

# ★ O CORPO E A CARNE

## Carolina Gonzalez

Atriz, diretora, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e professora do curso técnico e da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: A presença e a importância que possuem o corpo e as ações corporais (ou físicas) dos personagens na dramaturgia de Plínio Marcos. A análise parte da diferença entre corpo e carne dada pelo filósofo francês Michel Henri, passando pelas considerações científicas de William James e de John Dewey, filósofos e psicólogos americanos. Ao abordar a estética grotesca do teatro de Plínio Marcos, chega-se a uma análise de seu teatro que reconsidera sua estética naturalista e lhe permite outras possibilidades.

### Corpo-objeto e corpo-sensível

#### Palavras-chave:

Psicofísico. Interpretação.  
Naturalismo. Grotresco.  
Plínio Marcos.

Uma das características mais marcantes do teatro de Plínio Marcos é a presença e a importância que possuem o corpo e as ações corporais de seus personagens no desenrolar de suas peças. Parece que assistimos a atos da Paixão, no sentido religioso do termo, em que se percorre um caminho de redenção passando por padecimentos e desafios físicos, provando-se, dessa maneira, a grandeza da alma. Mesmo que na peça do autor santista não se chegue à redenção, como é o caso da Paixão de Cristo, pois em suas peças não se chega realmente a um final, percebemos o mesmo tipo de pensamento. Basta lembrarmos-nos das prostitutas de *O abajur lilás* que, além de viverem em condições físicas miseráveis – o patrão, Giro, obriga-as a receber vários clientes por dia, dividem o quarto em que vivem e trabalham –, sofrem torturas morais e físicas durante a peça. O corpo é fonte de sofrimento, de pecado, mas também de libertação, de transcendência assim como na doutrina católica. Influência que se sente, aliás, de diversas maneiras no teatro de Plínio Marcos. O corpo dos personagens de suas peças é duplo, assim como o considera a doutrina cristã. Para entendermos como isso se processa na ideologia católica e também nas peças de Plínio,

usaremos uma explicação tirada do livro do filósofo Michel Henri, *Incarnation: une philosophie de la chair*, em que o autor explica a natureza dupla do corpo:

Esta diferença entre os dois corpos que acabamos de distinguir – de um lado, o nosso corpo que se sente ao mesmo tempo em que sente o que o rodeia. Do outro, um corpo inerte do universo, uma pedra no caminho ou as partículas microfísicas que a constituem – reconsideraremos em uma terminologia apropriada. Consideraremos carne a primeira e corpo a segunda. Porque nossa carne não é outra coisa que aquilo que se sente, sofrendo e se suportando e assim, gozando de si mesma segundo impressões que não cessam de renascer, acha-se, por este motivo, suscetível de sentir o corpo que lhe é exterior, de o tocar tanto que de ser tocado por ele. O que este corpo exterior, o corpo inerte do universo material é por princípio incapaz. (HENRI, 2000, p. 8-9).

Considerando primeiramente o personagem das peças de Plínio Marcos como corpo, segundo a terminologia de Michel Henri, sua criação aproxima-se mais de uma figura do que de um personagem propriamente dito. É este mesmo corpo, segundo o significado dado por Michel Henri, a primeira referência, a primeira representação que o público percebe durante o espetáculo. Um cor-

po que se revela “sem querer”, por sua simples presença. Quer dizer, antes de se transformar em um personagem, de “carne e osso”, pela manifestação de suas sensações, sentimentos, expressões e a humanidade que lhe é inerente. Seriam as prostitutas, os prisioneiros, os mendigos, imagens que estes personagens nos revelam em um primeiro contato com eles. “Homens e mulheres conhecem a vergonha de seus corpos, na sua pura presença imóvel, em sua emanção injustificada”, como explica Simone de Beauvoir (1986, p.159) em seu livro *Deuxième sexe*. Como em resposta a esta consideração, Michel Henri continua explicando a natureza do corpo:

No fora de si da exterioridade pura, nada toca a si mesmo, nem se sente nem se experimenta de nenhuma maneira. Vir ao mundo significa mostrar-se à maneira de um corpo exterior insensível. No mundo não existe nenhuma carne, nenhum nascimento, se nascer significa vir em uma carne. É somente na vida que a carne é possível, uma carne real cuja realidade é a materialidade fenomenológica impressional e patética da vida em si. (HENRI, p.186, tradução nossa).

