

# O teatro dialógico em cena: aproximações entre Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos

## The dialogical theater in scene: approximation between Gianfrancesco Guarnieri and Plínio Marcos

---

Wagner Corsino Enedino

Professor Associado da Universidade  
Federal de Mato Grosso do Sul.

[wagner\\_corsino@hotmail.com](mailto:wagner_corsino@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>

Recebido em: 25/6/2019.

Aceito para publicação em: 29/6/2019.

---

## Resumo

Ancorando-se nas contribuições de Bakhtin (1988, 1992) e Fiorin (2006) no que concerne ao princípio do dialogismo literário, nos pressupostos de Prado (1972), Garcia (1990), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993) acerca do discurso teatral; ampliadas pelos estudos de Lins (1988) no que se refere ao conceito de violência, o objetivo deste trabalho é analisar os aspectos que aproximam a peça *Quando as máquinas param* do dramaturgo Plínio Marcos com a poética de Gianfrancesco Guarnieri em *Eles não usam black-tie*.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro contemporâneo. Dialogismo. Gianfrancesco Guarnieri. Plínio Marcos.

---

## Abstract

*Anchoring in the contributions of Bakhtin (1988, 1992) and Fiorin (2006) with regard to the principle of literary dialogism, in the assumptions of Prado (1972), Garcia (1990), Pavis (1999) and Rosenfeld (1993) on theatrical discourse; amplified by the studies of Lins (1988) regarding the concept of violence, the objective of this work is to analyze the aspects that approach the play *Quando as máquinas param* of the playwright Plínio Marcos with the poetics of Gianfrancesco Guarnieri in *Eles não usam black-tie*.*

**Keywords:** *Contemporary Brazilian theater. Dialogismo. Gianfrancesco Guarnieri. Plínio Marcos.*

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

Para Bakhtin (1992), a análise textual deve ser produzida na totalidade do texto e não em partes, considerando alguns princípios básicos como a organização, a interação verbal, o contexto e o intertexto. O escritor afirma que nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas se elabora a partir de outro e considerou o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário; e o da intertextualidade, no interior do discurso.

Bakhtin demarca esse dialogismo como “diálogo entre textos”, que pode reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo em uma “intertextualidade” influenciada por vários textos. Esse termo é introduzido por Kristeva em 1967, na revista *Critique*, na qual argumenta que, para Bakhtin, “o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações” (FIORIN, 2006, p. 51). A intertextualidade, para Kristeva (*apud* Fiorin, 2006, p.64), manifesta-se sempre que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto”.

O que para o filósofo russo é “dialogismo” a semioticista denominará “intertextualidade”. É dessa perspectiva que se pode falar de um diálogo entre *Eles não usam black-tie* (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri, e *Quando as máquinas param* (1967), de Plínio Marcos, uma vez que ambos os dramaturgos constroem suas obras sob a égide do teatro de militância política, com contornos de marxismo, e que, embora publicadas em diferentes épocas (a primeira obra na década de 50; a segunda,

na de 60), complementam-se à medida que o momento político brasileiro ganhava contornos cada mais contundentes de um regime totalitário que impunha aos trabalhadores condições e situações de subalternidade.

Nesse viés, destaca-se que a tradição literária se constrói, muitas vezes, por meio do reaproveitamento do passado e este “reaproveitamento” é conseguido graças ao talento individual de cada artista. Assim, tradição não é uma herança do passado, mas a reconstrução das ideias anteriores por meio do processo de elaboração individual. Diante dessa assertiva, acrescenta-se que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

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

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

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

constante dos grupos. As pessoas que os integravam dedicavam-se a eles em todos os momentos de lazer, ensaiando em lugares improvisados e nas casas dos próprios companheiros (GARCIA, 1990, p. 92-93).

No âmbito dos estudos de teatro e dramaturgia, Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 39), em seu *Ler teatro contemporâneo*, menciona que “a criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro de ruptura, renovação e da interrogação”. Ainda nesse segmento, o teórico francês afirma que “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1998, p. 5).

Esse processo de construção dramática denota que, na estética de Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos, especialmente nas peças *Eles não usam black-tie* e *Quando as máquinas param*, a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque. Nesse aspecto, importa acrescentar que tais características remetem à construção recorrente do teatro engajado, porém sem ser necessariamente panfletário. Conforme afirma Rosenfeld (1993, p. 21-31), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso.

## 1. Do proscênio à cena: *Eles não usam black-tie*

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

O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens (ROSENFELD, 1993, p.21).

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

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

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

Quando criança, ele fora morar com os padrinhos na cidade, longe da periferia. Tião não convivia com o mundo de luta e reivindicação da classe operária, porém sempre muito preocupado com seu futuro, procurando por melhores salários para que a sua realidade fosse transformada de maneira positiva, num diálogo explícito com o discurso do governo e a ideologia do capital.

