



SOB O SIGNO DA *DISCOTEQUE*, DE PLÍNIO MARCOS: a configuração da subalternidade e do gênero feminino na cena contemporânea brasileira

Wagner Corsino Enedino¹

1. INTRODUÇÃO

Várias discussões acadêmicas que giram em torno do texto teatral ganham cada vez mais espaço no compêndio editorial especializado. Por se tratar de um gênero literário que, em princípio, está atrelado à materialização cênica, a dramaturgia apresenta especificidades que merecem atenção. Antes de qualquer tentativa de encenação, a espinha dorsal do chamado fenômeno teatral (texto + representação) é, sem sombra de dúvida, o texto criado pelo artista. A sua leitura é o caminho da referencialização dos estudiosos, dos atores, dos encenadores, produtores e, sobretudo, diretores.

As gírias e os palavrões povoam o linguajar das personagens da poética de Plínio Marcos, refletindo a espoliação a que são submetidos socialmente. E é exatamente esse tom de realismo que fornece maior dimensão às peças do dramaturgo, uma vez que escreve suas obras com “uma limpeza completa de ornamentos inúteis” (MAGALDI, 2008, p.36). Desprovidas de livre arbítrio, as personagens estão abandonadas em um universo caótico em que se conjugam as forças do mal e do bem e onde predominam sentimentos paradoxais (esperança/desilusão; incerteza/fé; medo/coragem).

¹ Wagner Corsino Enedino é docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, e-mail: wagner.corsino@ufms.br.

Essas criaturas debatem-se nessa desordem cindidas por concepções culturais díspares. Será o combate dessas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga. Na construção de seus textos, “Antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio muda o centro de interesse da ação e a trama resulta uma e compacta” (MAGALDI 2008, p.36). Com efeito, o objetivo deste trabalho é analisar a peça *Signo da discoteque* (1979), de Plínio Marcos, focalizando a construção das personagens, o *locus* em que se constituem e a condição de subalternidade e de gênero de suas *personas*.

2. NO PROSCÊNIO ANALÍTICO: as condições de produção do cenário brasileiro

A proposta da peça *Signo da discoteque* (1979) é trazer à tona aspectos que possam conduzir à rediscussão e ao redimensionamento do ambiente urbano. As personagens que constroem as ações do drama estão imersas em problemas sociais: Luís é representante da classe média, o qual está em conflito com seu pai, que deseja que o filho entre a qualquer custo na faculdade de Medicina, mesmo que para isso seja necessário usar expedientes de corrupção. Zé das Tintas representa o trabalhador que presta serviço de pintura em uma *garçonnière*. Essa personagem representa a alienação urbana, o arquétipo da violência que deseja sanar seus instintos biológicos. Já Lina é uma balconista de loja, que Luís conheceu numa discoteca. É a vítima que ambos desejam para transferir toda a insatisfação social. Lina, representa, a materialização do sacrifício, a fragilidade feminina que Luís e Zé necessitam para “purgar” seus mais recônditos ressentimentos.

240

Para se ter a dimensão da obra em seu bojo, cumpre compreender o cenário histórico cultural brasileiro em que a peça *Signo da discoteque* foi concebida. Dessa forma, como aponta Candido (2000), toma-se o externo (social) não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra, em que se articula o interno a fim de que a interpretação estética assimile a dimensão social como fator de arte, avaliando o vínculo entre obra e ambiente.

Nesse período, o país atravessa um alto índice de influência estrangeira, sobretudo em relação aos produtos culturais de vertente americana. Novelas como *Dancing Days*, de Gilberto Braga, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre julho de 1978 a janeiro de 1979, inaugurou um estilo sobre o

comportamento da sociedade brasileira, marcado pela discussão e redimensionamento dos valores inscritos na classe média e nas elites urbanas. A inspiração para a telenovela foi o filme americano *Os embalos de sábado à noite* (1977), de John Badham, protagonizado por John Travolta. Esta película impulsionou o sucesso das discotecas em todo o mundo e, por extensão, no Brasil. Diante desse contexto, o poder criador de Plínio Marcos se fez presente em sua produção literária. O dramaturgo soube compreender os fatores sociais que constituíam a sociedade brasileira como matéria-prima a ser trabalhada com sua pitoresca e tradicional licença poética.

No que concerne ao texto dramático escrito pelo dramaturgo Plínio Marcos, cumpre destacar o caráter explicativo que o título da peça agrega. Sabe-se, portanto, que o título é o fio que entrelaça todas as significações textuais. Em *Signo da discoteque*, o título da peça provoca no leitor a expectativa das situações dramáticas que se sucederão, tanto no plano da fábula, quanto no do espetáculo, permitindo-lhe relacionar-se de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo autor:

Na prática, o título nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas (RYNGAERT, 1996, p. 37-38).

Ao fundir, metonimicamente, os substantivos “signo” e “discoteca” o título da peça ganha força metafórica. *Signo da discoteque* revela-se uma crítica contra a exagerada influência dos produtos culturais norte-americanos, sobretudo em relação ao substantivo “discoteca”. Nessa verve, o fenômeno da discoteca no Brasil e no mundo constituiu-se por influências socioculturais de um produto fabricado para o consumo e fruição imediata. Contudo, a presença desta modalidade musical, foi mais nociva que benéfica, uma vez que “O gênero dominou o mercado rapidamente, mas, assim como chegou, desapareceu, deixando um rastro de destruição na indústria cultural” (BARCINSKI, 2014, p. 98-99).