Poderíamos até considerar que no nível das figuras, do corpo, estaríamos mais próximos de uma leitura naturalista das peças em questão, pois seria deste corpo-objeto que ficariam evidentes as razões econômicas, a dependência dos indivíduos à sociedade à qual pertencem, o que é próprio da temática naturalista. Exemplos não faltam: a orfã, Tita, de *A mancha roxa* que cresceu nas ruas, vítima da situação social; os dois “perdidos” Paco e Tonho ou ainda Dilma, a prostituta de *O abajur lilás*, obrigada a exercer sua profissão para criar seu filho.

Porém, se observamos a presença deste outro corpo – a carne –, o teatro de Plínio Marcos ganha outros contornos e dimensões. Se o corpo dos personagens de Plínio Marcos é duplo, e é por isto que ele é aqui essencial, revela o dualismo do sistema de pensamento de suas peças. Seres duplos, assim como seus corpos, figura e personagem ao mesmo tempo, aparência e essência. Se o autor brasileiro

parte da realidade mais crua e bruta, suas peças não deixam de manifestar e abordar o oculto, o sagrado e o espiritual.

Aliás, boa parte dos conflitos de suas peças nasce dessa carne que reclama, que deseja, que sofre em confrontação com esse corpo que é imagem, objeto, máscara. O conjunto corpo-carne poderia ser considerado como o conjunto sociedade-indivíduo, produtor do conflito primordial de suas peças. Pois de um lado temos um corpo objeto, que produz um personagem de uma sociedade específica, de uma época específica e do outro, a carne, o indivíduo, a humanidade, expressão de desejos e sentimentos intemporais. Basta lembrarmos de Tonho de *Dois perdidos numa noite suja*, que tenta conciliar suas expectativas, seu desejo de progredir socialmente em uma sociedade amoral e cruel.

Porém se esta cisão se traduz no plano social e individual, ela também acontece no próprio ser. Aliás, a confrontação desses dois seres em um só produz toda a poesia de suas peças, pois sentimos a presença concomitante do temporal e do intemporal, do sagrado e do profano, da mesquinhez e



*O abajur lilás.*  
Foto: arquivo de família  
Plínio Marcos

da grandeza da alma. Segundo a doutrina católica, como nos explica Michel Henri, a carne é o lugar em que se produz e se manifesta a vida. Pela carne se produz a conexão com o sagrado, a carne é um “teatro” de confrontação entre o espiritual e os instintos mais elementares. Para entendermos melhor esses elementos, nos interessaremos primeiramente por como eles se produzem no repertório teatral de Plínio Marcos. Para tanto, nos concentraremos em três de suas peças: *Dois perdidos numa noite suja*, *A mancha roxa* e *O abajur lilás*. Em seguida, partiremos para considerações de técnica de interpretação, estéticas e filosóficas apoiando-nos em estudos de William James e de John Dewey, filósofos e psicólogos americanos.

### Corpos em ação

*Dois perdidos numa  
noite suja.*  
Foto: arquivo da família  
Plínio Marcos.

Como sabemos, os princípios dramáticos das peças de Plínio Marcos são próximos dos princípios



teatrais. Esta teatralidade é revelada, entre outros fatores, pela importância que possui o corpo e suas expressões nas suas peças. Uma corporalidade que ajuda na “projeção no mundo sensível de estados e de imagens que constituem [...] a manifestação do conteúdo escondido, latente, que guarda os germes do drama”. (ADAMOV, 1964, p.13, tradução nossa).

