



Uma trágica alegoria da resistência: *O abajur lilás*, de Plínio Marcos

Lucio Allemand Branco*

Em *O abajur lilás* (1969), de Plínio Marcos, a conotação alegórica do texto – desconhecido do grande público na sua época por conta da interdição que a peça sofreria ao longo dos onze anos seguintes – é assegurada por uma eloquente caracterização dos personagens. A ação, como era recorrente nessa fase inicial do seu teatro (*Barrela*, sua primeira peça, é de 1958), transcorre num prostíbulo onde, vítimas do autoritarismo do cafetão Giro, as prostitutas Dilma, Célia e Leninha, na sua insubmissão, encarnam diferentes tendências políticas frente ao regime militar, então no auge do período repressivo, sob a vigência do Ato Institucional nº 5.

Temos que recorrer à enumeração das equivalências alegóricas para nos situarmos quanto ao grau de intencionalidade de Plínio em compor um painel crítico do período: a primeira personagem mencionada, na sua preocupação em manter o filho, cuja simples existência já constitui um refrigerio para as agruras da vida que leva e que significa, portanto, sua chance de redenção no futuro, representa a tendência reformista, uma esquerda mais moderada que depositava sua fé na via democrática para superar o regime vigente; a segunda, impulsiva e inconsequente, crê na solução imediata do confronto aberto com o poder de Giro, sempre às voltas

* Doutorando em Literatura Comparada (UERJ).

com a necessidade da compra de uma arma (com as economias da primeira) como única possibilidade de afastá-lo da administração do negócio e, assim, tomar o seu lugar, numa referência facilmente inteligível ao setor que recorreu à luta armada, aquele denominado de “porra-louca” pela gíria da época; a terceira, individualista, com sua absoluta indiferença pelo destino das colegas, e mais interessada em tirar proveito das adversidades na medida do possível, representa o setor politicamente alienado, passivo e conformado da sociedade de então.

A caracterização de Giro evidentemente dá suporte à representação do regime ditatorial então em vigor, conta com o auxílio de seu capataz, Osvaldo, que nada mais é que uma espécie de agente repressor, o braço armado do regime instituído pelo café-tão naquele recinto, e que se responsabiliza por garantir a qualquer custo a segurança e a ordem no seu interior.

Mas devemos considerar que a alegoria, em Plínio Marcos, tem inúmeras possibilidades; não deve, em princípio, remeter necessariamente a uma situação histórica concreta, como é o caso de *O abajur lilás*. Isso, na medida em que, ao optar pelos mais variados tipos da mitologia do submundo, o autor empresta-lhes conotação quase que arquetípica no tratamento de uma vida marginal que se pode notar em qualquer sociedade urbana desde sempre. Os valores dessa sobrevivência à margem de tudo, que estão tanto no texto como no subtexto de suas peças (e diga-se que muito mais no primeiro que no segundo), dão prova disso. Como disse Paulo Vieira, autor de *Plínio Marcos: a flor e o mal* – e nos parece que acertadamente –, a alegoria, em Plínio, já está na representação, em cena, das relações de poder, motivo explícito e preponderante de seu teatro. Não devemos esquecer que, nesse mérito específico, a

carga metonímica presente na configuração dos elementos de peças como *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967), por exemplo, vem concentrar-se, em grande parte, na escolha do cenário no qual se desenrola a ação.

A natureza de confinamento de “um sórdido quarto de hotel de quinta classe”, como, por exemplo, situa o leitor a rubrica introdutória da última peça mencionada, marca a trágica fatalidade da existência dos seus míseros habitantes. Nela, todos estão condenados à alternância do exercício do jogo de poder que movimenta e sustenta a ação, do princípio ao fim. A intenção alegórica sobre a qual repousa o enredo de *O abajur lilás* está atrelada, como é comum a toda peça pliniana, a uma peculiar concepção da catarse, conceito definidor da sua dramaturgia, principalmente no ciclo “marginal”, ou “maldito”, a que nos detemos por ora.

Na dramaturgia de Plínio Marcos, o fenômeno geral da criminalidade tem também uma dimensão à luz da transcendência de ordem mística, espiritual. Os motivos de tal ordem verificam-se sobretudo no sentimento de compaixão inspirado pela caracterização da onipresente miserabilidade de personagens e situações do entrecho. O excesso de realismo cênico, a exortar a expiação de toda a degradação humana em cena, sob a égide de motivos caros à cristandade, funciona para acusar a estrutura social, assim como a experiência humana em geral, como fundamentalmente vis. Em Plínio, este ponto de vista perpassa a construção dos caracteres e das circunstâncias dramáticas, constituindo-se, em essência, no *leitmotiv* da ação que vem a primar pela exacerbação catártica de emoções e sentimentos comumente recalçados no cotidiano da vida social (ou nem tanto, caso considerarmos as especificidades da ambientação social e dos seus respectivos tipos humanos, em suas

primeiras peças). Daí o caráter de purgação propiciado pela referida experiência catártica alcançar, no seu teatro, uma dimensão de transcendência mística que deve ser examinada sob o prisma da singularidade do seu universo dramático.