O questionamento que surge é: por que a presença de um título como *Signo da discoteque*, se no texto nada remonta a uma casa de dança, ou algo semelhante? O próprio Plínio Marcos se encarrega de dar a resposta em entrevista concedida ao jornalista e crítico Jefferson Del Rios publicada na *Folha de S. Paulo* em 29 de abril de 1979:

Sou contra a importação de cultura de consumo que está servindo para as grandes potências invadirem o Brasil. [...] Essa massa de importação de cultura está esmagando as manifestações espontâneas do povo, está nos descaracterizando, amesquinando nosso mercado de trabalho. [...] A discoteca em si é mais um agente dessa invasão. Nosso jovem ao participar dessa moda não está pensando na realidade brasileira, não está discutindo os problemas nacionais, e não está percebendo que foi marginalizado da própria história, e impedido de influir no próprio destino (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 08).

Não obstante, se pode ainda questionar: o que há entre uma coisa e outra? Que relação de reciprocidade há entre os polos? O autor tenta, pelo efeito de sentido utilizado pela escolha do título, dar à obra uma dimensão já obtida em trabalhos anteriores. Para o dramaturgo, não importava conduzir seus enredos até as últimas consequências, tirando o leitor/espectador de qualquer zona de conforto, uma vez que:

Durante praticamente toda a década de setenta, Plínio Marcos transformou-se numa espécie de guerrilheiro cultural. Impedido pela censura de apresentar seus espetáculos assumiu uma intransigente postura nacionalista em defesa da cultura brasileira. Tinha como companheiros de jornada, entre tantos artistas ligados de alguma maneira às esquerdas, Paulo Pontes e Vianinha. Os mesmos propósitos os animaram. Aliás, diga-se a bem da verdade, louváveis em todos os aspectos. Mas o que mais interessava, contudo, era a manutenção do palco brasileiro ocupado por artistas brasileiros: esta era, ao mesmo tempo, uma posição política e uma postura profissional (VIEIRA, 1993, p. 106-107).

Importa destacar que tanto Vianinha quanto Paulo Pontes produziram ficção que em tese tentavam situar os problemas brasileiros. Nesse aspecto, Paulo Pontes escrevia, no programa das montagens, o que pretendia figurativizar com o texto, pois as questões brasileiras, se explicitadas, muito raramente chegariam ao proscênio. Plínio Marcos, ao atribuir o título a sua obra, talvez tenha buscado alcançar o mesmo objetivo de seus párias: estabelecer uma relação entre a miséria nacional com um modismo cultural da época. Para Paulo Vieira (1993), o texto possui determinados pontos que abrem espaços para o inverossímil. Segundo o estudioso:

Há um erro de origem na obra: não faz sentido um rapazinho de classe média, que presta vestibular para medicina, que frequenta discoteca, que namora garotas em Santos quando dispõe do carro do pai, viver aquela situação juntamente com um humilde pintor de paredes (VIEIRA, 1993, p 107).

Não obstante, é nesse espaço de aspectos dissonantes que a obra de Plínio Marcos ganha envergadura. A teatralidade de *Signo da discoteque* está justamente

nas situações criadas apelo autor, cuja aparente fragilidade dramática do texto, constitui-se, na verdade, em uma densa e inquietante relação de contiguidade, desenvolvendo um sistema catártico de causa e efeito constante, sem, necessariamente, revelar qualquer solução para o nó dramático. Caracterizada por marcas do contexto histórico em que a obra foi escrita, final da década de 1970, a peça filia-se como uma produção pós-moderna, pois:

O momento denominado pós-moderno coincidiu com o movimento de emancipação dos indivíduos em face dos papéis sociais e das autoridades institucionais tradicionais, em face das limitações impostas pela filiação a este ou aquele grupo e em face dos objetivos distantes [...] Sinônimo de desencantamento com os grandes projetos coletivos, o parêntese pós-moderno ficou todavia envolto numa nova forma de sedução, ligada à individualização das condições de vida, ao culto do eu e das felicidades privadas (LIPOVETSKY, 2004, p. 64).

Signo da discoteque, de Plínio Marcos traz para o plano diegético o egocentrismo impulsionado pela onda mercadológica, tornando-se o *ethos* principal de sua produção. As *personas* estão descentradas e deslocadas em meio a sociedade de consumo. Há nelas uma falsa noção de pertencimento e a peça do dramaturgo santista se materializa como clara metáfora desse *status quo* da cena contemporânea brasileira.

243

3. DO TEXTO à cena

A predileção pelo material discursivo de baixo calão não é resultado de mera gratuidade nas peças do dramaturgo Plínio Marcos. Na peça *Signo da discoteque*, os indivíduos estão submetidos às leis da força, da coerção, pois suas vontades estão associadas à troca de favores mútuos. Nesse cenário não há lugar para pruridos linguísticos; pelo contrário, a ausência de torneios embelezadores na composição linguística da peça fornecem maior grau de densidade, de verossimilhança ao contexto subalterno. Conforme afirma Magaldi (1998, p.213), “Quando ouvimos palavrões em uma peça de teatro, nossos ouvidos se assustam com essas palavras, mas para Plínio o palavrão não está eivado de gratuidade. Ele é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas.” O dramaturgo apresenta à dramaturgia brasileira personagens às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas e sem ornamentos embelezadores, com perguntas e respostas, ataques e defesas:

LINA – Pô, nunca pensei que você viesse com uma dessa.

LUÍS – Dessa o quê?

LINA – Pensei que você fosse um carinha legal.

LUÍS – E sou. Só que não sou otário. Você acha que eu vinha até aqui levar papo furado? Sem essa! Se você vinha com uma amiga, eu vim com meu camaradinho Zé.

ZÉ – Assim que tem que ser.

[...]

ZÉ – Porra, Luís acho que ela não vai querer dar pra gente.

LUÍS – Vai dar. Veio pra dar. Ela mesma falou. Veio a fim de transar. Vai transar.

ZÉ – Veio pra transar com você.

LUÍS – E aí? Onde come um, come dois. Onde transa um, transa outro. Que é que ela pode fazer com a xoxota dela? (Pausa) Dar pros amigos.

