

★ A DRAMATURGIA MINADA DE PLÍNIO MARCOS

Geovane Gonçalves Pereira

Pós-Graduado em Direção Teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH); Bacharel e Licenciado pela Universidade Anhembi Morumbi em Teatro.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo analisar criticamente a dramaturgia de Plínio Marcos, investigando possibilidades de montagem de *O abajur lilás* em face de sua relevância nos dias atuais. O texto citado surge como material norteador deste trabalho, tanto do material teórico, quanto da experiência prática. Gostaríamos de observar, a partir dessa obra, algumas características da dramaturgia desse autor que nos parecem relevantes: a) o caráter plural dos personagens presentes na trama – são personagens que se afastam de uma construção psicológica individualizada e se apresentam como seres múltiplos, polifônicos; b) a forma dramática implodida ou minada, que esbarra nos limites do “drama puro”. Os diálogos nas peças de Plínio Marcos sugerem uma conversa para além do palco, de forma que os personagens parecem falar não somente uns com os outros, mas com aqueles que os assistem; são, podemos dizer, diálogos dirigidos aos espectadores e que os convidam também a “falar”. O estudo busca, portanto, a partir do conceito de gênero dramático, observar como Plínio Marcos se aproxima, e também se afasta, das regras do drama. Por fim, relatamos o processo de criação do espetáculo *Volvere vento*, parte prática do trabalho realizado em tensão com a parte teórica. Nossa encenação é fruto de um processo colaborativo, com foco, justamente, na pluralidade encontrada em cada indivíduo e no conteúdo social encontrado na obra de Plínio Marcos.

Palavras-chave:

Plínio Marcos
Teatro brasileiro.
Dramaturgia.
Drama.
Personagens
polifônicos.

Apresentação

Esta pesquisa realiza uma análise crítica de *O abajur lilás*, obra escrita em 1969 por Plínio Marcos, mas que, devido à censura da ditadura militar, foi proibida por cinco anos, sendo liberada em 1975.

Como vetor principal de nossa análise, propomos discutir a questão da pluralidade que podemos observar na dramaturgia de Plínio Marcos. A ideia de pluralidade, tal como estamos operando, definiremos mais claramente no decorrer deste texto.

O trabalho está apresentado em três partes: primeiramente, observaremos a dramaturgia de

Plínio Marcos, notando suas principais características, observando como o autor tratava de dinamitar qualquer limite imposto pela ordem estética de seu tempo, e notaremos os diversos personagens, ambientes e outros conflitos presentes em seus textos. Na segunda parte, retornaremos ao texto norteador deste trabalho, *O abajur lilás*, observando como os personagens dessa peça extrapolam os limites do indivíduo e apontam para seres múltiplos e polifônicos; além disso, ainda nesta parte, discutiremos o conceito de drama e as ferramentas que acompanham esse gênero para refletir tanto acerca do texto

O abajur lilás, quanto das escolhas formais adotadas pelo autor. Por fim, na terceira parte, apresentaremos o relato da experiência obtida com a criação do espetáculo *Volvere vento*, pelo Grupo Talvez Elizabeth,¹ com direção de Didio Gonçalves e dramaturgia de Renan Novais.²

1 – O campo minado da dramaturgia de Plínio Marcos

O objetivo aqui é discutir a dramaturgia de Plínio Marcos. Para nos aproximarmos de suas obras, utilizaremos como ferramenta conceitual a pluralidade. Buscaremos compreender como os diversos personagens que surgem nas obras de Plínio são plurais, mesmo enfrentando questões íntimas.

Em geral, encontramos em grande parte de suas obras uma escrita muito visceral, chegando para o leitor como um “soco no estômago” ou como uma faca que nos corta lentamente, pois nos obriga a sentir e abrir nossos olhos para a dor do mundo, olhar para os ignorados e ouvir as reivindicações daqueles que não possuem voz.

Plínio Marcos, com muita maestria e humanidade, escreve e descreve o submundo que cruzamos e ignoramos todos os dias, fazendo quem lê sobre este submundo descrito por ele ter uma consciência não desejada. Além disso, ao pesquisar as denúncias contidas em seus textos, nos faz descobrir a veracidade de suas delações, o que torna muito doloroso estar em contato com todas essas informações. O conhecimento da realidade humana, muitas vezes, nos obriga a tomarmos uma atitude e, mesmo que nossa escolha seja nos abster de alguma ação, ainda sim, é uma escolha, porém não nos é mais oferecida a opção da ignorância.

Após ler Plínio Marcos, sentimo-nos como Édipo, em *Édipo rei*, de Sófocles, ao furar seus olhos,

pois seria mais fácil não enxergar toda a verdade. Ter o conhecimento da verdade é um fardo muito pesado porque nos obriga a ter um olhar mais humano e não possibilita o caminho do retrocesso. O conhecimento que Plínio Marcos compartilha é, de fato, um caminho único, e sua franqueza nos corrói.

Com a autenticidade do levantamento que Plínio Marcos faz das situações sociais e dos caracteres em jogo, as figuras do submundo pintadas pela nossa ficção se tornam de repente românticas, líricas, próximas do róseo. Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura. (MAGALDI, 1967).³

Como podemos notar na citação acima, com o desejo de denúncia, encontramos em seus textos temas como: a ferocidade do modelo capitalista; a crueldade da ditadura militar; a violência das relações humanas. Plínio Marcos enfrentou com suas obras os parâmetros estéticos de seu tempo, uma vez que todas as peças se viram condenadas pela repressão e censura. Suas peças falam do mundo, de suas incongruências, mas falam também do autor, do seu olhar para o mundo. Tema comum em grande parte de suas peças se refere às relações humanas, a relação entre o chefe e o empregado, a discriminação social e de gênero, dentre tantas outras discriminações: a repressão, a miséria, a violência, e ainda, os sonhos e as expectativas de vida que jamais serão realizadas.

Seus personagens carregam consigo dores e cicatrizes por tragédias vividas no meio urbano, e,

1 Grupo formado por jovens atores que se uniram para o fazer teatral, buscando se aprofundar em suas pesquisas. Anteriormente conhecido como Grupo Malbenditos de Teatro.

