

EM FACE DO PODER: UMA LEITURA DE *O ABAJUR LILÁS* DE PLÍNIO MARCOS

Dimas Evangelista Barbosa Junior⁸

Resumo: O texto cênico *O Abajur Lilás* (1969), juntamente com outras obras de Plínio Marcos, exploram a temática da marginalidade através das angústias de suas personagens. Contudo, na obra que elegemos para esta reflexão, depreendemos que a representação da prostituta, função atribuída às protagonistas, ultrapassa as fronteiras da configuração dos dramas existenciais do meretrício, pois acreditamos que a maneira como o autor direcionou o comportamento das personagens em face do poder, constitui-se de um interstício que nos possibilita uma leitura mais profunda, sobre o contexto paradigmático, a cultura, fazendo do texto uma cadeia simbólica que apresenta, sob a imagética do prostíbulo, o espírito de revolta contra questões políticas contemporâneas à sua produção. Para embasar nossa pesquisa, utilizaremos os estudos de Simone de Beauvoir, Augusto Boal e Sábato Magaldi, fundamentalmente.

Palavras - chave: Plínio Marcos; Marginalidade; Alegoria.

Abstract

The scenic text *The Shade Purple* (1969), along with other works by Plínio Marcos, exploring the theme of marginality through the anguish of his characters. However, in the work we elected to this communication, inferred that the representation of the prostitute role assigned to actors, beyond the borders of the configuration of existential dramas of prostitution, as we believe that the way the author directed the behavior of characters in the face of power, consists of an interstitial that allows us a deeper reading on the paradigmatic context culture, making the text a symbolic chain that has, in the imagery of the brothel, the spirit of revolt against contemporary political issues to their production. To support our research, we use studies of Simone de Beauvoir, Augusto Boal and Sábato Magaldi fundamentally.

Keywords: Plínio Marcos; Marginalization; Allegory.

Introdução

Na perspectiva crítica de Magaldi (2001, p. 307), Plínio Marcos foi o dramaturgo que mais brilhou como revelação na década de sessenta. Antes disso, na década anterior, sua primeira peça, *Barrela*, foi montada uma única vez, sem publicidade, no Festival Nacional de Teatros de Estudantes de 1959, que fora promovido por Paschoal Carlos Magno em Santos. Posteriormente, a peça foi proibida pela Censura. Só em 1966 e 1967 que ele estrearia de fato, com as peças *Dois Perdidos Numa Noite* e *Navalha na Carne*.

No que tange à sua peculiaridade estética, Magaldi (2001, p. 307) afirma que Plínio Marcos se distinguiu dos seus antecessores por trazer ao palco os marginais, a periferia e todos os seres expulsos do convívio social por representarem um perigo à harmonia estabelecida por uma ordem deturpada e parcial.

⁸ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.



A peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja* foi encara por Magaldi (2001, p. 307) como uma obra de caráter subitamente conflitante de tonalidade sádica e violenta cujos protagonistas são dois seres que digladiam entre si com suas mentes, revelando conotações duvidosas. Já em *Navalha na Carne*, o crítico ressalta a intrépida posição do autor em sentir-se à vontade no uso de palavrões e de uma linguagem integralmente crua. O que não é diferente da linguagem de *Barrela*, que o ensaísta de teatro denominou como uma pintura do “mundo-cão”, submundo das prisões, enfatizando o abuso sexual que um jovem sofre por detentos, ao ser posto em cela por policiais negligentes.

Ao passar ligeiramente pelos textos do dramaturgo carioca, Magaldi (2001, p. 307) destaca: *Quando as Máquinas Param*, demarcando a atitude desesperada de um operário que, no intento de cessar a gravidez de sua mulher pelo fato de estar desempregado, dá-lhe um soco na barriga; *Homens de Papel*, um olhar para o pesar da vida dos catadores de rua; *Oração Para um Pé-de-Chinelo*, um marginal que tem a sua vida interrompida e silenciada pela polícia; *Jesus-Homem*, que renova a imagem primitivamente fraterna e pura de Cristo. Contudo, apesar da riqueza de outras obras, para este trabalho escolhemos o texto *O Abajur Lilás*, que, assim como outros de mesmo autor, traz a temática da marginalidade, mas desta vez desacreditamos na sua aparente gratuidade, pois sentimos um espírito de revolta que perpassa o texto e parece endereçar a crítica à organização política do país.