ZÉ – Falou. Os bichos vão comer mesmo. Já que vai desperdiçar, distribui.

(PLÍNIO MARCOS, 1979, p.21).

Movimentando-se em um mundo oposto à sociedade em que vivemos, um mundo sombrio, as personagens plinianas são “a tábua e a lei” (VIEIRA, 1993, p. 13) de seus atos. Não se pode perder de vista que a situação social subalterna apresentada em cada personagem é apenas o pano de fundo das histórias observadas pelo dramaturgo nos espaços em que conviveu, ou seja, da zona portuária da cidade de Santos à chamada “Boca do Lixo” de São Paulo. Cumpre ressaltar que as personagens masculinas (Zé das Tintas e Luís) presentes na diegese de *Signo da discoteque* são apresentadas pelo dramaturgo como personagens que estão o tempo inteiro sendo manipuladas por forças actanciais desconhecidas, contra as quais não sabem e não podem lutar. São personagens incapazes de mudar a situação social em que vivem. Sob Zé das Tintas e Luís paira um fantasma terrível, “uma espécie de inaptidão para a existência e, sobretudo, um vazio de valores éticos e que por isso reflete problemas que atormentam a nossa consciência e a nossa sensibilidade desde longos tempos passados” (VIEIRA, 1993, p. 31).

Na obra dramática de Plínio Marcos o fenômeno da injustiça social não era nenhuma novidade para um dramaturgo que sempre esteve ao lado dos mais inusitados personagens que povoaram (e continuam povoando) o universo marginal, subalterno. Esteve sempre em contato com pessoas que estão em constante guerrilha urbana e que, ao longo dos tempos, vêm perdendo a voz, num processo de silenciamento que remonta aos tempos do regime de exceção. Os problemas que surgem em decorrência das diferenças abissais entre ricos e pobres, entre os que vivem em condições sub-humanas e os que aproveitam de seus privilégios de classe ganham força no timbre da voz contestadora do artista.

A personagem no teatro é a totalidade da obra, tudo se cria e se transforma por meio de seus atos e gestos; no teatro as palavras tomam vida, desencadeando uma corrente estética moderna, baseada em procedimentos históricos que reduzem o cenário quase ao ponto zero e elevam a personagem em sua maior pureza. Como afirma Prado (2002, p. 84), o teatro fala do homem “através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”. No discurso dramático, há estratégias de manifestação da voz (física) das personagens. Na peça *Signo da discoteque*, ocorre o solilóquio em alguns momentos, por intermédio da personagem Luís, que está em conflito com sua família, especialmente com seu pai, o qual deseja que o filho entre para a faculdade de Medicina. Essa reflexão do personagem aproxima-se bem como do chamado monólogo teatral.

LUÍS – Burrão é ele que fica gastando a grana dele com cursinho, querendo comprar resultado de exame, vaga em faculdade, pra me enfiar lá dentro. O coroa fala, fala, enche a boca pra falar em moral. Mas é um puta de um corrupto. Quer comprar tudo com a merda do dinheiro. Só não quer deixar eu viver minha vida. Em todo lugar é assim, Zé. Tudo um lixo. Vinte mil carinhas disputando uma vaga na faculdade, como se fossem cavalos de corrida. Só um pode ganhar. Um vai ser o campeão. Os outros vão ser burrões. Uns merdas. Esse um que entra vira doutor. Pra quê? Pra ser um filha-da-puta que só pensa em dinheiro, como o meu pai, Repressor. Corrupto. Ele e todos os coroas (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 15).

Plínio Marcos afirma que são as personagens marginais que permitem a crítica que faz da sociedade, desvinculando-se de elos com qualquer agremiação política, desprovidas que são de consciência política. As personagens do autor terminam por subverter todo o esquema do teatro esquerdizante (teatro engajado de cunho social) em voga nos anos 60 e 70, uma vez que seus personagens não trazem nenhuma mensagem otimista, ou positiva, no sentido de que fosse possível guardar alguma esperança de mudança do quadro social. As personagens que povoam o universo do texto dramático pliniano debatem-se num mundo que não oferece nem um vislumbre de redenção, pois estão envolvidas em situações de subalternidade em que a luta pela sobrevivência faz que enveredem para a marginalidade/subalternidade mais violenta para atingir seus objetivos, pois

[...] a sociedade de consumo generalizou um sistema de valores antinômicos com a cultura da mulher no lar. Difundindo em uma escala desconhecida até então os valores de bem estar, de lazer, de felicidade individual, a era do consumo desqualificou a ideologia sacrificial que sustentava o modelo de “perfeita dona de casa”. A nova cultura, centrada no prazer e no sexo, no lazer e na livre escolha individual, desvalorizou um modelo de vida feminina mais voltada para a família do

que para si mesma, legitimou os desejos de viver mais para si e por si (LIPOVETSKY, 2000, p. 228).

Atravessados por um viés machista, as personagens masculinas de *Signo da discoteque* revivem a chamada *revenge play*, modalidade teatral típica do teatro elisabetano, impingindo à personagem feminina todo o rancor de suas vicissitudes. No decorrer da trama, as três personagens estão imersas em uma atmosfera cáustica. O desejo sexual de Luís e Zé das Tintas por Lina se sobrepõe a todo instante a qualquer resquício de moral. Os fatos provocam uma contundente crise identitária e, pois, motivam discussões sobre profissão, sexualidade e família, 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, marginalidade e subalternidade:

LINA (*Virando-se, meio brava, meio suplicante.*) – Olha, Luís, eu quero ir embora.

ZÉ – Deu pressa nela.

LUÍS – Quer ir embora por quê? Veio pra ficar.

LINA – Eu tenho que ir. Juro. A gente se encontra outro dia e se fala.

LUÍS – Sem essa!

LINA – Mas qual é a sua, Luís?

