



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v26n01/2019p227-256>

**ENTRE A CENA, O ESMAECIMENTO E O ATO - *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM*, DE PLÍNIO MARCOS**

\*\*\*

**BETWEEN THE SCENE, THE FADING AND THE ACT –  
*QUANDO AS MÁQUINAS PARAM*, BY PLÍNIO MARCOS**

Wagner Corsino Enedino<sup>1</sup>

**Data de recebimento:** 06/03/2019

**Data de aceite:** 25/04/2019

**RESUMO:** Ancorando-se nas contribuições de Pallottini (1989) no que tange à configuração de personagens, ampliadas pelos estudos de Costa e Bruschini (1992), Louro (1997) e Moro (2001) acerca de gênero e nos postulados de Mignolo (2003), Santiago (2004) e Moreiras (2001) sobre reflexões de subalternidade, o objetivo deste artigo é analisar a peça *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, focalizando o *locus* em que se constituem as personagens e as vozes que se manifestam ou se silenciam na diegése. Nesse sentido, será destacado o confronto ideológico entre o gênero masculino e o feminino nas vozes ideológicas contidas no drama. Materializam-se, de um lado, a força do poder opressor (figurativizado pela personagem Zé); de outro, o discurso da ponderação (contido na voz da esposa Nina), projetando, na cena, o confronto discursivo entre os gêneros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro brasileiro contemporâneo; personagem; gênero; Plínio Marcos.

**ABSTRACT:** Anchoring in the contributions of Pallottini (1989) regarding the character configuration, extended by the studies of Costa and Bruschini (1992), Louro (1997) and Moro (2001) about gender and the postulates of Mignolo (2003), Santiago (2004) and Moreiras (2001) on subalternity reflections, the aim of this article is to analyze the play *Quando as máquinas param* by Plínio Marcos, focusing on the locus in which the characters and voices that manifest or silence themselves in diegesis. In this sense, the ideological confrontation between male and female gender in the ideological voices contained in the drama will be highlighted. On the one hand, the power of the oppressive power (figurative by the character Zé) materializes; on the other, the discourse of weighting (contained in the voice of wife Nina), projecting, in the scene, the discursive confrontation between the genres.

**KEYWORDS:** Contemporary brazilian drama; character; genre; Plínio Marcos.

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", *Campus* de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas.



## Introdução

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

A teatralidade de Plínio Marcos está justamente no seu compromisso em retratar como “gente” o que a sociedade rotula e considera “marginal”. Sua obra ganha fôlego no enfoque questionador do artista quanto ao denso desafio de reavaliação e, por conseguinte, reestruturação da complexa estrutura social que rege as diretrizes de um país que a cada dia se esquece de seu passado. O autor traz para o centro das discussões o modo, o comportamento, a linguagem e, acima de tudo, o constante desafio de estar à margem da sociedade.

Nesse segmento, cumpre destacar que a ação dramática da peça *Quando as máquinas param* (2016) é um processo de luta da família para se incorporar à sociedade. Na obra, o Estado aparece como o antagonista e esse fator é concebido como projeto da situação marginal em que se encontram as personagens. A peça é formada por microações, porém a



ação dramática geradora da maioria dos conflitos existentes é a condição de subalternidade dos protagonistas, o que resulta no efeito de sentido de ação e reação, conforme descreve o crítico e ensaísta Sabato Magaldi: “Revigora-se o conflito entre a jovem grávida que deseja a todo custo preservar o filho e o marido que, desempregado e sem esperanças, a golpeia no ventre, a fim de evitar o seu nascimento. A marca de sinceridade e inquietação atinge o público (MAGALDI, 2003, p. 99).

As falas das personagens põem à mostra seu posicionamento, embora ainda tímido, em face do poder, insinuando sua busca de empoderamento, suas estratégias de resistência (também incipientes), a despeito das limitações do local de onde enunciam e das relações assimétricas com os “patrões”.

Assim percebidas, as personagens postas em cena representam identidades fragmentárias, representando a face verdadeiramente brasileira dos grupos marginalizados, seja pelo realismo que exprimem, seja pelo tom lírico que muitas vezes reside nas suas falas. Em outras palavras, representam a voz cáustica de um grupo que a sociedade considera como escória.

