

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
MESTRADO ACADÊMICO

ALZINÉIA MONTEIRO DE OLIVEIRA

OS REFÉNS DA (IM) POSSIBILIDADE EM *QUANDO AS MÁQUINAS  
PARAM*, DE PLÍNIO MARCOS

TANGARÁ DA SERRA-MT  
2021

**ALZINÉIA MONTEIRO DE OLIVEIRA**

**OS REFÉNS DA (IM) POSSIBILIDADE EM *QUANDO AS MÁQUINAS  
PARAM*, DE PLÍNIO MARCOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de pesquisa: Literatura e vida social em países de língua oficial portuguesa.

**Orientador:** Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

**TANGARÁ DA SERRA-MT  
2021**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudos e pesquisa desde que devidamente citada a fonte.

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

O48o OLIVEIRA, Alzinéia Monteiro De.  
Os Reféns da (Im) Possibilidade: Em *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos / Alzinéia Monteiro de Oliveira - Tangará da Serra, 2021.  
113 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (não)

Trabalho de Conclusão de Curso  
(Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2021.  
Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Moderno Teatro Brasileiro. 2. Novo Historicismo. 3. Plínio Marcos. 4. Quando as Máquinas Param. 5. Opressão e Resistência.. I. Alzinéia Monteiro de Oliveira. II. Os Reféns da (Im) Possibilidade: Em *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos.  
CDU 821.134.3(81).09

**OS REFÉNS DA (IM) POSSIBILIDADE EM *QUANDO AS MÁQUINAS  
PARAM*, DE PLÍNIO MARCOS**

**Alzinéia Monteiro de Oliveira**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT  
Orientador

Prof. Dr. José Eduardo Martins  
Universidade Federal de Rondônia – UNIR  
Convidado

Profª Drª Elisabeth Battista  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
Convidada

**Tangará da Serra - MT, 01 de fevereiro de 2021.**

Em dedicação a Jesus, Maria e José  
e todos os pajés que andam em  
minha companhia, como diz Maria  
Bethânia.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, por me encaminhar para este mundo de pesquisa e ensinar a dolorosa autonomia.

À Nandara Maciel L. Tinerel, por me amparar nos meus desesperos e por todos os *feedbacks* dados durante esse percurso.

A minha querida família, em especial aos meus pais que depositaram em mim todo apoio que alguém poderia ter.

A minha família de amigos que longe do meu seio familiar acolheram-me e confortaram-me nos momentos de crises existenciais.

Aos professores: Madalena Aparecida Machado, Hélivio Moraes Junior, Walnice Aparecida M. Vilalva e Agnaldo Rodrigues da Silva, que colaboraram para minha maturidade de leitura e escrita que permanece em construção.

Aos amigos que este programa presenteou: Luan Paredes A. Alves, Wellington Oliveira de Souza, Pamela Calente, Vera Rizzo Werner e Daniel Aparecido B. de Araújo, por me ajudarem e me socorrerem, nas angústias e na solidão da pesquisa.

À UNEMAT e ao PPGEL, por me conceder as oportunidades necessárias para minha permanência e continuidade nos estudos.

À CAPES, pela concessão da bolsa, possibilitando-me dedicação exclusiva à pesquisa.

E jamais poderia esquecer-me de André Rodrigues Vaz da Luz, na sua exímia competência e presteza, por todo o suporte técnico dado, desde minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a peça teatral *Quando as máquinas param* (1978), de Plínio Marcos. O texto potencializa questões que se confrontam com aspectos socioculturais, históricos e econômicos de certo período histórico nacional, construindo densa crítica sobre as ideologias que davam suporte ao governo militar daqueles anos de chumbo, cujos investimentos ufanistas contaminavam parte significativa da população. Para contextualização histórico-sociocultural da análise, optamos pela abordagem teórico-crítica do Novo Historicismo, a partir das ideias de Stephen Greenblatt (2005) e Catherine Gallagher (2005). As discussões desses autores permitem estabelecer o diálogo entre a História e a criação literária e artística, naqueles parâmetros em que a literatura e a arte constituem representações sociais. Desse modo, o texto literário será analisado sob a perspectiva da autonomia da linguagem, que significa tanto na sua época de produção quanto em espaços e tempos distintos. Por se tratar de estudo de cunho descritivo, esta pesquisa constitui uma investigação de natureza qualitativa, nos princípios que circunscrevem as modalidades de pesquisa bibliográfica e análise literária. Nessa direção, serão adotados como aporte teórico-crítico, os seguintes autores: Peter Szondi (2001), Raymond Williams (2002), Bertold Brecht (1978), Kate Hamburge (2013), Mikhail Bakhtin (1997, 2010), Anatol Rosenfeld (1985, 1993, 1997, 2014), Décio de Almeida Prado (1968, 2009, 1962), além da fortuna crítica sobre Plínio Marcos e sua obra, tais como: Wagner Corsino Enedino (2009, 2016, 2019), Agnaldo Rodrigues Silva (2016), Ricardo Magalhães Bulhões (2016), Gessé Almeida Araújo (2017) e Oswald Mendes (2009). *Quando as máquinas param* é um texto que discute as consequências do capitalismo selvagem, articulado aos efeitos da ideologia ditatorial vigente, construindo, dessa forma, um projeto de resistência, no contexto da produção cultural. Será, pois, no lastro dessa discussão que esta dissertação contribuirá com a fortuna crítica existente sobre o dramaturgo e sua obra.

**Palavras-chave:** Moderno teatro brasileiro. Novo Historicismo. Plínio Marcos. *Quando as máquinas param*. Opressão e Resistência.

## ABSTRACT

This dissertation presents a study about the play *Quando as máquinas param* (1978) by Plínio Marcos. The text potentializes issues that confront social-cultural, historical and economic aspects of a certain national historical period, building dense criticism about ideologies that supported the military government of those lead years, which the investments that were full of pride had contaminated a significant part of the population. In order to the social- cultural contextualization analysis, we have chosen the theoretical critical approach of the New Historicism based on Stephen Greenblatt (2005) and Catherine Gallagher (2005) ideas. The debate of these authors allow us to establish a dialogue between the history and the literary artistic creation according to the parameters in which literature and art constitute social representations. Therefore the literary text will be analyzed according to the language autonomy perspective, which can present meaning to both in the time of it's production as in different spaces of times. As it is a descriptive study, this research constitutes a qualitative investigation, that circumscribes the modalities of bibliographic research and literary analysis. In this Direction, the following authors will be adopted as theoretical- critical contribution: Peter Szondi (2001), Raymond Williams (2002), Bertold Brecht (1978), Kate Hamburger (2013), Mikhail Bakhtin (1997, 2010), Anatol Rosenfeld (1985,1993, 1997, 2014), Décio de Almeida Prado (1968, 2009, 1962), In addition to the critical fortune about Plínio Marcos and his work, such as: Wagner Corsino Enedino (2009, 2016, 2019), Agnaldo Rodrigues Silva (2016), Ricardo Magalhães Bulhões (2016), Gessé Almeida Araújo (2017) e Oswald Mendes (2009). *Quando as máquinas param* (When the machines stop) is a text that discusses the consequences of a wild capitalismo, articulated to the effects of the current dictatorial ideology, building a project of resistant in the contexto of cultural production. Based on this discussion, this dissertation will contribute to the existing criticism fortune about the playwright and his work.

**Keywords:** Modern Brazilian theater. New Historicism. Plínio Marcos. *Quando as máquinas param*. Opression. Resistance.

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>PERCURSOS PELO TEATRO BRASILEIRO: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO.....</b>	<b>15</b>
	2.1 A ficcionalização da história: no lastro da teoria do novo historicismo	15
	2.2 A quebra da quarta parede: inovação na produção dramática nacional.....	22
	2.3 A crise do teatro: do descaminho a uma tendência.....	27
<b>3</b>	<b>O TEATRO NATURALISTA E A ESTÉTICA PLINIANA .....</b>	<b>43</b>
	3.1 O naturalismo no teatro brasileiro do século XX .....	43
	3.2 Teatro e resistência em tempo de opressão .....	61
	3.3 A configuração da personagem na ribalta pliniana .....	63
	3.4 Trama e conflito: uma descida ao inferno .....	64
<b>4</b>	<b>A PERSONAGEM FEMININA E A EXPERIÊNCIA TRÁGICA .....</b>	<b>72</b>
	4.1 A personagem feminina no moderno teatro brasileiro: uma perspectiva de transgressão.....	72
	4.2 Nina: uma leitura sob a síndrome do bovarismo.....	81
	4.3 A crise do existir como experiência trágica.....	92
	4.4 A linguagem e o fenômeno da significação.....	99
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>105</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

A escolha de *Quando as máquinas param* (1978) como *corpus* de estudo desta dissertação deu-se pelas particularidades da obra que se difere dos demais textos do autor. Em suas peças, Plínio Marcos explora com intensidade a linguagem crua das personagens, de modo a causar estranhamento àqueles que têm o primeiro contato com a sua dramaturgia. A peça, objeto deste estudo, difere da linguagem peculiar das personagens dos demais textos do dramaturgo, apesar de que a personagem Zé, protagonista da peça, apresenta uma linguagem popular, aquela do “Zé ninguém”, do camarada sem estudos, nem profissão, dos desempregados.

O silêncio é uma característica marcante na trama, de modo que as atitudes das personagens refletem às condições históricas que o Brasil vivia, naquele período ideologicamente conturbado. Com a finalidade de discutir o silêncio, recorreu-se à Gaston Bachelard (2008) que compreende esse “estado” como uma tentativa do ser humano entender e significar sua vida ao mundo; Adotou-se também a noção de silêncio de Dobre (2016) que, a partir de Max Picard, vai dizer que o silêncio não é a ausência de palavra, mas uma busca para o autoconhecimento e a compreensão da realidade.

Nesse sentido, compreende-se o silêncio não pela ausência de palavras verbalizadas, mas por aquilo que significa no contexto, o que exige do leitor/espectador um mergulho mais profundo nos elementos da sociedade e política potencializados nas cenas. Orlandi (1997) distingue as seguintes categorias de silêncio: o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significativo, produzindo as condições para significar; o silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras; e o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura). As definições de Orlandi produzem sentidos na análise de *Quando as máquinas param*, considerando-se o processo de silenciamento do sujeito ao longo dos anos de ditadura militar no país.

A dramaturgia de Plínio Marcos, de maneira geral, destaca-se pelo enfoque dado às personagens, de modo que o cenário se torna um elemento secundário. No entanto, em *Quando as máquinas param* há certa demarcação incisiva nos espaços, exigindo da cenografia a potencialização de uma mensagem. No espaço circunscrito da casa, por exemplo, há inúmeras possibilidades de simbolicamente representá-lo, tanto o espaço quanto a própria casa. A casa como centro do mundo ou redoma, onde o sujeito organiza a própria vida, pode ser contrastada (ou continuada) com a cultura que cerceia a possibilidade de enxergar além, ter contato e compreender novos horizontes.

Plínio Marcos é um nome reconhecido pela crítica brasileira (e não só), devido aos seus textos contestadores e inovadores. Sua obra expressa a necessidade e urgência de dizer questões de seu tempo histórico, debatendo o papel das instituições estatais, bem como a repressão do Estado sobre a sociedade, cerceando a sua liberdade de expressão. O falso milagre econômico, a importação da cultura, o capitalismo selvagem, a subalternização de classes, o existencialismo, o absurdo, e tantos outros temas foram matéria da arte desse dramaturgo considerado, por certo tempo, maldito. Com certeza, ele fez da arte e do seu talento um estilo próprio de se posicionar frente aos imperativos vigentes.

O resultado não poderia ter sido outro: o analfabeto recusou-se a pôr a mordança. Por isso, Plínio Marcos era convidado a palestrar nas universidades, discutindo o caos instaurado no país e, mais que isso, os motivos de tamanha opressão e censura na qual vivia a sociedade brasileira. O dramaturgo teve espaço no *Programa do Jô, Roda vida*, programa televisivo influente da época. O preço pelo não silêncio foi a proibição de algumas de suas peças, situação que perdurou até a década de 1980, conforme declara em uma de suas entrevistas: “Teve um tempo em que não tinha nenhuma liberada: tinha as que estavam proibidas e as que eles não davam alvará”. (PLÍNIO MARCOS, 1980, p. 57). Além da censura de parte de sua obra, sofreu abalos econômicos por ter sido renegado ao teatro do submundo, dos subalternizados. O dramaturgo, conforme a sua biografia, foi preso diversas vezes. Na verdade,

Plínio tinha uma explicação para as prisões. Os militares “achavam que era uma coisa só, porque a gente estava em todas. Se alguém berrava contra a censura”, explica Plínio, “achavam que era a mesma coisa que assaltar banco. Então eu fui preso várias vezes”. (CONTIERO, 2019, p. 181).

Porém, não se rendeu. Artista comprometido com a arte, ele permaneceu íntegro em um debate coerente sobre a censura política, assim como aos rumos da economia nacional. Ele dizia: “Mas, veja bem, competia a mim não deixar que houvesse recreio, a denunciar a todo momento, como estou denunciando agora, que a censura permanece e que eu não entro nesse engodo”. (PLÍNIO MARCOS, 1980, p. 56).

Antes de se consagrar como teatrólogo, assumiu diversas funções para garantir a sobrevivência: jogador de futebol, palhaço de circo, camelô, ator, jornalista e palestrante. Certamente, todas essas experiências profissionais contribuíram às criações de suas peças. Mesmo não tendo uma educação formal, segundo encontramos na sua biografia. Ele lutou pela sua classe e levou aos palcos peças inéditas, que permanecem sendo montadas e (re) significando contextos que refletem a nossa realidade histórica.

Segundo um biógrafo do autor, Oswaldo Mendes (2009), *Quando as máquinas param* é um texto publicado em 1963, intitulado primeiramente de *Enquanto os navios se atracam*; no entanto, a peça tinha outra roupagem, composta por três personagens e, possivelmente, um enredo diferente. Não conseguimos ter acesso a esta primeira versão, a não ser por menção de outras pesquisas. Em uma edição posterior foi renomeada como: *Quando as máquinas param*. A peça desenvolve-se em torno de duas personagens: Zé e Nina, unidas pelo matrimônio.

A peça é estruturada em um único ato, com cinco quadros, em torno dessas duas personagens que, gradativamente, intensificam-se na trama, conforme surgem novos contratempos. O drama foi criado em um período em que surgiu uma vasta publicação de peças, quando houve uma explosão de movimentos da classe artística, em prol da liberdade de expressão. Após a estética que consolidou o modernismo no teatro brasileiro, na década de 1940, liderado por Nelson Rodrigues, instaurou-se a ditadura militar no país, cujo período considerado de chumbo, iniciou-se após o golpe de 1964, atingindo o seu auge em 1968, com o Ato Institucional nº 5. Tais questões resultaram em

manifestações de grupos para confrontar a censura. É nesse cenário que surgiu Plínio Marcos, consagrando-se como repórter *de um tempo mau*, como se automeou. Censurado no teatro, no cinema, na televisão e no rádio, não se deixou intimidar, pois segundo ele: “Sou sempre um combatente, eu fiz por merecer. Em nenhum momento de minha vida desde que comecei nesse ramo do teatro, eu arreguei”. (PLÍNIO MARCOS, 1980, p. 56).

No intuito de localizar o leitor na organização metodológica do trabalho, será indicado a seguir o conteúdo discutido em cada uma das seções.

A primeira seção, intitulada “Percurso pelo teatro brasileiro: entre a história e a ficção”, foi dedicada às teorias que formam parte do aporte teórico da dissertação. Destacamos a teoria do Novo Historicismo, o estudo do tempo e espaço como categorias fundamentais do objeto literário, bem como a inovação e a crise no teatro nacional. O estudo dessas questões é crucial para adentrar, à posteriori, no campo da análise, atingindo outros elementos da estrutura cênica.

Na segunda seção, “O teatro naturalista e a estética pliniana”, analisar-se-á a inserção de Plínio Marcos no cenário do moderno teatro brasileiro, os traços do naturalismo tardio que chegou ao país, e ainda, como o autor circunscreve a criação de suas personagens neste cenário. Para Décio de Almeida Prado (1968), a personagem é a coluna dorsal do teatro, os demais elementos são secundários. Como afirma Antonio Candido, em *A personagem no romance* (In: *A personagem de ficção*, 1989), o “*Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente”. (*Ibidem*, p. 12). Por isso, o *Homo fictus* (a personagem) “vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas”. (*Idem, Ibidem*).

Na terceira seção, “A personagem feminina e a experiência trágica”, o estudo debruça-se sobre a análise de Nina, personagem feminina que resiste à estrutura familiar patriarcal, cujas convenções sociais continuavam a reproduzir normas de comportamento seculares de estigmatização da mulher. A protagonista luta pelo direito à dignidade e à vida, ao passo que Zé, seu companheiro, vive a degradação da existência, configurando, desse modo, a experiência trágica em *Quando as máquinas param*.

Nessa direção, “Os reféns da (im) possibilidade em *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos” espera contribuir com a fortuna crítica da obra de Plínio Marcos, fundamentalmente a escolhida como *corpus* da análise. Estudar Plínio Marcos é revitalizar a história do teatro brasileiro, retomando as continuidades estéticas e as rupturas Engendradas pelo dramaturgo.

## 2 PERCURSOS PELO TEATRO BRASILEIRO: ENTRE A HISTÓRIA E A FIÇÃO

Mas uma coisa é escrever como poeta e outra como historiador. O poeta pode contar e cantar as coisas, não como foram, mas como deveria ser; e o historiador deve escrevê-las, não como deveriam ser, mas como foram, sem aditar nem tirar à verdade ponto algum. (CERVANTES, 2016, p.48).

Nesta seção, faz-se um percurso entre a teoria do Novo Historicismo à análise da produção literária e artística. Para isso, serão trazidos recortes da peça teatral *Quando as máquinas param*, para discutir a relação da História com a ficção. Nesse contexto, será abordado o recurso do estranhamento e distanciamento que gera a quebra da quarta parede, teorizado e criado por Bertolt Brecht (1978). Esse recurso, além de propor uma experiência de catarse ao público, adota um caráter didático e crítico, na vertente proposta pelo teatro épico. Traz-se também à discussão a questão da crise do teatro, como uma literatura dramática que ocupa um espaço periférico, porém bastante rica em exemplaridades produzidas em tempos e espaços distintos.

### 2.1 A ficcionalização da história: no lastro da teoria do Novo Historicismo

O Novo Historicismo é uma escola que tem como premissa estudar e interpretar a ficção em diálogo com a História Oficial das sociedades. Para os teóricos e críticos filiados a esta abordagem, a obra de ficção não é neutra frente às problemáticas do mundo e do próprio ser humano. No que tange às peças teatrais, elas trazem em sua estrutura cênica os reflexos de circunstâncias históricas, resultado do debate que o dramaturgo deseja instaurar no seu texto.

A escola do Novo Historicismo tem como principal precursor Stephen Greenblatt, que recebeu influência das teorias de Michel Foucault e Jerome McGann sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin. A proposta surgiu, aproximadamente, na década de 1960, quando Greenblatt dedicou-se no

desenvolvimento de conceitos para a teoria. Ivan Teixeira (1998), em um de seus ensaios, ressalta:

Greenblatt recusa-se a entender a literatura como fenômeno isolado das demais práticas sociais. Ao contrário, interpreta-a como uma dentre as muitas estruturas em que se pode ler o espírito de uma época. Como discurso, a literatura caracteriza-se antes de tudo como prática social, na qual se inscrevem não só elementos da língua adotada, mas também das instituições e das convenções segundo as quais se forma o repertório do autor. (TEIXEIRA, 1998, p. 1).

A observação feita por Teixeira, parte da concepção de discurso mencionado por Michael Foucault em sua obra *A ordem do discurso* (1996), em que um discurso singular torna-se coletivo, revelando as conjunturas de um tempo. Nessa compreensão, podemos dizer que as escolhas de Plínio Marcos, ao escrever suas peças, deixam de ser apenas observações particulares sobre o mundo que o cerca, tornando-se a representação de mundos coletivos.

Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt desenvolveram um estudo que integra a obra *A prática do novo historicismo* (2005), em que apontam novos caminhos para leitura e interpretação da produção cultural. Eles pautam-se nas pinturas de Joos Van Gent e nas peças *Hamlet* e *Grandes esperanças* para discutir as relações entre a História e a Arte, no intuito de defender a ideia de que a arte emerge da vida. Para eles, “os escritores merecedores de nosso afeto não surgiram do nada e que suas realizações brotaram do mundo da vida, o qual indubitavelmente deixou outros traços de si mesmo”. (GALLAGHER; GREENBLANTT, 2005, p. 23).

Desse modo, os autores tecem uma discussão a partir da arte, estabelecendo um diálogo com a História Oficial. Nesse percurso, eles apontam aspectos norteadores do Novo Historicismo, tais como: o uso de particularidades temporais, a representação de espaços específicos, a identificação de pistas que permitam identificar a ficcionalização da História e a análise cética de ideologias vigentes. Eles defendem uma perspectiva ideológica, instaurada na cultura e materializada na arte.

Outros estudos de Greenblatt emanam de análises das peças de William Shakespeare. O teórico posiciona-se diante dessa teoria se opondo a três premissas: primeiro, a impossibilidade do ser humano mudar e transformar a

História; segundo, o juízo de valor empregado pelo (a) crítico (a); e terceiro, a apreciação e valoração da tradição. Para ele, os acontecimentos históricos podem ser mutáveis, pois o ser humano tem o poder de escolha, de redefinir os fatos.

Para o autor, o ser humano é agente transformador do mundo em que vive, pois suas escolhas são determinantes de situações futuras. Ao afirmar que o crítico não pode deixar de fazer juízo de valor sobre um objeto artístico, fica subjacente que não há como permanecer neutro, diante da interpretação de um objeto artístico. No tocante ao apreço à tradição, isso se dá, segundo Greenblatt (1991), não para desvalorizar o passado, mas para olhar o presente e ressignificar o passado. É, portanto, partindo dessa ideia que a obra literária e artística nunca perde o seu valor, pois, assim como elas dizem sobre a sociedade de seu tempo, dizem também sobre a condição humana do presente, do aqui e do agora.

Greenblatt (1991) explora nos seus estudos a sociedade elisabetana, cenário das peças históricas de Shakespeare. Ao usar a metáfora do chapéu, descrita em seu trabalho: *O novo historicismo: Ressonância e encantamento*, o autor afirma: “os artefatos culturais não ficam parados, imóveis, mas existem no tempo e estão ligados a conflitos, negociações e apropriações pessoais e institucionais”. (GREENBLATT, 1991, p. 244). Conforme o exposto pelo teórico, os movimentos culturais advém e são influenciados pelos acontecimentos históricos, pois o uso do chapéu na sociedade em que ele vivia, por exemplo, significava a que classe pertencia à personagem.

A interpretação da obra literária, nessa perspectiva teórica, compreende a produção cultural como parte integrante do mundo social. Bakhtin (1976), em seu texto *Discurso na vida e discurso na arte*, afirma: “a literatura se torna sujeito da influência “causal” do meio social extra-artístico”. (Ibidem, p. 1). O objeto artístico é, por sua natureza, fruto do meio social; isso não significa que ele é único e exclusivamente dependente desse meio, pois, conforme Arnold Hauser (1998), a arte tem a sua autonomia, tendo em vista que

representa a mais pura e intransigente forma de esteticismo e expressa a ideia básica de que é inteiramente possível um mundo poético independente da realidade comum, prática e racional, um microcosmo estético autônomo, autossuficiente, girando em torno do próprio eixo. (Ibidem, p. 927).

Para o Novo Historicismo, portanto, a Literatura e Arte dialogam com elementos da História Oficial, a sociedade e a política de certo período histórico. Á partir dessa constatação torna-se possível identificar na arte dramática (e não só) elementos culturais, sociais e ideológicos que ratifiquem ou subverter os eventos registrados pelos historiadores. No entanto, garante-se a independência da criação artística, por não ter o compromisso com as “verdades” ou convenções sociais. Por isso, a análise deve partir dos elementos internos da obra, para atingir a interpretação de suas estruturas ausentes, ou seja, os referenciais externos que permitem a identificação do leitor com os aspectos da realidade. Greenblatt (1991) corrobora com o posicionamento de Arnold Hauser (1998), quando afirma:

Os críticos ligados ao novo historicismo procuraram entender as circunstâncias que entrecruzam, não como um pano de fundo estável e pré-fabricado contra o qual se projeta os textos literários, mas como uma densa rede de forças sociais em evolução e muitas vezes em conflito. A ideia não é confrontar fora da obra de arte uma rocha para nela amarrar com segurança a interpretação literária, mas sim situar a obra em relação as outras práticas representacionais operativas na cultura, em um determinado momento tanto de sua história quanto da nossa. (GREENBLATT, 1991, p. 250-251).

Quando o crítico identifica fatos históricos na obra literária ele estabelece um movimento que segue de um olhar de dentro para fora da obra (o social). Imanência e transcendência estão articuladas nesse movimento, com o intuito de estabelecer a coerência entre o conteúdo e a sua relação com o mundo. A arte não precisa necessariamente (re) afirmar uma verdade, como também não está em um mundo paralelo do ser humano e, portanto, sofre as influências exteriores. Plínio Marcos situa a sua obra nessa premissa, de modo que o espectador identifica-se com as cogitações interiores de suas personagens, assim como os fatores externos que as abalam.

O teatro produzido por Plínio Marcos traz elementos que denunciam mazelas sociais. O dramaturgo organiza suas tramas no contexto da ditadura militar, analisando criticamente as consequências da recessão que se acumulavam desde 1930. As consequências estavam visíveis na condição da

população brasileira, cuja classe operária tornava-se desempregada. Havia grupos significativos que entravam gradativamente em condição de miserabilidade e, conseqüentemente, desintegração social. Esses são aspectos que levam o autor a chamar as suas personagens de sujeitos do submundo, porque elas vivem em condição subalternas. Suas peças promovem à reflexão, pois dizem sobre o ser humano e suas relações inter e intrapessoais. Há lugar também para discutir a ambição, as relações de poder, o individualismo, as paixões e a degradação social e humana. Na relação arte e mundo, Bakhtin (1976) também esclarece:

A arte, também, é eminentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando o outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. (BAKHTIN, 1976, p. 3).