(Pausa. Luís cutuca o Zé)

LUÍS – Deixa que a gente joga bola. Ele é craque. Sabe tudo de bola. Mas no resto é devagar. Mas eu quero gabaritar o Zé. É um carinha legal. Aí, eu disse pra ele que você era de discoteque. Gatinha fina. E que você tinha uma amiga e que você e a sua amiga podiam ensinar a dançar discoteque pra ele entrar na onda, se enturmar. É isso aí. Tem grilo?

LINA – Pô, Luís... Eu... não tô a fim... Não é isso... Aqui tá uma barra.

LUÍS – Ensina ele, gatinha. Pô! Ele é chucro, mas é um carinha legal. LINA – Mas... aqui... aqui nem tem som.

LUÍS – Tem. Só que tem.

(*Lina procura, sem perceber onde está o som*)

LUÍS – Ô Zé das Tintas, cadê o som? A Lina vai te ensinar a dançar discoteque.

ZÉ – Dançar?

LUÍS – É, pra dar mais tesão.

ZÉ – Mais do que eu já tenho? Se eu ficar com mais tesão, ataco ela na moda bruta (PLÍNIO MARCOS, 1979, p.21-22).

Importa ressaltar que as personagens da peça apresentam discursos contrastantes: de um lado, Zé das Tintas representa o discurso da alienação proveniente de seu *status quo* subalterno; de outro, Luís está ideologicamente atravessado e marcado pelo da contestação, enquanto Lina apresenta traços de um discurso de fragilidade. A personagem Zé das Tintas retrata o típico

subempregado, aquele que está à margem da sociedade e tenta, de todas as formas, sanar seus instintos biológicos. Nesse aspecto, trata-se de uma *persona* que flerta com certo *plus* de Naturalismo tardio. Típico representante do esmaecimento do afeto contemporâneo, Zé não apresenta qualquer condescendência em seus atos. Com efeito, a personagem busca, na materialização de seus desejos mais sórdidos, uma válvula de escape que possa escamotear suas agruras sociais. Tal aspecto, dá à personagem, pelo menos momentaneamente, uma falsa noção de pertencimento, pois, a rigor, Zé das Tintas é tão somente um componente da engrenagem do subalternismo:

LUÍS – Que é que você está fazendo?

ZÉ – Tirando a roupa, não tá vendo?

LUÍS – Pra quê?

ZÉ – Ora pra quê... Pra pôr a roupa suja. Tu não vai querer que eu pinte a parede com roupa limpa, né?

(Zé fica só de calção de jogador. Depois começa a vestir a roupa de pintor)

LUÍS – Era só o que me faltava! Você não vai pintar essa merda hoje!

ZÉ – Claro, porra! Senão amanhã meu chefe chega aqui, não vê nada feito, vai me ralar. Aí, o que eu digo? Que passei a noite inteira trepando? Sabe o que ele me faz? Come o meu rabo.

[...]

LUÍS – Tá cheio de mulher, mas não tem cama.

ZÉ – Mas claro que vai ter cama. Tu queria o quê? Que ele botasse a cama aqui pra sujar de tinta? O cara não é otário

LUÍS – Você devia esperar ele trazer a cama dele pra depois a gente usar essa merda.

ZÉ – Porra, Luís, tu às vezes parece otário. Depois que eu pintar essa merda, não entro mais aqui. Se fizer o serviço cagado, não me deixam passar nem na porta do prédio. E vê se não fica secando o mocó. Pra dar um pisso, tá legal (PLÍNIO MARCOS, 1979, p.04).

Importa destacar que a personagem Zé das Tintas, na maioria das vezes, recorre ao discurso do senso comum – o que produz um efeito de alienação, revestida de machismo torpe. Já a personagem Lina funciona como contraponto do gênero masculino representado pela figura de seus algozes. Compatíveis com os anseios que representam, as falas de Zé das Tintas e Luís caracterizam-se pela presença da acidez verbal, o que não denota nenhuma benevolência com o gênero feminino:

LUÍS – Vai, Zé! Larga o radinho e entra nessa.

ZÉ – Sem agarrar a mulher, eu não sei dançar.

LUÍS – Então agarra.

ZÉ – É pra já.

(*Zé larga o rádio e agarra Lina. Ela se solta com violência*)

LINA (*Brava*) – Não põe a mão em mim! Não me toca! Seu... seu... cafajeste!

ZÉ – Que frescura é essa?

LINA – Não vem me agarrando!

ZÉ (*Desliga o rádio*) – Olha aqui, gatinha. Já encheu o saco. Eu tô a fim de trepar. Tá sabendo? Eu e o Luís viemos aqui pra trepar tu e a tua amiga. Tua amiga não veio, azar seu. Nós dois vamos em você. O Luís e eu. Onde come um, comem dois. Então, não adianta remandiola. Vai tirando a roupa. Tira a roupa e enquanto isso vamos tirar par-ou-ímpar pra ver quem vai te faturar primeiro.

(*Lina, apavorada, com os olhos procura apoio no Luís*)

LUÍS – É isso aí, gatinha.

LINA – Pelo amor de Deus!

ZÉ – Não mete Deus no lance!

(PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 23).