Abrindo as cortinas

O texto cênico *O Abajur Lilás* possui, como tema central, o submundo da prostituição. Mas essa obra não se detém apenas à configuração da maneira como ocorre tal atividade, nem à descrição do ambiente precário do prostíbulo, porque, além disso, ela traz à cena os dramas existenciais das prostitutas e a dificuldade, se não a impossibilidade, de conciliar vida pessoal com o exercício do meretrício. Para atingir tal fim, o autor se utiliza de três personagens que irão representar um tipo diferente de mulher: Dilma, a mãe solteira que põe seu filho sempre em primeiro lugar; Célia, que a qualquer custo intenta tomar o prostíbulo pra si; e Leninha, que quis fazer jus à nomeação degradante que lhe puseram a sociedade:

Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. E aqui não tem deschavo. Aguentar essa bicha é sopa. Duro é ser babá de filho dos outros pra ganhar uma merda. E o que é pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo (MARCOS, 2003, p. 216-217).



Neste excerto, vemos que Leninha sofre um preconceito social, provavelmente por possuir vida sexual ativa. Isto é fato numa sociedade patriarcal, como no Brasil, e os preceitos cristão-católicos formam as bases dos valores morais como o da preservação da virgindade feminina até o casamento. Caso a mulher quisesse desfrutar de uma liberdade sexual teria de carregar o peso do estigma de mulher libertina.

O prostíbulo onde elas desempenham o ofício é comandado por Giro, um homossexual ganancioso, que exige dia após dia um número maior de “michê”⁹ por parte das suas empregadas.

Tão antiga quanto à história da humanidade, a prostituição sempre possuiu uma dupla imagem na sociedade. Se por um lado é considerada como imundície, morada dos vícios e da luxúria, que faz da mulher impura e indigna (mais digna de apedrejamento em algumas culturas orientais), por outro lado fez-se muito tempo “necessário” na estabilidade matrimonial. Segundo Beauvoir (1967, p. 323) essa concepção equivocada de que ao homem é necessário descarregar as devassidões da alma numa casta de pessoas para salvar outra casta, aparece como argumento da existência de diversas instituições como, por exemplo, a escravidão nos sul dos Estados Unidos da América: privados dos serviços braçais, os brancos se relacionariam entre si de forma democrática e elegante.

Encaradas como o lixo da sociedade, a prostituta pertenceria à casta de mulheres sacrificadas em nome do respeito às mulheres casadas:

Por prudência, o homem obriga a esposa à castidade, mas não se satisfaz com o regime que lhe impõe. [...] É preciso que haja esgotos para assegurar a salubridade dos palácios, diziam os Padres da Igreja. [...] A prostituta é o bode expiatório; o homem liberta-se nela de sua turpitude e a renega. (BEAUVOIR, 1967, p. 323).

É neste embate antagônico entre desejo e repulsa que a prostituta encontrou e encontra muitas vezes o seu lugar. Este aspecto é visível na maneira pejorativa como Giro trata suas empregadas, visto enojar-se delas por serem prostitutas, ao mesmo tempo em que as deseja e necessita enquanto geradoras de lucro.

O “cafetão”¹⁰ considera perda de tempo Dilma se lavar no intervalo de um programa a outro. Não admitindo tanto gasto com água, propõe que ela se preocupe com o lucro acima de tudo: “Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane. É só fazer ai, ai, ai, e deixar andar. Eles saem certos que agradaram.” (MARCOS, 2003, p. 175). Giro só pensa em lucrar, ignora o estado precário que vive as

⁹ Termo usado na linguagem popular para designar o ofício de se prostituir.

¹⁰ Chefe das garotas de programa.



garotas de programas. A relação que ele constrói com elas baseia-se nos princípios capitalistas e chega a tratá-las como objeto de lucro. Quando descobre um catarro com sangue na pia, desconfia que Dilma ou Célia esteja doente: coisa que não lhe serve é uma “mercadoria” estragada.