2 Este jovem artista começou seus estudos teatrais em 2008 em um grupo de jovens residentes em Caieiras. Vivenciou por cinco anos o Projeto Vocacional e é formado em dramaturgia pela SP Escola de Teatro, além de estar cursando Teatro na Universidade Anhembi Morumbi.

3 MAGALDI, Sábado. *Documento dramático*. Publicado no suplemento literário de O Estado de S. Paulo. São Paulo. 15 de julho de 1967.

com isso, seus discursos são preenchidos por toda essa realidade. Os protagonistas de Plínio Marcos são justamente as pessoas que sofrem mais fortemente em nossa sociedade.

2 – A dramaturgia em *O abajur lilás*

A peça *O abajur lilás* transformou-se em material de investigação para o grupo de pesquisa cênica em que participo. A partir desse texto, o grupo criou o espetáculo *Volvere vento*. Esta seção busca, por um lado, narrar nossa experiência diante do material dramaturgicamente apresentado e, por outro, analisar como a dramaturgia de Plínio Marcos ultrapassa os limites do drama. Se o drama quer se dirigir a um mundo privado, discutir problemas entre indivíduos e propor soluções morais para as relações humanas, as peças de Plínio dinamitam esse mundo privado e desnudam as individualidades massacradas pela sociedade. Não há solução possível para os personagens envolvidos nas peças de Plínio Marcos. O drama continua quando a peça termina.

A obra trata da vida de três mulheres que sobrevivem como prostitutas. Apesar das incontestáveis dificuldades desse cotidiano, tudo está como deveria. Até que um dia, tomada por um súbito “acesso de raiva”, após muita repressão e exploração de seu cafetão, a personagem Célia tenta sair deste sistema e, sem saber o que fazer, realiza o ato mais revolucionário que lhe cabe: quebra um abajur. Seu ato impulsivo inicia um grande conflito que, aos poucos, desemboca numa terrível tragédia.

Na peça, que se passa em dois atos e cinco quadros, encontramos cinco personagens: três prostitutas, Dilma, Célia, e Leninha, o cafetão Giro, e o seu capanga, Osvaldo. Todos são personagens interessantes, todos têm as suas particularidades.

Dilma tem um filho e justifica toda sua trajetória árdua dentro dessa marginalidade em prol dele. Durante toda a peça, a personagem afirma que se submete a todas as ofensas e situações em seu lo-

cal de trabalho, porque tem um filho para criar. A justificativa surge de forma tão absurda que somos instigados a pensar em outras maneiras de agir. Para sobreviver nesse meio, Dilma se adapta a ambos os mundos existentes em sua realidade: o lado do patrão e o dos empregados, e aguenta firmemente; sempre que desaba está só, é a resistência.

Célia, por sua vez, é mais rebelde; assim como Dilma, sabe que vive num meio de injustiças, porém se rebela. Por causa de sua rebeldia terá, portanto, um fim trágico. A bebida é o que lhe ajuda a aguentar a vida que leva. Em determinado momento da peça, ela tenta planejar algo para matar seu cafetão e tomar o mocó⁴, mas não ganha a cumplicidade de suas colegas e percebe que sua única possibilidade de mudar algo no meio em que vive é quebrar o abajur.

A quebra do abajur vira um símbolo de sua luta, obrigando suas colegas a tomarem posição diante da situação. Na peça, os abajures são quebrados em dois momentos, no primeiro como um ato impulsivo, um acesso de raiva, e no segundo como tentativa de mudança. O primeiro como um ato rebelde e o segundo como uma atitude revolucionária, o primeiro sem domínio o segundo um ato pensado e necessário. As quebras dos abajures serão transformadas em ações responsáveis pelo desfecho da história. Podemos observar que é um ato ínfimo, porém grandioso.

Leninha é a prostituta mais nova, que só aparece no terceiro quadro, porém sua aparição é comovente. É doloroso e extremamente angustiante ver seu processo de escravização e acompanhar as relações entre essas personagens. São sempre vigiadas, dormem e acordam no local de trabalho, a cama, com o chefe supervisionando e obrigando-as a trabalhar mais e mais. Isso nos sugere que essas trabalhadoras não possuem vida própria e privacidade.

Leninha é a única personagem que começa “livre” e termina “presa”. É também um abajur que surge como elemento simbólico em sua trajetória. No terceiro quadro, Leninha exige um abajur para

4 Mocó – (coloquial) esconderijo ou moradia de marginais; casa de prostituição.

sua leitura de revistas de fofoca, porém é questionada por seu chefe dizendo que “leitura é bobagem”. Nesse momento vemos um discurso claro, em que alguém reivindica ser necessário ter condições básicas para a leitura, fazendo uma grande ponte para as reivindicações das escolas, em que é necessário ter estrutura para aprendizagem, e, ao final, é subvertida por este meio hostil. Leninha, no final da peça, acabará entregando Célia para a morte.

Giro, cafetão das prostitutas e chamado por Célia de ladrão do suor do trabalho delas, faz-se presente em toda peça, mesmo que algumas vezes com aparições pequenas; Plínio sublinha todo o tempo que as mulheres estão em constante pressão e vigília. Giro representa o opressor, porém é também oprimido. Giro sofre discriminação por ser homossexual. Em uma mesma figura vemos o contraponto do opressor *versus* oprimido, portanto, na educação em que vivemos o oprimido um dia será opressor, como diz Paulo Freire:

[...] experiência existencial dos oprimidos, uma irresistível atração pelo opressor. Pelos seus padrões de vida. Participar destes padrões constitui uma incontida aspiração. Na sua alienação querem, a todo custo, parecer com o opressor. Imitá-lo. Segui-lo. Isto se verifica, sobretudo, nos oprimidos de “classe média”, cujo anseio é serem iguais ao “homem ilustre” da chamada classe “superior”. (FREIRE, 1987, p. 28).

Giro também é o responsável por deixar sempre o clima de tensão no ar, quando sugere que viu escarro de sangue na pia e coloca umas contra as outras, deixando-as desconfortáveis e desconfiadas o tempo todo.