O social e o político revelam-se na trama de acordo com o contexto em que vivem as personagens, nas relações de poder existentes entre elas ou no conflito que se estabelece entre o mundo da ficção e o da realidade. É uma relação de dualidade, em um percurso que segue da interpretação das obras à discussão do mundo circundante. É a correlação da arte com o mundo, discutido pelo crítico Antonio Candido (2000), em seus diversos textos científicos, como quando ele afirma: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, o *interno*”. (CANDIDO, 2000, p. 4). A arte está para o que o crítico chama de interno e o social para o externo. Nesse aspecto, Stephen Greenblatt (1991) faz uma aproximação entre História e Literatura:

Minha prática crítica, como a de muitos outros ligados ao novo historicismo, foi moldada de forma decisiva pelos anos 60 e início dos anos 70 americanos, sobretudo pela oposição à Guerra do Vietnã. Trabalhos que não fossem comprometidos, que não contivessem julgamentos, que não conseguissem associar o presente ao passado não tinham valor. Essa associação poderia ser feita ou por analogia ou por causalidade - ou seja, um determinado conjunto de

circunstâncias históricas poderia ser representado de forma de pôr em relevo homologias com aspectos do presente, ou, alternativamente, essas circunstâncias poderiam ser analisadas como forças geradoras que conduziram à situação moderna. Nos dois casos estavam envolvidos juízos de valor, uma vez que parecia impossível uma relação indiferente ou neutra como presente. Ou antes, parecia terrivelmente claro que a neutralidade era em si mesma uma posição política, implicando a decisão de apoiar as políticas oficiais tanto diante do público quanto do meio acadêmico. (GREENBLAT, 1991, p. 248).

O juízo de valor, portanto, não se dá com base em gosto estético, mas, sobretudo, pela responsabilidade crítica de quem analisa o objeto. A escola do Novo Historicismo constitui uma vertente teórica que pode auxiliar o crítico literário no ofício de analisar as produções culturais, porque contribui na compreensão sobre as rupturas e continuidades entre a História e a Literatura/Arte. Compreender a tensão existente entre os acontecimentos históricos e a produção cultural, não é tarefa fácil, principalmente quando a Literatura e a Arte passam a assumir uma responsabilidade social e política. Em *Quando as máquinas param* pode-se identificar essa tensão no fragmento:

NINA  
Viu o jornal?  
ZÉ  
Nada que preste.  
NINA  
Nem hoje que é domingo?  
ZÉ  
Nem hoje. Só falam em guerra. Guerra no Vietnam, guerra no deserto, guerra na China, guerra na casa do cazzo [...] (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 101).

Apesar das personagens viverem “isoladas” do restante do mundo, elas ficam cientes, através dos meios midiáticos, sobre os acontecimentos de sua época, assim como os efeitos que eles causam sobre suas vidas. Desse modo, a crise política, econômica e social influenciam as ações e o comportamento de Zé e Nina. São essas construções ficcionais, sob a influência dos acontecimentos históricos, que a escola do Novo Historicismo é incisiva em (re) afirmar a imbricação entre a História e o mundo da criação.

Kate Hamburger (2013), em *A lógica da criação literária*, fez uma análise que propõe uma lógica à criação ficcional. Nessa obra, a autora afirma:

A ficção no sentido da “estrutura como” é entretanto, preenchida apenas pela ficção dramática e épica (narração em terceira pessoa), como também pela cinematográfica. Se perguntarmos, porém, por que é aqui e somente aqui que se produz a ilusão, a “estrutura como” da realidade a resposta é: porque aqui se cria a ilusão da vida. E a ilusão da vida é criada na Arte somente por um eu vivo, que pensa, sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios por que são constituídos como “eu” fictícios ou sujeitos. Entre todos os materiais das artes, porém, é somente a linguagem que pode produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam e também se calam. (HAMBURGER, 2013, p. 42).

A ficcionalização, pela perspectiva da autora, parte de uma subversão da realidade para transformar-se em arte. Ela destaca a Arte como um campo do conhecimento que tem sua independência, o seu estatuto. As personagens não são uma “representação fiel de seres humanos”, mas pertencem e permanecem autônomas na trama, como criações daquele mundo de ficção. Compagnon (1999), ao citar Aristóteles, afirma: “A tragédia, escreve Aristóteles, é mimese não do homem, mas da ação”. (COMPAGNON, 1999, p. 104).

O fato do espectador se identificar com as personagens acontece, porque elas sentem, dizem, fazem e vivem como nós. Ou nós sentimos, dizemos, fazemos e vivemos como elas? O ponto que conecta a arte e o mundo é a linguagem; essa é a lógica da criação literária defendida por Hamburger (2013) e que problematizaremos, com mais afinco, na terceira seção. Nesse sentido, nosso estudo partiu da ideia de compreender como a linguagem e a arte se conectam na obra *Quando as máquinas param* (1998) e se comunicam com os contextos de produção.

Vinculado a esse contexto, as personagens protagonistas, Zé e Nina, assim como toda a estrutura da peça, representam um mundo social, com suas mazelas e esperanças, conforme será problematizado nas subseções seguintes. Ainda que recorramos à História para expor uma perspectiva a respeito da obra em estudo, faz-se a partir das estruturas da peça, observado no caráter das personagens, no cenário, no discurso, nas indicações cênicas, e nos recursos usados pelo autor.

## 2.2 A quebra da quarta parede: inovação na produção dramática nacional

No final do século XIX e início do XX, Bertolt Brecht publicou algumas pesquisas em: *Estudos sobre o teatro*, nas quais apresentava uma nova perspectiva à arte dramática: o teatro épico. Na concepção brechtiniana, não se aplica o épico como um gênero narrativo, conforme definiu Aristóteles, mas uma tendência teatral. Brecht não faz uma definição categórica do conceito, no entanto considera alguns pressupostos para entender o que pode ser considerado um teatro épico: ter uma função didática, a quebra da quarta parede<sup>1</sup>, o efeito de distanciamento e estranhamento, dentre outros elementos. Rosenfeld destaca as seguintes causas das inovações no teatro:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais objetivo essencial do drama rigoroso e da peça “bem feita”, mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de aprender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 1985, p. 147).

Brecht une entretenimento e aprendizagem, pois “o palco principiou a ter uma ação didática [...]” (BRECHT, 1978, p. 46). Conforme o autor, o teatro não deveria permanecer apenas como meio de entretenimento da classe burguesa, mas dar condicionamento ao espectador de enxergar nas encenações, um enredo sobre um determinado período histórico do ser humano, e, portanto, possibilitar uma consciência crítica, capaz de transformar o modo de interpretar as relações sociais e do agir frente às circunstâncias sócio-históricas. É diante da possibilidade do homem transformar a realidade em que vive, que Brecht afirma: “as desgraças do homem não são eternas e sim históricas”. (BRECHT, *apud*, ROSENFELD, 1985, p. 150). O ser humano não é inerte, é

---

<sup>1</sup> Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalistas*), o *espectador* assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur* o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede (PAVIS, 2008, p. 316)

agente da sua história. Sendo assim, o teatro carece expor um posicionamento sobre as problemáticas humanas; neste aspecto, Brecht define e problematiza a quebra da quarta parede do seguinte modo:

A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem que ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 1978, p. 80).

Ao conceituar a quarta parede e criticar sua existência no teatro clássico, ele ativa a atuação do público diante das encenações. Para Rosenfeld (1985, p. 153): “Brecht se empenha através das mediações estéticas pela apreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação política do espectador”. Assim, ao evidenciar um conflito, as peças em que há a quebra da quarta parede, os atores incitam uma colaboração do público para questionar, ou propor uma solução sobre aquilo que está posto, ou seja, aqueles que estão diante de um palco não forma meramente uma plateia, mas são sujeitos atuantes e têm a possibilidade de intervenção. Segundo Brecht:

A ausência da quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorrido em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos. Susceptíveis de serem aprendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos; pondo a disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases. Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma tendência em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente a uma crítica. (BRECHT, 1978, p. 45).

Estes recursos permitem aos que estão assistindo adentrar nas camadas das cenas e refletir criticamente sobre o que está sendo encenado. Pois, para o autor: “Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática”. (BRECHT, 1978, p. 47). O

método criado pelo autor passa a ser utilizado em outros meios artísticos, seja no cinema ou na literatura.

Os conflitos expostos nas peças são imprescindíveis para que haja a quebra da quarta parede, pois estes deverão pertencer aos contextos e as vivências do público, de modo a enxergarem-se dentro das cenas. No entanto, a relação entre o espectador e as personagens não é de mero reconhecimento, mas de propensão crítica e reflexão; é nesta relação que ocorre a plena catarse, que vai além da proposta de Aristóteles. Pois como afirma Rosenfeld (1985, p. 148), “esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse”. Como bem disse Brecht, a catarse aristotélica limita-se no prazer e tem caráter de alienação.

As inovações para o teatro são resultados das novas circunstâncias históricas, o que exigiu uma série de transformações para que as encenações viabilizassem o comprometimento com o cenário social. Além da quebra da quarta parede, Brecht ressignifica o efeito de distanciamento, no qual está pressuposto o estranhamento. Para o autor,

O espetáculo em sua totalidade pode ter efeito de distanciamento mediante o prólogo, o prelúdio ou a projeção de títulos. Explicitamente representado, ele não possui mais a condição absoluta do drama e é referido ao momento da “representação”, posto agora a descoberto como objeto dela. (BRECHT, 1978, p. 134).

O efeito de estranhamento é causado pela reação do espectador diante dos fatos que parecem ser familiares e, portanto, esclarecem ao público sobre a capacidade que tem de transformar a sociedade. Sobre isso, Rosenfeld (1985, p. 151) afirma que: “começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito que se lhe afiguram familiares e, por isso, naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora”. Estas tendências teatrais, teorizadas pelo estudioso, intensificaram o caráter político do teatro, o que influenciou as criações posteriores. Assim, torna-se imprescindível as experiências do ser humano frente a um contexto histórico.

Nesse sentido, podemos identificar o cunho brechtiano em *Quando as máquinas param*, pois, a peça apresenta em sua estrutura uma intensa

manifestação histórica e política. Tratam-se de fatores influenciadores nas peças plinianas e que, ao serem encenadas, podem acionar a participação do público. Esse texto do dramaturgo foi produzido em meados da década de 1970, período de autoritarismo político, privação de liberdade em diversas instâncias socioculturais, com impacto violento sobre os movimentos intelectuais, literários e artísticos do país. Segundo Maria José Rezende (2001), o contexto de ditadura no Brasil buscou sua legitimação no âmbito objetivo (os atos institucionais) e subjetivo (os discursos ideológicos proferidos), para impor uma interpretação dogmática e inquestionável da realidade naquele momento.

As atitudes e o discurso das personagens de *Quando as máquinas param* estão sob o efeito desse cenário político e econômico. O governo vigente, além de impor os atos institucionais, valeu-se de outras instituições da sociedade civil para a legitimação da opressão e da censura, instituindo também um tipo de polícia política. Segundo Rezende (2001, p. 40), “No âmbito subjetivo, a busca de adesão e reconhecimento estava, então, atravessada por esses processos denominados psicossociais [...]”. Nesse período, muitos produtos artísticos e midiáticos tornaram-se ferramentas para a manipulação da massa, propiciando propaganda ufanista do regime.

A produção cultural que esteve a favor do governo encarregava-se de disseminar valores expressos pelo regime autoritário que havia sido instaurado, principalmente após o Ato Institucional nº 5 de 1968. Os atos promulgados eram sustentados sob um discurso em defesa da suposta restauração da ordem, dos valores de preservação da família, da escola, do trabalho e da obediência à lei, para o bem estar social. Sobre este contexto Rezende (2001) diz:

Havia uma constante insistência na ideia de que a ditadura tinha como objetivo básico dignificar o homem. O seu hipotético ideário de democracia era formulado, também, a partir dessa noção. A educação seria, assim, a instância básica em que a ditadura iria construir esse novo homem supostamente dignificado. (REZENDE, 2001, p. 93).

Zuenir C. Ventura (1988), em *1968: o ano que não terminou*, faz um estudo sobre o período e os impactos que causaram principalmente, ao Brasil.

Ele narra o início do ano, a partir de uma festa de réveillon ocorrida na casa do casal Buarque de Holanda, confraternizada com um grupo de amigos e conhecidos. Todos os presentes, mesmo diante de um contexto de ditadura, festejavam a chegada de um ano novo, porém, mal sabiam as complicações que enfrentariam depois dos atos institucionais, que gradativamente retiraram direitos e os colocaram como inimigos do Estado, como consequência, sofrerem cassação, houve ataques aos estudantes, assassinatos, a institucionalização da tortura e tantas outras medidas tomadas pelo Governo que massacraram o povo brasileiro.

Sobre esse período Ventura (1988, p. 307) diz: “Réveillon como aquele só uma vez na vida”. A história do ano acaba aqui. Na verdade, era apenas o começo. 1968 entrava para a História, senão como exemplo, pelo menos como lição”. O ano de 1968 deixou resquícios para as gerações futuras, o que acreditavam ser uma lição, parece ter se ruído, ao ponto que o contexto atual do Brasil, parece ter esquecido as três décadas de ditadura instaurada no país, nesse sentido, afirma Ventura (1989, p. 14) “[...] de quinze em quinze anos, esquecemos os últimos quinze anos”.

Durante a ditadura no Brasil, a produção artística que contrariasse esses pressupostos impostos pelo regime político era censurada e proibida, a exemplo do que houve com as peças de Plínio Marcos e tantos outros dramaturgos, cineastas, cantores e escritores. No entanto, de acordo com Anatol Rosenfeld (2014), esses artistas e escritores buscaram estratégias que pudessem burlar a repressão, utilizando-se de uma linguagem amplamente metafórica, entre outros recursos linguísticos, como por exemplo, a supressão da palavra e o investimento em cenografias que, visualmente, transmitissem uma mensagem política, capaz de levar o público à reflexão dos acontecimentos em pauta.

Como se viu, estavam em evidência as propostas de Bertolt Brecht que propunham a quebra da quarta parede, o distanciamento e estranhamento, destruindo a ilusão. Para Brecht (1978, p.154), “A encenação como momento, sempre oculta no drama genuíno, passa a ser explícita. Nesse contexto só é permitido falar de “destruição da ilusão” quando esse conceito da dramaturgia romântica não é adotado sem crítica”. Logo, há um modo de criar teatro antes e outro depois de Brecht.

### 2.3 A crise do teatro: do descaminho a uma tendência

Nos quinhentos anos do teatro no Brasil, foram poucos os críticos que dedicaram suas pesquisas à dramaturgia. Dentre os estudiosos, Sábato Magaldi (1962), personalidade de referência nesse campo de estudo, organizou uma historiografia do teatro brasileiro, recuperando aspectos históricos e, sobretudo, avaliando exemplaridades significativas da dramaturgia nacional. Rosenfeld (2014) reconhece a importância do crítico e, segundo ele, “O grande mérito de Sábato Magaldi foi fazer um levantamento sistemático para que, ao chegar a década de 1950, suas análises lhe permitissem agregar uma visão integralizadora de nossa historiografia”. (ROSENFELD, 2014, p. 34). Há também uma escassez de estudos na ciência dramática, de modo que

parece que está ainda por iniciar, no Brasil, o levantamento sistemático, por equipes, de material iconográfico e da certamente vasta documentação (incluindo as correspondências), que permitiriam reconstituir a vida teatral dos tempos idos. Mesmos nos centros europeus de larga tradição cênica, não conta muito mais do que cinquenta anos a “ciência do teatro” ligado a institutos universitários, única possibilidade de se realizar uma pesquisa desse vulto, cujos resultados de restos, são de extremo interesse para a historiografia e a sociologia dos respectivos países. (ROSENFELD, 2014, p.49).

O levantamento crítico sobre a dramaturgia brasileira teve início há poucas décadas, logo, ainda há uma carência nas pesquisas da área, se comparado com a narrativa e a lírica. Magaldi (1962) faz uma reflexão interessante sobre isso: “enquanto nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática”. (MAGALDI, 1962, p. 12). Há uma escassez na formação cultural da população brasileira sobre o teatro, desde a educação básica até aos estudos feitos em pós-graduação, logo, a produção teatral fica em um plano inferior.

As primeiras manifestações da literatura dramática no Brasil, segundo Magaldi (1962), foram os autos; eles eram encenados com fins catequéticos, isso em 1534, aproximadamente. Após 300 anos, começaram as preocupações para se criar uma dramaturgia com aspectos nacionais, dos quais se destacaram as produções de Gonçalves de Magalhães. Magalhães comenta:

“Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e a única de assunto nacional”. (MAGALHÃES, *apud* MAGALDI 1962, p. 34). O autor se destacou pelas suas produções dramáticas, uma vez que elas contribuíram para pensar em um teatro essencialmente nacional. Magalhães abriu espaço para outros escritores que, aos poucos, formaram e compuseram a historiografia da dramaturgia brasileira.

Na década de 1940, surgem as peças de Nelson Rodrigues, tais como: *Vestido de Noiva* e *Beijo no Asfalto*. Suas obras levaram aos palcos personagens que exploravam mais os gestos do que as palavras. O dramaturgo investia em estruturas que pudessem chamar a atenção à encenação como um todo, e não apenas aos diálogos das personagens. Conforme Décio de Almeida Prado (2009, p. 40), “havia para atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além dos naturalistas, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório”. As peças de Nelson Rodrigues perpassam pela tendência naturalista, ao situar as cenas nos ambientes da vida cotidiana das pessoas. Mas, também, contemplam a estética expressionista, quando exploram o interior das personagens, ao externalizar seus sentimentos.

A dramaturgia rodrigueana levou aos palcos cenários da família brasileira, de modo a expor um discurso moralista, de falsa preservação do casamento que se projetava como uma instituição falida, assim como do desregramento do núcleo familiar. A representação dessas instâncias em decadência resultou na censura de suas peças, pois contrariava o discurso ideológico e político propagado na época. Conseqüentemente, Nelson Rodrigues enfrentou a rejeição do público e da crítica, porque suas personagens expunham a decadência das ideias e instituições conservadoras, desvelando suas hipocrisias. Sobre a censura, o dramaturgo (1980) diz, “Eu tenho um azar desgraçado com a censura, porque eu sempre disse, aliás, é curioso: as minhas peças irritam os cretinos de ambos os sexos”. (NELSON RODRIGUES, 1980, p. 79). A classe média conservadora jamais aceitaria tamanha afronta.

Em todos esses anos de teatro no país, segundo Magaldi (1962), é somente a partir da década de 1950 que as produções teatrais brasileiras ganharam destaque mundial, tendo suas peças traduzidas e encenadas em

outros países. Com o trabalho da crítica, finalmente, o teatro brasileiro é enaltecido ganhando novos espaços. No modernismo, as novas tendências trazem para a produção artística novos valores que revolucionaram a cultura da dramaturgia brasileira. As novas estéticas deram espaço para diversas formas de representações cênicas, pautadas nas propostas Futuristas, Impressionistas, Cubistas, Dadaístas, Surrealistas, Expressionistas e Orfistas.

Diante da historiografia do teatro brasileiro, são notórias as situações de resistência que a arte dramática perpassou para sobreviver como parte da produção cultural do país. Pontuamos, sobretudo, dois momentos do teatro no Brasil: O período de ditadura militar, com seu apogeu na promulgação do AI. 5 e após sua revogação. Nos primeiros anos de ditadura militar o teatro começou a enfrentar as consequências da censura, pois passou a ter peças consideradas inadequadas para apresentação, até que, com o AI 5, elas tornaram-se definitivamente proibidas. Atores e escritores são levados à prisão ou exilados por confrontar as normas. Com esses cenários, o teatro tinha que se adequar ao contexto histórico do país, para garantir a sua atuação e consolidação. Yan Michalski (1994) põe em discussão a crise do teatro nas circunstâncias pós 1964:

O teatro foi submetido a uma censura e outras formas de repressão sem precedentes na história do país. Centenas de obras foram impedidas de chegar aos palcos; outras, aos palcos profundamente mutiladas; outras em números incalculáveis, simplesmente deixaram de ser escritas, pois seu destino óbvio teria sido a gaveta. Vários artistas sofreram prisões, outros optaram pelo exílio, outros ainda mudaram de atividade, por se sentirem desestimulados pelo estrangulamento de sua liberdade de criação. (MICHALSKI, 1994, p.113).

O Estado declara sua opressão aos artistas, ao proibirem suas criações, isso traria consequências futuras para o país. A perseguição não era das peças ou dos seus criadores, mas do conteúdo que compunha em seu bojo. Era um meio de impedir a exposição das injustiças políticas, econômicas e sociais que as obras dos artistas denunciavam. Retirava-se das pessoas o direito de conhecer e interpretar a realidade a sua volta, pois havia um movimento de manipulação social, por meio de um discurso ufanista e oportunista de “salvação e preservação da pátria”.

Segundo Michalski (1994), após primeiro de janeiro de 1979, quando o AI 5 foi revogado, é devolvida aos brasileiros a liberdade de expressão e, conseqüentemente, da criação artística. No entanto, surgem novas dificuldades para o teatro: a crise econômica que influenciou na continuidade da atuação teatral. Nesse contexto, a classe média fez contingenciamento de gastos e o teatro passou a ser menos frequentado, além da chegada da mídia televisiva, que tomava espaço, acarretando na diminuição de atores disponíveis para trabalhar no teatro.

Em *Teatro em crise* (2014), Rosenfeld fez um estudo que indicou que apenas 2% da população frequentava o teatro; isso era consequência de diversos fatores, como: a escassez de bons dramaturgos antes do moderno teatro brasileiro, o analfabetismo, a miséria econômica de boa parte da população, as dificuldades de manter o funcionamento dos teatros, seja por falta de financiamento das peças ou pela ausência de público.

Em 1973, Jorge Andrade concedeu uma entrevista a Rosenfeld. Nela, Andrade foi questionado sobre a possível crise do teatro brasileiro, e ele responde que não acreditava nessa crise, pois, o país tinha de fato apenas 30 anos de teatro, era um curto período de tempo para discutir a existência de uma crise. Segundo ele, neste período surgiram diversos escritores que alavancaram a produção dramática do país e não havia certezas de quais tendências prevaleceriam no futuro.

Conforme essas pesquisas de Rosenfeld, uma das maiores dificuldades da dramaturgia brasileira é manter-se em cartaz devido a “censura econômica”, termo utilizado por Plínio Marcos em uma entrevista concedida à Jô Soares. Desde o início da carreira, o dramaturgo teve grandes dificuldades para montar suas peças, por falta de patrocínio privado e público, o mesmo ocorreu com outros autores. Além de algumas peças serem consideradas proibidas, outras, apesar de serem permitidas, não conseguiam ser montadas e encenadas pela falta de recursos.

Esses desafios econômicos e políticos perduram hodiernamente, exemplo disso, é a declaração que a ex-secretária de cultura deu em 2020 ao programa televisivo *Fantástico*. Quando questionada de que maneira a Secretaria da Cultura poderia atuar, diante do movimento conservador que tenta coibir determinadas formas de expressão, Regina Duarte respondeu:

O dinheiro público deve ser usado de acordo com algumas diretrizes, das quais a população que elegeu o atual chefe do executivo espera. Mesmo que todos, não apenas alguns tenham a liberdade para se expressarem. Porém, se quiserem recurso para fazer arte de representatividade da minoria, são livres para tal, contanto que busquem patrocínio na sociedade civil.<sup>2</sup>

A declaração anuncia tempos difíceis à produção artística no país, e permite recuperar essas dificuldades que os artistas enfrentam para manterem-se em atuação. Ela ainda afirmou que não se deve olhar para trás, mas para o presente, almejando o futuro. No entanto, ao citar que possa haver apoio a algumas produções artísticas e veto a outras, fica estabelecido um retrocesso em relação à produção cultural no país.

Após a entrevista ao *Fantástico*, conforme a matéria de Cleo Guimarães (2020), publicada no *Veja Rio*, Regina Duarte faz uso da imagem de Plínio Marcos, um artista defensor das minorias, em sua página do *instagram*, com a justificativa de homenagear artistas e se solidarizar com a morte de Flávio Migliaccio. Em resposta, Ana Barros, filha de Plínio Marcos, publica uma nota de repúdio em sua página do *facebook* à atitude da atriz:

Regina, sou Aninha Barros, filha do Plínio Marcos e produtora cultural. Minha família, assim como meu pai, sempre viveu da arte e lutou pela liberdade de expressão para todos em nosso país. Não consigo entender como a senhora teve a ousadia de colocar a imagem dele em sua página. O seu presidente provavelmente nem sabe quem foi meu pai, mas a senhora sabe. E sabe também que ele jamais estaria em sua página e, muito menos, ao seu lado na pior fase da história política brasileira. Ele estaria junto a todos da classe artística perguntando: Cadê a Regina? E estaria provavelmente desempregado como a maioria de nós. Imagino que seja difícil achar alguma imagem além de flores e gatos pra postar em sua página neste momento. Mas, por favor, Regina, retire a foto do meu pai. Não queremos que a imagem dele faça parte deste desgoverno<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> DUARTE, Regina. Sobre a lei rouanet “precisa de alguns ajustes. Entrevista de Regina Duarte ao repórter Ernesto Paglia, no *Fantástico* da Rede Globo. [acesso em 12 de abr. 2020]. Disponível em: Direção e produção: Notícias em alta. Publicado em: 9 de mar. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1azya8l7bWc&t=153s>

<sup>3</sup> BARROS, Ana, 5 mai. 2020. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158575441284170&set=a.420245319169&type=3> Acesso em 30 jan. 2021

A opressão aos artistas parece ressurgir, mas a arte e os artistas comprometidos com a liberdade e repúdio a censura tentam resistir, pois, conforme declara Rosenfeld (2014, p. 141), “se o teatro tiver de ser apenas um teatro para elite, para um público seletivo, ele terá falhado no seu sentido mais profundo”. A postura da ex-secretária subverte a existência das produções artísticas, que é fundamentalmente defender a liberdade de criação, porque “investimentos a serviço do povo, em países que se dizem democráticos, não devem depender de critérios ideológicos, mas, sim, apenas estéticos”. (ROSENFELD, 2014, p. 118). O critério para fomento ou não da arte deve estar pautado fundamentalmente, na qualidade das criações.