É interessante constatar primeiramente que nas indicações cênicas, a movimentação física ou os estados corporais aparecem em um maior número que os sentimentos. Vejamos este trecho de *Dois perdidos numa noite suja*:

Paco (*gargalha*) – Por isso você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima*). Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*anda com pose*) Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai de panca. (*Paco pega o seu pé e finge que assopra*) Ai!Ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando*).

Tonho (*bravo*) – Chega!

*Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto rir.*

Tonho – Para com isso, Paco!

*Paco continua a rir. Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco. Este ainda ri. Depois, perde as forças e para; Tonho continua batendo. Por fim, para, cansado. Ofegante, volta para sua cama. Deita-se. Depois de algum tempo, levanta a cabeça e, vendo que Paco não se move, demonstra preocupação. Aproxima-se de Paco e o sacode. (MARCOS, 1984).*

O estado físico dos personagens é sempre presente e importante em suas peças. Normalmente trata-se de estados físicos alterados: embriaguez, doença, excitação, fome. O corpo é aqui sinônimo de situação, ele testemunha a condição da personagem. Vejamos a indicação cênica do fim da primeira cena de *O abajur lilás*:

*Dilma acende um cigarro. Retira da carteira um retrato, olha bem, beija e começa a chorar baixinho. Depois de um tempo, entra Célia. Vem cambaleando de bêbada. Cai, le-*

vanta-se, entra no banheiro. Escuta-se o barulho de Célia vomitando. Depois, ela volta, cai na cama e adormece. Dilma continua sentada. Luz fecha toda. (MARCOS, 1975)

A *mancha roxa* é um exemplo bem claro da importância do corpo na escrita de Plínio Marcos. Esta peça gira em torno da presença de uma doença mortal e contagiosa entre as detentas. Questões como promiscuidade, solidariedade, dignidade serão abordadas em um segundo momento. Primeiro, é a questão da personagem Isa portadora do vírus HIV, deste corpo presente, deste corpo perturbador que gera o conflito inicial.

Parece que na dramaturgia de Plínio Marcos o sentimento possui uma relação íntima com o que é de ordem física. Como se os estados emocionais tivessem sua origem na carne dos personagens. O jeito que este corpo é tratado, subjugado, privado, cria o drama, a ação.

A emoção é um ato físico?

Ainda na *A mancha roxa*, Isa age pela falta que a droga causa em seu organismo. Seu estado emocional tem origem no orgânico. A falta da droga a leva a falar, é a manifestação física da privação.

A carne é sinônimo de expressão, de relação, de comunicação. Uma vez que os corpos/carnes são engajados, uma vez que a energia necessária à realização de uma ação circula entre os atores, os outros aspectos da peça podem acontecer. A emoção e o sentimento são o resultado deste impulso que começa na carne. Mas como e por quê? Se nós nos interrogamos sobre a natureza da emoção, seria absurdo considerarmos a emoção um ato corporal? Consultando o dicionário *Larousse* (1999, p.349), constatamos que emoção seria:

1. Abalo moral ou afetivo; perturbação, geralmente passageira, provocada por algum fato que afeta o nosso espírito (boa ou má notícia, surpresa, perigo).
2. Reação afetiva transitória, de grande intensidade, habitualmente provocada por uma estimulação vinda do meio ambiente. [...]
4. Impulso que gera os sentimentos, tanto conscientes como inconscientes.



No dicionário francês *Nouveau Petit Robert* (edição on-line), temos ainda:

2. Estado de consciência complexo, geralmente brusco e momentâneo, acompanhado de reações fisiológicas (palidez ou vermelhidão, aceleração do pulso, palpitação, sensação de mal estar, tremedeira, incapacidade de se mexer ou agitação).