Com a criação de uma personagem feminina de características marcantes, o dramaturgo Plínio Marcos oferece-nos uma possibilidade de análise da representação feminina por meio das falas de Lina. Produzindo uma solidária estratégia narrativa de vertente social, o clímax da peça não recai no abuso sexual que as personagens de gênero masculino promovem, uma vez que o estupro é tão somente pano de fundo para uma reflexão mais profícua e aguda. Acuado por Zé das Tintas e Luís, Lina toma a palavra fazendo que ambos cedam o lugar da enunciação ao sujeito feminino. Com alta gama de tensão, o autor vai dando cores de opressão à peça. Opressão que envolve as camadas abastadas da sociedade, especialmente no que concerne ao gênero feminino. Desse modo, a personagem Lina surge neste quadro envolta num tom de contestação, fazendo ecoar sua voz, a qual foi até aqui silenciada pelo contínuo processo de subalternidade:

LINA – Está bem, machão! Você ganhou. Você vai me comer. Você e esse cara nojentos. Vão me comer. É isso que você quer, machão? Tá. Eu sou virgem, sim. Vocês vão ver. Vão ver que eu sou virgem. Vão me currar. Tá bem. Vai ser. Agora, eu quero que você saiba de uma coisa, Luís. Eu vim até aqui porque gostei de você... Vim... pra conversar... pra transar até... Não importava se era virgem ou não... Mas tinha que ser numa boa. Você bebeu. Você e esse cara querem me usar. Não passou no vestibular e vai descontar em mim? Tá bem. Eu sou virgem. Depois a gente acerta. Eu sou menor. Vou falar pra minha mãe. Vou na polícia. Você vai casar comigo (PLÍNIO MARCOS, 1979, p.25).

O artista, de certa maneira, evidencia uma distância e, ao mesmo tempo, um diálogo permanente entre posições axiológicas diferentes: homem/mulher. A marcação discursiva ideologicamente marcada da personagem Lina ao enunciar

“Eu sou virgem. Depois a gente acerta. Eu sou menor. Vou falar pra minha mãe. Vou na polícia. Você vai casar comigo” denota o constructo cultural permeado de patriarcalismo que está atravessado a configuração social, ou seja, a virgindade vista como símbolo da materialidade moral, diretamente associada com a instituição “casamento”. Além disso, o fato de Lina ser “menor de idade” ressalta o crime pretendido por Luís e Zé das Tintas. Tal excerto, traz, sobremaneira, as condições de produção da peça *Signo da discoteque*, uma vez que o final dos anos de 1970 caracterizou-se pelos produtos vinculados a cultura de massa, foi, notadamente, o período da “Revolução das necessidades, revolução sexual: época do consumo de massa não se caracteriza apenas pela proliferação dos produtos, mas também pela profusão dos signos e referenciais do sexo (LIPOVETSKY, 2000, p. 229). Se, por um lado, esta revelação estabelece, a princípio, certo temor a seus algozes; por outro, acentua os silêncios que marcam certos limites não superáveis sobre quem tem a palavra e quem ouve:

ZÉ – Grupo! Ela não tem mãe. Ela é de maior. Tá na cara que é de maior.
(Luís vacila. Ele e o Zé estão de costas para o público. Lina começa a tirar o sutiã.
Luís olha meio temeroso para o Zé)

LUÍS – É... melhor a gente dispensar essa piranha.

ZÉ – Que nada!

LINA – Tá com medo, covarde? Tá com medo? Você não tá bêbado? Não bebeu o juízo, né? Vem. Você e seu amigo. Depois a gente vai casar, Vem Luisinho
(PLÍNIO MARCOS, 1979, p.26).

A personagem Lina configura-se como uma balconista de loja, a qual está submetida aos delírios sexuais de Zé das Tintas e Luís. Destaca-se que, por inúmeras ocorrências no nível diegético, a personagem feminina é relegada a mero objeto por ambos; desqualificando, sodomizando e assediando-a moralmente no plano da ação dramática. Zé e Luís promovem, a todo instante, uma contundente tortura psicológica sem qualquer constrangimento sobre Lina, a qual encarna, na peça, a condição subalternista por definição. Entretanto, esta não se deixa permanecer presa à condição problemática de sua aviltante situação. Mesmo presa a um espaço de afunilamento abissal, Lina, ao mesmo tempo, procura afirmar e abandonar a singularidade cultural estabelecida. Diante desse quadro das relações sociais, Lina se encontra deslocada, perdida, à margem “entre quatro paredes”, afastada do seu lugar, humilhada e vilipendiada pela sua condição humana de gênero feminino. Assim, o espaço da discoteca, local onde Luís e Lina se conheceram, é a própria clausura transfigurada para o espaço do apartamento.

Todos os acontecimentos ocorridos nesse *locus* enunciativo reverberam e transcendem toda e qualquer geografia.

Já a personagem Luís enfrenta grave crise existencial no tocante ao futuro desejado pelo seu pai, o qual está diametralmente oposto ao que realmente anseia; em síntese, o ambiente familiar ficcionalizado por Plínio Marcos não apresenta cenário marcadamente otimista. Nesse sentido, Luís representa a descrença no *status quo* social. Os aparelhos ideológicos do Estado, figurativizados pelo poder financeiro paterno, fazem que a personagem almeje desestabilizar, reconstruir e ficcionalizar o seu *locus*. Ocorre, todavia, que ao materializar a violência sexual sobre Lina em consonância com Zé das Tintas, Luís reverbera, em suas falas finais, certo grau de alienação e conformismo. Nesse segmento, não há como evitar o processo analítico respaldado por poéticas modernas e contemporâneas do teatro de Plínio Marcos, pois o lúmen tratado pelo dramaturgo não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social; é, antes de tudo, a ponderação, a reflexão acerca da condição humana ante a marginalização e a subalternidade:

LUÍS – Não vai fazer besteira, gatinha.

LINA – Não. (Pausa. Ela olha pra um e pra outro). Quero ir embora.

(Zé pega a chave no bolso calça, abre a porta, se afasta e se encosta na escada. Lina vai sair, para na porta. Olha pra um, para outro. Vai falar, dá de ombros e sai)

ZÉ – Pois é. (Pausa) Tenho que dar uma pintada nesse apartamento, senão amanhã o empreiteiro vai estrilar. Ele é doido pra pegar no meu pé. Pensa que é meu dono.