A arte não pode ser dependente de um governo, por isso, o setor artístico deve estar preparado para superar as crises, sem se deixar vencer pela censura econômica ou política. Segundo a declaração de Plínio Marcos (2008)<sup>4</sup>: “Ninguém sabe quem vai entrar aqui e que política vão fazer, e se a gente perde a condição de se organizar de baixo para cima, a gente vai depender da esmola do poder”. O autor defende a liberdade e a autonomia do artista, por outro lado, é dever do Estado investir na produção cultural nacional sem nenhuma restrição fundada pela censura. Rosenfeld (2014) cita um posicionamento de Augusto Boal, em que o crítico e teatrólogo expõe: “o governo não ajuda o teatro. Isso é obrigação, conviria definir melhor: O governo apenas medeia, distribuindo entre o povo aquilo que veio do povo”. (ROSENFELD, 2014, p. 111). Assim, pode-se dizer que, o posicionamento da ex-secretária entra em conflito ao defendido por Boal, uma vez que Regina Duarte indica para uma exclusão de produções que considerou “de representatividade da minoria”.

Afinal o que seria “arte de representatividade da minoria?” Ingrid Isabelle S. da Cruz (2018), em seu texto *Análise Semiótica das minorias no cinema brasileiro contemporâneo*, aborda a representação das minorias no cinema. Ela parte da compreensão do signo de minoria, de modo que compreendem como aqueles que apesar de representar o maior número da população, são também

---

<sup>4</sup> MENEZE, Dino. Plínio em cena DOC. [internet] 2008. [Acesso em 06 de dez 2020] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lcn11JYyxlw&t=1099s>.

os que menos ocupam espaços de poder na sociedade. Segundo a autora, a arte é um espaço imagético, pessoas se identificam com ela, se veem nas personagens criadas na literatura, no teatro ou no cinema. Portanto, a produção artística tem a capacidade de questionar e problematizar uma realidade, ao fazer os seres humanos refletirem sua própria existência.

Afirmar que a arte de representatividade da minoria não terá fomento do Estado, significa pelo não dito que haverá investimento em arte da classe dominante; em outras palavras, o Estado vai impor uma cultura vinda de um setor dominante da sociedade. Isso é ignorar a cultura como plural. Stuart Hall (2006, p. 59) afirma que “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”. Portanto, é uma questão de dominação posicionar-se diante da produção artística e cultural por um único viés, é usar a arte como meio de dominação da minoria, criando estruturas de poder dificilmente revertidas. Plínio Marcos (2008) <sup>5</sup> salientou em uma de suas palestras: “Os governos são transitórios. A gente não pode ficar nas mãos dos poderosos. Eu digo isso em todos os lugares que vou. ‘A arte nas mãos dos poderosos constrange mais que as armas’.”.

O teatro é, por sua natureza, a arte que fala do ser humano, e para o ser humano, sendo de caráter engajado e social, essa arte possibilita transitar pela história, permitindo compreender algumas condições de crise vividas pelas sociedades ao longo do tempo. As dificuldades que o teatro brasileiro enfrentou, seja em relação às tendências estéticas, acessibilidade, prestígio de público, são explicadas pelo processo histórico da dramaturgia nacional, que se encontra com a própria história social e política do país. Nesse sentido, Rosenfeld (2014) afirma que

no que concerne, porém, ao teatro brasileiro jovem de menos de dois séculos, o período de 1960 a 1970, a fora as influências devido às mudanças no plano internacional, apresenta uma agravante peculiar: os sérios problemas políticos, acompanhado de seus reflexos culturais, originados, mormente pela repressão que caracterizou o governo autoritário da época. (ROSENFELD, 2014, p. 13).

---

<sup>5</sup> MENEZE, Dino. Plínio em cena DOC. [internet] 2008. [Acesso em 06 de dez 2020] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lcn11JYyxlw&t=1099s>.

O teatro durante o período de 1964 a 1984 se adequou às condições de repressão imposta pelo regime governamental vigente. Plínio Marcos foi um dramaturgo que se caracterizou pela urgência em discutir as problemáticas e inquietações de seu tempo. Nos últimos anos, *Quando as máquinas param* foi encenada inúmeras vezes, em diversas cidades do país. Ainda que Plínio Marcos tivesse urgência em dizer sobre a condição de miséria e abandono do povo brasileiro, há quase cinco décadas, a peça continua produzindo efeitos.

As circunstâncias econômicas que o Brasil perpassou e ainda enfrenta, também são fatores que integram as produções artísticas. Segundo Maria da Conceição Tavares (1994), pesquisadora da teoria econômica, a crise econômica que assolava o Brasil em meados da década de 1970, pelas condições abusivas de trabalho nas indústrias, a especialização instaurada no mercado de trabalho, resultou em demissões de um número exorbitante de funcionários. Para solucionar a demanda dos operários, houve o movimento dos sindicatos dos trabalhadores.

Boris Fausto (2006), ao discutir as mudanças ocorridas no Brasil entre 1950 e 1980, pontua o crescimento do país transformando-o de uma economia majoritariamente agrícola para industrial. Porém, mudanças tão trágicas trariam consequências que, alguns tiveram que suportar o peso, nesse caso, foi a classe trabalhadora. O Estado passou a investir em produtos voltados para as classes de renda média e alta, como por exemplo, o investimento da indústria automobilística, os pobres não foram inseridos nestas políticas desenvolvimentistas. A zona rural também foi assistida pelo Estado, mas aos grandes proprietários de terra, diminuindo espaço da agricultura familiar em prol da agroindústria.

Esse contexto histórico do país tornou-se temática de diversas produções artísticas, a peça em estudo traz e seu enredo esse cenário. A personagem Zé é um recém demitido de uma fábrica, por não ter profissionalização e não se adequar as condições do mercado de trabalho. Vejamos o recorte da peça, em que Zé demonstra os efeitos das questões sócio históricas da sua vida:

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. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 80).

Como se observa, Zé é excluído do sistema porque não integra o time de funcionários com mão de obra especializada. Por isso, foi tratado como um objeto mercável e descartável: “estou jogado fora”. Plínio Marcos explora o uso do discurso popular, por meio de suas personagens, como em: “Quando cheguei na idade de gente”; apesar de não ter escolaridade e da simplicidade do seu discurso, Zé é um sujeito que questiona a estrutura social no qual está inserido. Em “quem tem ofício se defende”, dialogamos com Fausto (2006), quando diz:

A forma típica de modernização em grande propriedade consiste na introdução de máquinas e na conseqüente substituição de grande número de trabalhadores desqualificados por um número reduzido de trabalhadores semiqualiificados. (FAUSTO, 2006, p. 537).

Nota-se que o discurso da personagem traz à luz uma situação histórica do país. Zé indigna-se pela sua demissão, porque sempre vivera para o trabalho, fator que o impediu de estudar ou aprender um ofício. A crítica de Plínio Marcos debruça-se sobre o Estado que, negligente na criação de políticas públicas que, de fato, contemplassem as necessidades da população. Com a crise financeira das fábricas, a personagem foi descartada, seu trabalho tornou-se inútil, pois sua formação profissional foi questionada. Enquanto outros que haviam dedicado parte da sua vida a profissionalizar-se, tiveram, mais tarde, condições de manterem seus empregos.

Enxergar o mundo na condição da personagem é a constatação de que a arte não se desvincula do social. O discurso artístico traz à baila o pensamento propagado no mundo social. Nesse contexto, Zé menciona a atuação dos sindicatos dos trabalhadores da fábrica, enquanto um grupo concomitantemente usa a condição de poder para exercer pressão sobre os funcionários. Vejamos esse diálogo entre ele e Nina:

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.

(Pausa)

NINA

Mas e o sindicato devia fazer alguma coisa.

ZÉ

Fazer o que?

NINA

Sei lá! Mas fazer alguma coisa para os sócios.

ZÉ

E não faz? Tem médico de graça. Tem dentista. Tem remédio com cinquenta por cento de desconto. Tem uma porção de coisa. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 67).

O discurso de Nina não legitima os movimentos dos trabalhadores; isso é consequência do poder do capitalismo, ao atuar sobre os indivíduos. Fredric Jameson (2002) problematiza algumas concepções de Foucault, ao mencionar que não há mais necessidade de ferramentas tangíveis para controle das pessoas, pois elas já agem por si, sob o efeito de um poder invisível: o capitalismo. Para Nina, os trabalhadores faziam greve por “qualquer coisinha<sup>6</sup>”, ao proferir isso, a personagem revela certo nível de alienação, ao ponto de não reconhecer a luta de classes.

No entanto, as personagens ainda acreditam que a resistência da classe operária poderia ocasionar transformações favoráveis, questão que se pode observar na afirmação: “Isso era antigamente. Agora o papo é outro<sup>7</sup>”. Há uma propensão humana em avaliar que o passado seja melhor que o tempo presente. Talvez essa práxis esteja vinculada ao distanciamento e esquecimento da história. Walter Benjamin (1987), ao descrever *Anjulus*

---

<sup>6</sup> PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 67.

<sup>7</sup> PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 67.

*Novus*, uma pintura de Paul Klee, torna a obra um símbolo da História, em sua descrição o anjo transmorfo, ao olhar para trás não enxerga os feitos humanos como algo grandioso, mas a destruição que o ser humano deixou e que parece ter se esquecido. Segundo o autor,

Há um quadro de Klee que se chama *Ânjulus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersas aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impede irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Benjamim, portanto, reflete sobre a relação entre o passado e a nostalgia. No contexto da peça, há um discurso de que o passado foi melhor do que o presente, e que há uma promessa para um futuro próspero. Esse aspecto pode ser identificado no fragmento: “Nina - mas tem que melhorar um dia/ Zé - Pior não pode ficar”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 66). Em Plínio, observa-se a existência de um projeto que segue da alienação à emancipação do indivíduo. Uma emancipação que se esbarra no conflito entre a modernidade e o capitalismo. Segundo as afirmações de Jameson (2001),

sair usando a palavra “modernidade” a torto e a direito, em vez de capitalismo, permite que políticos, governos e cientistas políticos finjam que o capitalismo tem um objetivo social e que disfarçam o fato terrível de que não tem nenhum. (JAMESON, 2001, p. 33).

O progresso para o mundo “moderno” vem acompanhado do capitalismo, com o *slogan* de desenvolvimento social, encobrindo, as destruições que deixa pelos caminhos. Como consequência, o ser humano mantém-se no quarto escuro da alienação.

Zé, mediante a conjuntura de crise econômica do país, assim como os demais trabalhadores demitidos são abandonados, sem nenhum tipo de amparo ou a quem recorrer. A fábrica ao fazer contenção de gastos, demite os operários em uma condição de descarte. Os sindicatos responsáveis por defenderem os interesses de todos os trabalhadores se abstiveram, sendo coniventes com as estratégias desumanas e isentando da sua função política de defender os interesses e os direitos da categoria, para atuar com outras atribuições, como uma associação, focando em ações sociais para seus associados, observado na fala irônica de Zé: “E não faz? Tem médico de graça. Tem dentista. Tem remédio com cinquenta por cento de desconto. Tem uma porção de coisa”<sup>8</sup>. Enquanto, os funcionários que permaneceram no emprego, sentiram-se coagidos, por medo de perderem a única fonte de renda. A negligência do Estado, o poder do capitalismo faz uma classe desintegrar para ingenuamente tentar garantir a sobrevivência individual, pois conforme Zé: “quem dá sopa pra azar e trouxa”, é cada um por si.

A industrialização do país prometia empregos aos trabalhadores, mas o resultado foi outro, o desemprego. Surgem, então, as promessas dos sindicatos, mas eram frágeis demais para garantir a união da classe. Jameson interpreta esse aspecto como uma solidariedade forjada. Para ele, “a história dos movimentos trabalhista em todos os lugares do mundo nos dá inúmeros exemplos de como novas formas de solidariedade são forjadas no trabalho políticos ativos”. (JAMESON, 2002, p. 41). A luta pela sobrevivência faz os seres humanos viverem em uma individualidade, ignorando o coletivo, como meio de lutar por interesses da classe. É, pois, a configuração da luta de corpos mencionada por Foucault (1979), em que os seres humanos buscam ocupar um espaço de alteridade, a fim de impor uma verdade por ele defendida. Para o autor,

Há um combate pela verdade, ou ao menos em torno da verdade entendendo-se, mais uma vez, que por verdade não quero dizer o conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou fazer aceitar, mas o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeito específico do poder. (FOUCAULT, 1979, p. 11).

---

<sup>8</sup> PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 67.

O conflito, que se materializa nos posicionamentos dos proprietários da fábrica, bem como dos sindicatos e operários, resulta em uma profunda busca pela verdade que ampare a defesa de interesses de classes. A crise econômica que se instaurou fez com que os donatários da fábrica demitissem funcionários; do mesmo modo, impedia que os sindicatos se posicionassem em prol dos funcionários demitidos, pelo receio da perda de apoio dos demais que permaneciam contratados. Isso também gerou o silenciamento dos que ficaram na empresa, por medo de também serem demitidos.

Tavares (1994), no seu estudo sobre a condição econômica e social da sociedade brasileira no período do “milagre econômico<sup>9</sup>”, expôs a miserabilidade de uma parte significativa da população. Nas palavras da autora, “as outras evidências são de que há população inteiras na miséria, que pela primeira vez descartam a ideia de que o Estado possa ajudá-las. Há uma noção de desamparo, de voltar às costas e lutar sozinho pela sobrevivência”. (TAVARES, 1994, p. 29). A falta de oportunidade deixou a população em condição de subalternização, impossibilitando qualquer expectativa de saírem da miséria. Zé sente-se desamparado sem vislumbrar uma possibilidade de conseguir um novo emprego, sem poder pagar o aluguel que estava há meses atrasado, sem poder prover o alimento para sua família.

NINA  
Você se entregou, Zé.  
ZÉ  
O jogo é bruto  
NINA  
Me dá vergonha de ver você.  
ZÉ  
Porque você não sabe das coisas.  
NINA  
Sei mais que você pensa.  
ZÉ  
Que é que você sabe?  
NINA  
Que ao futuro a Deus pertence.  
ZÉ  
Deus é que nem Papai Noel. Só baixa em terreiro de rico.  
(PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 119).

---

<sup>9</sup> Interstício temporal que compreendeu os anos de 1969 a 1973; época de considerável crescimento econômico ocorrido durante a ditadura militar brasileira, os chamados "anos de chumbo".

Na peça, a maior miséria não se constitui na falta de condições financeiras. Ela está representada pela retirada de todos os meios de prezar pela vida, pois a personagem Zé, após um período de reflexão, reconhece que a única forma de pôr fim ao ciclo da miséria, é o não existir. Ele, diferente da esposa, não nutre nenhuma esperança para uma vida próspera. Em “Deus é que nem Papai Noel. Só baixa em terreiro de rico<sup>10</sup>”, o protagonista usa uma metáfora para destacar a falta de oportunidades às pessoas menos favorecidas.

No lastro da crise econômica e política em que o país estava inserido desde a década de 1950 e as seguintes até 1980, é notória a influências destes setores, no teatro, ao passo que, é possível afirmar que as dificuldades enfrentadas pelo teatro são resquícios de um processo histórico do país que perdura até aos dias de hoje, conforme os preconceitos e estigmas enraizados na sociedade brasileira.

Frequentar o teatro é uma realidade de poucos. Diversas produções profissionais restringem-se a grandes centros, havendo custo para ter acesso, dos quais poucas pessoas podem dispor, considerado a condição financeira da maioria da população. De acordo com Rosenfeld (2014), o maior passatempo da população volta-se para TV, devido aos critérios de preço e acesso. A crise do teatro não está voltada para a falta de produção, mas pela falta de recurso para a permanência nos palcos e as dificuldades para ter acesso.

Perante os obstáculos enfrentados pelo teatro, é notória a posição em último plano, da produção artística e do investimento à cultura. Atualmente, a principal fonte de recursos para o investimento em cultura no Brasil é o projeto regulamentado pela Lei Rouanet, de 23 de dezembro de 1991, proposta por Sérgio Paulo Rouanet. A lei tem sido matéria de debate e pesquisa de diversos setores da sociedade, devido a suas distorções de aplicação. Conforme uma entrevista <sup>11</sup> de Rouanet ao *Roda Viva*, a princípio, o projeto visava dois modos de investimento à cultura: primeiro, o mecenato privado, através de incentivos fiscais; segundo, pelo mecenato governamental, por meio da criação de um fundo nacional de cultura. Estes mecanismos fomentaria realização de projetos

---

<sup>10</sup> PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 119.

<sup>11</sup> Sergio Paulo Rouanet 30/08/1991. Produção de Roda viva. [S/l], YOUTUBE, 1991. 1 vídeo. [acesso 5 nov. 2020]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgkAWNeXJwo>

culturais para atender ao direito social de acesso à cultura à população brasileira.

No entanto, durante os anos de vigência da lei, ela se tornou imutável, de modo que assume uma postura que atende uma necessidade mercadológica, pois ao dar o livre direito de investimento aos setores privados para o patrocínio dos projetos culturais, sem maiores critérios, a não ser pela aprovação mediante os editais disponíveis pela Secretaria Federal de Cultura, as empresas tendem a investir nos projetos mais rentáveis; isto implica na monopolização de determinados grupos, os que têm maior visibilidade. Enquanto outros, não conseguem ser patrocinados, porque forma a classe dos “artistas desconhecidos” e que, portanto, não geraria retorno aos investidores. Sobre isso Pitombo (2006), diz:

O patrocínio privado no Brasil, então, se estabelece inscrito sob a lógica de um sistema corporativo, engendrado por técnicas modernas de vendas, promoção e publicidade de produtos, dentre as quais o marketing cultural é uma das várias e específicas ramificações do instrumento mais global que é a atividade de marketing. (PITOMBO, 2006, p. 5).

Portanto, a lei tornou-se instrumento de manipulação cultural, o que despertou críticas da comunidade artística e de outros setores da sociedade civil, dividida entre a extinção da lei e sua reformulação, principalmente nos seus moldes de investimento, com a finalidade de atender também os interesses/ necessidades dos artistas de menor visibilidade. Com novos mecanismos incorporados a lei em vigência, o fomento nos diversos projetos culturais seria ampliado, suprimindo o discurso de veto ao investimento à arte de representatividade da minoria.

Em situações de crise econômica, a primeira medida de contenção de gastos do Estado é a retirada ou diminuição dos investimentos à cultura. Em 2019, o Ministério da Cultura é extinto pela medida provisória N° 870 e vinculado ao Ministério do Turismo, posteriormente ao Ministério da Cidadania; em 2020, o governo federal apresentou ao congresso o projeto de Lei n° 3.887/20, que dispõe sobre a criação da contribuição social sobre bens e serviços, onde determina uma taxa de 12% sobre a aquisição de livros, em uma realidade em que segundo Brandão (1994, p. 181), “a própria compra de

alimento foi reduzida em cerca de 30%. E se o povo não compra comida, vai comprar livros?” Passaram-se mais de 25 anos, desde a publicação do autor, mas as condições não se alteraram.

Nesse interim, notamos que, o teatro sempre ocupou um “não-lugar”. Na contemporaneidade, há outros elementos que merecem destaque: o advento da internet com diversos aplicativos, plataformas digitais, TV a cabo, Netflix, Amazon entre outros; associado ao descaso (ausência) de políticas públicas voltadas para o setor da cultura corroboram para este *status quo* em que se encontra o teatro em solo brasileiro.

### 3 O TEATRO NATURALISTA E A ESTÉTICA PLINIANA

Nascer pra quê? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxó? Aqui! eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 116).

A produção teatral no Brasil, segundo o crítico Sábato Magaldi, é tardia. Foi a partir da década de 1950 que o país ganhou uma vasta produção de peças nacionais, com temáticas e técnicas desenvolvidas por teatrólogos brasileiros. É neste cenário que se insere Plínio Marcos, um artista que teve sua primeira peça escrita em 1958, em que apresenta à classe artística uma linguagem teatral inovadora e personagens inéditas. O autor reconhece a importância dos que vieram antes dele, ao afirmar: “A dramaturgia está repleta de grandes artistas que abriram caminho. A gente não pode esquecer, por exemplo, que o pai do teatro moderno é Nelson Rodrigues [...]” (PLÍNIO MARCOS, 1980, p. 56). Mas ele também havia algo de novo para apresentar nos palcos. Desse modo, esta seção privilegia as inovações trazidas pelo texto pliniano, contextualizando a sua contribuição à dramaturgia brasileira.

#### 3.1 Uma tendência Naturalista do teatro brasileiro do século XX

O processo de ficcionalização de aspectos históricos lança mão de um novo paradigma que se volta a um produto empenhado, ou seja, arte e política tornam-se articulados para construção de uma provocação em aberto sobre alguma situação incômoda na sociedade. A literatura/arte empenhada constitui um projeto estético que caracteriza um grupo de autores e obras que permeia tendências de épocas distintas. Plínio Marcos destaca-se justamente pelo discurso engajado, fundamentalmente sob a ótica das relações de poder, onde há lugar para se discutir a subalternidade.

Ao construir personagens que se afastam do teatro clássico, o autor quebra o elo com a tradição, e se associa a uma tendência que se ocupa em representar cenários de completa miséria, seja econômica ou existencial. O

dramaturgo descreve os lugares que essas personagens ocupam, no aspecto físico e discursivo, configurando o que críticos chamam de teatro de tendência Naturalista.

Peter Szondi (2001) problematiza a crise do drama, nas circunstâncias em que o teatro se encontrava na transição entre século XIX para o século XX, pois as temáticas que apresentavam um cenário da aristocracia e da burguesia já não sustentava o teatro, uma vez que o público carecia de algo inovador. Eis que surge a tendência naturalista do século XX, em que leva aos palcos personagens que configuram as camadas mais baixas. Conforme o autor

Nelas se encontrava homens cuja a força de vontade era inquebrantável; que podiam se engajar com todo o seu ser por um fim, impelidos pela paixão; que não eram separados uns dos outros por nada de fundamental: nem a referencialidade ao eu nem a reflexão. Homens capazes de sustentar um drama, com sua limitação essencial ao fato presente e intersubjetivo. Assim a diferença entre as camadas baixas e as altas da sociedade correspondia a diferença dramaturgica. A capacidade e a incapacidade para sustentar o drama. (SZONDI, 2001 p. 101).

Diante dessas premissas, faz-se necessário um percurso pelas teorias, para compreender o teatro naturalista. Magaldi (1962) situa o início do teatro brasileiro na estética romântica, com poucos percursos até chegar ao modernismo, em que se destacam diversas tendências, dentre elas, o Naturalismo tardio, expresso na peça em estudo. O Naturalismo é para alguns críticos, como Alfredo Bosi (2006), uma ramificação do Realismo. Como Rosenfeld (1993) explica, no teatro realista, tentavam transpor a realidade aos palcos, procurando

subordinar tudo às intenções do poeta, realizando-as com o emprego de todos os meios da arte de representar e da técnica cênica; meticulosa obediência à cor local e histórica, tantos nos *décors*<sup>12</sup> como nos trajés. (ROSENFELD, 1993, p. 101).

Não obstante, alguns teatrólogos sentem a necessidade de enfatizar as mazelas sociais que assolavam o mundo ocidental. As peças de caráter

---

<sup>12</sup>*Décors*, segundo Pavis (2008), é um termo em francês que significa cenários.

naturalista tentam dar conta de representar no teatro, pessoas em condições economicamente miseráveis, era um realismo descomedido.

Segundo Hauser (2000), no século XIX, a arte é influenciada pelo período histórico de grandes transformações sociais, marcada pela queda da aristocracia, pelas lutas e reivindicações da burguesia, a ascensão do capital financeiro e um conflito entre o conservadorismo aristocrático e os novos valores morais e sociais de apreço ao dinheiro e ao sistema capitalista burguês.

Nesse contexto, a burguesia une-se ao proletariado para “juntos”, combaterem os privilégios e o conservadorismo da aristocracia. É nesse cenário que surgem os romances e peças de Émile Zola. Ele torna-se o grande precursor da estética naturalista, influenciado por escritores como: Gustavo Flaubert e Honoré Balzac, de filiação ao realismo. Na dramaturgia, destaca-se como principal expoente do naturalismo, Henrik Ibsen. Após as primeiras manifestações do naturalismo, a crítica afirma:

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, 2000, p. 790).

A literatura naquele contexto desvelava aquilo que havia de mais sórdido no ser humano, a exteriorização de seus desejos e ambições mais íntimas. Para Bosi (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 burguesa jamais aceitaria se expor dessa maneira, mesmo que fossem manifestadas na ficção.

Para Hauser (2000), o Naturalismo não é uma concepção artística homogênea, pois se preocupa com as interpretações da 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. As personagens criadas nas obras de tendência naturalista estavam em um espaço de vivência da sociedade burguesa. Ao longo dos anos, a literatura corporifica em seus enredos, outros cenários que passam a compor as cenas das obras.

A estética naturalista manifesta-se em um primeiro momento no romance, depois atinge a 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”. O teatro tem proximidade direta com seu público, pois não havia outro meio de se ter acesso que não o presencial, desse modo, o teatro naturalista possibilitava maior conexão entre o mundo ficcional expresso pelo ator e o mundo real (público).

Ainda que o Naturalismo tenha se manifestado desde o século XIX, causa efeitos nas produções do século XX. Plínio Marcos foi um observador das mazelas sociais de seu tempo e trouxe aos palcos o que havia de mais miserável das condições de existência do ser humano, daqueles sujeitos que raramente foram protagonistas, seja na narrativa ou na dramaturgia: os mendigos, as prostitutas, os homossexuais, os chamados de “escória do submundo”. Os escritores de tendência naturalista falam sobre as injustiças sociais de seu tempo, suas personagens debatem os problemas morais do contexto a que se refere. No entanto, por se referir às condições subjetivas do ser, transcendem o tempo de produção das obras.

Rosenfeld (1982), na citação abaixo, problematiza as falhas do Naturalismo, pois, segundo ele, não deve ser preocupação do teatro retratar a realidade, tal como ela é, vejamos:

Que o naturalismo do ator protagonista não pode funcionar plenamente, verifica-se pela cena equestre de *Tiradentes*. Uma vez que David José, ator protagonista, 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 protagonista, mas, ainda assim, não há (e não pode haver no Arena) nenhuma montagem naturalista, nenhum esforço

sequer de ir além da encenação teatralista. (ROSENFELD, 1982, p. 22).