William James, psicólogo e filósofo americano adepto do pragmatismo, consagrou uma parte de seus estudos à natureza da emoção no Homem. Ele reconsidera o estatuto da emoção considerado sempre como um evento puramente mental experimentado diretamente pelo meio da percepção. As reações corporais da emoção (suor, arrepios, palidez) são identificadas como simples expressões de uma percepção mental. Mas para William James:

Se os estados corporais não acompanhassem a percepção, esta última seria de forma puramente cognitiva, pálida, sem cor, descarnada de calor emocional. (JAMES, 1983, p. 1066).

Ele chega mesmo a inverter a ordem convencional:

[...] mudanças corporais seguem diretamente a percepção do fato excitante, e [...] nosso sentimento

Dois perdidos numa noite suja.  
Foto: arquivo da família Plínio Marcos.

destas mesmas mudanças enquanto que elas se produzem. É a emoção. (JAMES, 1983, p.1065).

Da ideia que a emoção é uma percepção ou um pensamento que provoca em um segundo tempo as mudanças corporais, James inverte a ordem e propõe que estas mudanças sejam o núcleo que forma a emoção como estado mental.

A cena de tortura no quinto quadro de *O abajur lilás* coloca em jogo o estado físico-emocional. A emoção nasce da dor:

*Oswaldo chega perto de Dilma. Como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela. Dilma grita de dor.*

Dilma – Ai, ai, filho da puta! Nojento! Veado! Filho da puta! Ai, pelo amor de Deus!

Giro – Espera, Oswaldo. (pausa) Quem foi, Dilmi-nha?

Dilma – Não sei! Juro que não sei!

Giro – Oswaldo, é contigo mesmo.

Dilma (aterrorizada) – Não! Não! Não!

Oswaldo – Tá apavorada, putana? (ele ri)

Dilma – Não sei! Não sei! Não sei!

*Oswaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma.*

Dilma – Ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa! Ai, ai! Limpa ... limpa ... ai ... ai ... (desmaia)

Oswaldo – Ela desabou. Não aguentou o repuxo. (ri)  
(MARCOS, 1975, p. 56).

Observamos que no nível da interpretação, é preferível que o ator parta primeiramente das ações físicas propostas na peça para aos poucos chegar à emoção, respeitando o fio condutor da mesma e sua lógica interna. Talvez seja por este motivo que o autor se abstém de escrever nas rubricas a emoção ou o sentimento que o personagem sente em favor de atos corporais. O movimento, o contato com o outro ator cria o impulso necessário ao surgimento da expressão no ator. A reação virá sem que este último interprete de um jeito psicológico, sem que este procure as razões no passado do personagem, por exemplo: “A vontade não controla a emoção” foi a consideração a que Stanislávski chegou ao final de suas atividades

como diretor teatral. No seu método de ações físicas simples, ele propõe começar a criação de um personagem e o estudo de uma peça de teatro por ações físicas. Através de um caminho que privilegia a ação física, a emoção no ator aparece de uma maneira mais natural e orgânica. Stanislávski, no final da década de trinta do último século, chegou à conclusão de que se as emoções são “tocadas” diretamente, desaparecem e que para se chegar a elas é preciso criar artifícios.

Este privilégio dado ao físico ou a uma ação que possui suas bases no físico é símbolo de uma teatralidade que privilegia o momento presente e o poder de comunicação. Talvez seja por isto que confundimos seu teatro com a estética naturalista. Será que confundimos naturalismo com organicidade?

## O psicofísico

John Dewey, filósofo americano especializado em psicologia e pedagogia, seguindo os traços de William James, continua a pesquisa deste último e se interessa pela relação entre o físico, o mental e o espiritual no ser humano. Dewey (1982, p. 200) compreende a realidade humana como o resultado da interpenetração de três “níveis [físico, psicofísico e mental] cuja complexidade e intimidade de interação no âmbito de elementos naturais se estabelecem em uma ordem crescente.” Por psicofísico (o que nos interessa mais de perto), ele considera como sendo um nível complexo em que o organismo fornece esforços calculados para satisfazer as necessidades associadas à sobrevivência.