## 1. Do enredo

A peça inicia-se com a personagem Zé jogando futebol com alguns meninos na de sua casa como costuma fazer. Sua esposa Nina não gosta que seu marido brinque rua com as crianças, bem como não gosta dos palavrões que pronunciam durante as partidas.



Com a economia doméstica fragilizada, Zé busca no futebol a válvula de escape para as suas aflições e tormentos; enquanto sua esposa busca, por meio das novelas, uma forma de alimentar a esperança de um futuro promissor.

Em decorrência da crise financeira fortalecida pela condição do desemprego, o casal passa a dever para o único lugar que ainda tem crédito: a venda que fornece alimentos. Para agravar ainda mais a situação também estão inadimplentes com o aluguel do imóvel onde moram. Com o atraso, o dono comunica a Nina que precisará da casa, mas pagará o transporte dos móveis do casal para outro destino.

Em meio a diversas crises, Nina busca amenizar o sofrimento do marido, encorajando-o a continuar a busca por um novo emprego, e ajudando nas despesas domésticas com a sua atividade de costureira. A oportunidade surge com uma fábrica em Osasco, na grande São Paulo. Entretanto, Zé não consegue a tão almejada vaga de operário, pois não tinha dinheiro para participar de um esquema de propina conduzida por um funcionário do Departamento de Recursos Humanos da empresa. Então, Nina convence o esposo a aprender a dirigir com Zelito, um motorista de táxi que propôs sociedade com Zé, um dirigindo durante o dia; outro, à noite. Quanto à habilitação, Nina diz que pedirá ajuda financeira à mãe, o que desagrada ao marido, bem como a possibilidade de vir a morar nos fundos da casa da sogra.

Nova discussão se instala, Nina comunica que está grávida. A princípio Zé nutre apreço por ser pai, todavia quando pensa nas dificuldades que estão passando, e o que será de suas vidas com uma





criança, ameaça a esposa para que ela aborte. A tensão se acentua, e Nina diz que irá para a casa de sua mãe. Num ato intempestivo de desequilíbrio e insanidade, Zé desfere um soco na barriga da esposa que se dobra lentamente caindo ao chão com expressão de angústia, dor e sofrimento olhando para a figura sagaz do marido enquanto a luz vai se apagando lentamente.

## 2. Do gênero à representação social

A violência doméstica emerge como representação do longo processo de dominação do gênero masculino sobre o feminino no decorrer da história da humanidade, ratificada por meio de instituições políticas e econômicas que, de uma forma ou de outra, mantêm distintos traços de violência como um dos símbolos da relação dominador/dominado entre os gêneros (COSTA; BRUSCHINI, 1992). Fato que tem sido constatado como dado antropológico, no predomínio das sociedades patriarcais, e como dado cultural, na dimensão da sexualidade e na desvalorização da atitude produtiva feminina: o trabalho doméstico, que se realiza fora do processo capitalista de produção e circulação de riquezas.

Do preconceito à realidade, do imaginário às atitudes e comportamentos, é constituída uma suposta inferioridade da mulher para justificar sua dominação; um discurso que já se encontrava em Aristóteles, em *Política* (Livro I, 1254): “O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]”. Esse fato é representado no



imaginário social e, com base nessa representação, atribui-se o predicado “forte” ao papel masculino (encarnado por Zé) e “fraco” ao feminino (representado por Nina).

Bastante significativo, no caso da peça *Quando as máquinas param*, é, todavia, o fato de que, em nenhum aspecto, essa violência aparece aliada à aquiescência ou à submissão do gênero feminino, mas ao descontrole e fraqueza do homem, incapaz de ser o provedor de uma família. É como se a mulher do lar se insurgisse contra sua condição de invisibilidade enquanto sujeito, produzida por múltiplos discursos que constituem o universo privado, segundo os quais o “verdadeiro” ambiente feminino seria o mundo doméstico. Insinua-se, nesse momento da peça, uma discussão acerca da questão do gênero como construção social, num franco diálogo entre o texto dramático e a história.

Durante as décadas de 60 e 70 do século XX, instigados pelo interesse de detectar as origens da opressão do gênero feminino, muitos estudos foram direcionados para a questão do patriarcado (RUBIN, 1975). Ao final da década de 1960, ressurgiu, no ocidente, o movimento social feminista, com o consequente engajamento político de mulheres, sobretudo na luta e na resistência contra o enquadramento social de papéis conforme o sexo. Segundo Pedro (*apud* MORO, 2001, p. 17): “A categoria gênero surgiu para ampliar o conceito funcionalista de papéis sociais, ao precisar a ideia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres, incorporando a dimensão das relações de poder” e, pois, representou a explícita rejeição a critérios estritamente biológicos para explicar diferenças.