(Pausa)

LUÍS – Eu vou puxar. *(Não se mexe)* Eu estive pensando, Zé. Sabe que eu acho que vou tentar dobrar o meu coroa num papo? Juro pra ele que, se ele me dar o carango, ano que vem eu tento outra vez o vestibular de medicina. Pode ser que cole.

ZÉ *(Já pintando e sem dar muita atenção ao papo de Luís)* – E se não colar?

LUÍS – Pega nada. De qualquer jeito, ano que vem vou tentar que fazer essa merda de vestibular outra vez.

ZÉ – Até passar.

LUÍS – Até *(Pausa)* Não dá par ficar nesse de se sentir burrão a vida toda. E depois, tenho que pensar no futuro.

ZÉ – É isso aí

(PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 27).

Articulando suas personagens aos instintos mais primitivos, alheio à questões éticas gerais, Plínio Marcos concebe a sua literatura dramática, um espaço de manifestação de discursivos nada amistosos entre

autor/enunciador/homem e o discurso/personagem/feminino. Tendo recebido o poder parcial da enunciação, a personagem Lina deixa de ser apenas representação para se constituir efetivamente em um sujeito da enunciação na obra. Sem qualquer intenção de neutralidade, a voz da personagem se imiscui no discurso com seu “eu masculino”, gerando dois timbres: o masculino e o feminino, no que se refere às questões de trabalho:

LUÍS – Tira essa merda de roupa! É melhor pra você.

LINA – Não, Luís!

ZÉ – Anda, biscate! Fica nua.

LINA – Pelo amor de Deus, Luís.

ZÉ – Qual é biscate? Putinha sem vergonha! Puta enrustida, fica nua! Olha, se tu for boazinha, eu te dou uma grana.

LINA (Chorando) – Eu não sou puta! Eu não sou puta! Eu não sou puta!

LUÍS – É cabaço?

ZÉ – Vive de quê? De vento?

LINA – Eu trabalho! Eu trabalho!

LUÍS – Faturando homem na discoteque?

LINA – Luís, você está bêbado. Eu trabalho. Eu trabalho numa loja, sou vendedora, eu te falei. Te contei tudo. Eu não te contei? Não te contei?

(PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 24).

Notadamente marcada pela negação contundente de “Eu não sou puta! Eu não sou puta. Eu não sou puta!”, e pela afirmação “Eu trabalho! Eu trabalho” o *ethos* feminino de Lina ganha densidade dramática, evidenciando que, a despeito das transformações sociais que têm afetado a (des)identificação da mulher e os papéis sociais vinculados ao gênero, no imaginário social ainda permanecem traços do patriarcalismo ancestral, pois “[...] o liberalismo cultural sustentado pela dinâmica do consumo e da comunicação de massa autonomiza o sexo em relação à moral, generaliza o princípio de livre posse de si e desvaloriza o esquema da subordinação do feminino ao masculino” (LIPOVETSKY, 2000, p. 230). Como uma espécie de protesto, Lina precisa reforçar a desvinculação da imagem feminina associada meramente à satisfação dos prazeres masculinos, inscritos na história e na memória da sociedade patriarcal.

4. PLÍNIO MARCOS: a subalternidade pede passagem

A recorrente ameaça dos algozes Luís e Zé em sacramentar a violência sexual sob Lina desencadeia contundente violência verbal, psicológica e física na

peça, não permitindo ao leitor/espectador qualquer possibilidade de zona de conforto textual. Destaca-se, assim, que em nenhum instante no texto de Plínio Marcos rompe-se a chamada “quarta parede”, uma convenção teatral específica da cultura e da prática teatral ocidentais, que “vetava” a comunicação direta entre atores e público. Relacionada diretamente à estética Naturalista, conforme concebida por Émile Zola e desenvolvida por Stanislávski na Rússia, por exemplo, considerava a existência de uma parede imaginária, invisível, entre ator e público: isolava-se (ainda que apenas pela iluminação) a cena, distanciando palco e plateia. A “quarta parede” seria o “buraco da fechadura” por onde o espectador, distante da ação, assistiria ao espetáculo. Com efeito, todas as devastadoras ações inscritas no cenário de *Signo da discoteque* são “jogadas” ao público, como uma espécie de “tapa na cara” da sociedade, causando a náusea catártica pela crua violência das *personas*.

Importante destacar que a personagem Zé configura-se, sobretudo, como um indivíduo que parece estar perdido tanto no tempo quanto no espaço, sem amarras com o presente e, por isso, destituído de qualquer sentimento ou ideia de futuro. Luta, a seu modo, pela sobrevivência, porém é tão somente o resultado de um mundo tecnocrático que o exclui, reduzindo-o a condição de marginalidade no âmbito social:

Entretanto cria-se uma nova e até então desconhecida forma de *desigualdade* social, que não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os novos pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos também é clandestina. Entre as duas pobreza – anterior e a posterior a revolução industrial -, existe um revelador intrigante *silêncio*, assim como para os operários desempregados no mundo urbano, a desigualdade social na pátria vem propondo um *salto* para o mundo milionário e transnacional (SANTIAGO, 2000, p. 51).

Gayatri Chakravorty Spivak (2010), com o imprescindível texto *Pode o subalterno falar?* destaca que o termo “subalterno” não corresponde a uma palavra clássica para o oprimido, mas à representação daqueles que não conseguem seu espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, pois subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois se fala já não o é. Na esteira de Beverley (2004) e Spivak (2010), a subalternidade é também proposta como uma inconsistência entre o grupo social de pertencimento e o grupo de referência positiva. Subalterno, nesse sentido, seria alguém que usa como grupo de referência positiva um grupo ao qual pertence ao mesmo tempo

em que existem barreiras que o impedem de chegar a ser membro de seu grupo de referência.