Oswaldo, capanga e braço direito do Giro, tem sua aparição somente no segundo ato, com poucas falas, porém sua função é clara. Plínio Marcos retira quase por completo o discurso do personagem, restando o que de fato interessa: Oswaldo é o agressor das mulheres. Sempre anunciado por Giro como alguém que machuca, seu nome é sinônimo de medo e, assim, no final ele cumpre seu papel, torturando todas e matando uma delas.

Oswaldo sente realização e alegria ao ver o sofrimento das mulheres e nunca demonstra compaixão, pelo contrário; no início do segundo ato, o personagem manipula a cena, quebrando todos os objetos e mentindo para Giro dizendo que a autora daquela ação seria uma das mulheres. O capanga representa aquele que além de oprimir agride com força e, camuflado no papel daquele que deveria dar segurança, cumpre o papel oposto na brutalidade.

Personagens polifônicos

DILMA – Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Será que tu só sabe atucunar meio mundo? Já não chega a porra de vida que eu levo? Porque tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem. E eu aí, só enfurnando a bufunfa. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puta de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. Casa, comida, cuidados e tudo que só os bacanas têm. Os nenéns não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E, por isso, eu vou virar o jogo. E disso, tu não duvida, tá? (MARCOS, 1975, p. 23)

Como podemos notar, apenas em uma fala, somos devastados com tanta dor, conhecimento e verdade, e seria difícil não se envolver e se emocionar com esta fala. Semelhante ao relato de um legítimo trabalhador, explorado pelas indústrias, ao dizer: “Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem”. Mesmo sendo uma descrição do ambiente da prostituição, é inevitável a aproximação dessa fala para os outros ambientes trabalhistas, que diriam que são explorados, trabalhando o dia inteiro enquanto seus chefes estão ganhando todo lucro. Vemos aqui uma denúncia ao sistema, podendo ir mais fundo quando lembramos que, ainda hoje, pessoas são escravizadas e pedem socorro. Portanto, o conhecimento é de fato um caminho sem volta.

Nesse momento, e em tantos outros, Plínio apresenta a personagem Dilma, dona do texto acima, como personagem plural. A prostituta Dilma conta sua história, mas também conta a história da classe trabalhadora explorada no sistema capitalista. Ouve-se na fala de Dilma, o grito de uma mulher por condições dignas de trabalho, para que não precise se sujeitar a situações que lhe obriguem a abrir mão de sua dignidade, a qual seria um direito somente para os bacanas.

Podemos enxergar esperança em sair dessa vida, porém, podemos também arriscar que Dilma morrerá na mesma situação em que se encontra. Dilma é a personagem mais reacionária encontrada na obra, após a morte de Célia, que é o único fio de esperança de transformação que encontramos na peça; podemos prever, também, o destino de sua companheira.

Qualquer esperança e planejamento de mudança dentro do sistema capitalista é negado, a aproximação entre o prostíbulo e a sociedade nos aproxima das personagens da peça.

LENINHA (*orando*) – Meu Deus, onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / O gado pasta dormindo. / Para o poeta, o castigo. / Para o santo, a força. / Para o profeta, a cruz. / Para o condutor, bala. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / O jato encurta a distância. / A solidão aumenta o tempo. / Cedo ou tarde, a morte está à espreita. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / O herói ganha medalhas e agonia. / Nos restos dos festins, os cães coçam as pulgas. / Choram as viúvas. / A lua está mais perto. / A canalha contente. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / Os faróis que nos guiam são pálios. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? (MARCOS, 1975, p. 60).

Após tanta barbaridade e injustiça, a obra é encerrada com o trecho acima. O questionamento final das personagens representa a sensação que te-

mos ao término da leitura, dando-nos tristeza e revolta quando, após matar uma das prostitutas, Giro lhes ordena voltarem ao trabalho, justificando que “a putaria é assim mesmo”. Essa, entre tantas outras atrocidades que são ditas e feitas dentro da obra, sempre nos sugerem uma reflexão sobre nossa posição e função no mundo.

A pluralidade

Como já colocado, após tantas denúncias e críticas, temos uma reflexão individual e coletiva. Cabe a cada leitor seguir com todas essas impressões nesse caminho somente de ida. Alguns podem ler, se emocionar e seguir, sem olhar para a realidade, pois aquelas putas, afinal, são personagens fictícias; outros podem abandonar a leitura por ser muito densa e outros, ainda, podem parar para refletir sobre o mundo que o cerca e a própria vida, após tanta brutalidade apresentada em uma história como essa.

Então, para o cumprimento do objetivo desta parte, temos que olhar para a obra com uma reflexão expansiva, deixar que essa dramaturgia se amplie e captar todas as personificações e personagens que nem ao menos são ditos, mas que se fazem presentes, pois são evocados pelos indivíduos da obra. Poderemos, assim, encontrar as pluralidades presentes no texto, pois as situações que essas prostitutas sofrem são as mesmas que os operários de uma fábrica passam e que, por sua vez, são as mesmas que pessoas escravizadas sofrem ao ficarem dia e noite costurando para grandes grifes da moda; assim, podemos nos perguntar: quantos galpões serão necessários desabarem sobre a cabeça de centenas de funcionários para que aconteça alguma mudança? Quantas pessoas terão que morrer dentro das indústrias? Quantas crianças serão tiradas de suas escolas para trabalharem com seus pais? Quantas meninas serão vendidas em troca de moedas sem valor? Quantas mulheres serão estupradas? Quantas vidas serão necessárias para

darmos mais valor à vida que ao produto? Quantas pessoas terão seus direitos roubados para o favorecimento de outros? E quantas desumanidades teremos que passar para abriremos os olhos? Entre tantos outros questionamentos, concluímos, para onde vamos?

Essas questões nascem da dramaturgia de Plínio Marcos; a possibilidade de olharmos o nosso mundo como uma espécie de prostíbulo em que todos podem se vender, surge da estrutura dinamitada do drama construída e destruída pelo autor.

Com isso, tal como refletem as teorizações de Schlegel ou Hegel, o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade exterior ao sujeito, mas por ele percebida como plural. [...] No teatro, a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula. [...] A coralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramático tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-tempo teatral. (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 61).