Ao direcionar o foco para o caráter eminentemente social, não há, contudo, “[...] a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas” (LOURO, 1997, p. 22). Tal conceito procura referir-se ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são trazidas para a esfera social e tornadas parte do processo histórico.

Com isso, procura-se recolocar o debate relacionado à questão do gênero no âmbito social, uma vez que é nesse campo que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. Nesse sentido, quer parecer-nos que Plínio Marcos antecipa algo que os estudos feministas viriam a defender com grande veemência a partir de então: as justificativas para estabelecer desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas, mas sim nos mecanismos que constituem a sociedade.

O ano de 1968 (imediatamente após a publicação da peça) marca o início da rebeldia e contestação política contra as bases solidificadas pela sociedade. A insatisfação coletiva já havia passado por um período de gestação em países como a França, a Inglaterra e Alemanha, cujo coro de inconformidade era liderado por intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens, ou seja, diferentes grupos que expressavam todo o seu descontentamento com aquele *status quo* permeado pelo tradicionalismo social e político vigente. Mais que uma marca temporal, 1968 deve ser compreendido como parte de um processo de maior envergadura, cujos



desdobramentos viriam em forma de movimentos específicos e em eventuais estágios de solidariedade.

Dentro desse contexto de contestação e efervescência política e social, o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, não somente por meio de protestos públicos e ações de grupos de conscientização coletiva, mas também com veículos de comunicação, como, revistas, livros e jornais. Algumas obras se tornaram extremamente relevantes por traduzirem com muita propriedade o pensamento feminista. Podem-se destacar *Le deuxième sexe*, de Simone Beauvoir (1949), *The feminine mystique*, de Betty Friedan (1963), *Sexual politics*, de Kate Millett (1969) como obras que marcaram o movimento e, com isso, influenciaram militantes feministas do universo acadêmico a trazerem para o interior das universidades e escolas questões relacionadas aos chamados *estudos da mulher*.

O teatro pliniano é a alternativa para um conhecimento integrativo, à medida que mostra/representa lacunas, lapsos e ignorâncias conscientes apresentadas pelos líderes da cultura dominante. A bandeira ideológica do dramaturgo é reconhecer e retratar o direito dos sem voz e representar uma voz que, embora enraizada no silêncio social, vem ao encontro dos anseios daqueles que sempre têm algo a nos dizer.

Ocorre, todavia, que esse trabalho de representação não se esgota nas questões de gênero. Outro dado a considerar na peça *Quando as máquinas param* é o contraste entre a consciência subalterna de Nina e a resistência de Zé. Nesse processo, importa que observemos os discursos das personagens pelo viés da heterogeneidade constitutiva, com foco na





negação. Na busca incessante da constituição de uma identidade social que possa corroborar os anseios de ambos, o que se sobressai é “[...] a negação subalterna, a recusa, a liberdade subalterna”, que “é exercida como mero abandono do político” (MOREIRAS, 2001, p. 155):

NINA – Poxa, Zé, será que nem minha novela vou poder escutar mais?

ZÉ – Pode. Mas não precisa chorar.

NINA – Que vou fazer? Eles falam cada coisa bonita! Eu gostaria que você falasse assim pra mim.

ZÉ – Se eu fosse cabeça fresca, falava. Mas como eu vou pensar nessas bobagens todas, se vivo azucrinado? E depois . . . eu nem tive estudo, nem nada.

NINA – Quando a gente namorava, você falava.

ZÉ – Você lembra, é?

NINA – Claro! Você sempre dizia: “Meu tesouro nessa vida são teus olhos de cetim. Se tu me dizes não, isso será o meu fim. Vou beber até morrer”...

ZÉ – Isso é um tango que eu escutei. Do que eu mesmo inventei, você não gostava.

NINA – O que era?

Zé – Não lembra o que eu dizia: “Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians”?

NINA – Não gostava porque você só dizia isso no sábado e no domingo se mandava pro campo.

ZÉ – Paixão que escravizava. Tan-tan-tan-tan-tanmmm. . .

NINA – E a bobona que ficasse esperando.