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

TIÃO – O Senhor parece que tem gosto em preparar greve pai.

OTÁVIO – E tenho, tenho mesmo, Tu pensa o quê? Não tem outro jeito não! É preciso mostra pra eles que nós tamo organizado, ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa [...] (GUARNIERI, 1985, p. 29).

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

TIÃO – Resolvemo ficá noivo, mãe...

[...]

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

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

Em meio a esse conflito, a mãe de Maria adoece e vem a falecer. Passado algum tempo, ocorre a festa de noivado na casa de Otávio. Nesse contexto, Tião está duplamente feliz: pelo noivado e por acreditar que seria chamado para fazer parte do elenco de um filme.

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

TIÃO – E por que entraram em acordo?

OTÁVIO – Porque parte da comissão amoleceu...

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

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

TIÃO – E então?

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

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

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

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

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

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

O enredo de *Quando as máquinas param* (1967) focaliza a história de um operário (Zé) que, em decorrência de seu descontrole emocional, provocado pelo fato de estar desempregado e pela impossibilidade de ter uma perspectiva favorável no âmbito trabalhista, desfere um soco na barriga de sua esposa (Nina), a fim de lhe interromper a gravidez. Nesse segmento, a personagem Zé ora se distancia, ora se aproxima do perfil ideológico do protagonista de *Eles não usam black-tie* e, ironicamente, é Nina, mulher, conservadora, quem vislumbra a possibilidade de uma reação radical:

NINA – Mas não dá para fazer uma greve?

ZÉ – Ficou louca? Onde já se viu greve de desempregado?

NINA – Dos desempregados, não. Mas os que estão trabalhando paravam, até ter emprego prá todos.

ZÉ – Você está sonhando.

NINA – Na sei porquê.

ZÉ – Pombas, Nina! Não diz besteira!

NINA – Besteira, não! Antes, não tinha greve por qualquer coisinha? Até por bobagem faziam greve. Parecia até que ninguém gostava de trabalhar. Agora que a coisa é séria, ninguém fala em greve.

ZÉ – Isso era antigamente. Agora o papo é outro.

NINA – São todos uns moles.

ZÉ – Moles, não! Só que é cada um para si e olha lá. Quem tem emprego não quer saber. O cara que se assanha um pouco cai do burro. E todo mundo sabe que não é canja arrumar outra vaga. Até eu, que sou mais bobo, se estivesse trabalhando, me fechava em copas. Quem dá sopa pro azar é trouxa (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 47).

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

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

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

MARIA – já não, pera aí?

TEREZINHA – Mas vai tê pedido?

JESUÍNO – Vamo lá Tião, te anima!(GUARNIERI, 1985, p52)

MARIA – É melhó a gente ir andando... é só um pedacinho.

TIÃO – Pra ficá enterrada na lama? Não senhora, vamo esperá estia.

MARIA – D. Romana não vai achá ruim? (GUARNIERI, 1985, p.21-22).

Outro dado é o uso de ditos populares:

ROMANA – É a verdade, e da verdade ninguém escapa, meu nego. E depois, cadeia foi feita pra ladrão, caixão pra defunto. Pra que ficá enganando os outros, É o fim mesmo. É ou não minha filha?

MARIA – Tá na mão de Deus! (GUARNIERI, 1985, p. 40).

O texto de *Quando as máquinas param* desenvolve-se numa teatralidade muito comum ao drama cuja linha não é adepta da ação física, mas, sobretudo, de um exercício de linguagem. Com efeito, a linguagem contida na peça representa “[...] um gênero verbal particular (do autor) da linguagem familiar (do leitor/espectador), promovendo uma espécie de aproximação entre enunciador e enunciatário, à medida que parece romper a distância entre os dois níveis: o da produção e o da recepção.” (ENEDINO, 2009, p. 153). E isso é constatado nas frequentes ocorrências de ditos populares, tão presentes na “vida real”, bem como no uso do palavrão:

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

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

ZÉ – Vai fazer o quê? Estão na merda. Quem pode tem que ajudar (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 52).

OTÁVIO – Depende do que tu chama de bem de vida. Pra mim eles estão na merda, merda moral que é pior! Se venderam, né! (GUARNIERI, 1985, p. 44).

## 2. Violência e militância

A peça *Quando as máquinas param* é o espaço onde não há acordo sobre regras e princípios, tais como: os direitos universais do homem (e não da mulher), os direitos do trabalhador, o direito à vida (Nina leva um golpe na barriga para lhe interromper a gravidez), apagando-se a ideia de corpo social. Seu texto é, contudo, metáfora orgânica, implicando a ordem de independência do direito e das liberdades, dos teres e deveres. Por essas razões, a problemática da violência escapa de fato à Economia, à Política e à

Sociologia, pois tais disciplinas permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas.