Como se pode observar, a tentativa dos naturalistas em ser verossímeis com as camadas mais baixas, seja no cenário, no figurino ou na linguagem apresenta suas limitações. Notamos que os elementos fundamentais para a estética naturalista recaem sobre o tempo e o espaço. Foi em torno desses elementos que os escritores se dedicaram para compor suas tramas. Seguindo esse raciocínio, podemos ir ao encontro dos elementos que Kate Hamburger (2013) destacou como categorias fundamentais da criação literária: o espaço e o tempo. Esses elementos norteiam o processo de criação da obra, pois o escritor parte de uma inquietação de seu tempo para, enfim, atingir a observação e interpretação da realidade histórica.

O mundo social é, para Pierre Bourdieu (1996), influenciador nas criações das obras literárias. Quando o teórico escreve *As regras da arte*, ele faz uma análise do romance *Educação sentimental*, de Gustavo Flaubert. Na análise, o autor defende a tese de autonomia da arte, em que o único compromisso dela é com ela mesma, associando-a ao conceito de liberdade artística. Ainda que determinada obra traga em seu bojo aspectos culturais e sociais do ser humano em um determinado tempo e espaço, o que prevalece é a autonomia da arte, de modo que ela toma caminhos diferentes do projeto de seu criador e pode atender ou não a expectativa do leitor. Toda a discussão sobre uma obra deve partir, primeiramente dela, em um movimento de dentro para fora. Nesse sentido, podemos dizer que o método usado pelo autor tem como influencia as premissas do Novo Historicismo.

O teórico desenvolve sua tese baseado em um romance; no entanto, suas ideias podem ser aplicadas na discussão sobre a literatura dramática, na busca da compreensão sobre a autonomia da Arte e da Literatura. Essa autonomia pressupõe a investigação do diálogo entre o produto artístico e o contexto histórico e social de sua produção. Isso porque, a arte está para o mundo, assim como o mundo está para a arte. Segundo a análise feita por Kate Hamburger:

A lógica do drama não pode passar sem o ponto de vista epistemológico - em que é decidido que o problema da realidade em si, como já foi aludido é de certa relevância para

o esclarecimento da estrutura dramática. A forma dramática, conforme expresso antes, é constituída de tal maneira que não apenas existe no modo da apresentação, como a épica, mas que é destinada a passar ao modo da percepção (do palco), e a mesma realidade fisicamente determinada que a do espectador. Isso significa, contudo, que é planejada sob o ponto de vista duplo da criação literária e da realidade (física). (HAMBURGER, 2013, p. 141).

Para a autora, a arte está imbricada no mundo social. Partindo dessa ideia, *Quando as Máquinas param* (1978), é um texto que precisa ser dimensionado nos macros e micros espaços da sociedade brasileira. A peça é situada no subúrbio, as personagens vivem em pequenas casas, modestas e muito próximas, pois os vizinhos se conhecem e sabem das particularidades da vida do outro. É nesse ambiente que as personagens vivem de modo simplório: os amigos e vizinhos que se reúnem no barzinho para tomar a cerveja e assistir ao futebol, a dona de casa que, mesmo com dificuldades, se emociona e sonha ouvindo as radionovelas, as crianças se reúnem para jogar futebol no final da tarde, enquanto os pais estão no trabalho, dentre outros.

A peça expõe personagens que estão sob o efeito de uma recessão, segundo o enredo da obra, há um índice exorbitante de desempregados, por não atender ao mercado de trabalho e, outros, por não terem onde trabalhar. No primeiro quadro, Zé declara: “Deixa eu falar. Não sou o único que está parado aqui nesse bairro. Só nessa rua tem uns vinte”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 64). Mais adiante, ele diz: “O pior é que tudo quanto é fábrica está mandando gente embora. Só a Fipam mandou mil ontem. E dizem que vão mandar mais na semana que vem”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 66). No segundo quadro: “Cada vez pior. Hoje teve uma fábrica que chutou quinhentos. E diz que não vai indenizar ninguém, senão estoura”. (Ibidem, 1978, p. 77).

Zé indigna-se com o número alarmante de desempregados que a cada dia aumenta, deixando-o desmotivado a acreditar que seria uma circunstância passageira, como acreditava sua esposa. A fábrica onde a personagem trabalhava demitia constantemente funcionários, até que um dia também o demitiu. O descarte dos operários é resultado de um sistema capitalista e da crise econômica que o país atravessava. Vejamos mais um trecho:

A gente nunca podia imaginar.

ZÉ

Claro que eu ouvia falar que ia ter corte. Mas, pombas! Nunca pensei que ia embarcar nessa canoa furada. Pensei que só iam chutar os outros. Eu nunca perdia dia de serviço. Trabalhava direito. O mestre estava contente comigo. E tinha uma porrada de mau elemento lá. Mas não quiseram nem saber. Mandaram todos pras picas. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 72).

O capitalismo coage o ser humano ao culto do individualismo, uma estratégia que impede a união e a força da classe operária. Zé, na peça, representa aquele funcionário que não se preocupa com que seus companheiros de trabalho que estão sendo demitidos, pois, desde que ele permaneça na fábrica, o seu sustento está garantido. Porém, não tardou para que também fosse descartado; a partir de então, consegue enxergar a dimensão da problemática do desemprego.

Quando Zé sai em busca de emprego descobre que, além de não encontrar nenhuma vaga no mercado de trabalho, havia novos desempregados. Diante da circunstância, cada um tentava meios de renda alternativos, de modo autônomo, para garantir o sustento. Como exemplos temos, Nina que recorre ao seu ofício de costureira para prover o alimento da sua família, seu cunhado que usa o carro particular para trabalhar de motorista. Porém, há aqueles que não conseguem formas lícitas de trabalho e buscam no mundo da criminalidade formas para a sobrevivência. Todo esse contexto é fundamental para se compreender o momento histórico representado por Plínio Marcos.

A crise econômica resultou em uma população refém de um sistema que explorava o indivíduo e não fornecia mecanismos possíveis para retirá-los da miséria. Como consequência, havia famílias sem ter condições de pagar o aluguel e prover as necessidades básicas dos seus entes. No fragmento: “Por falar em aluguel, nós estamos três meses atrasados. Seu Raul veio aí receber outra vez”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 82), podemos observar que a falta de dinheiro os deixavam em uma situação de vulnerabilidade, podendo ser despejados a qualquer momento. A situação crítica de moradia pode ser também verificada no diálogo:

ZÉ

Ele vai despejar a gente, Nina!

NINA

Despejar?

ZÉ

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

(Pausa)

NINA

Mas ele falou que dá uma grana pra mudança.

ZÉ

Mas pra onde a gente muda? Quem vai querer alugar casa pra desempregado? Quem? (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 83-84).

O casal, assim como as demais personagens, expõe a condição de milhares de famílias daquele período de crise, fruto do desenvolvimento social e econômico iniciado na década de 1930. Aqueles que tinham condições de custear suas despesas, aos poucos perdiam sua renda *percapita*, não somente o emprego, mas a dignidade de viver. Abaixo de Zé e Nina, estavam aqueles que já não tinham nenhuma fonte de renda, para custear o mínimo para sobrevivência, não havia mais o que perderem. A classe trabalhadora foi a que mais sofreu, ainda que não fossem os únicos afetados, conforme se observa no fragmento: “[...] Tá todo mundo bombardeado. Até muito bacana por aí anda assombrado”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 81). A classe burguesa também sofreu com as consequências, mas restringiu-se ao receio de perderem a riqueza que haviam conquistado, ou de reduzir os ganhos, diferente daqueles que perderam todos os meios para garantir sua subsistência, de não terem onde morar, ou o que comer.

Segundo Tavares (1994), o plano de desenvolvimento do país na década de 1950, liderado por liberais progressistas e intelectuais de esquerda era de elevar a vida da população brasileira, colocar o Brasil ao lado dos países de primeiro mundo. No entanto, a discussão de dez milhões de habitantes pobres de 1950, após trinta anos, passa a ser de oitenta milhões. As estratégias de desenvolvimento industrial do país de fato ocorreram, o país foi contemplado com a chegada das indústrias e da tecnologia.

Ocorre, todavia, que essa política de desenvolvimento atendeu ao interesse de alguns, enquanto a massa trabalhadora, diante das dificuldades, foi descartada e perdeu o direito a uma vida digna. Eis que se criam as

condições propícias para estruturas de condições marginais, segundo a “teoria da situação social marginal”, de Quijano, discutida por Dimas E. B. Junior.

O conceito de marginalidade advém de problemas no processo de urbanização pós Segunda Guerra Mundial, em referência às comunidades periféricas recentemente organizadas, especialmente na maior parte das grandes cidades latino-americanas. (JUNIOR, 2014, p. 26).

Este conceito explica as circunstâncias que o “Projeto Brasil, Grande Potência<sup>13</sup>” deixou parte da população: desintegrada e sem amparo dos autodenominados liberais progressistas e do Estado. Aquilo que gerou privilégios para alguns, trouxe miséria e sofrimento para outros. Enquanto uns saboreavam os “frutos” do desenvolvimento industrial, os demais clamavam por um pedaço de pão. São em condições semelhantes que segundo Benjamin (1989), Döblin<sup>14</sup> cria a personagem Franz Biberkopf<sup>15</sup>.

Por que Franz Biberkopf é jogado debaixo de um carro, perdendo um braço? E por que lhe tiram a amiga e a matam? A resposta está na segunda página do livro. Porque ele exige da vida mais que um sanduiche. (BENJAMIM, 1987, p. 59).

O capitalismo torna-se uma máquina produtora da marginalidade, na medida em que sujeitos não podem ter proveito dos privilégios propagados pelo sistema. Plínio Marcos (1979, p. 32, *apud*, LIMA, 2017, p. 51) Ao se referir a esse contexto, em outra obra, segundo a personagem, diz: “Eu queria carrão, as gatas e os cambaus. Tive que ir buscar à dentada. Eu nunca tive bulhufas. [...] Nunca me deram porra nenhuma, então apelei [...] <sup>16</sup>”. Cenários como estes, podem ser identificados em *Quando as máquinas param*, observado na

---

<sup>13</sup> Ao se referir sobre este projeto Rezende diz: “Em torno da ideia de fomento da competição nacional, como prioridade da modernização que estava em andamento, assistia-se ao florescimento do “Projeto Brasil, Grande Potência”, no governo Médici, como forma de solução dos problemas econômicos e também políticos”. (REZENDE, 2001, p. 115).

<sup>14</sup> Romancista e Poeta alemão.

<sup>15</sup> Personagem protagonista do romance *Berlin Alexanderplatz* do escritor alemão Alfredo Döblin.

<sup>16</sup> Fragmento da obra *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos (1979), citado por Rainério dos Santos Lima, em *Um teatro de relações destrutivas: violência e formação sentimental na dramaturgia de Plínio Marcos*. (2017, p. 51).

condição de vida das personagens: morar de aluguel, ser desempregado, passar necessidades por falta de alimentos, a não acessibilidade ao lazer, entre outros.

A peça sugere que as personagens de classes distintas viviam distante umas das outras. No trecho a seguir, uma cliente de Nina, uma senhora “grã-fina”, solicita a confecção de um vestido, mas demora dias para pagar a encomenda. Mais que uma distância física pode-se identificar o distanciamento nas relações humanas.

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!

NINA

Não pagou, mas vai pagar.

ZÉ

No dia de São Nunca.

NINA

Ela sempre pagou.

ZÉ

Nessa altura do campeonato, aquele vestido deve está todo esbagaçado. A empregada dela deve está agradando na gafeira com aquele pano. E nós aqui, no ora veja. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 62-63).

Ao reconhecer-se como pobre Zé sabe das poucas alternativas que têm diferente da “grã-fina”, o seu fim trágico parece ser certo. Enquanto os moradores da vila trabalhavam para honrar os compromissos financeiros e atender as suas necessidades básicas de subsistência, como morar e comer, a classe burguesa vivia para manter seus luxos. Foram os marginalizados que ficaram desamparados, assim como foi a classe trabalhadora que pagou a conta da crise, enquanto as demais ficaram confortáveis por serem proprietários, pois não correriam o risco de perder sua qualidade de vida. A senhora “grã-fina” manteve seu poder de compra e permaneceu com sua empregada, logo não sentiu os efeitos desumanizadores da crise econômica.

No fragmento: “Nina - Que está havendo?/ Zé - O quê? Esse Governo”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 66). Percebe-se que, além da consequência da crise econômica, as personagens estavam vivendo em um período de autoritarismo político. Zé, apesar de ser um sujeito sem instrução formal, tem a noção das problemáticas que assolam o seu meio. Ele percebe que a falta de oportunidades está delineada pelo sistema político vigente.

Com isso, o dramaturgo também expõe a vulnerabilidade das personagens em um contexto de violenta crise econômica. A crise financeira e social era resultado de fatores internos e externos do país e era sustentada pelo discurso de que essas dificuldades aconteciam pelas regras do próprio mercado, uma justificativa que, infelizmente, ludibriava certos grupos sociais.

Diante dessa circunstância, Plínio Marcos, mesmo afirmando não ser um escritor de esquerda, pois não defendia posicionamentos ideológicos de esquerda ou direita, suas peças não estão isentas desse cenário. O autor menciona as consequências do regime político instaurado no país pós 1964. É possível observar na estrutura da peça, quando o autor coloca no desfecho dos atos, *as luzes se apagam*, ou *a luz apaga devagar*. Nada mais, além disso, é dito. A falta de luz induz o período de obscuridade política que o país perpassava, afetando também a produção artística e cultural do país, uma vez que, como afirma Rosenfeld,

O uso corporal, a linguagem cifrada ou transmutada para meios visuais ou auditivos substituírem a linguagem verbal, a própria produção cênica buscando vias alternativas seja para produtos mais econômicos, seja para sala e ambiente convencionais. Mesmo a cenografia buscou adaptar-se aos novos tempos, sóbrios, econômicos e dispersivos. (ROSENFELD, 1997, p. 15).

O significado de “as luzes se apagam” pode ser interpretado como uma alusão ao período de ditadura militar no Brasil, que teve como algumas de suas consequências a perda de liberdade de expressão. Outro aspecto, destacado pelo dramaturgo é o silenciamento, identificado nas pausas que as personagens dão no decorrer de seus diálogos. Ao longo dos acontecimentos, há demarcações de pausa que podem ser relacionadas à censura, como no trecho que segue:

ZÉ

Não fica bem é eu não ter onde trabalhar. Isso é que não fica bem. E me arranjar uma viração ninguém quer. (*Pausa.*) Escuta Nina, a vida não está sopa. Se a gente não se espalha um pouco, acaba endoidando. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 64).

[...]

ZÉ

Não... não brinco. (*pausa.*) Só que é fogo ter que pedir grana emprestada pra aprender a dirigir, pra depois trabalhar, pra depois ir pagar. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 107).

Zé, por meio de seu discurso, leva aos palcos a voz daqueles que enfrentam as dificuldades para garantir a sobrevivência. O dito popular, “a vida não está sopa”, sinaliza o fracasso do “progresso” e anuncia a pobreza material da grande massa. Nestas condições, Zé se retrai ao silêncio, uma condição recorrente na Literatura, ora por uma perspectiva sociológica, ora filosófica. Bachelard (2008) compreende o silêncio como uma tentativa do homem entender a razão de sua vinda ao mundo. Sobre isso, o autor diz:

Como é difícil situar os grandes valores de ser e de não ser! O silêncio, onde está sua raiz, é uma glória do não ser ou uma dominação do ser? Ele é “profundo”. Mas onde está a raiz de sua profundidade? No universo onde rezam suas preces as fontes que vão nascer, ou no coração de um homem que sofreu? E em que altura do ser devem abrir-se os ouvidos que escutam? (BACHELARD, 2008, p. 183).

Então, como ser escutado sem dizer? Catalina Elena Dobre (2016), ao estudar o silêncio de Max Picard, afirma que o silêncio diferente do que muitos compreendem, pois, não é a mera ausência da palavra de quando não sabemos o que dizer, mas uma busca para o autoconhecimento e compreensão da realidade.

No gênero épico, narram-se experiências, em que as personagens não verbalizam, mas o narrador expõe seu inconsciente, o que possibilita aos leitores ter acesso ao pensado pela personagem, este fenômeno recebeu o conceito de fluxo de consciência. Mas e no teatro? Como demarcar um silêncio? Se o teatro é a verbalização. Não há como expor um fluxo de consciência nos palcos. No entanto, Plínio Marcos demarca por meio de

didascálias<sup>17</sup>, 29 ocorrências de pausa em *Quando as máquinas param*. O que nos instiga a problematizar estes não ditos primordialmente por Zé. Ele é um sujeito inconformado com as estruturas sociais que lhe tira toda possível perspectiva para existência, é o que o coloca em condição de silêncio e reflexão.

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? (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 120-121).

No quinto e último quadro, a personagem passa a noite em claro questionando sobre suas experiências ao longo da vida. Todas as possibilidades de superação eram frustradas, assim como suas expectativas também não tiveram progresso. Zé não tinha o direito à voz e isso é significativo naquele momento histórico. O que dizer de um sistema que nega a liberdade de expressão? A personagem, com isso, fica em um estado de impotência, deseja não existir.

Uma segunda possibilidade de se ler a demarcação do silêncio é o poder da censura. Não podemos nos esquecer das condições vividas pelos brasileiros no período que segue de 1964 a 1984, ou seja, a retaliação do direito de expressar o pensamento. Intelectuais, artistas e demais pessoas da sociedade civil andavam sobre a linha tênue do dizer ou não dizer. Foram os anos que imperou a ditadura militar no país, foi o período da submissão ao silêncio. Conforme Galvão (1994),

---

<sup>17</sup> Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo). Para interpretar o texto dramático. Por “extensão no emprego moderno: indicações cênicas” ou *rubricas*. (PAVIS, 2008, p. 96).

quem não fora morto, tinha se deixado morrer, ou tinha-se suicidado, ou entrava em *free trip*, ou estava esterilizado e incapaz de voltar a criar, ou abandonara o teatro e o cinema para trabalhar na televisão, ou vivia no exílio, ou escrevia tese de doutorado – razão histórica do florescimento do ensaio no período –, ou recolhia seu potencial contestatório e domava suas canções bem como sua voz. (GALVÃO, 1994, p. 191-192).

Pode-se interpretar esta demarcação de pausas como um recurso utilizado por Plínio Marcos para referenciar ao silenciamento de seu povo, pois como um dramaturgo comprometido com seu lugar na engrenagem social, buscou de diferentes maneiras expressar sua indignação ao poder estatal. O teatrólogo usou do seu poder da palavra para militar junto com seus pares. O silêncio no discurso de Zé pode ser uma representação da impotência do ser humano frente ao poder do Estado.

Podemos, também, correlacionar o silêncio das personagens com a problematização do espaço discutido por Gaston Bachelard (2008). O autor trabalha o conceito de espaço interior e exterior, colocando em confronto o homem com o mundo. Nesse conceito, o indivíduo tem suas concepções de mundo internalizadas em seu consciente e, ao mesmo tempo, torna-se vulnerável às condições imposta pelo mundo social. Quando Zé pausa seu discurso para questionar a realidade em que vive, entra em um “fluxo de consciência”, mas o espectador não tem acesso ao que ele está pensando. Nesse momento, a personagem se conecta com seu interior, e por mais que se indigne, sabe que são fatores do “mundo lá fora” que conduz sua vida.

Os acontecimentos exteriores exercem, portanto, influência na vida das personagens, desencadeando reações políticas e sociais. Há um encontro entre os tempos: o da ficção, com a História. Maurice Blanchot (2013), ao discutir o tempo, afirma que “o tempo da obra não é tomado de empréstimo ao nosso. Formado por ela, que é a menos imóvel que se possa conceber o enigma essencial desse livro e sua inesgotável força de atração”. (BLANCHOT, 2013, p. 355). O tempo da literatura é a tensão entre o tempo de narrar e o tempo de viver. Kate Hamburger (2013) corrobora com o pensamento do teórico, ao afirmar:

a consciência temporal desaparecia na ficção, porque esta não se limita a indicar e datar os eventos como a narração histórica, mas despertar a ilusão de uma vida, que se realiza como vida real, sem reflexão sobre o tempo a que decorre. (HAMBURGER, 2013, p. 112-113).

Não se trata apenas de projetar o tempo cronológico, mas, sobretudo, os eventos da vida humana, os efeitos que isso acarreta para a criação literária. O confronto do tempo a que o drama se refere, com o tempo da ação das personagens, resulta na tensão encenada pelos atores. Ainda que as personagens estejam vivendo em um determinado momento histórico, de crise política, efeito da ditadura militar e de crise econômica, consequência da recessão de 1930. Podemos observar no trecho que segue, que o que marca é a tensão entre as personagens, ou seja, o tempo da ficção:

NINA  
Que será que está havendo?  
ZÉ  
O quê? Esse Governo. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 66). [...]  
NINA (*pondo comida na mesa*)  
Vem comer, Zé!  
(*Zé senta-se a mesa*)  
NINA  
Para amanhã não tem mais feijão.  
ZÉ  
Amanhã é outro dia.  
NINA  
Seu Antônio da venda não fia mais pra gente.  
Zé  
Já escutei isso mil vezes. (Ibidem, 1978, p. 68).

Como se observa, há subversão do conceito de tempo cronológico, à medida que evidencia os efeitos que estes acontecimentos históricos influenciam na vida das personagens. O autor, ao escolher um contexto como cenário de suas obras, expõe experiências humanas, a partir de um olhar particular da realidade. Segundo Sousa (2006, p. 06), “seus interesses moldam aquilo que eles querem relevar do momento histórico em que vivem suas experiências”. Desse modo, o recurso de Plínio Marcos ao usar do tempo cronológico para construção de seu texto é uma técnica para articular o conflito do drama: o anticonformismo de Zé e Nina, diante da sua existência. Sendo

assim, o desfile entre o tempo passado e presente, tempo cronológico e literário a peça é ressignificada.

Apesar das cenas de *Quando as máquinas param* acontecerem nos cômodos de uma casa, é possível visualizar outros espaços, como a existência da casa da mãe de Nina, o lugar de lavar carro, onde o vizinho trabalha, a empresa onde Zé vai fazer uma entrevista de emprego, o pátio que as crianças brincam de jogar bola, a casa da vizinha que Nina vai assistir televisão, o boteco que Zé assiste ao jogo e a fábrica. Todos esses espaços indicam como vivem as personagens e o quanto a peça é expressivamente social, expondo não somente a vida particular de Zé e Nina, mas a relação do casal com o mundo.

Além dos macros cenários, citados e comentados acima, a peça traz em cena os micros espaços, como a casa do casal. Centrado na cozinha, na sala e no quarto. Há elementos que indicam os espaços em que as personagens se encontram. Para Roland Barthes (2004), trata-se do recurso da descrição, utilizado na literatura que infere um índice de padrão de vida das personagens; sendo assim, os espaços construídos na peça apontam a condição de vida simplória de Zé e Nina.

Diante da existência de três cômodos, é possível afirmar que o casal residia em uma casa pequena, possivelmente os demais moradores do vilarejo também. O primeiro ato acontece na cozinha, Nina aparentemente está preparando o almoço, conforme sinaliza a didascálias: “Ao abrir o pano, Nina está cozinhando. Fora de cena ouve-se barulho de molecada jogando bola. De repente, todos gritam: “Gooooooooo!!! Boa, Zé! Zé é o cobra”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 59).

A cozinha demarca o lugar de ação da personagem Nina, inferindo sua condição de dona de casa, responsável pelos afazeres domésticos, outros momentos no decorrer da peça ela também se encontra na cozinha, está dedicando-se a cozinhar, colocar e retirar a mesa. No quinto e último quadro, descreve a cena: “Nina arruma a mesa e canta alegre. Fora de cena, molecada joga bola. Zé entra e senta-se sem dizer nada, Nina estranha, mas finge que não notou a cara de desânimo de Zé”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 113). No caso de Nina, a sua condição de dona de casa estava determinada pelas convenções sociais, pois, havia sido para isso que sua mãe a educou. Na

cozinha, Zé aparece apenas para conversar com a esposa, pois é o lugar onde ela se encontra, mas é sempre ela que está agindo, fazendo os afazeres do lar. Essas construções de cenas sinalizam a estrutura patriarcal na qual Nina está inserida, mas, conforme abordaremos adiante, é uma estrutura que a personagem luta para subverter.

No decorrer dos quadros, podemos observar a retirada de todas as possibilidades do casal ter uma vida digna: o varão perde o emprego, são despejados da casa que vivem de aluguel e perdem o direito do único meio de entretenimento que teriam, através da compra do aparelho televisivo.

ZÉ

Você lembra? A gente estava pensando em comprar uma televisão com o décimo terceiro salário. Você lembra? Daí, caí do cavalo. Já estava até paquerando uma que vi na vitrini. Já tinha até visto o plano do crediário. Ia ser legal.

NINA

Ainda acho que foi sorte a gente não comprar. Você já pensou se nós comprássemos e depois você fosse despedido? Íamos ter que devolver e perdíamos o dinheiro da entrada e tudo.

ZÉ

Mas ia ser legal ter uma, não ia?

NINA

Claro que ia. Está passando cada novela bacana! A Dona Helena, quando veio trazer o vestido, me contou uma tão bonita. Quase chorei. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 70).

A transformação da sala em um espaço de trabalho infere que não há espaço para o lazer na vida de Zé e Nina. As garantias de uma vida digna são retiradas gradativamente. A negligência do lazer torna-se mais incisiva quando Nina reclama que não podia nem ter o gozo de ouvir a sua radionovela. “Poxa, Zé, será que nem minha novela vou poder escutar mais?” (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 78).

No final do dia, depois de todos os afazeres, o casal se recolhe ao quarto; o primeiro quadro inicia-se com Nina preparando o almoço, e Zé brincando de futebol com as crianças no pátio do bairro. O quadro termina no quarto, o lugar em que o casal expõe o maior nível de intimidade. “Zé já está deitado, olhando Nina com malícia. Nina também vai para a cama”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 87). Gaston Bachelard (2008) menciona que o quarto é o espaço de conexão com o interior:

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranquilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto, o quarto é em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o vemos. Ele já não nos limita, pois estamos no próprio fundo de nosso repouso, no repouso que ele nos conferiu. (BACHELARD, 2008, p. 228).