Este recorte nos auxilia na compreensão sobre a questão da pluralidade, como estamos entendendo que o personagem é corifeu e seu discurso ultrapassa a própria individualidade nos levando a sair do recorte de sua realidade para olhar para fora, para o mundo, podendo nos aprofundar e dizer que a pluralidade também está presente em seu papel como criador de uma obra de estrutura dramática, ou seja, ser autor na estrutura do drama significa ser onipotente. Porém, nesta “ficção”, o autor aparece em sua fragilidade. Se choramos ao ler uma peça como essa, é devido à tristeza de olhar a humanidade e perceber que somos capazes de tantas atrocidades, sentimento que é também coral, múltiplo. A partir dessa identificação, podemos fazer uma analogia e resgatar a tese de Walter Benjamin que fala sobre o quadro “Angelus novus”,

de Paul Klee, em que diz:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Ao término da leitura, questionamos se há outra possibilidade de comportamento que não seja como na descrição de Walter Benjamin sobre o quadro; é de fato possível seguir meu caminho, após tanta dor, sem me modificar? Plínio nos permite caminhar por tantos pensamentos, conclusões e questionamentos, que nos sentimos invadidos por uma mão que desce goela abaixo, tentando de uma maneira desesperada resgatar o que ainda há de humano em nós, e por isso nos questionamos: onde se encontra esta mão adentrando pelos nossos corpos em busca de algo perdido?

Mesmo com a utilização do drama, Plínio consegue extrapolar a forma com seus personagens plurais, evocando através de cada personagem outros tantos, ignorados e necessitados. Na sua coralidade de personagens, é possível enxergar além do que é mostrado, ir além do mocó chefiado por Giro. Devido à pluralidade de imagens apresentadas, ele constrói um mundo inteiro, uma sociedade bestializada semelhante ao prostíbulo.

O drama e suas ferramentas

Não temos a intenção de nos deter profundamente no conceito de drama, mas é necessário refletir sobre a estrutura dramática e sobre as ferramentas próprias desse gênero estilístico. O objetivo dos parágrafos seguintes é retomar o conceito, para discutir suas ferramentas. Para finalizar, aproximaremos essas ferramentas dramáticas que foram utilizadas no processo de criação e discussão do espetáculo de conclusão, *Volvere vento*.

Vamos pensar em algo que nunca foi alcançado em sua plenitude; o drama puro seria um modelo que todo drama almeja alcançar.

O drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. [...] O drama é absoluto. Para ser puro, isto é, dramático, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. (SZONDI, 2001, p. 30).

Como podemos perceber, o drama é uma caixa fechada nela mesma sem a interferência do mundo externo. Para melhor entendimento do gênero dramático, podemos imaginar que o drama é uma grande máquina, perfeita e robusta, e o combustível que move a máquina, responsável pela combustão, que faz todas as engrenagens girarem, é o diálogo. Então, podemos dizer que a história só se desenrola por causa dos diálogos que se desenvolvem durante a apresentação da fábula. O diálogo acontece devido às relações interpessoais de cada personagem.

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversa. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas decisões. [...] Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem

entendido). [...] O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma das suas falas, é “originária”, ele se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação (SZONDI, 2001, p. 30)

Podemos refletir que, no drama, uma coisa acontece em virtude da outra, é uma ação causal. As partes do drama são tão bem ligadas que se torna difícil retirar uma delas sem que isso atrapalhe o andamento da história. Porém, se nos distanciarmos um pouco, podemos notar as engrenagens que fazem a máquina dramática funcionar, podemos reconhecer os elementos que constituem essa maquinaria.

Dentro dela existem pequenas engrenagens, que são tão dependentes umas das outras que é difícil analisá-las separadamente; então, quando pensarmos na máquina dramática, retomaremos a forma distanciada e decupada vendo suas engrenagens, pensamento importante para discutirmos as ferramentas utilizadas; mas também é necessário lembrarmos que é uma máquina inteira, contraponto interessante, para não deixar esvaír tamanha complexidade e capacidade que o drama possui. Segue um trecho do livro *O teatro épico*, escrito por Rosenfeld, para melhor compreensão da complexidade da maquinaria dramática:

A pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena. Na dramaturgia de Shakespeare, um dos maiores autores dramáticos de todos os tempos, são acentuados os traços épicos e líricos. Ainda assim se trata de grandes obras teatrais. Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. (ROSENFELD, 1997, p. 21)

Ao longo da descrição da montagem de *O abajur lilás*, discutiremos os diálogos, as relações, as cenas dependentes, a criação da história dos personagens, a moral presente em seu final e a fábula, ou seja, discutiremos a própria engrenagem dramática.

Desde o início desta pesquisa, havia uma inquietação ao ler, assistir e experimentar textos e peças com a estrutura dramática; o sentimento era semelhante ao de um prisioneiro. Havia tanta coisa que poderia ir além, tantas discussões que deveriam explodir e vir à tona, havia a sensação de que essa forma era antiga; havia o reconhecimento em algo contemporâneo, porém a estrutura dramática também era agradável, aconchegante, coerente e acolhedora. Tivemos que ir em busca do que nos aproximava e do que nos repelia, e, assim, descobrimo-nos também amantes do drama, uma vez que sua potência era indiscutível, seu enredamento perfeito; porém, percebemos que esse afastamento pela estética dramática era decorrente de como suas ferramentas eram aplicadas e, a partir desse pensamento, fomos em busca de entender estas ferramentas e como usá-las em favor da obra.

Para entendermos quando é dito “em favor da obra”, será necessário o resgate daquele pensamento sobre a máquina dramática, pois como toda máquina para funcionar, é preciso que suas peças trabalhem em favor dela.

Agora sugerimos que seja imaginada uma máquina, e que tivesse suas peças retiradas e separadas; logo, essa máquina não funcionaria, devido à sua estrutura ter sido alterada. Essas peças, porém, não precisam estar na máquina para existir, e, já que por si só são existentes, podemos transformar cada peça dessa máquina em outra coisa; é possível que essas peças sejam encaixadas em outra máquina, que nada tinha a ver com sua natureza original. Podemos também unir duas engrenagens em nossas mãos e fazê-las girar manualmente; estas peças, fora dessa máquina, estão ao meu favor.