Plínio Marcos, ao configurar suas três personagens, em *Signo da discoteque*, atribuiu a cada uma delas um *plus* de subalternidade. Lina vive uma invisibilidade social, Luís não apresenta o *status* de sujeito de sua existência, uma vez que é comandado pela vontade familiar e Zé das Tintas está à margem da sociedade, sobrevivendo de forma desintegrada com seu subemprego. A subalternidade consiste, aqui, em um modo imperfeito de institucionalização de complexo de *papéis-status*, ou seja, consiste nas ambiguidades e cumprimentos das expectativas normalmente associadas a um papel e na aplicação inconsistente as sanções correspondentes. Entretanto, o dramaturgo Plínio Marcos não fornece, na peça, qualquer possibilidade de saída da condição de subalternidade para as suas personagens. Pelo contrário, o que prevalece é o tom de conformidade. O fim é o começo!

Existe um conflito inevitável na peça. Luís está à procura de uma válvula de escape para as frustrações familiares e, por extensão, as suas próprias, Zé das Tintas é revestido de alienação em seu universo e àquilo que o rodeia; enquanto Lina representa a “presa” dessa “cadeia alimentar dramática”. A junção dessas três peças fornece ao leitor/espectador uma engrenagem brutal que reverbera ressentimento, angústia, raiva, violência e medo, dissolvendo qualquer possibilidade de lirismo na obra. A frustração que Luís atravessa tem uma fundamentação excludente: a (des)ordem social das coisas. O caráter de afunilamento que o “sistema” impinge à população resulta em deformidade das ações. Os timbres dissonantes da velha ordem política estabelecida, associada às aspirações da manutenção do *status* da classe média, ditam o tom ressentido e frustrante, como uma espécie de “aparte”, das falas de Luís em *Signo da discoteque*:

LUÍS – Tô sabendo que você não falou por mal. Acontece que estou grilado com esse vestibular. É todo mundo pegando no pé. Três anos que eu tento, tento. Faço essa merda de cursinho, estudo, estudo. Vou pra USP, na Paulista, em Sorocaba, Ribeirão Preto, Campinas, Catanduva, Bragança, Santo André, Santos, na casa do caralho. É pau pra todo lado. (*Bebe*) Já falei pro velho: “Não dá pra mim, sou burrão mesmo”. Mas ele quer porque quer que eu seja médico. Aí, pega no meu pé. É a mãe, a tia, o tio, a avó, o avô, o vizinho, todo mundo: “O Luís não quer nada. Não estuda. Não estuda. Não estuda.” Mas eu estudei. Estudei. Estudei. Por essa luz que me ilumina que estudei. O meu pai, a minha mãe, todos sabem que eu estudei. Mas não reconhecem. Não dizem que eu me esforcei. (*Pausa. Bebe*) Se eles

reconhecerem que eu estudei, são obrigados a confessar que sou burrão... E eles não querem ter um filho burrão. Entendeu? Eles querem ter um filho doutor. Vinte mil pais, vinte mil mães querem ter um filho doutor. Aí, ficam enchendo a nossa cuca pra gente ser doutor. Passar nessa merda do vestibular pra ser doutor (*Pequena pausa*) (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 10-11).

O desaparego às relações interpessoais e a alienação cristalizada parecem forjar as bases da constituição da personagem Zé das Tintas, o qual flerta, em muitas ocorrências textuais, com uma subversiva irracionalidade. Após ouvir todas as revelações de Luís concernentes ao seu drama pessoal, este, procura apoio em seu *partner*: “Te enche esse papo, Zé?” Não obstante, desprovido de qualquer contorno afetivo, Zé, de forma lacônica e incisiva, sentencia de maneira lancinante: “Porra, eu tô aqui pra foder.” (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 11). Numa situação de desabafo, em que são relatadas as suas intempéries, Zé expõe, sem nenhum tipo de pudor, o seu espírito alienado, o qual busca nos prazeres da carne, o escapismo necessário para, a seu modo, viver:

ZÉ – Trego todo mês. Que é? Tá pensando o quê? Sou trepador! É só receber o salário, que vou visitar o mulherio.

LUÍS – Uma vez por mês?

ZÉ – É. A vida tá custando os olhos da cara. O hotel tá cobrando uma nota. E o mulherio não quer saber. Uma mulher das boas, das boas mesmo, quer uma grana sonora. Com essas, nem sonho. Vou nas mixurucas e assim dói no bolso. Mas vale a pena (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 06).

Com o relato das suas mais inusitadas aventuras e desventuras, Zé das Tintas apresenta marcas significativas de sujeito na acepção pós-moderna. Essa personagem vê a figura feminina como objeto meramente mercável, tão somente como um “produto” para saciar as suas necessidades instintivas, prontas para o seu “consumo”. Plínio Marcos fornece ao leitor/espectador a típica visão do gênero feminino presente nos veículos e produtos advindos da comunicação de massa do século XX. Porém, é imprescindível salientar que o teatro tem em si uma vantagem com relação às mídias de massa, “[...] o espectador é, literalmente, não apenas receptor e sim também emissor e fonte” (ROSENFELD, 1993, p.184). O teatro é capaz de realizar a interação necessária para produzir questionamentos e conseqüentemente o conhecimento necessário ao desenvolvimento humano:

LUÍS – Você já trepou com alguém te olhando?

ZÉ – Bom, eu não. Mas tô sabendo que não tem problema. Comigo, não.

LUÍS – Como sabe?

ZÉ – Sabendo, porra! Olha, eu entro no ônibus, pode tá assim de gente. Não quero nem saber. Me encosto numa bunda e não tô bem aí. Logo fico de pau duro e, só no sacolejo do ônibus, já gozo.

LUÍS – Tu encoxa mulher em ônibus?

ZÉ – Claro. Todo mundo faz isso.

LUÍS – Eu, não.

ZÉ – Tu é tu.

LUÍS – E você é um tarado.