O teórico usa a metáfora do quarto para esclarecer a conexão do ser humano com seu consciente. Ainda que se faça a referência com o quarto, como um espaço físico, como o lugar de intimidade, sendo assim podendo ser, fazer e dizer o que ninguém pode ver, sem nenhuma censura. Pode associar o quarto também com aquilo que está no inconsciente, sendo suas vontades e desejos mais íntimos, mas que não são externalizados. É nesse espaço que o casal demonstra ter um ao outro para o amparo e a superação das dificuldades diárias, daquilo que já passou e da labuta do dia seguinte. No trecho: “NINA - Você está preocupado por causa da casa?/ ZÉ - Nisso a gente dá um jeito/ NINA - Tem que dar!” (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 78), podemos identificar que o espaço que deveria ser de conforto torna-se claustrofóbico, pois as personagens têm a ciência de que tem apenas um ao outro e que não há para quem pedir ajuda.

Neste sentido, Enedino; Silva; Bulhões (2016) destacam que “os espaços geralmente fechados, concorrem para o tom claustrofóbico dos diálogos torpes. É nessa vertente que a poética de Plínio Marcos possui uma verve naturalista”. (Ibidem, p. 75).

Nos espaços macros da peça, destacam os acontecimentos históricos culturais de uma população que sofria (e permanece sofrendo) com as consequências das crises políticas e econômicas. Nos micros espaços, exterioriza as ações das personagens frente às problemáticas sociais externas a vida do casal. Zé e Nina são encurralados por um sistema político, econômico e social que corrobora nas suas particularidades, conforme pode ser observado no decorrer dos quadros que se sucedem no drama. A preocupação pela sobrevivência assombra as personagens ao se recolherem no quarto. Eles não conseguiam ter noite de sono tranquila, sem saber se no dia seguinte poderia ter o que comer ou onde dormir.

### 3.2 Teatro e resistência em tempo de opressão

Quartim Moraes (2018), em *Anos de Chumbo*, faz um estudo do teatro brasileiro da metade do século XX, quando artistas, intelectuais e estudantes uniram-se por uma causa em comum, ou seja, o combate e a resistência de um autoritarismo político. É nesse contexto que a produção teatral ganhou um caráter de protesto e conscientização, enquanto a população estava ludibriada com a bandeira política levantada por ditadores. Com efeito,

é necessário, portanto, para contar por inteiro a história do teatro de 1968 – uma história que tem, na verdade, mais a ver com a política, no seu melhor sentido, do que com a arte cênica, espelha-la com movimentação estudantil, com a qual compartilhou a missão de vocalizar, cada qual à sua maneira, o grito de protesto da alma nacional contra a opressão da caserna até porque o movimento estudantil empenhou-se naquele período, ele também, em fazer teatro como recurso adicional de manifestação de protesto e de conscientização política. (MORAES, 2018, p. 15-16).

A ação engajada do teatro não é recente, pois William Shakespeare, no século XVI, produziu peças expondo o que há de mais sombrio no meio social. Na fala de Marcelo, em *Hamlet*, por exemplo, ele diz: “Há algo de podre no Estado da Dinamarca”. (SHAKESPEARE, 2012, p. 23). É histórico o teatro como resistência e instrumento de luta; essa tendência torna-se evidente na América Latina pelos sucessivos golpes de Estado que os países dessa região sofreram, a partir do século XX. Enquanto os críticos viam as novas produções como inovadoras tendências de fazer teatro, aqueles que estavam no poder sentiam-se ameaçados, conforme Moraes (2018),

O que pessoas de mente aberta viam como “experimentações muito interessantes” na cena teatral de 1968, os militares, os civis da ditadura reacionária e os oportunistas que nessas horas sempre surgem preferiam entender como ameaças a Deus, à família e a propriedade, à liberdade, enfim. (MORAES, 2018, p. 22).

O teatro político investe em discussões que recuperam as problemáticas do ser humano e do mundo em que vive. Moraes (2018) destacou as diversas

manifestações realizadas pela classe dos artistas e os festivais teatrais de protesto feitos nos períodos de ditaduras. Sobre esses períodos, o autor salienta, “o mês de junho escancarou o estado de guerra entre o teatro e o governo militar”. (MORAES, 2018, p. 104).

Apesar da censura e da guerra declarada entre a classe artística e o governo, Ignácio de Loyola Brandão (1994) afirma que o período de ditadura foi um dos mais produtivos para os escritores. Foi o momento de efervescência para as produções que tomavam como matéria o combate à opressão e censura. Segundo ele, “assim, escrever era dor e sofrimento, mas também o exercício contínuo da indignação, a maneira de lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando em nossa época”. (BRANDÃO, 1994, p. 180). Após o retorno da democracia, é depositada a crença ao governo e a esperança de melhores condições políticas, econômicas e sociais para o país. Mas os resquícios da ditadura deixaram sequelas, um país atrasado em todos os aspectos, bem como uma carência aos investimentos culturais. Em suas palavras: “Se antes havia a insegurança de não saber se a obra chegaria ao público, hoje existe essa certeza: os livros não vão mesmo chegar. Se antes havia a censura, hoje existe a barreira de crise econômica”. (BRANDÃO, 1994, p. 181). Houve uma diminuição da produção literária e artística, devido ao projeto de negligência à cultura. Sobre isso Brandão (1994) afirma:

Os grandes assuntos relativos ao homem brasileiro permanecem os mesmos, uma vez que a situação social não se modificou, ao contrário se agravou pela incompetência. Se o papel do escritor durante a ditadura era de resistência, agora é de crítica. (BRANDÃO, 1994, p. 181).

Décadas se passaram desde a conquista da democracia; no entanto, o país vive em uma democracia fragilizada, brasileiros veem o ressurgimento de uma censura que insiste em assombrar a geração contemporânea, afetando, conseqüentemente, a criação artística e literária. O compromisso da criação ficcional nacional é reafirmado, com o surgimento de obras que levam avante a ideia de que a luta e a resistência é contínua. Conforme salienta Brandão (1994), é impossível libertar-se por completo de um regime que foi esmagador.

### 3.3 A configuração da personagem na ribalta pliniana

De acordo com Renata Pallottini (2015, p. 24), a personagem “é a pessoa imaginária; para sua construção, o autor reúne e seleciona traços distinto do ser – ou de seres- humano, traços que definem e delineiam um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador”. Nessa direção, uma personagem é criada para cumprir um projeto estético de um autor. Usaremos este conceito para analisar o caráter dos protagonistas de *Quando as máquinas param* (1978), no seu viés físico, psicológico e social, construído no decorrer da peça.

A personagem é um dos elementos fundamentais da criação literária, seja na prosa ou dramaturgia. Para cada uma delas há particularidades próprias do gênero. As personagens inscritas na epopeia de Homero, por exemplo, eram regidas pelas forças divinas, e estavam predestinadas ao seu destino. A partir da morte da personagem heroica clássica, o ser humano passou a caminhar solitário, com a consciência de suas escolhas, resultando em consequências diversas. O ser representado terá sua libertação dos deuses e terá o poder de escolhas, porém terá dificuldade em administrá-las.

Pallottini (1988), em seus estudos, problematiza a personagem de Hegel, pois para o teórico o ser humano passa a ter que lidar com sua liberdade, assim, “Fica, ainda uma vez, clara a posição individualista do filósofo, no seu trato como o problema da liberdade e da responsabilidade pessoais do ser humano”. (PALLOTTINI, 1988, p. 14). É na linha tênue entre a liberdade do indivíduo e as forças alheias a sua vontade que institui os conflitos instaurados no drama moderno.

Anatol Rosenfeld (1968) contribui com a discussão, pois, ele pensa a personagem com o elemento que faz o ser humano conectar-se com a ficção, por ambos apresentarem relações sociais, políticas, morais, vitais, etc. Na ficção, as personagens revelam, com perfeição, os aspectos humanos, sejam eles moralmente aceitáveis ou não. O comportamento da personagem torna-se aceitável pelo valor estético da obra, sendo irrelevante determiná-las como “boas” ou “ruins”; do contrário, recusaríamos assistir *Medeia*, por exemplo, em que uma mãe é capaz de matar os filhos.

No teatro, a personagem deixa de ser um ser de papel, pois são incorporadas pelos atores que verbalizam suas inquietações. Tudo que a personagem sente e pensa será expresso pelos atores. Portanto, o texto cênico só se consolida por meio da representação nos palcos. Para o autor, “no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, ônticamente, o próprio espetáculo (através do ator)”. (ROSENFELD, 1968, p. 31).

De acordo com Décio de Almeida Prado (1968), a diferença básica entre a personagem do romance e do teatro está na posição que ela ocupa numa obra. Enquanto no romance, ela é um elemento integrante, no teatro é o elemento central, tudo está em torno dela. “No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”. (PRADO, 1968, p. 84).

O crítico destaca as três possibilidades de enxergamos e interpretarmos uma personagem. A primeira possibilidade é no que ela expõe sobre si, pautado nos diálogos. A segunda, o que ela faz, isto é, a ação é o elemento fundamental para pontuar aspectos imprescindíveis a respeito dela; e a terceira é o que dizem sobre ela, neste caso consideram-se os coros, ou o *raisonneur*<sup>18</sup>, que significa “pessoa incumbida de ter sempre razão ou de explicar as razões da peça”. (PRADO, 1968, p. 95).

O terceiro aspecto destacado por Prado (1968) não é predominante em uma peça teatral, pois sabemos mais sobre o caráter de uma personagem através das suas falas e ações, uma vez que nem todas as peças contêm o coro ou o *raisonneur*. Considerado os três modos de observar uma personagem, os leitores e espectadores têm condições de traçar o caráter exposto em cena.

### 3.4 Trama e conflito: “uma descida ao inferno”

A dramaturgia brasileira, a partir de Nelson Rodrigues, tomou rumos que mudaram a história do teatro nacional. Após ele, a crítica não imaginaria que surgiria alguém que pudesse causar o tumulto dessa classe artística. No final

---

<sup>18</sup> Do francês *raisonneur*, que raciocina, argumenta. [...] Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão "objetiva" ou "autoral" da situação. (PAVIS, 2008, p. 323).

dos anos cinquenta, Gianfrancesco Guarnieri destacou-se com a publicação e encenação da obra *Eles não usam Black-tie*; a peça teve uma grande aceitação da crítica. No mesmo período, Plínio Marcos escreveu sua primeira peça, *Barrela*, baseada em um noticiário de um garoto que após sair da prisão cometeu diversos assassinatos, a obra surge de um sentimento de compaixão do autor. “Escreveu *Barrela* porque precisava por pra fora a dor e a indignação provocadas pela história do garoto barrelado”. (MENDES, 2009, p. 80).

Diferente de *Eles não usam Black-tie*, *Barrela* sofreu, em um primeiro momento certa rejeição; alguns do meio artístico julgavam a peça inapropriada para encenação, sob o argumento de que era pautada em diálogos somente de palavrões. Mendes conta: “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”. (MENDES, 2009, p. 80). Outros diziam que Plínio Marcos era um semianalfabeto, sem conhecimentos sobre dramaturgia. Ele também desacreditava em seu talento, era inimaginável que suas produções pertenceriam ao repertório do teatro brasileiro. Conforme sua declaração: “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”. (MENDES, 2009, p.80).

Como conceber e dar credibilidade para um escritor que mal conseguiu terminar o primário? Ele não teve uma formação escolar, motivos pelos quais sofreu retaliação de parte da classe artística e de intelectuais.

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. (MENDES, 2009, p. 258).

O talento de Plínio Marcos era notório. Ao longo de sua carreira, produziu obras impactantes, pois, mesmo vivendo em uma sociedade excludente, conseguiu subverter os padrões instaurados. Patrícia Galvão, artista vinculada à estética modernista brasileira de 1922, foi a primeira a acreditar no talento do novo dramaturgo; ao ler *Barrela*, expressa um profundo entusiasmo: “Porra, o diálogo dessa peça é violentíssimo”. (MENDES, 2009, p. 84).

Galvão, ao reconhecer um dramaturgo que possivelmente seria promissor, trabalha para tornar *Barrela* conhecida, mostra aos seus amigos para que eles possam ler, e a recepção foi surpreendente. Segundo Mendes (2009, p. 89), “a Patrícia tinha dito que o diálogo era tão bom quanto Nelson Rodrigues e o Paschoal enfeitou mais: ‘Não, é melhor, muito melhor, é um gênio’”.

Por meio da peça *Barrela*, Plínio Marcos é inserido no meio intelectual de Santos e São Paulo, uma patota que se reunia para discutir sobre política, futebol, movimentos artísticos, a situação do teatro no país e tantos outros assuntos que colaboraram com o capital cultural do mais novo dramaturgo. Ele passou a ter atenção e audiências, tornou-se amigo, por exemplo, de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi, Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz, Alfredo de Mesquita e Décio de Almeida Prado.

O talento de Plínio Marcos foi reconhecido; no entanto, ainda achavam ele despreparado. Patrícia Galvão tentou convencê-lo a entrar na Escola de Arte Dramática, uma tentativa frustrada, pois o dramaturgo não tinha disciplina para academicismo. Mendes, por exemplo, conta que ele, “não tinha paciência para ser aluno, nem mesmo de teatro. Queria logo fazer acontecer. E fez e aconteceu”. (MENDES, 2009, p. 85). Mesmo não sendo escolarizado formalmente, a partir do momento que se inseriu no mundo do teatro e do convívio com o meio artístico ganhou experiências que o ajudaram como autor, diretor e ator.

De acordo com a declaração de Pedro Bandeira, um de seus companheiros, suas peças foram comparadas a de dramaturgos já consagrados no ocidente: como registra Mendes (2009, p. 96) “aprendíamos muito graças àquele rapaz que só tinha o quarto ano primário, mas que nos apresentou a Molière, a Steinbeck, a Shakespeare, a Sartre, a Ionesco, a

Arrabal a Stanislavski, e a Brecht”. Aos poucos conseguiu se impor, como sempre fez ao longo de sua vida. Chegando a escrever dezenas de peças, um artista consagrado, um clássico dramaturgo brasileiro, segundo reconheceu Nelson Rodrigues em 1959:

Se eu tivesse de dar conselhos a um jovem autor dramático, diria: Não faça sucesso, não faça sucesso! Desde os gregos, o sucesso, em teatro, é quase risco de vida. Aí está Plínio Marcos que vocês, decerto, conhecem, seria uma vergonha indesculpável não conhecê-lo. (MENDES, 2009, p. 91-92).

Na historiografia do teatro brasileiro, Plínio Marcos foi um dos dramaturgos que mais teve dificuldades de levar aos palcos suas peças. Os motivos? Foram vários: a censura política e econômica, a rejeição da própria classe de artistas, e por considera-lo incapaz, devido a ausência de uma “formação formal”. Porém, ao longo de pesquisas sobre sua trajetória, julgamos que a maior dificuldade do autor foi o ineditismo de suas personagens. O teatro já havia concebido personagens marginalizadas, mas nada comparado as de Plínio Marcos, porque mais do que torná-las personagens, tornou-as protagonistas. Para Mendes:

O palco povoado de cafetões, prostitutas, lésbicas, assassinos, suicidas, homossexuais, gigolôs, drogados, policiais corruptos, escória das escórias, das docas de Santos, das zonas, dos bordéis, dos bares, sequer são personagens do lumpezinato brechtiano que ao menos sabia da própria abjeção, mas os marginais mais absolutos, aqueles que não tem voz nem vez. Plínio Marcos aos olhos do Sistema que governou o país a partir de 64, era o perigo, aquele cujas palavras tinham o poder de abalar a estrutura, costumes, regimes. (MENDES, 2009, p.15).

Desde a modernização do teatro brasileiro, em que Oswald de Andrade, com *O rei da vela* (1933) expõe a junção/ submissão da aristocracia brasileira decadente com a burguesia em ascensão para servir o capital estrangeiro e com Nelson Rodrigues expondo a hipocrisia da classe média nacional, a arte dramática passou a ser alvo de perseguição pela sociedade conservadora no Brasil. Depois deles, ainda vieram as personagens de Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque, por exemplo, representantes da classe trabalhadora e explorada, personagens que colocavam em xeque a suposta ordem nacional.

Mas ninguém havia exposto as experiências de personagens do submundo, até o “menino barrelento”.

A partir da crise de 1929, a classe progressista clamava pelos direitos e garantias dos milhões de indivíduos brasileiros na zona da pobreza. No entanto, havia os que estavam abaixo dessa linha, “a escória das escórias”. Como levar para o teatro aqueles que não eram considerados nem gente? Conforme afirma Neusa, de *Navalha na carne*: “Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 48). Ao longo da vida de Plínio Marcos, ele contestou as estruturas sociais em que era imerso, desde sua infância, ao rejeitar adequar-se ao sistema de ensino formal, como podemos ver no registro de Mendes:

O meu problema não começou por eu ser canhoto. Começou com a escola. Fizeram muito mal de me mandar pra escola, que é uma coisa que mata as pessoas, que castra as pessoas. Ela foi feita para preparar as pessoas para servir a uma sociedade imbecil. (MENDES, 2009, p. 44).

Após sair da escola, tentou diferentes atuações, desde jogador de futebol, palhaço de circo e camelô. Na sua vivência em Santos e em São Paulo teve contato com pessoas das “quebradas do mundaréu” como ele se referia. Essa convivência aguçou sua capacidade de criação, as personagens que outrora eram inadmissíveis subir aos palcos, ele torna-as como centro de suas tramas. Lucinéia Contiero (2019) na pesquisa biográfica que faz do dramaturgo, destaca:

A habilidade com que, depois, retratou o que via, decorre, como depõe Carlos Pinto, amigo desde a adolescência, de uma capacidade especial para enxergar nas ruas e becos potenciais cenários, situações e personagens, coisas que os amigos viam com outros olhos. Segundo Décio de Almeida Prado, “Plínio tinha uma experiência humana ligada às classes pobres e levou esse mundo para o teatro, até então em grande medida desconhecida. O teatro dele não era exatamente político, de ricos contra pobres, mas trazia uma experiência amarga dos pobres”. (CONTIERO, 2019, p. 92).

Interessante, também, é o comentário que Ilka Marinho de Andrade Zanotto faz no prefácio, ao se referir que as obras do autor tratam das quebradas, ou a descida ao inferno: “Em *Barrela*, como em *Dois perdidos*, em *Navalha na carne*, em *Abajur lilás* ou em *Querô*, peças escolhidas para exemplificar a descida aos infernos, características da obra de Plínio Marcos”. (MENDES, 2009, p.14). Esses se tornaram cenários para suas peças, suas experiências colaboraram para criar suas personagens, o seu olhar sensível foi capaz de comover aos espectadores que se emocionavam ao ver nos palcos as prostitutas, o garoto “barrelento”, o assassino, o gigolô, os desempregados e tantas mais personagens. Conforme Mendes:

Ainda trago comigo sons dos aplausos daquela noite. O teatro estava lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiam de pé, gente chorava e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha vida se repetira uma noite como aquela, jamais saberei o que é o sucesso novamente. Mas naquela noite estava selada a minha sina. (MENDES, 2009, p.91).

A ousadia de Plínio Marcos e o ineditismo das peças tiveram sucesso. Seu processo de formação como autor foi gradativo. O modo de como ele viveu na infância e na vida adulta renderam muitas histórias, que posteriormente foram trabalhadas e tornaram-se peças. Assim, é possível afirmar que o modo que enxergou e interpretou o mundo a sua volta contribuíram muito para suas produções. Dessa forma:

Viver no cais, entre putas, marinheiros, gigolôs e malandros, jogar futebol em terrenos baldios e praias e zanzar errante pela cidade não era seu privilégio. Faziam parte da rotina de todo de Santos naqueles tempos. O que diferenciava era a capacidade de reter histórias e exercitar a imaginação. (MENDES, 2009, p. 25).

A questão não é refletir a cerca da arte dramática como resultado apenas das experiências de um escritor, pois, se assim fosse, não seria teatro, mas dar destaque ao modo de interpretar uma realidade e criar arte partindo dela. Em entrevista concedida, Léo Borges Ramos questiona Plínio Marcos, se ele se inspirava nas pessoas que conheceu durante sua adolescência e nas suas experiências para criar suas personagens e o artista responde:

Não, tem coisas que a gente passa na vida e que evidentemente são experiências nossas, mas que não serve para um desdobramento artístico porque a gente passou aquilo sem o mínimo senso crítico. Depois, sim, é que a gente vai começando a entender. Mas eu ainda tenho trânsito pelas quebradas do mundaréu, e agora, com senso crítico, fica tudo mais fácil de registrar. (PLÍNIO MARCOS, 1980, p. 59).

O dramaturgo tem a criticidade e reconhece que produzir teatro não é transpor suas experiências para os palcos. A questão está na influência de um olhar sobre o mundo para o labor da criação, seja no projeto estético de cada autor ou no processo interpretativo das obras. É nesse aspecto que Theodor Adorno (2002) propõe uma discussão sobre a crítica cultural, ele põe em xeque a relação entre o crítico, a ideologia e o objeto analisado. Em consonância com Adorno (2002), Antonio Candido (2000) reflete sobre a condição da literatura no século XX com as seguintes afirmações:

Se considerarmos o panorama atual, talvez notemos duas tendências principais no que se refere à posição social do escritor. De um lado, a profissionalização acentua as características tradicionais ligadas à participação na vida social e a acessibilidade da forma; de outro, por ventura, como reação, a diferenciação de elites exigente acentuada as qualidades até aqui recessivas de refinamento, e o escritor procura sublinhar as suas virtudes de ser excepcional. (CANDIDO, 2000, p. 88).

O crítico literário chama atenção para as escolhas feitas pelos autores, no processo de construção de seus textos, seja na forma ou no conteúdo. Cada obra carrega marca de seus criadores e, partindo desses pressupostos, encontramos nos textos de Plínio Marcos personagens que demarcam um lugar e que eram excluídos dos palcos. Por isso, o dramaturgo “traz ao palco uma nova classe integrada de indivíduos até então ignorados pela saga teatral”. (MENDES, 2009, p.15). Essa era uma das vantagens das peças do dramaturgo, pois acabavam tornando-se econômicas para montá-las. “Eu só faço personagem de mendigo por que o ator pode entrar com a própria roupa e a gente não gasta dinheiro com figurino”. (MENDES, 2009, p. 94), dizia Plínio Marcos.

O dramaturgo agia com ironia, sarcasmos e humor diante das dificuldades que encontrou durante sua carreira e deu ao teatro uma nova roupagem com a inovação de suas personagens. É sobre elas que debruçaremos na seção seguinte. Zé e Nina são personagens coisificadas, diante de um sistema político e econômico castrador.

## 4 A PERSONAGEM FEMININA E A EXPERIÊNCIA TRÁGICA

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens (BÍBLIA SAGRADA: João, cap. 1).

As interpretações feitas nesta seção correspondem a uma análise produzida a partir das experiências das personagens protagonistas. No primeiro momento, a análise se pautará sobre Nina, personagem feminina de expressivo impacto no texto. No segundo, entrará na análise o personagem Zé que, massacrado pelo sistema econômico e político, sucumbe à morte. Para discutir o aspecto trágico, tomar-se-á como suporte teórico Raymond Williams e suas discussões sobre a tragédia moderna. Serão analisados também alguns recursos utilizados por Plínio Marcos para elaboração da peça, tais como: nome das personagens, o espaço, o tempo, a linguagem, enfim, elementos que se entrecruzam para composição de um todo que atribui coerência à proposta cênica do dramaturgo.

### 4.1 A personagem feminina no moderno teatro brasileiro: uma perspectiva de transgressão

As inovações apresentadas no moderno teatro brasileiro por Nelson Rodrigues pautaram-se, sobretudo, nas técnicas de encenação, mas também no protagonismo que o autor deu às personagens femininas, como se observa, por exemplo, em *Vestido de Noiva* e *Mulher sem pecado*. Nos textos rodrigueanos, as mulheres expõem suas vontades mais íntimas, o que era inadmissível no núcleo familiar que sustentava a sociedade conservadora da metade do século XX.

Outros autores dedicaram-se na representação da mulher como personagem transgressora, que luta contra o patriarcado e as instituições conservadoras, como a família e a igreja. Nesses textos do moderno teatro brasileiro, identificam-se críticas sobre os aspectos que causavam o apagamento da presença feminina, assim como o seu protagonismo, deixando

a mulher em posição subordinada. Nesse contexto, Plínio Marco constrói Nina, uma personagem que vive um conflito entre suas vontades e as normas preestabelecidas às mulheres, que deveriam seguir de filha virtuosa à esposa e dona de casa. No fragmento:

NINA

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

ZÉ

Ninguém tem nada com a nossa vida.

NINA

Mas eles falam.

ZÉ

Deixa falar. Não sou o único que está parado aqui nesse bairro. Só nessa rua tem uns vinte.

NINA

Mas ninguém fica jogando com a molecada da rua.

ZÉ

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

NINA

Natural que é. Mas você é homem casado. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 106).

Como se observa acima Nina foi educada para ser mãe e esposa, seguindo a tradição da família; no entanto, casa-se com um homem com quem sua mãe, a princípio, não apoia pela condição social que Zé tem. Nina não pertence a uma classe abastada, já que vem de uma família que não tem muitas posses; mas, segundo sugere a peça, tinham casa própria. No trecho: “[...] as viúvas dos ferroviários tinham direito a receber um atrasado? Aquele negócio de cargo maior?” (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 100), percebemos que o pai de Nina era empregado, tinha um bom cargo na ferrovia; com sua morte, deixa a esposa aposentada e com indenização. Sobre a irmã de Nina, encontra-se: “Fim do ano acabam de pagar o táxi”. (Ibidem, p. 102). Pode-se identificar que a irmã da protagonista e seu cunhado tem um carro e estão terminando de pagar uma concessão de táxi, configurando o modo como deles enfrentavam a crise do desemprego.

Rachel Soihet (2004), em *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*, destaca a pretensão do casamento vinculado à necessidade de manter um

padrão econômico de vida, herança do modelo de casamento burguês, mas que não contemplava as mulheres populares, pois estas precisavam contribuir com a renda familiar. Segundo a autora, “a dificuldade do homem pobre em assumir o papel de mantenedor, típico das relações burguesas, é outro fator, ao que se soma, em alguns casos a pretensão de algumas mulheres de garantir sua autonomia”. (SOIHET, 2004, p. 308). Segundo a mãe de Nina, a condição econômica de Zé, não era adequada para garantir uma estabilidade financeira de uma família, portanto ele não era um “bom partido”.

NINA

Você acha que minha mãe ia querer nossa desgraça?

ZÉ

Ela não queria nem que você se casasse comigo.

NINA

Ela só queria que a gente esperasse um pouco mais. Até você se firmar na vida.

ZÉ

A velha coroa queria era te fazer cansar de esperar. Se fosse esperar, até hoje a gente era noivo. Já íamos fazer bodas de prata de noivado. E nada de eu me acertar. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 106).