Para melhor entendimento, faremos outra analogia. Imagine um jogo de quebra-cabeças: só obteremos a imagem do quebra-cabeça em totalidade após unir cada pecinha com seus

respectivos encaixes; assim, teremos um belo quebra-cabeça por completo, mas podemos, por sua vez, ligar outras peças – basta que seus encaixes sejam compatíveis, e, assim, teremos outro belo quebra-cabeça. Mas, a partir deste momento, não teremos a obrigatoriedade de montar aquela imagem que está na caixa, o resultado e a forma da imagem dependerão do que o manuseador quiser montar. Mais uma vez, teremos peças em favor do criador.

Para dar seguimento a este raciocínio, vejamos o significado etimológico dessas palavras segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa* (1986):

Peça: [Do céltico *pettia, ‘pedaço.’] S. f. 1. Parte ou pedaço de um todo indiviso. 2. Cada uma das partes ou elementos de um conjunto, de mecanismos, de uma coleção. Ferramenta: [Do lat. ferramenta, pl. de ferramentum.] S. f. 1. Utensílio de ferro de um trabalhador. 2. P. ext. Qualquer utensílio empregado nas artes e ofícios. 3. Conjunto de utensílios de uma parte ou ofício. 4. Fig. Instrumento.

Encarando que a palavra “peça” tem o significado de um pedaço de um todo e a palavra “ferramenta” tem o sentido um instrumento de manuseio, é notável que o termo “ferramenta” é mais maleável, e, por sua vez, “peça” parece mais enrijecido; tentamos, então, transformar estas peças em ferramentas, para a solução dessas inquietações que tínhamos sobre o drama e que poderiam ser aquietadas quando esta estrutura rígida e sólida fosse desmontada e transformada em ferramentas, para deixar estas ferramentas em favor do trabalho.

Sendo assim buscamos utilizar os diálogos, as relações, as cenas dependentes, a história dos personagens, a moral, e a fábula, como ferramentas do espetáculo; logo, cada uma dessas ferramentas seriam utilizadas se necessário.

3 – *Volvere vento*: o espetáculo

Para a realização do espetáculo *Volvere vento*, além do texto *O abajur lilás*, utilizamos o material bibliográfico que se encontra enumerado no fi-

nal deste trabalho. Destacamos nesse material os seguintes textos: Por Elise e Amores surdos, de Grace Passô; além do texto *Marat/Sade*, de Peter Weiss, utilizado na montagem de conclusão para o Curso de Bacharelado em Teatro. Esse espetáculo foi responsável pelas primeiras inquietações que pudemos levar para a sala de ensaios. As obras mencionadas foram materiais inspiradores fundamentais tanto para a cena que construímos a partir do texto de Plínio Marcos quanto para o texto desenvolvido.

A prática

No primeiro momento dos nossos ensaios foi necessário deixar claro qual era o real motivo para a realização de um fazer teatral: encontrarmos o que nós, artistas, ansiávamos. Descobrimos que precisávamos discutir temas como o consumo, o papel da mulher na sociedade, violência em todas as suas formas e, após essa fase de discussões e impressões levantadas, nos deparamos com os materiais de Plínio Marcos, sendo assim, partimos para a leitura do nosso primeiro material, *O abajur lilás*.

Pode-se dizer que nossos ensaios foram divididos em duas fases: na primeira fase, fizemos a leitura do texto, e, para a montagem da mesma, conflitamos a obra com outras histórias que trouxemos, além de eventos de nossas vidas. Era como se nos perguntássemos: a partir de que situação violenta que vivemos em nossos dias, em nossas vidas, podemos olhar para a cena de Plínio Marcos? Na segunda fase, devido a esse choque com a obra de Plínio, *Volvere vento* surge de uma criação coletiva, inspirada em *O abajur lilás*. Faz-se necessário justificar que procuramos a criação de uma dramaturgia diferente da original, porém com marcas da obra inicial.

Na primeira fase, quando ocorria a experimentação do texto de Plínio, *O abajur lilás*, percebemos que o conteúdo que o autor propunha extrapolava na forma – a estrutura dramática que ele organizou. O conteúdo proposto por Plínio já

desarranjava toda a estrutura do drama, nos parecia um drama bagunçado, pois era possível encontrar rachaduras na maquinaria dramática, que nos permitiam encontrar espaços para comentar sobre os conteúdos que o drama não dava conta de falar. Era o drama epicizado.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. [...] o teatro épico moderno e contemporâneo, testemunha os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos, põe em cena seus gestus: sejam operários, mães de família, soldados, autores dramáticos ou prostitutas, eles são confrontados com a história e inseridos em problemáticas econômicas, sociais e políticas. [...] Num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a fábula que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola. (BARBOLOSI; PLANA, 2012, p. 77).

Como podemos notar na citação acima, a epicização do drama não busca abolir a história, e sim fazer com que haja reflexão no público. Tratamos então de notar estas “escapadas” da forma dramática, deixando que os comentários acerca do nosso mundo – relatos de jornais, estatísticas sobre o tráfico de pessoas e órgãos, abuso contra a mulher, abuso infantil, entre outros – aparecessem como intervenções épicas. Estávamos deixando que a sociedade atual dialogasse com o ambiente de Giro, Dilma, Leninha e Célia, queríamos promover a reflexão nas questões que acercavam o drama, assim como no teatro de Brecht.

A ficção transforma-se então em reflexão. A visão do autor é refletida através de uma forma narrativa, mediação ao sujeito épico. [...] Todavia, a ação não é expulsa do teatro brechtiano. A narração joga con-

tra e com ela. [...] A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em todo teatro, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar. (BARBOLOSI; PLANA, 2012, p. 78).

Como visto acima, com a epicização brechtiana buscamos trazer ao foco as reflexões que o drama não é capaz de dar destaque, devido à forma dramática estar presa em seu próprio formato, pois sua estrutura está fechada em sua própria história e é por causa das ações e as emoções presentes na obra que o espectador é arrastado para o seu desfecho. Sua engenharia faz com que não se permita que ela saia dela mesma. Então, buscamos encontrar lacunas presentes no drama, para assim aproveitar essas brechas e poder comentar sobre os temas que iam para além do drama, dar protagonismo aos temas extrapolados na obra.