Um ponto interessante que *O abajur lilás* deixa livre ao preenchimento do leitor é o passado das três mulheres e as razões de elas terem escolhido o caminho do meretrício. Se por um lado o texto não o diz explicitamente, por outro nos oferece rastros. Leninha, a última a morar no prostíbulo, conta que escolheu esse caminho por livre e espontânea vontade, devido à vida de miséria e trabalho exaustivo de doméstica.

Outra personagem a quem podemos inferir o passado é Dilma. Um dos motivos que ela usa para se prostituir é o seu filho pequeno. Pode-se deduzir tranquilamente a sua autonomia ao cuidar do filho. Não há indícios de que haja um companheiro ou alguém que lhe ajude. Ela carrega a condição de mãe solteira. Há possibilidade do pai da criança ser um cliente, ter morrido ou, simplesmente, ter lhe abandonado.

No romper de relações entre homem e mulher, é, na maioria dos casos, sempre a esta o fardo dos cuidados com a criança. De acordo com Beauvoir (1967, p. 257), é comum o homem abandonar a mulher sem remorso ou culpa. Esta se esvai quando ele vai-se embora. E ela encarna dolorosamente a sua falta. Beauvoir (1967, p. 258) ainda assevera a aflição material imposta pela mãe solteira por meio do filho inesperado. Contudo, ela pode realizar fantasias ocultamente afagadas.

Maravilhada com seu filho, a personagem Dilma vê nele a possibilidade de melhorar a vida. Preocupa demasiadamente com seu sustento e não mede esforços para isso. Numa conversa com Giro, ela expressa suas angustias em relação à prostituição e fala de seu filho:

Tu pensa que eu gosto desta 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 enfunando 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 nenês não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E por isso, eu vou virar o jogo. E disso tudo não duvida, tá? (MARCOS, 2003, p. 189-190).

Dilma aponta as mazelas vividas no ofício da vida fácil. Submeter-se a toda sorte de capricho de homens viciados. Beauvoir (1967, p. 332-333), ao ouvir o relato de uma prostituta, sustenta que muitos homens eram pervertidos e homossexuais reprimidos. As prostitutas, por sua vez, repudiavam a fantasia erótica, pois

percebiam que a partir do momento em que não eram mais protegidas pela rotina da profissão, a partir do momento em que o homem deixava de ser um freguês em geral



e se individualizava, elas eram a presa de uma consciência, de uma liberdade caprichosa; não se tratava mais de um simples negócio.

Apesar da penosa tarefa, Dilma a faz com a certeza de que está contribuindo para o futuro do seu filho. Beauvoir nos diz que “a mulher de vida pessoal mais rica será a que mais dará ao filho e menos lhe pedirá”. (1967, p. 293). O caso de Dilma é o oposto a este pensamento. Ela deposita no filho toda a esperança de sair do prostíbulo, de elevar o nível espiritual da vida miserável que vive. De certo modo, ela espera que, quando crescer, o filho a salve tanto materialmente quanto espiritualmente. Nele, ela se vê de outra forma. O amor puro pelo filho retira-lhe o erotismo obscuro, transformando-se de objeto sexual em ser espiritual. “O seio, antes objeto erótico, ela o pode exibir, é uma fonte de vida: a tal ponto que quadros piedosos nos mostram a Virgem Mãe descobrindo o peito para suplicar ao Filho que poupe a humanidade”. (BEAUVOIR, 1967, p. 263). O ventre dos prazeres carnavais torna-se fruto da vida. Esta que lhe assegurará a existência e valor:

Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. Eu era desse jeito antes de ter ele. Acho que até já tinha me matado. Só aguento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim. (MARCOS, 2003, p. 217).

Há um momento em que Dilma diz “Eu sou meu filho.” (MARCOS, 2003, p. 194). Dando-nos a impressão de que a figura materna, por renúncia talvez, fundiu-se completamente no filho que representa. Não é gratuitamente que este é do sexo masculino. Caso fosse mulher, pode ser que a mãe não depositaria suas perspectivas nela, visto inserida numa sociedade patriarcal e machista:

Por causa do prestígio de que a mulher reveste os homens, e também dos privilégios que estes detêm concretamente, muitas mulheres desejam filhos de preferência a filhas. “É maravilhoso pôr no mundo um homem!”, dizem; vimos que sonham com engendrar um “herói” e o herói é evidentemente do sexo masculino. O filho será um chefe, um condutor de homens, um soldado, um criador; imporá sua vontade sobre a terra e a mãe participará de sua imortalidade. As casas que ela não construiu, os países que não explorou, os livros que não leu, ele lhe dará. (BEAUVOIR, 1967, p. 284).