Tudo que sabemos sobre a mãe de Nina são pelas falas da filha e do genro. Nina tem um grande apreço pela mãe, enquanto Zé nutre um descontentamento pela sogra, que na opinião dele não apoiou o casamento. Isso porque ele não tinha as características necessárias para desposar Nina, era um sujeito sem ofício, com uma renda que possivelmente não garantiria o sustento e o bem estar da esposa, como de fato ocorreu após ter perdido o emprego.

Analisemos o trecho abaixo:

NINA

Muito bonito, Zé! Eu te esperando com a janta e você jogando bola com a molecada! Vem comer, homem!

ZÉ(*Fora de cena*)

Pra mim michou. Meu técnico tirou meu time de campo.

(A molecada fora de cena grita: “fugiu de medo, cagou no dedo!”) (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 59).

Como podemos observar, Zé reconhece a autoridade que sua esposa exerce dentro do lar. Em “Meu técnico tirou meu time de campo”, vemos uma

metáfora, usada por Zé que configura Nina como a responsável por dar as instruções e tomar as decisões estratégicas, diante de situações complexas.

Apesar de ser a esposa e, como tal gerar uma expectativa de subalternização em relação ao marido, considerando as convenções da sociedade patriarcal brasileira, Nina transgride o seu lugar de mulher, conforme as possibilidades de escolhas que tem. Primeiramente, ela decide casar-se com Zé, tendo ciência das dificuldades que enfrentaria; depois decide usar o seu ofício de costureira para contribuir com as despesas da casa, ao ponto que se torna a única provedora do lar; e, por fim, assume uma maternidade solo, pela rejeição de Zé à criança. Nina é uma mulher que assume a liderança do lar, desconstruindo a ideia de mulher que espera ser salva por uma figura masculina. Nina é uma personagem que age na trama buscando soluções que possam amenizar a situação calamitosa na qual viviam, mesmo que, às vezes, isso seja feito de forma mecanizada. No fragmento abaixo, pode-se verificar alguns dos momentos de reflexão das personagens:

ZÉ

[...] Por isso que me dá pena ver essa molecada na rua. Deviam ir aprendendo um ofício.

NINA

Deviam mesmo. Mas não querem saber de outra via, só jogar bola é o que eles querem.

ZÉ

Você pensa que é fácil se encaixar de aprendiz? Se fosse, não tinha tanto garoto na rua.

NINA

Mas não se pode ficar pensando muito nos outros. Já temos tantos problemas.

ZÉ

Eu sei. Mas é que gosto dessa molecada. São bons meninos. Só é pena serem largados por aí. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 96).

Nos cinco quadros em que a peça é estruturada, Nina está sempre em movimento. No primeiro quadro, ela está preparando o almoço, enquanto o esposo está na rua, com as crianças do bairro jogando bola, vejamos: “Ao abrir o pano, Nina está cozinhando. Fora de cena ouve-se barulho da molecada jogando bola. De repente todos gritam: “Goooooolll! Boa, Zé! Zé é o cobra”! (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 59). Na condição de esposa, ela abre a cena preparando o almoço, que, possivelmente, foi ela a provedora, já que Zé está

desempregado, e mais adiante é dito: “Nina Dona Elvira pagou o vestido. Paguei a venda e como o troco comprei esse maço de cigarro pra você”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 84).

Diante das circunstâncias de ser sustentado pela esposa e ajudado pela sogra, Zé encontra-se em um estado de desolação, não consegue enxergar novas perspectivas para a vida. Ele encontra no futebol seu entretenimento e válvula de escape, como ele mesmo diz: “Bater bola nunca fez mal a ninguém. Até ajuda a esquecer”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 60). Quando não está entretido com o futebol estava em busca de emprego, como mostra o fragmento: “Todo dia ando pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga”. (ibidem, 1978, p. 65). Assim, o peso de todas as obrigações recaiu sobre Nina, mas ela persiste e acredita em possibilidades melhores para suas vidas.

No segundo quadro, é expressa a condição financeira precária do casal, pois eles recebem a cobrança do dono da casa e, ainda, estão devendo a quitanda, onde fazem a compra dos alimentos. Nina questiona o esposo para tomar providências e ele nada faz, além de se revoltar. Nina, com o ganho de costureira, paga a dívida do mercadinho e, além disso, custeia o vício do esposo, ao lhe comprar o maço de cigarros.

No terceiro quadro, a cena inicia com Nina trabalhando para conseguir sustentar sua família: “Nina está arrematando um vestido. Está bem contente. Entra Zé, desanimado”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 89). Mesmo diante das dificuldades, ela está sempre com disposição, sendo otimista e movida pela fé cristã à espera de melhorias. “Eu acredito. Tudo tem que melhorar. Deus há de ajudar a gente. Nós nunca fizemos mal a ninguém”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 85).

No quarto quadro, Nina está grávida. Diante dessa condição, sai em busca de ajuda da família para arrumar um emprego para o esposo, trazendo a proposta para Zé tornar-se sócio de seu cunhado como taxista; enquanto um trabalharia durante o dia, o outro a noite. No entanto, Zé não tinha habilitação, mas ela pede ajuda da mãe para pagar o documento necessário para o esposo tornar-se taxista, conseguindo, ainda, a possibilidade de morar com a mãe, caso precisassem de fato sair da casa que moravam de aluguel.

Observa-se que esses acontecimentos põe em xeque a estrutura da família onde o esposo é o provedor do lar e a mulher restringe-se aos cuidados da casa, do marido e dos filhos. Deste modo, associamos ao discorrido por Carla Bassanezi (2008), em *Mulheres dos anos dourados*, a autora problematiza a transformação da condição da mulher no cenário sociocultural da década de 1950, em que movimentos culturais e sociais debatem a necessidade de transformar as estruturas arcaicas que normatizavam padrões de comportamento feminino, para sustentar a instituição familiar que precisava ser ressignificada, pois os tempos eram outros:

Eram nítidos os preconceitos que cercavam o trabalho feminino nessa época. Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como dona de casa e mães, a ideia de incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social. Um dos principais argumentos dos que viam com ressalvas o trabalho feminino era o de que, trabalhando, a mulher deixaria de lado seus afazeres domésticos e suas atenções e cuidados para o marido: ameaça não só a organização doméstica como também à estabilidade do matrimônio. (BASSANEZI, 2008, p. 521-522).

Nos anos dourados havia uma efervescência dos movimentos feministas para dar às mulheres espaço no mercado de trabalho e liberdade, frente às normas sociais que moldavam o comportamento feminino. Tais convenções sociais empenhavam-se em impor certa repressão sexual, camuflada pelo discurso de manter os padrões de feminilidade, com o intuito de conservar as moças como mulheres de família. Como ressalta Bassanezi (2008),

a vontade e a coragem de transgredir iam de fumar, ler coisas proibidas, explorar a sensualidade das roupas e penteados, investir no futuro profissional, discordar dos pais, a contestar secreta ou abertamente a moral sexual, chegando a abrir mão da virgindade e, por vezes, do casamento - para viverem prazeres eróticos muito além dos limites definidos. (Ibidem, p. 522).

Nina, personagem que vive dentro das condições sociais impostas à mulheres do século XX, sofre as influências destes movimentos, pois, ela é uma personagem que enfrenta a opinião da família e se casa com Zé, rompendo um padrão pré-estabelecido: o casamento arranjado.

Conforme as análises apresentadas, observamos o lugar que Nina ocupa dentro de uma estrutura familiar, em que os papéis se invertem, pois ela, diferente de sua mãe, não foi aquela que esperou por um pretendente que lhe oferecesse uma vida confortável, ou ao menos, distante da miséria. Não restringiu apenas aos afazeres domésticos, mas começou a trabalhar para garantir o sustento da casa.

O comportamento de Nina em relação ao esposo, de preparar o jantar, por a mesa e incentivar Zé para uma nova possibilidade de emprego, são resquícios da educação que recebeu da mãe, mas que aos poucos Nina se desvencilha. Essa questão pode ser observada nos seguintes trechos: “Mas agora aprendi. Demorou, já jantei. Teu prato tá aí em cima do fogão”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 79). “Você não manda em mim”. (ibidem, 1978, p. 123). “Me deixa ir, Zé! Me deixa ir! Agora não sou mais tua mulher”! (ibidem, 1978, p. 125). Nestes aspectos notamos os vestígios das lutas das mulheres contra um patriarcado enraizado, e portanto, as mudanças são morosas e gradativas, uma vez que segmentos da sociedade cível construiu por séculos um discurso para a manutenção da submissão feminina que teve seu apogeu no século XIX, em que estabelece:

Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família “burguesa e higienizada”. (ÂNGELA D'INCAO, 2008, p. 191).

Este modelo ideal de mulher é propagado pelas revistas femininas da época, mas é uma postura de uma mulher dentro da classe burguesa, pois na condição menos abastada, elas careciam de ir para o mercado de trabalho desde jovem. Estas Assumiam funções de subemprego, por não terem preparo adequado para ocuparem cargos que exigisse uma formação técnica. Porém, o espaço da imprensa que outrora reprimiu as mulheres, a partir do século XX rediscute este modelo ideal e passa a proclamar a liberdade feminina, que adentra a todas as classes sociais e transforma o comportamento das mulheres.

Em conformidade a esse posicionamento, podemos notar que Nina sai para a casa das amigas, mesmo que para isso peça ao seu marido. Interpretamos esse comportamento da personagem como uma transgressão aos padrões impostos para ser uma boa esposa, pois Nina no decorrer dos quadros tenta desvencilhar-se da obediência às normas do casamento. Zé, a princípio, cumpre com as expectativas de marido, desejado por Nina, um homem que a respeita e demonstra afeto: “ZÉ (abraça Nina) Vem cá, Nininha. Vem cá”. (Plínio Marcos, 1978, p. 111). Ao usar o diminutivo “Nininha”, configura-se como uma demonstração de carinho. Uma das frustrações de Zé é a impossibilidade de oferecer uma qualidade de vida à esposa. Como podemos ver em: “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”! (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 85). Sua ambição é comprar uma TV para que Nina possa assistir às novelas. Vejamos no diálogo abaixo:

ZÉ

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

NINA

Espera firmar. Televisão é muito cara.

ZÉ

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

NINA

E você de ver futebol!

ZÉ

Mas a televisão é sua. Você é quem manda. Só vejo futebol quando não tiver programa que você goste. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 85).

Nina preserva seu matrimônio diante de diversos obstáculos, entre os quais: as dificuldades financeiras, o esposo desempregado, a humilhação de ter cobradores diariamente a sua porta. Soma-se a isso, a possibilidade de ser despejada e não ter lugar certo para morar, além de estar grávida em circunstâncias desapropriadas. Em certa altura da peça, Zé muda de comportamento, tornando-se agressivo com Nina. Com isso, a protagonista recusa-se a permanecer casada, configurando uma transgressão às convenções sociais daquele período histórico.

ZÉ  
Não fale assim comigo! Já estou cansado de te aturar.  
NINA  
Já vou embora...  
ZÉ (empurra Nina)  
Fica aí  
(pausa)  
NINA  
Vamos ter o filho, Zé?  
ZÉ  
Não! Não vamos ter porra nenhuma!  
NINA  
Então eu vou embora!  
ZÉ  
Por aqui você não sai.  
(Zé segura Nina, que força a passagem.)  
NINA  
Me deixa ir, Zé! Me deixa ir! Agora não sou mais tua mulher!  
(PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 124-125).

No decorrer da trama, Nina mantém um comportamento estável. Ela não altera a voz com o marido nos diálogos, e, somente no último quadro, que se nota uma tensão instaurada entre o casal. Ela é uma personagem que mantém seu comportamento inalterado, mesmo que no final da peça tenha decidido romper com o casamento; mas isso, devido a não aceitação de Zé à gravidez.

Por ser uma mulher educada sob os valores de uma moral religiosa, jamais faria um aborto como sugere o marido. Entre manter o casamento e continuar com a gravidez, ela escolhe ser mãe, na esperança de Zé também querer o bebê, já que antes era um desejo do casal. Diante disso, é possível dizer que Nina é transgressora de um padrão de comportamento estabelecido socialmente para uma mulher, na medida em que se casa com quem escolheu, recusa-se a permanecer casada ao notar o comportamento violento do esposo e também enfrentar sozinha a maternidade.

Simone de Beauvoir (1970) discute o enfrentamento da mulher em uma sociedade constituída por valores e ideologias patriarcais. A autora problematiza a necessidade de ressignificar o liame entre as mulheres e o espaço que elas ocupam, seja frente à família, o casamento, à maternidade ou ao trabalho. Neste aspecto, Beauvoir diz:

Os costumes estão longe de outorgar a esta possibilidade sexuais idênticas às do homem celibatário; a maternidade, em particular, é-lhe, por assim dizer, proibida, sendo a mãe solteira objeto de escândalo. Como, portanto não conservaria o mito de Cinderela todo o seu valor? Tudo encoraja ainda a jovem a esperar do “príncipe encantado” fortuna e felicidade de preferência a uma difícil e incerta conquista. E, principalmente, pode ela assim esperar ascender, graças a ele, a uma casta superior à sua própria, milagre que o trabalho de uma vida inteira não compensaria. (BEAUVOIR, 1970, p. 176).

Os privilégios masculinos são históricos, seja de natureza econômica ou social, enquanto as mulheres ainda lutam para subverter as dificuldades impostas a elas, conforme a escolha de ter uma carreira profissional, a liberdade sexual, ser mãe e/ou esposa. Diante das transformações culturais e das relações entre o meio social e as mulheres, Nina é uma personagem que constitui um discurso sobre essas transformações, pelo confronto às convenções sociais: de casamentos arranjados, dos lugares e funções que homens e mulheres devem ocupar dentro de uma estrutura do casamento, em que cabe ao marido garantir o sustento da família, enquanto a esposa, apenas cuidar dos filhos e da casa, manter o casamento sob quaisquer circunstâncias e ser mãe apenas sob o regime de casada. Todas essas convenções, a personagem tenta subverter. Vale salientar que interpretar Nina como uma personagem transgressora não significa negar as estruturas patriarcais que ela vive; pelo contrário, mesmo diante de um cenário que limita as tomadas de decisões da mulher, Nina causa uma desordem nessas estruturas, diante de suas decisões.

#### 4.2 Nina: uma leitura sob a síndrome do bovarismo

Nina é uma personagem que sofre o efeito daquilo que é conhecido pela crítica acadêmica como a síndrome do bovarismo, um termo advindo do romance *Madame Bovary*, de Gustavo Flaubert, publicado pela primeira vez em 1856. Emma Bovary, protagonista do romance, é casada, mas sente-se insatisfeita com a vida que leva. A personagem busca nas leituras de romances suprir a profunda solidão que sente, mesmo sendo casada, tendo uma filha e vivendo em meio à elite de Yonville. Após leituras, ela passa a fantasiar e

desejar ser amada como as personagens dos livros. Sob a influência da literatura, idealiza o amor e as paixões, buscando nos amantes a concretização desses desejos. A partir desse contexto, foi desenvolvido e criado o termo bovarismo.

Camila David Dalvi (2015), professora e pesquisadora do bovarismo, propõe uma discussão da utilização do neologismo que, posteriormente, passou a pertencer ao dicionário das línguas francesa e portuguesa. A pesquisadora parte do conceito utilizado por Jules de Gaultier, teórico do bovarismo, para desenvolver um pensamento:

Parece aqui ser apaziguada a ideia de personalidade e, mais ainda, a distinção entre personalidade emprestada da ficção *versus* realidade. A acepção extensiva do termo designaria, assim, a ilusão alimentada por homens e povos. Nessa mesma entrada, coexistem elementos que não se excluem e não necessariamente se confirmam. A primeira acepção é ligada à “insatisfação neurótica” feminina, dando lugar à segunda a expandir-se para uma relação com a estética literária da primeira metade do século XIX e desembocando numa terceira, ampliada à ideia de ilusões alimentadas a respeito de si mesmos, por uma pessoa ou por um grupo. (DALVI, 2015, p. 36).

O bovarismo é polissêmico, usado pela crítica literária, pela psicologia e psiquiatria, atravessado pela história e a sociologia. Nesta dissertação, faremos uso do termo como um fenômeno da condição social da mulher que, diante da sua vida, busca uma fuga da realidade para suprir uma insatisfação existencial. Emma Bovary, personagem de Gustave Flaubert, viu-se obrigada a casar-se para manter o padrão de vida na sociedade da elite parisiense e, com isso, ser chamada de senhora Bovary. Ela cumpre as funções sociais de mãe, esposa e dona de casa, tendo, pois, a consciência da obrigação de seguir determinados padrões impostos a sua época. No entanto, ela rompe com essas imposições, na medida em que ela se permite viver novas experiências, em busca da realização de seus desejos mais íntimos.

Nina, apesar de escolher se casar, romantizava a vivência a dois, não imaginava as dificuldades que passaria dentro de seu casamento. Seu esposo não lhe deu um sobrenome, considerado importante, já que lhe ofereceu apenas o afeto. Mas diante das dificuldades financeiras e da sua consciência

de exclusão de todas as possibilidades para ter uma vida com dignidade, Zé não cumpre com as expectativas da esposa. Assim, Nina encontra nas radionovelas meios para suprir sua idealização romântica. Durante os afazeres domésticos, ela faz pausa para ouvir a radionovela. O segundo quadro inicia-se com a personagem próxima ao rádio.

(Ainda no escuro, escuta-se uma radionovela.)

GALÃ

Dizes não?

MOCINHA

É o destino que não nos quer fazer felizes.

GALÃ

Devemos lutar contra o destino.

MOCINHA

Não posso. Não tenho forças. Papai tem muito preconceitos e tudo faria para nos destruir. Jamais ele admitiria que sua única filha se casasse com... com...

GALÃ

Um plebe. (Acorde de música.)

(Luz acende lentamente. Nina está colada no rádio.)

MOCINHA

Não fales assim, Eduardo.

GALÃ

É a verdade inexorável.

MOCINHA

Sei que é pobre, mas tem alma nobre.

GALÃ

Teu pai só olha para a bolsa e nunca para a alma, que treme de emoção ao ver teus olhos, que são estrelas a iluminar como faróis a noite negra desse coração apaixonado, desse coração ferido pela incompreensão de tão grande amor.

MOCINHA

(suspira) Eduardo!

GALÃ

Já que o destino não nos quer ver felizes, eu parto.

MOCINHA

Para onde, Eduardo?

GALÃ

Eu vou me alistar na Legião Estrangeira.

MOCINHA

Não! Não! (chora.)

(Acorde violento)

LOCUTOR

Não perca amanhã, neste mesmo horário, a empolgante novela *Separados pelo Destino*, uma oferta de Leite de Violetas, o sabonete que seduz.

(acorde violento)

(Nina desliga o rádio e soluça). (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 73-74).

Nina após desligar o rádio se enxerga na condição da personagem em *Separados pelo Destino*. Veja que conforme sugere o título da radionovela, os problemas enfrentados pelo Galã e a Mocinha são inevitáveis, não importam o que façam, resultará na separação do casal, o que já nos antecipa a possibilidade do fim trágico que as personagens Zé e Nina também terão. O pai da “Mocinha” recusa aceitar seu pretendente por ele ser um plebeu e estar em uma posição hierárquica inferior ao da filha. Enquanto Nina, enfrenta a rejeição da mãe por Zé, não pela posição social, mas pela impossibilidade de oferecer qualidade de vida à filha. A preocupação financeira sobre os pretendentes das filhas é consequência da estrutura patriarcal da sociedade, em que o esposo deve ser o único provedor do lar, o que resultava nos casamentos arranjados. Segundo Beauvoir,

Os pais ainda educam suas filhas antes com vista ao casamento do que favorecendo seu desenvolvimento pessoal. E elas veem nisso tais vantagens, que o desejam elas próprias; e desse estado de espírito resulta serem elas o mais das vezes menos especializadas, menos solidamente formadas do que seus irmãos, e não se empenham integralmente em suas profissões; desse modo, destinam-se a permanecer inferiores e o círculo vicioso fecha-se, pois essa inferioridade reforça nelas o desejo de encontrar um marido. Todo benefício tem, como reverso, um encargo; mas se os encargos são demasiado pesados, o benefício já se apresenta como uma servidão; para a maioria dos trabalhadores, o trabalho é hoje uma corvéia ingrata; para a mulher não é essa tarefa compensada por uma conquista concreta de sua dignidade social, de sua liberdade de costumes, de sua autonomia econômica; é natural que numerosas operárias e empregadas só vejam no direito ao trabalho uma obrigação de que o casamento as libertaria. (BEAUVOIR, 1970, p.176).

O casamento, segundo a autora, é um contrato para a garantia de uma vida estável financeiramente, é a propaganda que se vende às mulheres para escolherem seus pretendentes. É como a mãe de Nina enxergava o casamento; no entanto, a filha faz a escolha a partir da sua idealização do amor, e entende a vivência a dois como uma relação de companheirismo. Nina é o alicerce do lar ao suprir as necessidades financeiras e motivar Zé a não desistir de arrumar um emprego, na certeza de dias melhores. A relação do casal não é unilateral.

No confronto entre realidade e ficção, Nina preocupa-se com o sofrimento da personagem da novela, pela possibilidade de ficar distante de seu amado, enquanto ela também enfrenta seus problemas para sobreviver. Neste aspecto, Enedino (2019) ao refletir sobre a televisão, argumenta: “A beleza televisiva usa o processo da sedução, impulsionando o sujeito ao desejo de estar no universo virtual, esquecendo-se, muitas vezes, do plano real”. (ENEDINO, 2019, p. 252). A personagem Nina é seduzida pelo romantismo instaurado na relação entre o Galã e a Mocinha, idealizando também sua relação com Zé, pois mais adiante ela expressa: “NINA- Que vou fazer? Eles falam cada coisa bonita! Eu gostaria que você falasse assim pra mim”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 78).

Ao trazer a radionovela como um discurso que causa efeito sobre as ações de Nina, Plínio Marcos usa a técnica da metaficção, conceituado por Lepaludier, traduzido por Zênia de Faria como “[...] uma ficção que toma explicitamente por objeto a ficção”. (LEPALUDIER, *apud* FARIA, 2008, p. 5). A autora ressalta ainda que ao fazer o uso da metaficção, o autor chama a atenção para uma tomada de consciência do próprio texto, ou sobre aquele que ele dialoga. “[...] o texto ficcional será metatextual se ele incita a uma tomada de consciência crítica dele mesmo ou de outros textos. A metatextualidade chama a atenção do leitor sobre o funcionamento da ficção”. (LEPALUDIER, *apud* FARIA, 2008, p. 5).

Deste modo, há uma relação de produção de sentido entre Nina e a radionovela, e do leitor e espectador com o todo da obra. Diante de uma metaficção, o público coloca-se em um processo de autorreflexão sobre a funcionalidade da arte, como meios para escapar das dificuldades da vida corriqueira, ter experiências de deleite, fomentar a imaginação e o prazer da vida, ainda que momentaneamente.

Quando Nina pede para Zé tratar-lhe como o Galã da radionovela, ela deseja viver a vida da mocinha da ficção. Por isso, envolve-se em uma idealização romântica que, mesmo diante dos empecilhos, sustenta o otimismo pela vida. No entanto, Zé nutre uma frustração profissional e pessoal, pois não consegue emprego e fica dependente da esposa e da ajuda da sogra, sentindo-se humilhado. Diante dessa situação, ele tem dificuldades de expressar seus sentimentos por Nina da forma como ela desejava: “ZÉ- Se eu

fosse cabeça fresca, falava. Mas como eu vou pensar nessas bobagens todas, se vivo azucrinado? E depois... Eu nem tive estudo, nem nada”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 78).

No início do relacionamento, Zé era um amante romântico, mas com a degradação da sua vida embriaga-se em um pessimismo. Enquanto Nina está ludibriada por um romantismo exacerbado, Zé questiona frequentemente sua condição de vida, conforme se observa em: “Zé - Aí que quero ver. (Pausa) Está tudo uma merda e ainda tem gente que fica chorando porque o Eduardo entrou para a legião estrangeira”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 78).

Enedino (2019) afirma que o uso da televisão pelo povo brasileiro serve para o entretenimento, um tipo de distração, enquanto enfrentam-se as crises política, econômicas e financeiras do país. A abordagem feita pelo autor é uma crítica ao uso da mídia televisiva, como um instrumento de poder e manipulação. Sobre isso, ele afirma:

Pode-se compreender que os sonhos residem nas imagens, e a televisão faz o povo brasileiro sonhar com belas imagens, gestos, atitudes e pensamentos que atraem os sujeitos a recriarem o “paraíso” mítico, mas a personagem Nina cria uma fome de Paraíso, tornando-se, assim, seduzida pela beleza da imagem. Com efeito, muitas vezes as pessoas não são movidas pela verdade (realidade); elas são movidas pela beleza. A televisão é circunscrita pela égide do poder. (ENEDINO, 2019, p. 253).

Como se observa, a população ao ficar entretida com os programas televisivos deixava de questionar o momento histórico vivido. Por outro lado, entendemos a necessidade dos meios midiáticos como instrumento que universaliza a acessibilidade à cultura e ao entretenimento, tendo em vista que o maior percentual da população não tem poder aquisitivo de ter outros meios de acesso à arte, a informação e meios para uma participação política ante aos acontecimentos do mundo. Neste cenário, Silva (1994) afirma que os meios de comunicação são instrumento que exercem um papel ideológico na vida do sujeito. Para ele:

os meios de comunicação funcionam como instrumento ideológico em dois níveis: compra de um aparelho de televisão em cores induz esses setores do operariado às “ilusões da

condição burguesa”, primeiro pela posse de um eletrodoméstico conferir o *status* e que aparente participação política que os meios de comunicação oferecem ao espectador. (SILVA, 1994, p. 218).

No início da década de 1970, o Brasil passava por diversos fenômenos, dentre eles, o chamado milagre econômico. O povo brasileiro ganhou oportunidade e poder de compra pelo método do parcelamento, surgindo também a possibilidade da casa própria. Junto a essas mudanças econômicas veio a instalação do sistema de televisão em cores, tudo isso representou o que Silva (1994) chamou de “Brasil grande”. Isso deu a ilusão para o povo brasileiro de uma ascensão social, mas em contrapartida, acarretou no endividamento da população, enquanto muitos outros nem chegaram a ter acesso, a exemplo de Zé e Nina. O casal representado na peça em estudo desejava comprar uma televisão, cogitando pelo parcelamento, isso mudaria o *status quo*, além de permiti-los ter acesso ao mundo cultural exposto pela mídia televisiva. Esse momento histórico pode ser observado no diálogo:

ZÉ

Você lembra? A gente estava pensando em comprar uma televisão com o décimo terceiro salário. Você lembra? Daí, cai do cavalo. Já estava até paquerando uma que vi na vitrine. Já tinha até visto o plano crediário. Ia ser legal.