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

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

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

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

Tanto no plano diegético quanto no plano mimético, a violência é em si mesma um indicador de que uns a exercem; outros a sofrem. Invocando o aspecto social, toda e qualquer violência é praticada em diferentes níveis, mas todas se materializam em decorrência de um estado de tensão entre duas (ou mais) forças antagônicas que se manifestam. No que tange às obras *Eles não usam black-tie* e *Quando as máquinas param*, a violência ocorre sob a forma do choque ideológico instigado pelo processo de subalternidade das personagens em cena.

Embora esteja à margem da sociedade (indivíduo subalterno) e fale de um não lugar (entre lugar), a personagem Zé (assim como Tião) configura-se como um repetidor

e mantenedor do discurso oficial, uma vez que a personagem fala o que querem que fale e não o que, de fato, gostaria de falar, pois, naquele momento histórico, muitos dizeres eram interditados. Assim, se restringe meramente à organização do “já-dito”, do “pré-construído” e, por vezes, recai para os interstícios do “não dito” e dos silenciamentos da ordem do discurso. Dessa forma, Zé nos conduz a outros abismos sociais, tais como: o subemprego, o descrédito econômico e a ignorância política.

Com o intuito de argumentar com Nina sobre a inviabilidade da gravidez, Zé encontra-se em profundo estado de indignação. Nesse estado de tensão dramática, a personagem está à margem de sua própria existência, o que concorre para o seu comportamento agressivo. Talvez tal característica seja algo ligado ao gênero masculino, por considerar a agressividade como um impulso inato/instintivo, como o é o instinto sexual. Segundo Storr (2004, p. 15), algumas pesquisas realizadas por psicanalistas e psicoterapeutas de todas as escolas durante os últimos sessenta anos afirmam “[...] que o homem não era agressivo por natureza, mas sim por conseqüência da frustração”.

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

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

NINA – Há de comer, todos os dias. Onde come um, comem dois.

ZÉ – Mas a gente não é só comer. Nós estamos nessa bosta por quê? Porque eu só comi. Não sei fazer outra coisa.

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

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

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

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

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

é dependente emocional ou financeiramente. Com efeito, Plínio Marcos configura suas personagens não simplesmente como porta-vozes de sua ideologia; elas “[...] representam algo de suas próprias lutas interiores, suas dúvidas e angústias e, pois, figurativizam a humanidade heterogênea, multiforme” (ENEDINO, 2009, p. 73).

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

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

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

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

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

MARIA – Porque parece que nós vamo...

TIÃO (um berro) – Um garoto!

MARIA – Psiu!...Seu maluco!

TIÃO – Não! Fala sério!

MARIA – Parece que sim (GUARNIERI, 1985, p. 24).

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

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

NINA – Não entendi.

ZÉ – Você vai tirar esse filho.

NINA – Zé, você está falando sério?

ZÉ – Com essas coisas não se brinca.

NINA – Você está louco?

ZÉ – Nunca estive tão ligado. Por isso mesmo é que não quero filho (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.63).

### 3. Do aborto das ideias ao aborto fatcual

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

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

razão pela qual os tipos penais de homicídios, infanticídio e aborto são diferentemente sancionados.

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

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

NINA – Mas é meu filho. É seu filho.

ZÉ – E de quem você queria que fosse?

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

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

NINA – Eu estou te estranhando.

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

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

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

Na opinião de Tião, caso houvesse o aumento salarial, automaticamente aumentariam os preços dos gêneros de consumo. Com o casamento marcado, o que importa é a subsistência. Dessa forma, Tião não tem convicção política e cede ao suborno:

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

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

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

## Considerações finais

Na peças, Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos representam o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado. Os autores lutam contra o elitismo, pois sabem da necessidade dos operários, das famílias que moram nas favelas e apoiam o empenho daqueles que estão à margem e lutam pela representação das “minorias”.

Os dramaturgos, em boa parte de suas produções, dissipam o véu do imperialismo cultural, contribuindo, por meio da reflexão crítica, para compreender os mecanismos da sociedade civil organizada. Os autores fazem uso da realidade que os cercam, apresentando em suas obras o discurso crítico que ridiculariza o poder e, por extensão, o meio social.

Acrescente-se que, nos textos, há a presença de dor e de angústia em cada personagem. É certo que tais desconfortos são resultantes da condição de subalternidade em que se encontram, pois estão à margem da sociedade e submetidos à violência. Portanto, as peças representam, sobretudo, uma forma de chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico, uma maneira de poder expressar a revolta, o descaso, a falta de perspectivas sociais e humanas e a luta incessante pela sobrevivência.

---

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad.de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; rev. da trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GUARINERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1988.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

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

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

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

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998

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