Dilma representa a mãe que carrega seu filho nos braços, erguendo-o ao mundo para que o mundo a veja através dele. É essencialmente a figura materna a delimitação estética da sua personagem. Enquanto Dilma tende a agir com cautela e apreensão, Célia o faz com inconsequência e negligência. Ela planeja roubar dinheiro ou, se for preciso, roubar o cabaré de Giro: “Tem que ser na congesta. De arma na frente. Se a gente ferra o puto, isso fica nosso. Tu vai poder dar o bem-bom pra tua cria. Vai. Vai mesmo. E aí é que é bem bacana.” (MARCOS, 2003, p. 195). Mas, por medo a Giro, Dilma recusa-lhe ajudar. Célia a critica e a chama de tuberculosa: “Tu entra nas chaves dele. Tu é mesmo uma bosta. Também, tem que



ter desconto. Não tem embalo. Nem pode ter. Com o cupim roendo a caixa de catarro, fica frouxa”. (MARCOS, 2003, p. 198).

Rosenfeld (1996, p. 52-53) considera a palavra de baixo calão imprescindível na criação artística de certos ambientes, para ultrapassar o eufemismo “alinhado” e cansativo, expressar a revolta contra instituições que censuram tanto o agir como o pensar. Enfim, libertar-se das amarras convencionais e alcançar o real nu e cru.

A obra escolhida se utiliza da agressividade *indireta*, com quadros despidos sobre a realidade, para abordar o tema do abuso do poder. De certa forma, o prostíbulo ganha caráter de instituição cuja liderança e posse se afiguram em Giro. De acordo com Castoriadis (1982, p. 142) as instituições precisam do simbólico para existir, mas não se limitam a ele. Elas se sustentam no que ele chama de sistema simbólico sancionado que “consistem em ligar a símbolos (a significantes) significados (representações, ordens, injunções ou incitações para fazer ou não fazer, consequências)”.

Os abusos de Giro adquirem intensidade gradativamente. Ele começa humilhando verbalmente as prostitutas, usando termos como “vaca preña” e “pata choca”. Zomba da maternidade de Dilma, dizendo que puta não deve ter filho, e que este se tornará “veado”. É capaz de tudo por dinheiro, até de passar por cima da subjetividade e do orgulho das personagens femininas. O desrespeito com que trata as garotas de programa ganha uma saturação que reflete da maneira que Célia lhe trata. Na verdade, neste quarto, instala-se um clima tenso onde ninguém se respeita. A diferença é que Dilma, Célia e Leninha suportam Giro por conveniência material, cultivando entre si a cumplicidade, visível nesta fala de Dilma: “A gente tem que ser junta. Uma batota só. [...] Pra juntar a grana e comprar um mocó. Sem cafetina, sem dono, sem mumunha. A gente trabalhando pra gente”. (MARCOS, 2003, p. 218). Beauvoir (1967, p. 331) explica este comportamento entre as prostitutas dizendo que elas “têm entre si uma solidariedade estreita; podem ser rivais, ter ciúmes, insultar-se, brigar, mas têm profunda necessidade umas das outras para construírem um ‘contra-universo’ em que reencontram sua dignidade humana”.

Célia pede dinheiro emprestado a Dilma para comprar uma draga para assassinar Giro e tomar posse do cabaré. Dilma não empresta o dinheiro que reservou para o filho. Então Célia se revolta quebrando o abajur lilás do quarto. Dessa forma ela irá forçar uma reação de Dilma: “Se a bicha te apertar, tu tem que escolher: ou me entrega ou me empresta a grana”. (MARCOS, 2003, p. 199). Na história, as personagens fazem programa sob a luz difusa do abajur. Não é à toa que a cor deste objeto seja lilás, uma cor eleita arbitrariamente pela



sociedade como expressão da feminilidade. Quebrar o abajur simboliza rebelar-se contra a inércia da situação feminina daquele lugar.