NINA

Ainda acho que foi sorte não comprar, você já pensou se nós comprássemos e depois você fosse despedido? Íamos ter que devolver e perdíamos o dinheiro da entrada e tudo. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 70).

Há um papel fundamental da televisão, quando a imprensa e a mídia tem um comprometimento com a população, e possibilita contestar a hegemonia cultural vigente e propor novas. Conforme Silva (1994, p. 221), “Em todo caso, não deve haver dúvidas a respeito da importância da atuação do profissional e dos meios de comunicação”. A mídia tornou-se um poder que ora atende os interesses do Estado, ora da sociedade civil, mas mesmo assim ela é imprescindível para a democratização da cultura e para a produção de discurso dispares que promovem, de certo modo, o debate e uma tomada de consciência da população. Sobre isso Miceli, diz:

os projetos de reforma gráfica e de conteúdo dos principais jornais e revistas brasileira, neles instilando seus diagnósticos da sociedade brasileira e povoando-os com personagens ilustrativos de uma gama de expressiva de experiência sociais. Toda uma geração de jornalistas, editores, diretores de tevê, atores, cantores, letristas, escritores e outras tantas especializações artísticas, logrou incorporar a televisão, a música popular, a imprensa, como um veículo de trabalho inovador de criação e divulgação cultural, uma parcela considerável desses intelectuais, técnicos e artistas frequentou os cursos superiores de história, economia e ciência sociais, sendo que a política de pessoal vigente em alguns conglomerados líderes (na empresa Folha de S. Paulo, por exemplo) prefere selecionar apenas candidatos possuidores de uma habilitação escolar mínima nas disciplinas mencionadas. Eis uma das razões determinantes do êxito internacional de alguns artigos de exportação da indústria cultural brasileira. (MICELI, 1994, p. 61).

O estudo feito por Sergio Miceli (1994) demonstra a preocupação da mídia televisiva e da imprensa com a produção de conteúdo que possa contemplar uma necessidade da sociedade brasileira, como: o direito a acessibilidade cultural, à informação e ao entretenimento. Ainda que estas preocupações venham acompanhadas de um interesse de mercado, estes veículos acabam cumprindo funções que o sociólogo chama de paradidáticas:

pode-se afirmar que certas frentes de expansão e, em especial, os carros chefes da industrial cultural (televisão e fascículos, por exemplo) derivam seu potencial de consumo e crescimento justamente do fato de estarem cumprindo funções paradidáticas, ou mais precisamente, de constituírem instrumentos supletivos na formação escolar daqueles setores sociais que se veem excluídos do sistema de ensino formal. (MICELI, 1994, p. 58-59).

Embora nem todas as intenções da empresa televisiva seja em prol ao povo, pois é um instrumento de poder, portanto maquia muitas de suas estratégias. É preciso reconhecer as benfeitorias que ela traz, como os espaços dado à ficção, por exemplo. Textos literários foram adaptados em filmes, dando maior visibilidade às obras e chegando àqueles que não tinham acesso ao teatro, ao livro e posteriormente ao cinema. Destarte, compreendemos que novelas ou a radionovela podem ser tão imprescindível quanto um romance ou uma peça de teatro, no que tange possibilitar a experiência de contato com a arte. A televisão é o recurso que universaliza a

cultura, em uma população em que nem todos são alfabetizados como a personagem Zé. Ler um romance ou assistir uma peça de teatro é inacessível para uma população com alto índice de analfabetismo e que tem a falta do alimento sobre a mesa.

Enedino; Silva; Bulhões (2016) ressaltam a preocupação de Plínio Marcos com os efeitos ou consequências causados àqueles que não têm acesso a um capital cultural, tornando-os restritos por permanecerem em uma zona periférica. Os autores salientam que

o dramaturgo, Plínio Marcos, por meio de sua voz contestadora, sempre esteve à frente de debater acerca do lado nocivo da sociedade de consumo. Para ele o cidadão que deixa de ter contato com bons livros, com bons espetáculos, boas músicas e bons filmes está fadado a receber um atestado de minoridade intelectual. (Ibidem, p. 39).

O capital cultural é negligenciado para uma parcela da sociedade, por diversas maneiras. Sem mencionarmos o quesito de ser “bom”, a qualidade dos produtos, o consumo de livros, filmes, teatro e música tornaram-se um determinador de pessoas, em um aspecto, às vezes pejorativos, pois diferencia um grupo como intelectual e o outro não. Quando deveria ser de livre acesso a todos, e propiciar experiências diferentes das do dia a dia de cada um, possibilitar momentos de devaneios, sem a necessidade de definir o nível de intelectualidade de alguém.

O mundo ficcional torna a existência mais tolerável, imaginar e sonhar é preciso. É o que faz Nina ser otimista, é o que torna símbolo da esperança, ainda que fantasie seu casamento a partir da novela. No terceiro quadro, as luzes se apagam e Nina pergunta ao marido: “Zé, se eu brigasse com você, você entrava para legião estrangeira?” (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 87). No segundo quadro, Nina ouve a novela, em seguida discute a sua relação com Zé pela falta de romantismo do esposo, no quadro seguinte, ela mistura fantasia (a ficção) e realidade (sua vida), ao lembrar-se da relação do Galã e da Mocinha. As novelas tornavam-se motivos de discussões entre o casal.

ZÉ

Porque você disse que eu estava com ciúme daquele fresco que era galã de novela.

NINA (*rindo*)  
Era só pra te encher.  
ZÉ  
E eu só falei palavrão pra te chatear. Sei que você fica bronqueada.  
NINA  
Sei! Você ficou queimado. Ficou ou não ficou?  
ZÉ  
Fiquei. E daí?  
NINA  
Tá vendo.  
ZÉ  
E não é pra ficar? Você enchia a boca pra falar o nome do perobo. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 71).

Além de fantasiar com a novela, Nina seduz pelo padrão de beleza e a qualidade de vida frívola feminina vendida pela mídia nos desfiles de miss que assistia na casa da vizinha. Como em: “ZÉ- E você quer ver isso? NINA- Quero. É bonito. As moças desfilam com cada vestido bacana! Depois de maiô. Todas com cada penteado que eu vou te contar”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 86). Essa imagem de beleza mostrada pela televisão demonstra o distanciamento entre o mundo imaginário e o real vivido por Nina. Ao mesmo tempo em que oferece uma válvula de escape, também alimenta a alienação.

Pallottini (2015) discute a existência do conflito no teatro como elemento que caracteriza as personagens. Segundo ela, os conflitos podem ser de natureza interna e externa, com base no confronto de uns contra os outros, seja de um indivíduo, ou de um grupo pautado no desejo de cada um. A busca de resoluções desses conflitos é o que rege a trama na arte dramática. Ela conclui:

Assim dando como certo que, pelo menos no campo do chamado teatro dramático, *vontade, desígnios e metas, conflitos internos e externos, obstáculos*, maiores ou menores são elementos básicos da construção da personagem. (PALLOTTINI, 2015, p. 118).

A tensão entre a ficção (a radionovela e os programas televisivos) e a realidade (vida de Nina) contribui no conflito que a personagem enfrenta no decorrer da peça. Ela sofre com dois tipos de dilemas, um de ordem social e outro psicológico. O primeiro, pelo lugar que ocupa o de esposa e dona de

casa, posteriormente mãe. Estes lugares pré-estabelecem um comportamento para Nina, mas aos poucos elas ressignificam.

Estes lugares pré-determinados a Nina são fomentados por um discurso das instituições da família e da igreja para manter a mulher dentro de uma esfera da vida privada. Como exemplo de produção discursiva, há a consagração da maternidade como meio de “velar” uma moral e honra das mulheres. Em meados do século XIX, segundo Margareth Rago (2004), ao sair de seus lares para o mercado de trabalho “as mulheres deixariam de serem mães dedicadas e esposas carinhosas, se trabalhassem fora do lar; além do que um bom número delas deixaria de se interessar pelo casamento e pela maternidade”. (RAGO, 2004, p. 489). A busca pela independência financeira custou-lhes a perda do respeito, o assédio e passam a ser vista como inadequadas para serem mães e esposas. Posteriormente, cresce o movimento da inserção das mulheres na vida pública, associado à maternidade. Conforme a autora:

Os positivistas, os liberais, os médicos, a Igreja, os industriais e mesmo muitos operários anarquistas, socialistas e, posteriormente, os comunistas incorporaram o discurso de valorização da maternidade, progressivamente associado ao ideal de formação da identidade nacional. Nos anos 20 e 30, a figura da “mãe cívica” passa a ser exaltada como exemplo daquela que preparava física, intelectual e moralmente o futuro cidadão da pátria, contribuindo de forma decisiva para o engrandecimento da nação. A imagem de Santa Maria foi fortemente valorizada, enquanto nas artes a figura da “mulher fatal”, poderosa, ameaçadora e demoníaca, como Salomé, invadia o palco e fazia grande sucesso. (RAGO, 2004, p. 494).

O uso da imagem da Virgem Maria, fruto do discurso mariano, fundado em dogmas religiosos, cria o *status* da mulher como a “predestinada a procriar”, nascida para ser mãe, preparar as crianças para serem adultos, pois levariam ao progresso da nação. Trata-se, pois, do pensamento positivista. Percebemos, neste discurso, a defesa da maternidade, ainda que proclamem os direitos que outrora eram negados: de liberdade profissional, sexual, da participação efetiva das mulheres nas searas públicas, entre outros, porém, desde que sejam mães. Tudo corrobora para que jamais se cogite a permissão

para o aborto, de modo que Nina está embebida desses valores defendidos pelas instituições da família e da igreja.

O segundo conflito que Nina sofre é de natureza psicológica, instaurado na fantasia que ela mergulha, induzida pela beleza televisiva e a idealização romântica que faz das relações afetivas. Estas influências colaboram para ela desejar ter a vida como a que vê e ouve pelos meios midiáticos. É o que alimenta a sua capacidade de devaneio, mas como já mencionado, a busca de um mundo imaginário torna-se necessário.

Diante dos apontamentos feitos sobre as vivências de Nina, chega-se à conclusão de que ela nutre a síndrome do bovarismo: um conflito entre o vivido e as experiências que vê na ficção. Como sentir-se satisfeita quando tudo em sua vida havia sido determinado e decidido pelas instituições nas quais estava vinculada? Para a personagem, isso era possível pela fuga da realidade proporcionada pela ficção. É por meio das radionovelas e dos programas televisivos que Nina se desconecta de sua vida corriqueira e vive novas experiências.

#### 4.3 A crise do existir: uma experiência trágica

As peças produzidas por Plínio Marcos são predominantemente constituídas por no máximo três personagens. Ao escolher um número reduzido de personagens, ele explora com profundidade cada uma delas e, com isso, consegue concentrar o conflito em um círculo menor de relações humanas. Em *Quando as máquinas param*, por exemplo, Zé e Nina tornam-se o foco do conflito sobre o qual se desenvolve toda trama. A peça expõe a vida íntima e social dos protagonistas, pois apresenta o espaço privado e público que eles habitam. Desse modo, o constrói-se gradativamente o perfil do casal, conforme se identifica abaixo:

Nina e Zé são um casal proletário com um projeto: trabalhar, construir uma família e viver decentemente. No decorrer da trama, ele fica desempregado, e ela, grávida. Os fatos provocam uma contundente crise familiar e, pois, motivam discussões sobre fome, saúde, educação, que enveredam por questões de ordem psicológica, trazendo, para a arena, um constante jogo de disputa de poder, que muitas vezes culmina

em discussões de gênero e subalternidade. (ENEDINO, 2019, p. 240).

A crise familiar é uma característica bastante evidente nesse texto de Plínio Marcos; contudo, as personagens têm seus próprios conflitos internos que, sem dúvida, são mais profundos do que as dificuldades que passam no casamento. A crise existencial-individual torna-se a grande geradora do desajuste conjugal que, por extensão, encontra-se com o distúrbio social. No fragmento abaixo, pode-se identificar elementos desse conflito que articula o eu/tu/sociedade.

NINA

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

ZÉ

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

NINA

Nada como um dia atrás do outro. O que não pode é desanimar. Quem sabe amanhã a gente tem mais sorte? Se a Dona Elvira pagar o vestido, a gente acerta com o Seu Antônio. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 67-68).

Os conflitos individuais que movem a trama geram certa tensão em nível existencial e social. Zé apresenta-se como um homem honesto, um dos motivos pelos quais Nina havia se apaixonado por ele. Há forças exteriores advindas da crise política e econômica que assola a sociedade brasileira daquele período histórico, intensificando a crise doméstica do casal, como se fosse um tipo de efeito colateral.

Vanessa Boarate (2004) pontua as consequências que impediram o progresso do país naquelas décadas de ditadura. Nesse estudo, a autora identifica a concentração de riqueza em um pequeno percentual da população, além do falso poder de comprar das classes menos abastadas, aspecto que, conseqüentemente, as levaram ao endividamento. Ao final da década de 1970, o país sofria pela crise do petróleo, pelo alto índice da inflação e o descarte da mão de obra não especializada. Para a autora,

a partir de 1974, com as reduções visíveis das taxas de crescimentos, acentuam-se as críticas ao regime político autoritário e ao próprio “modelo brasileiro de desenvolvimento”, pela acentuação do processo de concentração de renda, pelo

crescimento desequilibrado inter e intra-setorial, pelo crescimento da vulnerabilidade externa visível nos desequilíbrios do balanço de pagamento e pelo ressurgimento das pressões inflacionárias. (BOARATE, 2004, p. 20-21).

Além das crises econômicas, políticas e sociais enfrentadas nas décadas de 1960 a 1980, discutidas nesta dissertação, houve também o atraso cultural, ocasionado pela falta de investimento no setor. Somou-se a isso, a censura sobre as obras dos diversos gêneros, sejam literários, artísticos ou científicos. Conforme problematiza o crítico Fábio Lucas (1994):

A ditadura pós-64 preocupou-se em construir muita coisa, mas não deixou o Brasil crescer no sentido cultural. As construções estão abafando nossa capacidade de crescer, como se a precipitada civilização tenha vindo para matar a cultura. (LUCAS, 1994, p. 137).

A cultura é um conceito problematizado por diversos teóricos, como Theodor Adorno (2002) e Terry Eagleton (2000), por exemplo. No entanto, nenhum desses autores faz uma definição conclusiva sobre o tema, considerando a sua complexidade. Discutir a cultura requer adentrar nos estudos sobre a civilização, ideologia, costumes, espiritualidade, capitalismo, e tantos outros temas. Adorno (2002), na sua teoria, faz a diferenciação entre cultura erudita e cultura popular, criando possibilidades de um estudo mais didático sobre a questão.

Eagleton (2000) faz a seguinte definição sobre Cultura: “De uma forma aproximada, a cultura pode ser resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem a forma de vida de um grupo específico”. (EAGLETON, 2000, p. 52). Em contrapartida, Adorno (2002), ao discutir sobre “indústria cultural”, relaciona a cultura com produtos produzidos por essa indústria, tais como: livros, filmes, músicas, etc., dos quais tendem a atender a uma necessidade de mercado. Como se percebe, os pontos de vista são complementares, mesmo que cada um deles aponte para uma análise de elementos específicos que compõem a cultura.

O atraso cultural indicado pelos historiadores no pós-período de ditadura militar, encontra respaldo em Lucas (1994) que, nas suas pesquisas, afirma que os artistas/ escritores estavam exaustos de lutar contra a censura sobre

suas obras, assim como pela falta de apoio proveniente dos governos. A política do Estado investia, naquele momento, na abertura de fronteira para importação de produtos culturais estrangeiros, quando deveria incentivar a produção de bens culturais nacionais. Nestas condições, Plínio Marcos defende:

a gente não deve desconhecer que existe a cultura popular, que é tão boa como a cultura erudita. O que a gente tem de fazer é incentivar cada homem a se unir e fazer as coisas de acordo com suas necessidades. Do jeito que a gente levava o nosso teatro, ele acabava sendo uma imposição de gente que tinha os rudimentos da cultura erudita em detrimento da cultura popular, e acabava fazendo o jogo do colonizador. Melhor seria incentivar o sindicalista a ocupar ele mesmo o seu sindicato. Se ele tiver necessidade de fazer de fazer baile, que faça, pois, quando ele sentir necessidade de fazer teatro, ele também fará teatro, mais dentro de seus padrões culturais. (PLÍNIO MARCOS, 1980, p. 62).

Plínio Marcos colocou-se publicamente, diversas vezes, como um defensor da cultura, sobretudo da cultura popular. O dramaturgo insistia na produção teatral e, mesmo não tendo patrocínios, levava adiante a montagem de suas peças. Os produtores culturais, na verdade, enfrentavam a crise econômica e o desinteresse do Estado no fomento e investimento no setor. *Quando as máquinas param* é uma peça que leva ao palco a necessidade da produção artística como entretenimento/ alienação e, ao mesmo tempo vetor de reflexão, na medida em que o dramaturgo faz o uso da metaficção<sup>19</sup>, colocando em cena a relação da personagem Nina com a atriz da radionovela.

Zé é uma personagem que, apesar de viver em condições propícias de alienação, questiona a condição das pessoas que vivem em situações semelhantes à dele. A personagem expressa a falta de perspectiva no futuro, diante daquelas estruturas sociais opressoras e excludentes. No primeiro quadro, ele observa as crianças no pátio, que assim como ele, possivelmente, terão poucas oportunidades: “NINA- Tá pensando em quê, Zé?/ ZÉ- Nessa molecada. Eles passam o dia na rua. Os que não derem sorte com a bola estão lascados! Que nem eu”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 65). No segundo quadro, Zé discute com Nina sobre Toninho, o filho do vizinho que havia sido preso:

---

<sup>19</sup> Lepaludier (apud FARIA, 2008) define a metaficção como “uma ficção que toma explicitamente por objeto a ficção”. (Ibidem, p. 5).

“NINA - Devia botar ele na escola/ ZÉ- Fácil falar. E o tutu? Pensa que é só querer botar os filhos na escola? Custa dinheiro”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 80). Para Nina, Toninho tornou-se ladrão por que seus pais não o colocaram na escola; Zé enxerga a situação macro, ou seja: a falta de oportunidade dos pais que não puderam investir na educação dos filhos. Isso criava um círculo vicioso, cuja consequência era a criminalidade.

Lane (2006, p. 28) frisa que “de fato, é impossível separarmos agir-pensar- falar, e sempre que isto é feito, seja teoricamente, seja em termo de valores, ocorre uma alienação da realidade”. No lastro dessa ideia, pode-se considerar Zé um sujeito que consegue ter a percepção da realidade circundante e de sua própria condição social. Ele tem a consciência de que pertence à classe operária e que foi, de fato, descartado ao ser demitido.

No discurso das personagens há demarcações de pausa, que se tornam significativas no contexto da opressão e censura. Observemos: “Não sei. Da minha mãe não é. (Pausa)/ ZÉ- A culpa é da situação” [...] “(Pausa longa. Zé parece ter um grande conflito interior. Depois de muito tempo, vira-se de costa para Nina.) ZÉ- Nina... Você vai tirar esse filho” (PLÍNIO MARCOS. 1978 p. 115) [...] “ZÉ [...] A gente é tão jogado fora, que não tem nem pra quem pedir (pausa longa)” (Ibidem, p. 94 - 95). Essas pausas marcam certo tempo de reflexão das personagens sobre os assuntos que debatem. Essa questão é importante pela alusão ao fato de que o povo também deve pensar, analisando as questões que acontecem a sua volta.

Peter Szondi (2001), no capítulo *Confinamento e existencialismo*, enfatiza a passagem do teatro naturalista para uma tendência existencialista. O teórico observa que no teatro existencialista as personagens, ao serem confinadas, saem de uma zona de alienação à reflexão sobre as circunstâncias às quais estão submetidas. Conforme Szondi, “A categoria naturalista é o meio: síntese de tudo que é alienado do homem, sob cuja dominação a subjetividade dramática acaba por cair”. (SZONDI, 2001, p. 115).

Em *Quando as máquinas param* observa-se as marcas do naturalismo e do existencialismo. O naturalismo se destaca na medida em que a peça valoriza a cenografia, elegendo o espaço como um dos elementos fundamentais do conflito e pela experimentação das personagens em situações patológicas. No caso do existencialismo, este se conforma no perfil da tomada

de consciência de algumas personagens da trama, como no caso de Zé. Após passar uma noite em claro, refletindo sobre os sucessivos acontecimentos de sua vida, ele conclui que é incapaz de dar fim ao ciclo da miserabilidade, a não ser que interrompa o nascimento do filho (a). Sobre o teatro existencialista Szondi (2001) afirma:

O existencialismo busca retomar o caminho para o classicismo, cortando o laço de dominação entre o meio e o homem e radicalizando a alienação. O meio torna-se situação; o homem, não mais atado ao meio, está doravante livre, em uma situação estranha e, no entanto, característica. Livre, mas não no mero sentido privado: ele só confirma sua liberdade - de acordo com o imperativo existencialista de *engagement*, quando se decide por uma situação, vinculando-se a ela. (Ibidem, p. 118).

Raymond Williams (2002) problematiza o tema por outra perspectiva, criando a teoria da tragédia moderna. Para o teórico, a experiência trágica configura-se quando as personagens enfrentam conflitos que atentam contra o seu livre arbítrio. Certamente, essa concepção coloca em confronto a crise existencial do homem com as circunstâncias sociais, políticas e econômicas que regulam a vida em sociedade. Na experiência trágica discutida por Williams (Ibidem), identifica-se a presença de questões naturalistas e existencialistas que moldam a construção das personagens trágicas, o espaço e o tempo que habitam. Em contrapartida, Bradley (2009), no capítulo *Substâncias da tragédia shakespeariana*, afirma:

Uma história, por exemplo, de um homem que se aproxima lentamente da morte pela doença, pela pobreza, pelo abandono, pelos vícios sórdidos, pelas perseguições mesquinhas, por mais comovente e terrível que possa ser, não seria trágica no sentido shakespeariano. (Ibidem, p. 5).

Segundo Bradley (2009), a tragédia é composta por elementos específicos que não se configuram apenas no sofrimento da personagem. Os argumentos de Bradley são sustentados na medida em que ele pensa esses elementos no contexto da dramaturgia shakespeariana. A concepção desse autor confronta-se com as ideias de Williams (2002) que, na formulação de sua *Tragédia moderna*, construiu um pensamento em torno das produções de Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Lonesco, O'Neill, Beckett, Camus,

Sartre e Brecht. Como se vê, o teórico concentra o seu estudo em torno de uma produção literária do século XX, em um cenário histórico e literário próximo de seu tempo. A partir da análise da produção desses dramaturgos, Williams (Ibidem) criticou a teoria conservadora que se empenhou em fechar um conceito sobre a tragédia e suas características, ao longo da tradição literária. Nesse sentido, ele defende a tragédia além dos gregos e de Shakespeare, e propõe uma produção instaurada na experiência, bem como no efeito dos acontecimentos sobre as personagens.

O trágico no teatro clássico/ erudito tem caráter específico, porém, formou-se uma nova concepção, a partir das produções que vieram à *posteriori*. Williams (2002, p.70) afirma que “o caráter universalista da maior parte das teorias sobre a tragédia localiza-se então no pólo oposto ao nosso necessário interesse”. Mais adiante salienta: “As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes”. (WILLIAMS, 2002, p.76).

Williams (2002) propõe, portanto, uma nova concepção de tragédia, que envolve a experiência vivida pelas personagens. Partindo dessa concepção, pode-se pensar na condição trágica da personagem Zé, configurada nas suas atitudes perante si e o mundo. Como afirma Williams (2002), os conflitos externos, em contraste com os conflitos internos, é uma condição propícia para uma experiência trágica moderna. Por isso,

no caso de morte e sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda - dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo uma afirmação questionável. (WILLIAMS, 2002, p. 71).

A condição trágica de Zé materializa-se pela degradação que sofre no decorrer dos cinco quadros. No primeiro, ele perde o emprego; no segundo, é despejado da casa; no terceiro, ele é humilhado na entrevista de emprego; no quarto, passa a ser ajudado pela sogra; e, por fim, torna-se um homem violento. Essa sucessão de acontecimentos favorece a construção da experiência trágica que, em outras palavras, poderia ser concebida como a experimentação do trágico. O desejo e o sonho de ser pai sucumbem diante de tanta miséria, não somente econômica, mas também existencial; isto consolida sua condição trágica, conforme se observa abaixo:

NINA

Lembra quantas vezes a gente combinava? Você falava: “Nina vamos aproveitar uns dois, três anos para 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?

ZÉ

Se eu soubesse das coisas que sei hoje, Nina, tinha te mandado dar um nó nas trompas.

*(Pausa)*

NINA

Como você mudou, Zé.

ZÉ

É... Eu mudei. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 118-119).

Pallottini (2015, p. 92) afirma que “a boa pessoa, numa sociedade injusta, tem que se transformar numa pessoa crua, áspera, realista e, portanto má”. Zé, afetado pelas questões sociais e econômicas, torna-se um sujeito de existência miserável e, conseqüentemente, envolve-se em circunstâncias permeadas pelo efeito do trágico. No desfecho da peça, a tensão eleva-se, mediante a necessidade de tomada de decisões: Nina decide ter o filho sob qualquer circunstância; Zé recusa a paternidade, deseja a morte, como forma de dar fim ao ciclo de miserabilidade. A tragédia da vida tão bem definida por Williams (2002) toma lugar definido na peça, aspecto que se pode identificar no fragmento: “(Nina vai sair, Zé impede. Nina insiste, Zé dá um soco na barriga de Nina, que se dobra lentamente e vai caindo com espanto e dor na expressão, sempre olhando para Zé)”. (PLÍNIO MARCOS, 1978, p. 125). A experiência trágica vivida pela Personagem Zé ao longo da sua existência produziu efeitos negativos sobre ele, tais como: pessimismo e revolta. A sua degradação moral é influenciada pela crise social, política e econômica do país que lhe nega as oportunidades.