ZÉ – Quem? Eu? Tu tá por fora. Tá por fora ou não é chegado a mulher. Que é que tu quer? Vejo a televisão e é só mulher beijando os caras, se esfregando e tal. Vou ao cinema e é só mulher nua, trepação e os cambaus. Vejo revista, o mulherio tá ali. Nuazinhas. Todas elas. Uma mais gostosa que a outra. Cada coxa, cada bundão, cada peito, e tá na cara que eu nunca vou comer elas. Ai, já viu. Todo mundo se tratando e eu no prejuízo. Não quero nem saber. Virou a lomba pro meu lado, chincho mesmo até me esporrar. Só na mão não dá. Cria calo. (*Pausa*)

(PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 07-08).

A fala de Zé das Tintas reforça a ideia patriarcal da diferenciação de papéis entre homens e mulheres e, ao mesmo tempo, reafirma a imagem do homem provedor que (ainda) circula na sociedade, pois que é historicamente constituída e dela constitutiva. O autor faz uso desses mecanismos para, de certa forma, deixar transparecer a sua indignação no tocante a essa visão mercadológica que ainda perdura no cenário social. O artista faz uso da arte da palavra para promover a reflexão crítica no leitor/espectador acerca de duas formas de poder: o *patriarcalismo* e o *machismo*, formações ideológicas constitutivas da sociedade brasileira.

Com falas que se constroem em diálogo, entrelaçadas à crueza das vozes de suas *personas*, Plínio Marcos, sob a alcunha de “maldito”, traz, para as cenas, em vários pontos da peça, aspectos das relações de “poder” *versus* “não poder” travadas entre o gênero masculino e feminino.

A postura do autor, que se intitula maldito, é a da revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta transmite a seu teatro um vigor de sinceridade inaudita. As peças destinam-se a incomodar o pacato repouso burguês.

Plínio Marcos não propõe soluções, subentendendo-se que o anima a idealidade apta a subverter a ordem instituída, como um todo (MAGALDI, 2004, p. 307).

O autor revela as fraquezas, as angústias e especialmente as frustrações das personagens diante do complexo jogo de poder que envolve a lógica dos mecanismos do cenário mercadológico contemporâneo; revelando, de um lado, o posicionamento machista e patriarcal de Zé e Luís; de outro, o discurso da mulher

antropologicamente submissa de Nina. Na fala “Eu só queria esquecer meu grilo”, Luís parece estar revestido de certo incômodo, pois o que realmente lhe aflige é a imagem que a sociedade, especialmente as pessoas de seu círculo, possa ter em relação ao seu fracasso. Usa, em seu discurso, o verbo conjugado no futuro do pretérito no modo indicativo “queria”, o qual denota dúvida em relação ao ato que está prestes a concretizar. Paralelamente, Zé sentencia, com singular frieza desprovida de qualquer sentimento interpessoal, sua visão relativa ao ato criminoso: “Pronto. Acabou. [...] Vai, gata, para de chorar. Não falta nenhum pedaço” (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 13).

Importa acrescentar que Zé das Tintas é a única personagem que não apresenta nenhuma marcação textual de referencialidade familiar. Isso é relevante para sua análise pois, dentro do campo dos estudos sobre identidade, a maioria das personagens que povoam a poética de Plínio Marcos trazem, em si, nomes entrecortados, apelidos e não um nome em que podemos decodificar a sua filiação. Nessa esteira, é imprescindível compreender que

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2006, p. 38).

256

Desprovido de qualquer alento às figuras que estão imersas no prosclínio textual, o dramaturgo mergulha a fundo na terra arrasada das relações humanas. Escava o sombrio “não lugar” do encontro de vidas entregues ao mercado de consumo; arcabouço ideológico em que a peça é esculpida. Na obra, o caos em que se transforma a vida das três *personas* diante das dificuldades, não poupa o seu inexorável fim. Ocorre, todavia, que na poética de Plínio Marcos, não há qualquer preparação de uma cena para outra. O texto já inicia tenso e a tensão perdura até a última cena, provocando a náusea no leitor/espectador, dando-lhes um sentido de sufocamento claustrofóbico. Com a obra *Signo da discoteque*, Plínio Marcos prova, uma vez mais, sem nenhuma benevolência, que a “navalha” tem dono, e a “carne” é a nossa!

CONSIDERAÇÕES Finais

Na peça, Plínio Marcos representa o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma espécie de antítese de um sujeito dominado. O autor não propõe nenhuma resolução do conflito, nenhuma oferta textual que venha dourar a pílula. Traz, para a ribalta das cenas, o registro da violência sexual como pano de fundo para o posicionamento reflexivo diante do *boom* mercadológico que assolou o Brasil e o mundo em fins de 1970. A peça apresenta, desde o início, alto grau de tensão claustrofóbica que perdura até o desenlace. Não há registro de marcas textuais que funcionem como “válvula de escape” para aliviar a tensão que envolve o leitor/espectador. Embora não se encontrem, explícitos no texto da peça, enunciados de cunho eminentemente político, pode-se entrever o Estado como formação ideológica institucional, ou seja, como lugar da subserviência, da submissão do indivíduo ao poder, com o predomínio do sistema patriarcal e consumista; como organização coercitiva, caracterizada pela liberdade decretada (e não pela liberdade compartilhada, como a que desejava o dramaturgo), em que a obediência é vista como alienação e em que não existe liberdade individual.

REFERÊNCIAS

- BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*, São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Trad. Mayrlene Beiza y Sergio VillaLobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- DEL RIOS, Jefferson. Plínio Marcos, “Signo da discoteca”. *Folha de S. Paulo*: 29 de abril de 1979, p. 08.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 7 ed. rev. e ampl. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLÍNIO MARCOS. *Signo da discoteque*. [s.l.]. 1979.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 83-101.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VIEIRA, Paulo Roberto. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).