O trecho a seguir é um dos momentos nos quais pudemos comentar através dessas frestas que o drama de Plínio possui. A atriz está sentada com o público desde o começo do espetáculo, ela rompe a cena e diz a fala para a plateia, logo em seguida, Giro lhe convida para dançarem uma valsa, simbolizando a perda da liberdade de sua personagem. Neste momento, a atriz transita de seu momento épico para mergulhar dentro do universo dramático.

ATRIZ – Desculpa atrapalhar, mas vou falar rápido enquanto elas trocam de cena. Eu gostaria de defender a minha personagem, porque ela não vai poder fazer isso depois que a peça acabar. Ela cagoeta [dedurar] a Célia, e não foi porque ela não teve escolha, ela teve, a Célia po-

deria não ter morrido, ela foi fraca, todo mundo é fraco antes de ser endurecido pelas circunstâncias, mas isso não a torna vilã. Ela só foi mais uma inserida no sistema do tráfico de pessoas. Eu só peço que a gente não se esqueça de quem realmente é o culpado. (HARTMANN, 2014).⁶

Nesse momento, quando a atriz rompe a história, quebrando a estrutura dramática, defendendo sua opinião sobre sua personagem, podemos notar a epicização do drama. A atriz sentia essa necessidade, pois a peça acaba sem que a sua personagem pudesse se defender, que a personagem não soubesse como a responsável da tragédia presente no final da obra, buscava promover uma reflexão sobre a ação da sua personagem, para que o público pensasse além do julgamento e da condenação que a sua personagem inevitavelmente teria.

E, para aproveitarmos ao máximo os elementos extrapolados na obra, também nos utilizamos de outros artifícios de criação que foram elementos performáticos. A atriz que representava o papel da personagem Dilma, estava com dificuldade em fazer a cena de abertura do espetáculo, quando Dilma vinha em uma caminhada após terminar seu trabalho com um cliente e foi sugerido que, em sua caminhada, ela fizesse num andar de pernas abertas, como se estivesse assada entre as pernas após tanto michê;⁷ porém, a atriz tinha muita dificuldade em executar a ação, então foi proposto um jogo no qual a atriz teria que andar o ensaio todo com um ovo entre as pernas, para reconhecer o caminhar e deixar que seu corpo se apropriasse da qualidade do movimento; após a apropriação e muito experimento, retiramos o ovo, porém, percebemos que sua desenvoltura em cena era mais viva quando estava em risco com o ovo entre suas pernas. Assim surgiu este elemento performático, deixando sempre a cena tensa – atenta – e viva, tanto para o

6 Amara Hartmann é formada em bacharelado e licenciatura pela Universidade Anhembí Morumbi, é integrante do Grupo Talvez Elizabeth, também é atriz e figurinista do espetáculo *Volvere vento*. Tem em seu currículo a função de dramaturga em outras produções. Atualmente é estudante de cenário e figurino na SP Escola de Teatro. A atriz foi responsável pela criação desta fala.

7 Michê – Quanta paga a quem se prostitui.

espectador quanto para os atores em cena. A existência deste elemento deixava a cena presentificada, algo estava acontecendo realmente aos nossos olhos e este elemento alimentava a energia vital do espetáculo.

Contudo, esses são alguns dos exemplos dos conteúdos extrapolados do drama, e, de fato, toda a forma dramática não daria conta de expressar tanto conteúdo. Notamos que o drama, na obra de Plínio, aparece como uma roupa que não serve mais em uma criança que cresceu. O conteúdo que propõe o autor, não cabe em uma estrutura dramática bem arrumada. O drama em Plínio fica, portanto, uma estrutura que parece criticar a si mesma. É um drama cheio de paradas bruscas, repleto de freios. As nossas intervenções reforçavam esse aspecto já existente na obra.

Na segunda fase, foi de extrema importância aliar o estudo a nossa prática. Percebemos que a escolha em quebrar tudo que fosse linear era necessária, e não era porque queríamos fazer “teatro contemporâneo”, algo que negasse ou revolucionasse o drama, mas porque percebíamos que precisávamos também de uma nova forma para contar a história que gostaríamos. Tínhamos uma história que nos emocionava, mas que uma encenação linear não daria conta; tomamos, por isso, a decisão de arriscar e buscar uma forma que surgisse naturalmente da nossa história. Chegando a este primeiro momento nos deparamos com a pergunta: Como fazer? Como utilizar as ferramentas teóricas a nosso favor? Então, fez-se necessário sentar e estudar, fizemos seminários, discutimos, até que decidimos ir para a cena e continuarmos as nossas conversas no palco, realizando o espetáculo. A discussão entraria nas nossas falas, mesmo que imperceptível para o receptor.

A princípio, não foi um trabalho fácil; nossas primeiras práticas ainda obedeciam ao raciocínio de uma forma dramática. Na teoria estava claro

que a linearidade, por exemplo, não era obrigatória, todavia, esse material ainda não estava vivido pelo corpo. As cenas estavam trabalhando em prol de uma história, mas com indicações e retornos, como diretor (pois, em todo o processo me coube esta função e em nenhum momento tive a vivência com o olhar de dentro, e sim com o de fora) e fomos caminhando com workshops, discussões e experimentos para desconstruir esse modo do fazer teatral em busca de uma estrutura que desse conta de todo conteúdo.

Para a construção desta nova dramaturgia, fez-se necessário a existência de um dramaturgo que acompanhasse todo o processo, registrando todas aquelas inquietações, organizando todos os materiais levantados e costurando todas as cenas. Partindo do conceito de costurador de cenas, surge, no processo, a ideia de dramaturgo-rapsodo, conceito criado por Jean-Pierre Sarrazac.

A noção de um dramaturgo-rapsodo, ou seja, aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre o homem e mundo se perde, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais. (MORAES, 2012, p. 13).⁸

É possível notar nesta citação que o dramaturgo-rapsodo é aquele responsável por organizar, dramaturgicamente, todos os fragmentos apresentados em formato de cena. Ele estava presente apenas para orientar o caminho da dramaturgia rapsódica, atento para as ferramentas trabalharem para o espetáculo.