Quando Giro encontra o abajur aos cacos, pergunta às meninas quem o quebrou, ninguém o diz, então ele desconta o preço do objeto no pagamento que daria a elas. Novamente, Célia pede a colaboração de Dilma, mas esta recusa lhe auxiliar. Então pede a Leninha que recém chegara ao prostíbulo. Mas esta se mostra individualista e não quer se meter em problemas: “Não quero nada com nada. Não quero ser dona de mocó nenhum. E nem me fale nesses lances. [...] Só quero que cada um trate de si. A vida de ninguém me interessa”. (MARCOS, 2003, p. 217).

Dilma é a mãe, Leninha é a egoísta e Célia a anarquista. Esta, vendo que o seu plano não teve apoio algum, quebra outro objeto de Giro, causando a ira de Dilma que agride Célia fisicamente, mas esta não reage e somente a insulta verbalmente: “Tu tá com a bicha! Tu é podre! Teu filho vai ser podre que nem tu. Bicha que nem Giro. Tu tá com a bicha”! (MARCOS, 2003, p. 220).

Na história há um personagem com poucas falas, mas com uma importância vital na estética do texto. É Osvaldo, simulacro do sadismo, o lado escuro e corrupto das instituições. Giro aproveita do seu gosto pela prática de violência ao utilizar-se dele para castigar as prostitutas rebeldes. Quando Osvaldo se depara diante o objeto quebrado por Célia, ele acaba por destruir outros na finalidade de piorar a situação da moça.

Quando Giro encontra as coisas quebradas o conflito se instaura. Ele pede que Osvaldo as amarre cada uma numa cadeira para sofrerem terríveis torturas físicas, forçando a confissão do culpado entre elas, apesar do verdadeiro culpado ser Osvaldo. Giro quer forçar uma confissão. Neste momento, a tirania da instituição torna-se transparente.

O “contra-universo” entre as três mulheres é posto à prova. E é Leninha quem revela a sua fragilidade. Giro testa até o quanto elas resistem. Dilma, tendo os seios apertados com alicate, acaba por desmaiar. Eis que Giro ameaça colocar Leninha no pau-de-arara, e ela enfrenta um terrível conflito entre a lealdade de omitir um segredo que preservasse a vida da Célia, mas que lhe custasse terrível dor física, e a deslealdade que lhe afastasse a dor, mas lhe trouxesse a culpa.

Rosenfeld (1976, p. 45) explica que os seres humanos estão agregados numa rede de valores de diversas ordens e suas atitudes concordam ou se confrontam com estes valores. O conflito de ideologias é inevitável em muitas ocasiões na vida cotidiana. A obra literária



mostra estes conflitos de maneira que a vida cotidiana não seria capaz. A literatura deixa claro como incide as motivações, as crises e o processo como o ser humano resolve seus dilemas.

Em *O abajur lilás*, Leninha escolhe a deslealdade e confessa:

(*Chorando, desesperada.*) Não fui eu, Giro! Pelo amor de Deus. Não fui eu! Não fui. Ai, ai, ai, eu não sei de nada! (*já quase no cambau, Leninha berra.*) Eu entrego! Eu entrego! (*Giro segura o braço de Osvaldo. Os dois ficam esperando.*) Não sou cagueta, não sou. Tu sabe quem foi, Giro. Pra que tu quer me sujar? Pra que? [...] Foi a Célia! (MARCOS, 2003, p. 226-227).

Apesar de Célia implorar, prometer triplo pagamento, Giro pede que Osvaldo atire nela e esse o faz. Atira até acabar a carga do revolver, mostrando uma imensa vontade de matar, já que somente uma bala faria o serviço. E assim termina a cena. As meninas horrorizadas são impedidas por Giro de manifestar indignação e são forçadas a voltar ao “trabalho” como se nada tivesse acontecido. Giro fala de modo cínico para as mulheres: “Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo, solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente”. (MARCOS, 2003, p. 228).

Ao final do texto, Leninha faz uma oração cujo tom revela o drama do indivíduo que, engolido pelas estruturas dominantes da sociedade, não consegue enxergar um caminho onde possa percorrer sem tornar-se mero elemento na perpetuação da injustiça.