#### 4.4 A linguagem e o fenômeno da significação

A linguagem é a capacidade que nos difere dos seres inanimados. É a linguagem que nos alimenta e nos faz significar e ressignifica. Sentimos fome e sede da palavra; é por ela que sabemos quem somos, onde estamos e o lugar

de pertencimento. É a linguagem o ponto zero da criação do ser humano, e é por meio dela que se conecta o mundo aparente (real) do ser com o mundo ficcional. É pela linguagem que os seres humanos compreendem o mundo e a si mesmos.

Na tensão entre o mundo histórico e a ficção, Kate Hamburger (2013) menciona o surgimento de uma problemática que caminha com a criação literária: a noção do conceito de realidade, uma vez que é questionável. Para a autora, o real se justifica como matéria prima de criação artística, pois em outros aspectos este real pode ser uma realidade ilusória. Para ela,

nada mais do que a realidade da vida humana (da natureza, da história, do espírito) em confronto com o que experimentamos como “conteúdo” das obras literárias, o modo de ser da vida, em contraposição àquele criado e representado pela literatura. (HAMBURGER, 2013, p. 1).

Mais adiante, ela complementa: “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária”. (Ibidem, p. 2). Hamburger (2013) discute a linguagem como um instrumento do pensamento e da criação literária. Ao citar Goethe, menciona as ressignificações que as palavras ganham no texto literário. Sendo assim, é, pois,

nas obras de arte formadas por palavras e frase, o sentido compreensível artisticamente que elas têm na qualidade de poesia pode ser separado completamente daquele sentido teórico que as suas palavras e frases podem exprimir adicionalmente”. (HAMBURGER, 2001, p. 9).

Hamburger (Ibidem) dedica um capítulo do livro *O gênero ficcional ou mimético* para problematizar a relação entre a realidade e a ficção literária. Para isso, ela recorre às noções de *mimese*, a partir do contexto da epopeia e do drama. Para a autora,

apenas a ficção dramática criada como tal. Elas a descrevem precisamente no aspecto fragmentário que a assemelha, mas à experiência da realidade –física e histórica- do que a épica, mas que por esta razão também a torna, como “mimese” desta realidade, mais visível que aquela. E é a mimese dramática que, pela sua estrutura epistemológica e logicamente dualista,

revela mais palpavelmente do que a épica o problema teórica da mimese, que tinha encoberta inteiramente a sua interpretação, como imitação: que a mimese da realidade não é a própria realidade, mas que esta é apenas o material da obra literária, que pode assumir todos os graus de elaboração e transformação – em geral simbólica – até o desaparecimento de toda realidade vivenciável. (HAMBURGER, 2013, p. 146-147).

A teórica compara os gêneros épico e dramático, afirmando que a narrativa é reduzida a zero na arte dramática, pois, nela, a palavra é condicionada. Desse modo, no drama as palavras tornam-se personagens e as personagens tornam-se palavras. No texto cênico, as personagens ganham vida quando levadas à cena; os atores, portanto, verbalizam aquilo que antes era apenas ser de papel e mundo de faz-de-conta. O discurso é direto, ninguém conta uma experiência, mas a vive. Logo, podemos afirmar que o gênero dramático é mimético por excelência, pois é aquele que materializa uma vivência, ainda que no âmbito da representação dramática. É, pois, nessa perspectiva que se pode pensar a experiência trágica das personagens de *Quando as máquinas param*.

Bakhtin (1997) segue na perspectiva de Hamburger (2001), quando afirma que

o desígnio artístico fundamental se efetua com base no material que é a *palavra* (que se torna artística na medida em que é governada por esse desígnio) através de determinadas formas da obra de criação verbal e de determinados procedimentos condicionados não só pelo desígnio artístico inicial, mas também pela natureza do material dado: a palavra; esse material deve ser adaptado às finalidades estéticas (é aí que começam os domínios de uma estética especializada que leva em conta particularidades do material de uma dada arte). (BAKHTIN, 1997, p. 202-203).

*Quando as máquinas param* é uma peça que marca um território, cujos cenários representam o submundo, materializado em espaços circunscritos e desafiadores. No teatro pliniano, as personagens periféricas e subalternizadas tornam-se propícias às experiências trágicas. O dramaturgo apresenta situações calamitosas dos grupos silenciados, marginalizados, excluídos. Muitas vezes, considerados dejetos ou escória da sociedade. Plínio Marcos, ao

discutir as mazelas do mundo periférico, transpõe aos palcos os conflitos e as inquietações desses sujeitos, conforme se observa no trecho:

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

Em *Mimese*, Auerbach (1971) problematiza a representação da realidade, a partir literatura. Ao interpretar obras clássicas da tradição literária ocidental, o teórico apresenta um olhar sobre o desenvolvimento histórico cultural de uma época. A *mimese* adquire novas perspectivas que levam os críticos contemporâneos a pensar a arte e a literatura como representações sociais. Essa noção é crucial na interpretação da obra pliniana, já que arte e sociedade formam a base das peças do dramaturgo.

A matéria de criação literária, ou seja, a linguagem foi alvo de censura e rejeição das peças de Plínio Marcos, por ele ter como projeto estético, uma linguagem cênica cortante e pornográfica, o que é condizente com as suas personagens. Em uma entrevista a Léo Borges Ramos que, posteriormente, foi publicada na obra *As entrevistas de ela ele*, a matéria leva o título de “Afinal, gênio ou analfabeto?”. O que ficou marcado na sua biografia é a genialidade de sua obra, assim como a perspicácia com a qual construiu suas personagens. Plínio Marcos confessa:

[...] os diretores de televisão começaram a me chamar de maldito. Acham que é bobagem tentar, porque não passa na censura. Com essas e outras, ninguém me convidava para escrever coisa nenhuma. Eu gostaria muito e me ofereço sempre, mas eles não querem. (*Apud* MENDES, 2009, p. 15).

Algumas questões colocam-se em debate quando se analisa a obra de Plínio Marcos: Qual é o discurso de uma prostituta? De um cafetão do subúrbio? Das casas de prostituição? O linguajar de um jovem que viveu em um reformatório? Segundo Zanotto,

À força de um linguajar absolutamente fiel aos guetos de onde brotava; linguajar que é virular à virulência, crueldade e velocidade da ação que se desenrola em cena. Gíria mais verídica possível, código exclusivo daqueles subterrâneos, mas também marca de um estilo único na dramaturgia brasileira. (ZANOTTO, *apud* MENDES, 2009, p. 15).

*Barrela, Navalha na Carne, Abajur Lilás, Querô - uma reportagem Maldita* são peças que, assim como *Quando as máquinas param*, criam impactados no espectador. A linguagem cortante, que para muitos eram/são palavrões, conforme afirmava a censura, constitui a ferramenta eficaz com a qual Plínio Marcos analisa, com bisturi, a sociedade, expondo aquilo o que ela tem de podre. Segundo Mendes (2019),

um dos censores havia dito que a peça era pornográfica e subversiva. Quando ele lhe perguntou por que, o censor disse que era pornográfica porque continha palavrões; e subversiva porque o autor pois palavrões sabendo que não podia pô-los (Ibidem, p. 160).

Os argumentos da censura eram superficiais e insustentáveis, pois o discurso das personagens de Plínio Marcos ia ao encontro de situações representativas da realidade. Sem dúvida, isso consagrou a alteridade das suas personagens. As notas da censura tinham como maior justificativa a linguagem agressiva e escatológica das peças, consideradas impróprias e nocivas à sociedade. Quiçá a falsa moral que se cultivava na sociedade burguesa e aristocrática daquela época. Naquele período, bastava ser peça de Plínio Marcos para obter censura. Conforme Patrício (2009),

o verdadeiro motivo da proibição do espetáculo não foram os palavrões, na verdade, a Censura, como participante da nossa sociedade burguesa, se sentiu agredida. A sociedade não gosta de admitir a existência de Neusa, Sueli, Vadinhos e Veludos. (PATRÍCIO, *apud*, MENDES, 2009, p. 161).

Em relação a *Quando as máquinas param* é importante destacar algumas questões. Na primeira versão, a peça foi intitulada *Enquanto os navios se atacam*; posteriormente, ela foi renomeada como *Quando as máquinas param*. Os títulos podem ter relação com os acontecimentos da década de 1960, momento quando houve o fechamento de inúmeras fábricas, com

demissão da mão de obra não especializada. Os títulos sugerem a estagnação do país, a partir do fechamento de indústrias e da não abertura novos mercados de trabalho. A economia brasileira havia se atracado, parado. Uma triste realidade historicamente comprovada sobre a estagnação econômica, política, educacional e cultural do país naquele período de falso milagre econômico.

Outra questão que se põe é a coisificação do homem. Como exemplo, pode-se tomar a personagem Zé que, na peça, é um operário que serviu como mão de obra barata ao sistema. Descartado, o protagonista passa a representar mais um número na porcentagem dos desempregados-marginalizados. A personagem é comparada ao objeto que ora pode ter utilidade, ora facilmente descartado. “As máquinas param” é uma expressão que também pode representar este sujeito operário, a engrenagem que, em certo momento, cai em desuso. Não há mais serventia às estruturas do sistema. Essas são as artimanhas invisíveis do capitalismo que assola a vida do indivíduo.

No que tange a nomeação das personagens, há questões desafiadoras: Quem o Zé da ficção representa? Qual sua referencialidade no sistema econômico e político no qual fora construído? Um Zé ninguém, sem sobrenome, nem posses, desempregado, sem moradia, muito menos emprego. Zé é levado a ser um zé-ninguém na estrutura social e, com isso é desintegrado de todos os espaços que tenta pertencer. Pode-se dizer que o mesmo acontece com Nina, uma vez que ela uma anônima no meio social em que vive. Nota-se que os nomes das personagens são sufixos ou prefixos, formando apelidos. Trata-se de estratégias com as quais o dramaturgo questiona a falta de dignidade humana negligenciada pelo Estado, assim como o descaso aos direitos fundamentais do ser humano.

Contudo, o percurso que fizemos no decorrer da dissertação, desde fundamentar a escolha da abordagem teórica, a interpretação do caráter das personagens protagonistas se entrecruzam por meio da linguagem, sob a perspectiva de que a obra de arte, neste caso, a peça em estudo, está intimamente imbricada com os acontecimentos e fatos da História oficial, sobretudo do Brasil, no liame da metade do século XX.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quando as máquinas param* apresentam elementos que permitem o diálogo entre a ficção e a história. A análise desses elementos, nesta dissertação, foi norteada pela abordagem teórico-crítica do Novo Historicismo, uma teoria que visa interpretar os produtos artísticos/ literários a partir de leituras fundamentadas nos fatos da História oficial. A problematização sobre a peça de Plínio Marcos, na vertente da ficcionalização da história, exigiu o conhecimento de eventos da História do Brasil, fundamentalmente das décadas de 1950 a 1970.

A opção pelo aporte teórico do Novo Historicismo levou em consideração as diversas intervenções do dramaturgo a respeito de suas obras, assim como a fortuna crítica existente sobre ela. A partir desse material, bem como da leitura do *corpus*, na perspectiva da teoria escolhida, foi possível construir um olhar que possa contribuir com os estudos sobre o autor e sua obra. A leitura outra sobre *Quando as máquinas param* seguiu pelas possibilidades de contrapor o seu conteúdo com os elementos culturais, políticos, econômicos e sociais de determinados períodos históricos. Certamente, delimitar tais períodos foi uma opção metodológica, aspecto que não poderia retirar a obra o seu caráter a-histórico, fazendo-a significar em espaços e tempos distintos.

O contexto no qual os acontecimentos estão ambientados é a ditadura militar, aspecto que pôde ser comprovado ao longo da dissertação, por meio do confronto de fragmentos da peça (diálogos e didascálias) com acontecimentos daquele período histórico. Ao estabelecer alusões entre a ficção e os elementos históricos, foi possível identificar que as condições de vida das personagens sofriam os efeitos da política governamental vigente, que estabelecia um regime de opressão e censura, assim como exclusão e subalternização de classes menos favorecidas (ou marginalizadas). O silêncio, por exemplo, é um recurso utilizado pelo dramaturgo, com a finalidade de materializar o violento ataque à liberdade de expressão, como também representar as minorias sem vozes ativas na sociedade (negação/apagamento dessas minorias).

*Quando as máquinas param* é uma peça na qual houve lugar para se discutir a presença feminina na sociedade brasileira. Nina protagoniza suas ações em um espaço com valores patriarcais, onde a mulher era educada para tornar-se mãe e dona de casa, um tipo de anjo da guarda do lar. Há, sem dúvida, a tentativa de romantização da mulher, diante daquela dissidência que elegia duas configurações de personagens no século XVIII e XIX: a madona e a madalena. A mulher madona era aquela moldada na imagem de Nossa Senhora, a santa, virtuosa; a madalena em alusão à Maria Madalena, a prostituta bíblica. Nina é uma personagem que, mesmo nutrida de uma idealização romântica, consegue romper com a ordem estabelecida, transgredindo as convenções sociais. Isso se comprova quando ela rompe com a cultura dos casamentos arranjados.

Nina vive, portanto, um conflito entre suas vontades e as ideologias do patriarcado da sociedade de sua época. A cada escolha, a protagonista coloca-se diante de novos desafios, uma vez que viola ciclos preestabelecidos. No entanto, a relação conjugal trouxe-lhe consequências, pois a quebra da ordem “natural” do patriarcado deu-lhe também a responsabilidade de assumir o sustento da família. O homem deixa ser o único provedor do lar, dividindo as responsabilidades com a esposa. No entanto, é preciso destacar que as questões problematizadas sobre a personagem Nina potencializam lutas históricas das mulheres que, ao longo da história das sociedades patriarcais, tentam quebrar os estigmas que as subalternizam.

A sociedade em crise, representada no texto de Plínio Marcos, aponta também para o núcleo familiar, no qual há desajuste na instituição casamento. Desse modo, colocam-se em cena tanto os conflitos socioculturais e ideológicos quanto aqueles individuais, articulando duas esferas: o público e o privado. A trama constrói um contexto no qual as personagens se tornam objetos descartáveis e, por isso, nutrem crises existenciais que abalam as suas relações intra e interpessoais.

A fragmentação das personagens, característica peculiar do homem moderno, contribui na construção de um ambiente hostil que reflete as insatisfações individuais e coletivas. Elas sofrem as consequências do poder do capitalismo que desintegra àqueles que não possuem o capital. A pequenez configura-se nos nomes (Zé e Nina/ prefixos e sufixos) e nos sentimentos, em

meio a uma sociedade opressora e excludente. Pode-se identificar uma alusão à falta de políticas que pudesse garantir a dignidade humana, bem como os direitos fundamentais do indivíduo. Nessa direção, o projeto estético de Plínio Marcos expõe as experiências de sujeitos do submundo, cujos impactos têm levado os espectadores à reflexão sobre questões emergenciais da sociedade brasileira.

*Quando as máquinas param* configura-se em uma tragédia moderna, na perspectiva de Raymond Williams (2002). O trágico materializa-se como uma experiência trágica das personagens que, movidas pela tragédia da vida, elas se anulam individual e coletivamente. As personagens são encurraladas por um sistema econômico e político que subverte a ordem democrática do mundo. Por isso, os protagonistas estão em um beco sem saída. Quando as luzes se apagam, Zé e Nina permanecem reclusos no quarto, emparedados entre as condições irremovíveis; estão solitários, não há a quem socorrer e, com isso, afogam-se nas próprias angústias. A vida real, portanto, não é como àquela da radionovela, com um desfecho feliz. Ela é dura e cruel às personagens.

“Os reféns da (im) possibilidade em *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos” não só revitaliza a fortuna crítica sobre o autor e sua obra, mas também lança novos olhares sob a perspectiva do Novo Historicismo. Plínio Marcos deixou uma obra densa, na qual há diversos aspectos que precisam ser investigados à luz deste limiar do século XXI. Sem dúvida, o dramaturgo introduziu elementos estéticos que contribuiriam na consolidação do moderno teatro brasileiro, assim como do próprio teatro contemporâneo. “Gênio ou analfabeto”, sua obra é indispensável no estudo da história da dramaturgia brasileira.

## REFERÊNCIAS

### 1. Do autor

MARCOS, Plínio. **Navalha na carne, Quando as máquinas param.** São Paulo: Global editora e distribuidora Ltda, 1978.

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

MARCOS, Plínio. **Histórias das quebradas do mundaréu.** São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004.

MARCOS, Plínio. Verde que te quero verde. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 49-57.

MARCOS, Plínio. Ai que saudade da saúva. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017. p. 59-66.

MARCOS, Plínio. Signo da discoteque. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 67-105.

MARCOS, Plínio. No que vai dar isso. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 107-116.

MARCOS, Plínio. Leitura capilar. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 117-123.

MARCOS, Plínio. Nhe-nhe-nhem ou índio não quer apito. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 125-138.

MARCOS, Plínio. O assassinato do anão do caralho grande. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 139-171.

MARCOS, Plínio. O bote da loba. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 173-191.

MARCOS, Plínio. A dança final. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: No reino da banalidade.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 193-222.

MARCOS, Plínio. Navalha na carne. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: pomba roxa.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 47-83.

MARCOS, Plínio. O abajur lilás. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: pomba roxa.** Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 85-143.

MARCOS, Plínio. Querô uma reportagem maldita. *In.* PÉCORA, A. **Obras teatrais: pomba roxa**. Rio de Janeiro: Funarte, 2017, p. 145-185.

## 2. Sobre o autor

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Plínio Marcos e a poética da rebeldia: A insubmissão contra a censura no teatro brasileiro**. Tese de doutorado, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

BARROS, Ana, 5 mai. 2020. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158575441284170&set=a.420245319169&type=3>. Acesso em 30 jan. 2021

BULHÕES, Ricardo Magalhães, ENEDINO, Wagner Corsino, SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Plínio Marcos: O signo de um tempo mau**. Campinas/ SP: Pontes editoras, 2016.

CASTRO, Gizylene Clímaco de. ENEDINO, Wagner Corsino. *Literatura e representação social: A marginalidade e a subalternidade em Plínio Marcos*. (UFSM), v. 13, p. 07, 2009.

CONTIERO, Lucinéia. **Plínio Marcos: Uma vez mais**. Natal: EDUFRN, 2019.

ENEDINO, Wagner Corsino. **Entre a cena, o esmaecimento e o ato em Quando as máquinas param, de Plínio Marcos**. Revista Ecos vol.26, Ano 16, nº 01 (2019). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v26n01/2019p227-256>.

JUNIOR BARBOSA, Dimas Evangelista. **Uma tensão alicerçada no abismo: o trágico e o absurdo no teatro de Plínio Marcos**. Tese de doutorado. Tangará da Serra, 2019.

JUNIOR BARBOSA, Dimas Evangelista. **Desintegrados e desunido: a representação da marginalidade em Plínio Marcos**. Dissertação de mestrado. Tangará da Serra, 2014.

LIMA, Rainério dos Santos. **Um teatro de relações destrutivas: violência e formação sentimental na dramaturgia de Plínio Marcos**. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 43-63, 2017.

MARCOS, Plínio. ENTREVISTA DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS, O "REPORTE DO SUBMUNDO. Entrevista concedida a Jô Soares, no Canal Bizuti. [acesso em 11 de mar. De 2020]. Disponível em: Youtube. Publicado em: 1988. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zPATz\\_ftBs&t=610s](https://www.youtube.com/watch?v=zPATz_ftBs&t=610s).

MARCOS, Plínio. Afinal, gênio ou analfabeto. [Entrevista cedida a] Léo Borges Ramos. **As entrevistas de ela ele**. Rio de Janeiro. Jun. 1980.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.

MENEZE, Dino. Plínio em cena DOC. [internet] 2008. [Acesso em 06 de dez 2020] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lcn11JYyxlw&t=1099s>.

PLINIO EM CENA. Produção e direção: Dino Fino Filmes. Santos, 2008. [Acesso em: 04 de mai. De 2020]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lcn11JYyxlw&t=1099s>.

### 3. Gerais

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. Ed. São Paulo: Martins fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Observações finais. *In*: **BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. 6. ed. São Paulo: Editora, Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. VOLOSHINOV, Valentin. **Discurso na vida e discurso na arte**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. NewYork: Acadmic Press, 1976.

BARTHES, Roland. "O efeito do real". *In*: **O rumo da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo o sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. 4. Ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTOLT, Brecht. **Estudos sobre o teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOARATI, Vanessa. **A discussão entre os economistas da década de 1970 sobre a estratégia de desenvolvimento econômico II PND: motivações custos e resultados**. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2003.

BOSI, Alfredo. "O realismo" *In: História concisa da literatura brasileira*. 43. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. "As categorias históricas das percepções artísticas" *In: As regras da arte gêneros e estruturas do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BRASIL. **Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.**

BRASIL. **Lei Nº 13.844, de 18 de junho de 2019.**

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CERVANTES, Miguel de. **Dom quixote de la Mancha**: volume II. Trad. Almir de Andrade. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

CHAVES, Maria Inês. REICHMANN, Brunilda T. **O encontro, de Anne Enright**: Uma leitura sob a ótica do novo historicismo. Revista Línguas & Letras. ISSN: 1981-4755 (eletrônica) — 1517-7238 (impressa) Vol. 11 – Nº 21, 2º Semestre de 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CRUZ, Ingrid Isabelle. S. ABEICHE, Daniel Pala. **Análise semiótica das minorias no cinema brasileiro contemporâneo**. Cascavel: Itercom-Sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação, 31 de mai a 02 de jun de 2018.

DALVI, Camila David. **Apropriação do bovarismo pela crítica acadêmica brasileira**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2016.

DALVI, Camila David. **O bovarismo de Jules de Gaultier, na ficção e na vida**: fontes e vertentes. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES, Vitória, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A literatura e a vida**. Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, p. 11-17.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. *In*. PRIORI, M. D. **Histórias das mulheres no Brasil**. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DOBRE, Catalina Elena. **Max Picard y Søren Kierkegaard: el valor del silencio para la transformación de la interioridade**. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea Brasília, vol 4, nº 2, 2016.

DUARTE, Regina. Sobre a lei rouanet “precisa de alguns ajustes. Entrevista de Regina Duarte ao repórter Ernesto Paglia, no *Fantástico* da Rede Globo. [acesso em 12 de abr. 2020]. Disponível em: Direção e produção: Notícias em alta. Publicado em: 9 de mar. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1azya8I7bWc&t=153s>.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

ESSLIN, Martini. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FARIA, Zênia de. **SOBRE A metaficção e outras estratégias narrativas em a rainha dos cárceres da Grécia**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, 13 a 17 de julh. de 2008.

FAUSTO, Boris. Principais mudanças ocorridas no Brasil entre 1950 e 1980. *In. História do Brasil*. 12. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 2006.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Herculano Villas Boas. São Paulo: Martin Claret, 2014.

FOUCAULT, M. **A ordem do Discurso**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher mãe e pobre. *In. PRIORE, M. D. Histórias das mulheres no Brasil*. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

GALLAGHER, Catherine e GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Bauru SP: Edusc, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (Literatura e imediações: 1964-1988). *In. SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). Brasil o trânsito da memória*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

GREENBLATT, Stephen. **O novo historicismo: Ressonância e encantamento**. Trad. Francisco de Castro Azevedo. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991. p. 244-261.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

GUIMARÃES, Cleo. Filha de Plínio Marcos pede para Regina Duarte excluir foto do pai. [internet]. Veja Rio, 2020. [acesso em 30 de jan. 2021]. Disponível

em: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/filha-plinio-marcos-regina-duarte-tirar-foto/>.

HANBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. Ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAUSER, Arnold. "Naturalismo e Impressionismo". *In*. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis RJ: Vozes, 2001.

LANE, Silvia T. Maurer. **O que é psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LUCAS, Fábio. A crise da cultura literária no Brasil pós-64. *In*: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). **Brasil o trânsito da memória**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 131-140.

MACHADO, Ana Maria. "Da resistência a transição". *In*: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). **Brasil o trânsito da memória**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 75-90.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: EDIPE, 1962.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. *In*: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). **Brasil o trânsito da memória**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 41-67.

MICHALKI, Yan. A crise do teatro dentro da crise maior. *In*: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). **Brasil o trânsito da memória**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p.113-120.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *PRONAC (programa nacional de orientação a cultura ) orientações básicas*.

MORAIS, A. P. Quartim. **Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. São Paulo: UNICAMP, 1997.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PITOMBO, Mariella. **Sintomas do deslocamento de poder na gestão do campo cultural no Brasil- uma leitura sobre as leis de incentivo à cultura**. Artigo publicado no livro Temas contemporâneos. Salvador: Editora FIB, 2006, v. 01, p. 56-62.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*. CANDIDO, A. **A personagem em ficção**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. *In*. PRIORI, M. D. **Histórias das mulheres no Brasil**. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. Trad. Monique Balbuena. *In*: **Literatura comparada: Textos fundadores**. Org. Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalhal. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984**. Londrina: UEL, 2001.

RODRIGUES, Nelson. Um personagem de si mesmo. [Entrevista concedida a] José Guilherme Mendes. **As entrevistas de ela ele**. Rio de Janeiro. Fev. 1980.

ROUANET, Sergio Paulo. SERGIO PAULO ROUANET 30/08/1991. Entrevista de Sergio Rouanet ao Roda Viva. [acesso em: 19 de dez. de 2020]. Disponível em youtube. Publicado em: 30 de ago. de 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgkAWNeXJwo>.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Primas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de Campinas, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SILVA, Carlos Eduardo Lins. “Estado, sociedade civil e meios de comunicação”. *In*: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). **Brasil o trânsito da memória**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 197-224

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. *In*. PRIORI, M. D. **Histórias das mulheres no Brasil**. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Diálogos com a literatura e as particularidades**: “A prática do Novo Historicismo” para Catherine Gallagher e Stephen Gleenblett. São Paulo: EDUSC, 2005. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Abril/ Maio/ Junho de 2006 Vol. 3 Ano III nº 2 ISSN: 1807-6971. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1960)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAVARES, Maria da Conceição. “Autoritarismo e violência do Brasil contemporâneo. *In*: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (org). **Brasil o trânsito da memória**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. p. 19-30.

TEIXEIRA, Ivan. **New historicism**. São Paulo: CULT, 1998. Disponível em: [http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/New-Historicism\\_Ivan-Teixeira-1.pdf](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/New-Historicism_Ivan-Teixeira-1.pdf).

VENTURA, Zuenir. **1968 o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Trad. Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.