRE A AUTORA



Alzinéia Monteiro de Oliveira

A autora é doutora e mestra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), dedicando-se à área de Literatura e Sociedade, com especial interesse pelas artes teatrais. Sua dedicação ao ensino e à pesquisa construiu-se ao longo de uma formação plural, que inclui graduações em Letras (Português/Inglês) e em Direito, ambas pela Unemat. Seu percurso acadêmico foi reconhecido e fomentado por meio de bolsas do Pibid, na graduação, e da Capes, durante a pós-graduação. Atualmente, concilia suas pesquisas junto ao Grupo de Pesquisa “Núcleo Manoel de Barros” (CNPq), com a atuação como professora efetiva de Língua Portuguesa na rede estadual de educação do Estado do Tocantins.

Para além das titulações, sua trajetória é movida por uma profunda consciência sobre o ofício da escrita e seus atravessamentos. A pesquisadora compreende a produção acadêmica como uma travessia íntima e, por vezes, solitária. Mas sustentada pela satisfação, pela coragem e pelo orgulho de quem ousa afirmar o seu lugar no mundo.

Mulher, preta, de família pobre e forjada no ensino público, ela conclui o doutorado antes dos trinta anos: um marco que faz questão de converter em força para encorajar os seus pares. Consciente de que a marginalização e o contínuo estado de exceção costumam empurrar corpos como o seu para outras estatísticas, a autora faz de sua presença na academia um

verdadeiro manifesto. Sua caminhada desafia o percentual ainda ínfimo de mulheres jovens e pretas nas instituições públicas de pesquisa, reafirmando o seu compromisso ético e político com o enfrentamento diário dessa realidade.

Lattes <http://lattes.cnpq.br/9637372785390029>

ORCID <https://orcid.org/0009-0004-8210-589X>

E-mail: alzineiamonteirodeoliveira@gmail.com

A presente obra investiga a manifestação e a potência do drama trágico no teatro de Plínio Marcos, defendendo a tese original da existência da tragédia mesmo após o século XX, em contraponto às teóricas visões canônicas - a exemplo de a morte da tragédia, de George Steiner, que restringem o efeito trágico à ruína de homens aristocráticos ou de alta estirpe. O estudo articula a teoria da tragédia moderna de Raymond Williams para legitimar a experiência funesta e o sofrimento dos sujeitos marginalizados pelo poder hegemônico. Por meio da análise imanente e crítica de *Quando as máquinas param*, *O abajur lilás*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Querô, uma reportagem maldita*, revela-se como o capitalismo e os aparelhos ideológicos de Estado invadem os espaços da intimidade e coisificam o indivíduo. Nesses cenários cênicos claustrofóbicos e de cortante crueza naturalista, os anti-heróis plinianos emergem como “vidas nuas” à luz dos conceitos de Giorgio Agamben: seres desprovidos de direitos fundamentais, aprisionados em um contínuo estado de exceção e descartados como escombros pela engrenagem social. O trágico pliniano configura-se, assim, na tensão irresolúvel entre a pulsão de resistir e a impossibilidade de superar a miséria, culminando na inevitável banalização da morte. Contudo, mesmo nesse subsolo de degradação e silenciamento, a pesquisa demonstra que a arte atua como via de catarse e redenção simbólica, convertendo o palco teatral em um bisturi analítico que resgata e institucionaliza a memória dos invisibilizados.