Para cada ato foi escolhido um tema, então só iríamos caminhar para o segundo ato depois de ter vivido e pré-finalizado o primeiro ato, e assim sucessivamente. Como resultado, o primeiro ato

8 Trecho de autoria de Felipe de Moraes, retirado da apresentação do livro *O léxico do drama moderno e contemporâneo*, de Jean-Pierre Sarrazac pela editora Cosac Naify, em 2012.

abordaria o tema de trabalho escravo, o segundo ato, as facetas da opressão e o terceiro ato, com o tema da manipulação midiática.

Os três temas dos atos eram o foco do trabalho, pois descobrimos que necessitávamos de um norte para criar, mas dentro de cada tema surgiam subtemas tão importantes quanto, que também ganharam seu protagonismo (nosso foco era deixar em destaque o assunto e não a história); subtemas como o feminismo, a sociedade do consumo, a segurança pública, o machismo, o tráfico de pessoas, entre outros, assim como os títulos que Brecht utilizava para as suas cenas.

Foi emocionante ver o crescimento do projeto e de seus integrantes, o processo de amadurecimento individual e coletivo. Vimos a importância do diálogo que havia tanto na nossa obra, quanto em nosso grupo, e também como era doloroso a cada discussão descobrir mais uma injustiça humana. Aquilo nos seguia e não era permitido continuar fingindo que não sabíamos de aspectos cruciais e injustos de nossa sociedade. Como integrantes da raça humana, estávamos inclusos nesses erros, não éramos separados da sociedade.

Os diálogos seriam ditos somente se fossem necessários, as falas estavam ali para o cumprimento do objetivo do espetáculo, e assim descobrimos que aquelas personagens conversariam, não para contar sua história e chegar a um fim. As nossas personagens derivadas de *O abajur lilás* conversariam sobre os temas escolhidos na peça. Então, logo chegamos à outra questão: quem são essas personagens?

Em *Volvere vento*, trabalhamos com quatro atrizes e um ator. Notamos que, na nossa história, a existência do Osvaldo não nos seria necessária. A sua função, como já discutimos anteriormente nesse artigo, era de aprisionar e torturar as prostitutas, então resolvemos que apresentáramos esse personagem de outra forma. Criamos um mecanismo que nos pareceu torturante e em diálogo com o que tínhamos conversado: quando as atrizes tentavam se libertar do prostíbulo e das mãos de Giro

elas corriam e se batiam contra a parede, como uma espécie de prisão interna.

Mas ainda há a presença de três funcionárias (prostitutas) e seu Chefe (cafetão); assim, enfatizamos a pluralidade que Plínio nos oferece, e, por isso, elas já não são mais Célia, Dilma e Leninha, pois, a individualidade delas não nos ajudaria a alcançar o objetivo de cada tema, deixando apenas a essência, para assim, exercerem seu papel dentro da coralidade. Dilma não possui seu filho, Célia não é mais a bêbada, e Leninha não é mais a garotinha que chega ao mocó traficada e é engolida pelo sistema, ela já está imersa dentro de tudo, mas todas ainda possuem as essências que se transformaram por meio do material de Plínio.

Giro por sua vez, representa exclusivamente o papel de chefe, não era importante para a discussão do espetáculo toda aquela história que conta em sua versão original; ele cumpre seu papel, o patrão.

Resta ainda a existência de uma atriz, porque fez-se necessário a criação de mais uma personagem em nossa trama, pois sentimos que era imprescindível a existência de uma personagem que rompesse a linearidade. Surge então a personagem Anna, que abaixo nos aprofundaremos em sua função dentro do nosso espetáculo.

Após a abertura da história de cada personagem, surgem os próximos questionamentos: Se não há a presença de uma história, qual é a relação entre eles? Qual é a história da peça?

Descobrimos que a relação interpessoal das personagens dentro da obra é a que a circunstância pede. Se estão fazendo papel da Trabalhadora 1, Trabalhadora 2 ou Trabalhadora 3 – como são referidas no texto –, e Chefe, exercem esta função de empregado e patrão. Para alcançar o objetivo da conversa, em grande parte do texto, elas também exercem outras funções, tais como: cadeiras, mulheres, atrizes, dançarinas de programa de auditório e, por sua vez, elas próprias. O ator, além de chefe, assume também o papel de lobo, de homem, de padre, apresentador de programa e, como elas, assume também a existência dele mesmo. Enfim,

os personagens assumem papéis diferentes para desenhar aspectos das relações que dialogam com aquelas apresentadas no texto. Percebe-se que não há a negação da relação interpessoal e, sim, um remanejamento de função, utilizando-a como ferramenta em prol do objetivo do espetáculo.

Quanto à fábula, também usando-a como ferramenta, camuflamos uma história bem pequena e “boba” para deixarmos em foco a conversa proposta; assim, fica a história de três trabalhadoras que vivem no meio marginalizado. Chegando para o fim da obra, isso quase se esvai. Então, esta frágil história funciona como camaleão que se camufla para deixarmos o todo aparecer.

Durante o processo, percebemos que as cenas são interligadas, devido à engenhosidade do drama utilizada pelo autor, ou seja, uma coisa desemboca na outra, e faz a “mágica” do drama surgir. Logo, tínhamos que entender estas junções para desmontá-las e usá-las a favor da nossa história. Era necessário buscar cenas independentes, deparando-nos, então, com o termo “cenas rapsódicas”.

Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de leis” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. [...] Do estilhaçamento do diálogo, da coralidade, pode surgir a voz rapsódica, “voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152).

Com o pensamento acima, podemos dizer que as cenas rapsódicas são cenas retalhadas, que separadas são pequenos retalhos independentes do outros retalhos, mas costurando-os uns aos

outros, formam uma colcha repleta. Se nos aproximarmos, podemos notar cada um assumindo a sua independência, mas distanciando o olhar, teremos uma grande colcha inteiriça, e cabe ao dramaturgo rapsodo costurar essas cenas independentes.

Fez-se necessário irmos em busca desse tipo de cena, pois notamos que na linearidade, como já discutido acima, nos levaria a um desfecho dramático. Emancipando-as, ganharíamos autonomia de nos direcionar para onde quiséssemos – o discurso do espetáculo.