Por detrás do palco

A obra *O Abajur Lilás*, conta as mazelas existenciais dessas três mulheres e a sua travessia pela esfera social inferior da prostituição, onde são exploradas pelo cáften Giro. Este é um homossexual construído aos moldes de um estereótipo: ainda atribui, mesmo que sem enfatizar, a sua orientação sexual como um fruto de um abuso sofrido quando criança num asilo onde fora abandonado pelos pais: “O guardas dos asilos são todos uns papacus. Eu fiquei bicha no asilo. Não foi o guarda. Foi um garoto grande que me pegou. Gamei.” (MARCOS, 2003, p. 222-223). Contudo, essa confissão serviu mais para que Giro torturasse psicologicamente Dilma, a fim de persuadi-la de modo a arrancar-lhe uma confissão acerca do culpado pelo abajur quebrado.

O elemento feminino se configura na obra *O abajur lilás* de três maneiras: a mulher caracterizada pela maternidade, anarquia e individualidade.

A primeira, representada pela personagem Dilma, preocupa-se com o futuro do seu filho e, diante da situação de mãe solteira, aceita o trabalho penoso de prostituta. Depositando todas as esperanças na sua criança, crê firmemente na possibilidade de seu filho lhe salvar,



tanto espiritualmente quanto materialmente, quando este alcançar a idade adulta e ocupar um lugar privilegiado na sociedade. Ela terá dignidade quando seu filho se tornar um homem.

A segunda, Célia, é marcada pelo traço da revolta. Transgride as convenções da instituição prostíbulo, quebra o abajur lilás (ato simbólico contra a passividade feminina naquele lugar), desafia as outras prostitutas a roubarem o poder que, por sua vez, lhe rouba a vida.

A terceira, cujo papel de egoísta é atribuído à personagem Leninha. Esta só pensa em si própria. Logo quando chega ao cabaré quer uma cama só para si, lençóis novos e um abajur novo (já que o outro está quebrado). Enquanto Dilma e Célia anseiam um prostíbulo só delas, Leninha não quer saber de responsabilidades, só de se distrair por meio da leitura de revistas. É Leninha quem pôs à prova o “contra-universo” de cumplicidade entre as três prostitutas, ao confessar a culpa de Célia na quebra dos objetos de Giro.

Giro é um personagem ambicioso, dono do cabaré e detentor do poder institucional. Ele representa o explorador, enquanto as três mulheres são as exploradas. Além disso, é aquele cujo poder sem limites cega-lhe as ações a ponto de sentir dono da vida do outro. É o dominador, representante das instituições dominadoras que anulam a subjetividade dos sujeitos ao seu bel prazer, tornando-os insignificantes ou, simplesmente, matando-os.

D’Onofrio (2007, p. 79), ao dissertar a respeito da construção da personagem literária através da história humana, retoma a um postulado há muito tempo constituído para explicar-lhe as bases antagônicas que os escritores escolhem para si no ato da escrita: o herói apolíneo e o herói dionisíaco. Contudo, apesar dessa diferenciação parecer simplista quando temos em mãos personagens cuja personalidade possui uma complexidade que, muitas vezes, tende a uma dialética, acreditamos que o conhecimento da dicotomia Apolo/Dionísio seja importante, pois ela se manifesta na literatura, assim como em outras artes, constantemente.

Sendo parte da natureza humana, o comportamento apolíneo, segundo D’Onofrio (2007, p. 79), demonstra o triunfo dos valores sociais sobre o indivíduo, a relação harmônica entre pessoa, sociedade e divindade, nobreza, beleza de proporções agradáveis e equilibradas; já o comportamento dionisíaco se caracteriza como seu extremo oposto, pois corresponde àqueles personagens fictícios que relutam em obedecer às regras de sua comunidade, seguem seus instintos e valores pessoais, possuem paixões desenfreadas e vícios inconsequentes. Além disso, D’Onofrio também defende que o personagem dionisíaco vê a vida através do princípio carnavalesco de Bakhtin.



Em face dessa dicotomia, concebemos os personagens que Plínio Marcos construiu em *O Abajur Lilás* como dionisíacos, porque esse elemento predomina na sua estética. Em alguns personagens, ele é mais acentuado, como no cáfeten Giro e na prostituta Célia. Mas, de maneira geral, ele permeia em toda a obra, causando conflitos entre seres que não se exprobram em colocar suas vontades individuais acima de tudo.