O termo “escatologia” adquire, aqui, o significado de conceito tradutor por excelência da ambivalência espírito/matéria que, podemos dizer, fundamenta, em parte considerável, a natureza da sua criação. O móvel da ação de *O abajur lilás* é justamente um signo teatral de grande eloquência quanto à dimensão da catarse que lhe serve de fundo: um escarro de sangue. Os conflitos começam a ganhar mais intensidade quando Giro busca saber qual das prostitutas teria sofrido uma hemoptise, um evento potencialmente deflagrador de uma indesejada contaminação no seu estabelecimento comercial. A partir daí, eles vão numa progressão em crescendo até a condenação da insurgente Célia à morte, antes da qual uma sessão de tortura à moda da época figura em cena como um momento preparatório para o desfecho trágico.

Na sua vinculação voluntária ao esquema aristotélico, ou seja, na autodenominada e simultânea qualidade de “repórter de um tempo mau” e de “contador de histórias com início, meio e fim”, Plínio inaugurou, nos palcos brasileiros, um tipo específico de teatro pautado sobretudo no signo da catarse, em que a evolução dos conflitos, num acúmulo progressivo de excessos, desemboca, afinal, no pretendido efeito trágico, que não é outro senão a dolorosa purgação de sentimentos recalcados na plateia, não importando o fato de ser ela majoritariamente composta por indivíduos de um segmento social distante daquele cuja realidade cotidiana é representada em cena.

Podemos dizer que, no mérito da contribuição de Plínio Marcos para a remodelação das técnicas interpretativas usuais

mediante a criação de diálogos curtos, agressivos e marcados pela fala das ruas (como é sua marca), deve-se levar em conta em que medida a elocução rodriguiana influenciou de fato a composição do seu texto (partindo do princípio de que isso é consenso entre os estudiosos da produção dramaturgica brasileira). Nelson Rodrigues, com o ciclo das suas “tragédias cariocas” (como o crítico Sábado Magaldi convencionou denominar oito do total de dezessete de suas peças), passou a realçar a cor local da vida carioca, com seus tipos folclóricos, maneirismos e modalidades de comportamento que remetiam a uma estrutura cultural singular. O coloquial subitamente permeava o texto teatral, operando, com isso, uma sensível alteração não só na linguagem verbal dos personagens – aproximando-os assim das formas de expressão restritas ao cotidiano, e nunca antes presentes no “espaço nobre” de um palco –, mas também na linguagem cênica. A devida análise semiológica desse teatro de feição mais popular pressupõe que a gíria se converta numa espécie de código exclusivo desses personagens. É fato que tanto Plínio Marcos como o Teatro de Arena, seu contemporâneo, esmeraram-se na criação de um universo dramático popular cuja linguagem se propusesse a traduzir visceralmente sua essência: os menos privilegiados passaram a ter vez no proscênio graças à referida remodelação das técnicas interpretativas, numa empresa na qual o Arena se lançou num esforço coletivo e programático, e que o texto pliniano, porém, ensejava de modo *sui generis*.

Em *O abajur lilás*, texto e subtexto estão impregnados de uma carga opressiva de hostilidade; as hesitações de fala comportam o mesmo grau de animosidade que a enunciação explícita, onde sempre figuram o palavrão e a gíria interna do universo do submundo. Tanto nessa peça como nas que a precedem, o aspecto

discursivo, verbal, além de definir os caracteres presentes em cena, constitui a matéria do drama. A linguagem vulgar explicita a natureza da disputa, ao mesmo tempo que exerce a função de afirmar o que resta de força vital nesses indivíduos sob eterna ameaça. Lembremos que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault: 1996, 10). Os diálogos são travados com a finalidade de ver quem fala mais ou quem dá a última palavra; expressam não só a incapacidade de compreensão mútua entre esses indivíduos, como também a ausência de sentimentos solidários de pertencimento a uma realidade comum.

Para concluir, lembremos de um traço estilístico da dramaturgia de Plínio Marcos que tão oportunamente contribui para o seu diferencial com relação a outras suas contemporâneas (apesar do influxo exercido por ela, na segunda metade da década de 1960, sobre uma geração de teatrólogos brasileiros que ficaria conhecida como Nova Dramaturgia) e que tão estreitamente relaciona-se ao seu potencial alegórico: a opção pela exiguidade. Há, nas suas peças, uma economia de procedimentos que contribui decisivamente para o perfil de uma construção dramática singular. Nelas, a composição do espaço cênico não comporta externas – a ação se basta num interior único e transcorre segundo uma dinâmica peculiar criada pelo constante confronto entre os poucos personagens. Tal minimalismo, que pode ser equivocadamente tomado como atestado de primitivismo, concorre para o atribuído cunho vanguardista da dramaturgia pliniana, que se configurava à parte em sua oposição (ou, melhor ainda, transgressão) aos ditames formais, seja do “bom gosto” tebecista, ainda em voga quando da sua estreia – a exigir um

elevado grau de excelência técnica das montagens, como na composição de figurinos e cenários –, seja dos ditames conteudísticos do programa do Teatro de Arena e afins, seus contemporâneos – a conformar sua empresa não raro didática e maniqueísta de conversão ideológica através da esquemática construção de enredos protagonizados invariável e heroicamente pelas classes populares. Em *O abajur lilás*, Plínio recorre à alegoria para a denúncia das mazelas do seu país sob uma ditadura militar, mas sem prescindir da coerência para com um projeto dramático de feições próprias, como já atestava sua produção precedente.

Referências

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.