Quando as discriminações sensoriais necessárias para que o organismo complete com sucesso a sequência da necessidade, do esforço e da satisfação [o nível físico] se tornam mais complexas, elas atingem o nível dos sentimentos. (SHUSTERMAN, 2007, p. 252, tradução nossa)

Dewey (1982, p.112-113) considera os sentimentos como o resultado do mesmo sistema que mantém o corpo em vida, a diferença seria na com-

plexidade dos mecanismos. Ele vai mais longe e chega a considerar a relação alma-corpo:

O corpo é o órgão [da alma], o corpo é o produto da atividade informante e criativa da alma ela mesma. Em uma palavra, a alma é imanente ao corpo, não em virtude do corpo como simples corpo, mas porque sendo transcendente, ela exprimiu e manifestou sua natureza no corpo.

O corpo tratado como carne revela assim dimensões sociais e espirituais. Próprio à estética grotesca, a qual o teatro de Plínio Marcos se mostra fiel, no qual personagens não apresentam a dicotomia entre corpo e espírito. Mais do que isto, o mundo seria um todo orgânico, onde cada componente estaria interligado formando um só corpo.

Assim como o corpo e a alma são duas expressões de uma mesma e só essência, o indivíduo

e a sociedade o são também nas peças de Plínio Marcos. Mais do que realismo/naturalismo, nas suas peças, o homem, a sociedade e o cosmos estão intrinsecamente associados, formando um conjunto indivisível; sendo o material e o espiritual, duas faces de uma mesma substância e princípio. Seus personagens não se explicam apenas por fatores econômicos e materiais, como seriam em uma peça naturalista, ou, ainda, seu realismo não é positivista como é o de uma peça naturalista, mas grotesco, carnavalesco. Um exemplo disso são os corpos doentes de *A mancha roxa* que são por sua vez, o reflexo do estado da sociedade. A condição física, a miséria e a fragilidade do ser humano se associam a sua dimensão espiritual nessa peça, assim como em outras de Plínio Marcos, em que o corpo é o mesmo ou a outra face do espiritual. ☆

Abstract: The presence and importance of having the body and bodily (or physical) actions of the characters in the drama of Plínio Marcos. The analysis of the difference between body and flesh given by the French philosopher Michel Henri, through the scientific considerations of William James and John Dewey, American philosophers and psychologists. In addressing the aesthetics of the grotesque theater of Plínio Marcos, comes to an analysis of his theater that reconsiders its naturalistic aesthetics and allows other possibilities.

**Keywords:** *Psychophysical. Acting. Naturalism. Grotesque. Plínio Marcos.*

## Referências

- ADAMOV, Arthur. *Ici et maintenant*. Paris : Gallimard, 1964.
- BEAUVOIR, Simone de. *Deuxième sexe*, II. Paris: Gallimard, Folio, [première édition 1949], 1986.
- DEWEY, John. *Oeuvres complètes, early works*, Tome I. Carbondale, Southern Illinois Press, 1982, 5 v.
- . *Oeuvres complètes, later works*, Tome I. Carbondale, Southern Illinois Press, 1982, 17 v.
- GRANDE DICIONÁRIO Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Larousse Bordas, 1999.
- HENRI, Michel. *Incarnation: Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 2000.
- JAMES, William. *The principles of psychology* (1890), Cambridge: Harvard University Press, 1983, 1740 p.
- MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- . *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Parma, 1984.
- . *A mancha roxa*. s.l., s.n, 1988.
- NOUVEAU PETIT Robert. Dicionário eletrônico.
- SHUSTERMAN Richard. *Conscience du corps, pour un soma-esthétique*, (trad. Nicolas Vieillescazes). Paris – Tel-Aviv: Editions de l'Eclat, 2007.