Ainda que os heróis dionisíacos representassem, comumente, personagens viciosos, nem sempre isso significou que eles estivessem em função da maldade. Prova disso, são os protagonistas dos romances picarescos (D'ONOFRIO, 2007, p. 79) que expressavam a luta dos valores individuais avessos aos de uma sociedade opressora e hipócrita. Logo, nesse caso, o comportamento dionisíaco torna-se importante para romper com paradigmas injustos e, a nosso ver, como provocador de reflexão acerca da integridade humana daqueles que detém o poder.

Célia, de *O Abajur Lilás*, enseja derrubar Giro tanto por questões pessoais, e uma delas é o sentimento de repulsa em relação à orientação sexual dele, quanto para fazer desmoronar o trono onde o arrivista expede às suas subordinadas a opressão e a degradação em função do giro monetário. Então, sob essas aspirações, a força dionisíaca de Célia reveste-se de um caráter positivo, pelo menos enquanto não atinge à concretização, pois, quando o ser humano percebe-se investido de poder, torna-se imprevisível a maneira como ele o conduzirá. No entanto, Célia demonstra solidariedade por querer retirar suas colegas do antro de sujeição imposta pela autoridade de Giro.

D'onofrio (2007, p. 83) nos dá uma importante noção de como a categoria espacial, num texto literário, pode ser um atributo digno de atenção na conformação estética de um tema. Segundo ele, dependendo das características, o lugar na obra de literatura pode indicar as condições sociais dos personagens e incorporar o estado de espírito deles no decorrer da trama. A partir disso, acreditamos que o espaço do quarto, único cenário solicitado pelas rubricas de *O Abajur Lilás*, funcione como índice da precariedade socioeconômica das personagens, além de servir como fundo onde se projetam suas subjetividades.

Como a literatura é o arranjo estético da linguagem verbal, ela, obviamente, carrega todo o jogo de sentido existente na língua. Assim, não é essencialmente o fim, mas o processo que a caracteriza como arte. Desta forma, cada parte do texto literário só terá sentido em relação ao todo, constituindo o que D'onofrio (2007, p. 212) chamará de *contexto de natureza sintagmática*, que é o sentido interno ao texto. Mas, por outro lado, o texto não encerra sua dinâmica do bojo do papel, ele representa, sob o prisma do autor e da herança discursiva do



contexto social a que ele pertence e que adere consciente ou inconscientemente, a realidade exterior, transcendendo-a, ressignificando-a. Essa natureza da literatura é chamada de *contexto paradigmático*, dado pela cultura, pelo saber popular, que nos fornecem uma compreensão mais profunda dos valores humanos.

Quando interpretamos um texto literário, usualmente nos deparamos com construções frasais cujo resultado semântico possui um tom inusitado. Dentre elas, destacamos a metáfora, que é considerada por D'onofrio (2007, p. 213) como o metassemema mais frequente no uso estético da linguagem escrita. Essa figura retórica possui a estrutura de uma *definição*, sendo ela o encontro inesperado de sememas cuja combinação produz um desvio, uma impertinência no sentido que só será entendida pela interpretação do contexto paradigmático. Assim, a nova significação será transferida ao contexto sintagmático.

Longe de ser considerada como linguagem cotidiana, a literatura nos contribui com reflexões que vão além da mera mensagem de cunho denotativo carente de compreensão imediata e que tome menos tempo possível da nossa atarefada e mecânica rotina diária. Essa arte traz um lado sensível de um dado real, usando, comumente, conjuntos de metáforas que nos revelam o lado espiritual das coisas e fatos. Desse modo, quando um escritor cria uma cadeia de símbolos em sua obra, faz uso da figura de linguagem da *alegoria* (FONTANIER, 1968, p. 114), que é a apresentação ambígua de um pensamento que tende a um caminho duplo: o literal e o espiritual. Este é apresentado sob a imagética verbal daquele de modo a fazer com que a ideia conduzida pelo texto fique mais surpreendente do que se fosse apresentada de maneira crua, sem nenhum véu.