Para darmos maior autonomia às cenas, ou não correr o risco de alguma forma o espectador encontrar, mesmo que em retalhos, uma linearidade nelas, criando em sua mente uma história para se entreter e escapar das reflexões levantadas no espetáculo, fomos em busca de mais uma ferramenta que rompesse com a história. Assim, surgiu a necessidade da existência da personagem Anna, que cumpre seu papel de romper com a linearidade dando maior autonomia às cenas rapsódicas. Anna, personagem que em nenhum momento diz quem de fato é, força o espectador a abrir mão da cena anterior e se forçar a entender quem é essa mulher. Quebrando seu envolvimento que surge com a fábula proposta, deixando clara suas interrupções, para assim, uma nova máquina surgir. Então, quando a cena começa a enroscar e ter uma estrutura dramática, e começa a ter coerência lógica e evolucionista, Anna surge para romper.

Anna é a única personagem que se apresenta com o nome na peça, decidimos nos utilizar dessa ferramenta, pois acreditamos que a individualizando daria ao público a falsa ilusão de uma personagem dramática (com passado, presente e futuro). É dito falsa ilusão, pois essa sensação de individualização é conflitada com a não existência de sua gênese, sendo assim o espectador se choca com o caos.

Anna surge em várias cenas ao longo do espetáculo, mas geralmente com duas ações bem definidas: a) com monólogos onde constrói uma cena devir, que descreve o que deveria estar fazendo, deixando assim uma cena hipotética e construindo

do um futuro que não será concretizado; b) entra com um regador cheio de uma gosma branca, que é derramado/regado em cima das três personagens trabalhadoras, líquido que nos remete a uma grande quantidade de sêmen, que também é conflitado em vários significados; surge com a ação de regar três vezes durante o espetáculo, sendo, todas as vezes, momentos em que essas trabalhadoras estão exaustas de suas circunstâncias de escravidão; ela entra rompendo com a cena dramática, cantando uma música feliz juntamente com a ação de regá-las, partindo do pressuposto que a personagem Anna, por não ser construída dentro da forma dramática, não tem uma relação interpessoal com essas personagens, portanto não há envolvimento sentimental com aquelas trabalhadoras. Partindo disso, pode-se aqui exemplificar dois significados da gosma branca: I) utilizando essa gosma, através de um regador, como um fertilizador de seus ideais feministas, dirigindo assim, as personagens a uma possível “salvação”; II) por meio da sujeira masculina (assédios, abusos, exploração, entre outras opressões que mulheres passam todos os dias), representada pelo sêmen, acessa essas personagens através da exaustão; criando mais uma relação caótica, a relação nutrição X exaustão. Ambas as ações forcem o espectador a se empenhar com o não envolvimento das individualidades de cada per-

sonagem e, sim, se distanciar para refletir sobre os assuntos do espetáculo.

Anna traz consigo a imagem da mão que tenta desesperadamente resgatar alguma humanidade presente em nossos corpos, deixando-nos com nossa dura realidade e reforçando a ideia de que o conhecimento é um caminho sem volta. Devido a sua crueldade, não nos permite fechar os olhos para nossa realidade ignorada.

De modo geral, Anna cumpre friamente a função de nos causar reflexão e não nos deixar envolver, obrigando o espectador a olhar para a realidade sem uma lente de embelezamento e se perceber no momento presente.

Não são utilizadas somente essas ferramentas para deixar as cenas autônomas, entendemos que cada cena deve ter início e fim nela mesma, deixando a escuta sólida, pois não há brecha para envolvimento nem distração.

Por fim, vale a pena salientar que *Volvere vento* é fruto de uma criação coletiva, que tenta surgir e sobreviver em meio à turbulência humana, para trazer questionamentos e depoimentos sobre assuntos que não queremos discutir e/ou ignoramos. Nossa cena busca resgatar as questões e reivindicações daqueles que não possuem voz, evocando o aspecto múltiplo, a chamada coralidade dessas vozes. ☆

Keywords

*Plínio Marcos.
Brazilian drama.
Dramaturgy.
Drama.
Polyphonic characters.*

Abstract: The main goal of this research is to analyze critically Plínio Marcos' dramaturgy, investigating possibilities of text assemble regarding *O abajur lilás* facing its relevance nowadays. This drama text comes as the guiding work of this paper, in the theoretic fields as in the practical experience. We would like to observe from this work a few characteristics of this author's drama, which feels relevant, such as: a) the plural nature of the characters in the plot, they are characters who withdraw from an individualized psychological construction and present themselves as multiple beings, polyphonic; b) the imploded or undermined drama form, which faces the limits of "pure drama". The dialogues in Plínio Marcos' plays suggest a conversation beyond the stage, in a way that the characters seem to talk not only to each other, but with those who are watching them; they are, we can say, dialogues made for the audience, inviting them to "talk" as well. Therefore, by the concept of drama genre, the study aims to observe how Plínio Marcos draws near and far from drama rules. Finally, we report the creation process of the play *Volvere*

vento, the practical side of the work done in tension with the theoretical part. Our staging is the result of a collaborative process, focusing exactly the plurality that can be found in each individual and in the social content found in Plínio Marcos' artwork.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnicas, arte e política. Ensaios sobre a história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1897.
- BORBA, Francisco S. (Org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. (15. impressão).
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (O mundo, Hoje, v. 21)
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.
- MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Global Editora, 1975.
- _____. *Navalha na carne*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1997.
- _____. *Homens de papel*. São Paulo: Global Editora, 1984.
- _____. *A mancha roxa*. Rio de Janeiro: UNIRIO Biblioteca, 2002. (Banco de Peças Teatrais: nº 2290, ex: 3, texto digitado por Malke Adler)
- MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.
- PARANHOS, Katia Rodrigues. *A literatura dramática de Plínio Marcos: cenas da(s) cidade(s)*. *O percebejo online* – Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. Minas Gerais, v. 1, f. 1, p. 1-11, jan/jun. 2009.
- PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. (Espanca! ; 1)
- _____. *Amores surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. (Espanca! ; 2)
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997
- SARRAZAC, Jean Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001
- WEISS, Peter. *Marat/Sade: Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat: representados pelo Grupo Teatral do Hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.