Na formulação de um tropo de sentido, junto com o contexto intralinguístico, intervêm engrenagens extralinguísticas, provenientes do *background* cultural do autor. Por isso, o analista deve observar não apenas o contexto sintagmático, mas também o contexto paradigmático. Com efeito, o tropo não é só uma figura retórica, um ornato de estilo, mas é sobretudo o receptáculo de um significado antropológico. (D'ONOFRIO, 2007, p. 212)

Com base nas reflexões de D'onofrio, acreditamos que o uso da temática da marginalidade em *O Abajur Lilás* não seja de maneira gratuita, assim como o uso do comportamento dionisíaco de Célia, que representa a luta das classes oprimidas pelo poder instituído à dura força, porque, por detrás de uma representação nua e crua da realidade, temos, paradoxalmente, um véu figurado como um prostíbulo que expressa o espírito de revolta contra a ditadura militar da segunda metade do século XX no Brasil.



É relevante dizer que no período ditatorial brasileiro, os artistas teriam de se posicionar artisticamente diante dos fatos políticos. Plínio Marcos, em atividade nessa época, fez uma arte que confrontava aos valores da censura, que tinham o intento de camuflar as mazelas sociais. Sua obra cheia de palavrões, violência, certamente não existiu para enfeitar a realidade brasileira, se não para mostrá-la como ela é. Boal (1991, p. 208) propõe uma poética teatral que dê voz ao oprimido, assemelhe-se à gente da periferia. Plínio Marcos atende a sua proposição.

Magaldi (2001, p. 307) assevera que Plínio Marcos se posicionava ideologicamente em um lugar de extrema revolta, sem filiar-se a qualquer partido que lhe tolhesse a arte, imponde-lhe cores a matizá-la. A indignação, sobre a qual o autor sustentava sua obra, transmitia-lhe uma força de franqueza nunca antes vista e atormentava o tranquilo repouso da burguesia. Essa característica de sua obra fez com que Magaldi subentendesse um dramaturgo com espírito propenso à subversão da ordem instituída. E essa conduta subversiva atinge o seu grau máximo em *O Abajur Lilás*, obra qualificada pelo ensaísta como a mais politicamente engajada do autor.

Ainda sob o prisma de Magaldi (2001, p. 307), é interessante notar como *O Abajur Lilás* traz o reflexo estético de uma prática nazista que fora introduzida no Brasil com o regime de exceção. É a de causar danos com o fim de castigar inocentes. Isso acontece no texto por meio dos atos de Osvaldo, que quebras as coisas de Giro para incriminar as garotas.

Escrita no período mais escuro da ditadura militar brasileira, vemos retornar, no nível aparente, a temática do marginal trabalhada em outros textos. Contudo, dessa vez, as três protagonistas não representam somente as agruras existenciais das prostitutas, pois servem para configurar, além disso, o comportamento dos oprimidos em relação ao poder. Célia encarna a revolta deliberada; Dilma, a que inicialmente se mostra conciliadora, mas depois condena os crimes de Giro; e Leninha, a apática acomodada.

Considerações Finais

Utilizando-se da arte dramática, que possui uma força simbólica muito grande tanto pelo elemento vivo que encarna a personagem quanto por ser uma arte coletiva em que muitas pessoas assistem de uma só vez, podendo desencadear uma reação em cadeia que mude os paradigmas consagrados numa sociedade, Plínio Marcos quis criou uma obra que trabalhou com dois temas simultaneamente: no nível aparente, um prostíbulo e os dramas das



prostitutas, no nível mais profundo as instituições opressoras que, dotando algumas pessoas com um poder sem limites, fazem com que alguns seres humanos fiquem cegos. Contudo, uma fissura da obra nos remete à Ditadura Militar. Giro, para impor seu poder, utiliza-se da tortura física. Prática comum nessa época. Desse modo, Plínio Marcos nos faz refletir sobre a injustiça da ditadura por meio de reflexões profundas sobre a dignidade, o respeito, a liberdade e a humanidade.

Referencias

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – vol. II – A experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª Edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1967.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª edição. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 5º Edição. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e Sentido do Texto Literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- FONTANIER, P. **As Figuras do Discurso**. Paris: Flammarion, 1968.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor teatro)
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5º Edição. São Paulo: Perspectiva. 1996.