ZÉ – E esperava. Era gamadona. (MARCOS, 2016, p. 143-144).

Como atesta Bruner (*apud* Moita Lopes, 2001, p. 62): “Somos uma colônia de possíveis si mesmos”; as pessoas não conseguem ser elas mesmas a menos que se liguem a uma outra, já que as identidades sociais são fragmentadas, contraditórias e em processo, modificando-se nas várias práticas discursivas.



### 3. Da coxia social ao protagonismo textual: as *personas*

Na obra *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos faz uso de poucas didascálias, além de fazer raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária. Esse processo de construção dramática denota que, na estética pliniana, especialmente nesta peça, a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque.

A personagem no teatro é a totalidade da obra, tudo se cria e se transforma por meio de seus atos e gestos; no teatro as palavras tomam vida, desencadeando uma corrente estética moderna, baseada em procedimentos históricos que reduzem o cenário quase ao ponto zero e elevam a personagem em sua maior pureza. Como afirma Prado (2002, p. 84), o teatro fala do homem “através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.”

Nesse aspecto, importa acrescentar que tais características remetem à construção recorrente do teatro engajado. Conforme afirma Rosenfeld (2002, p. 21-31), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.



Na peça, Plínio Marcos apresenta à dramaturgia brasileira personagens às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas, e sem ornamentos embelezadores, com ataques e defesas:

NINA – Ele falou pra gente não se preocupar. Que, em último caso, ele ajuda a gente. Dá um dinheiro pra mudança.  
 ZÉ – Filho de uma puta! Nojento! Enganador!  
 NINA- Que foi, Zé?  
 [...]  
 ZÉ – Merda de vida! *(Nina levanta-se, vai até a prateleira, pega um maço de cigarros e dá para o Zé.)*  
 NINA – Olha aí.  
 ZÉ – Você comprou?  
 NINA – Claro.  
 ZÉ – Com que dinheiro?  
 NINA – Dona Elvira pagou o vestido. Paguei a venda e com o troco comprei esse maço de cigarros pra você. (MARCOS, 2016, p.148-149).

As gírias e palavrões também aparecem nas falas de Zé, refletindo a espoliação a que se sente submetido socialmente. E é exatamente esse tom de realismo que fornece maior dimensão à peça do dramaturgo. Segundo Magaldi (1998, p. 40), “Plínio Marcos irrompe na dramaturgia brasileira com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas. [...]”. Acrescenta o crítico: “Quando ouvimos palavrões em uma peça de teatro, nossos ouvidos se assustam com essas palavras, mas para Plínio o palavrão não está eivado de gratuidade. Ele é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas” (MAGALDI 1998, p. 213):



ZÉ – Cheguei lá cedo paca e já tinha nego na fila. Mas eu fiquei um dos primeiros. Logo de saída, vi a maior tabuleta da paróquia pedindo gente. Jurava pra mim mesmo que ia tirar o pé da cova. Mas logo me toquei que ia ser na base do agrião. Quando a fila já estava dobrando a esquina, apareceu um cara dizendo que era do Departamento Pessoal. Parecia um porco, o desgraçado. Secou todo mundo. E a gente só espiando o lance. Foi um cacetão de vez até o fim da fila e voltou. Daí, começou a tirar uns caras pro lado. Levava pro canto e blá-blá-blá, tudo cochichado. Quando os caras voltavam pra fila, vinham bem contentões. Os outros, ali, só querendo saber o mistério. Daí, o porcão chegou em mim e me levou pras encolhas.

NINA – O que ele queria?

ZÉ – O troço mais escamoso que já vi na puta da vida. Meteu uma papa de anjo pra cima de mim. Disse que sabia que eu estava a perigo, sabia que eu precisava do lugar e tal e coisa. (MARCOS, 2016, p. 153).

Às gírias e palavrões proferidos por Zé, contrapõe-se a fala de Nina, atravessada por formações discursivas do âmbito dos discursos subalternos e do discurso religioso:

[...]

NINA – Será que esse homem não sente vergonha na cara de querer roubar quem precisa? Será que ele não tem mulher? Filhos pra sustentar? E, se tem, ele não vê que é duro? Duro pra ele, que tem emprego, que dirá para os outros, que nem a gente, que não tem onde cair morto? Será que ele não vê isso? Mas esse Deus há de castigar. O que se faz de ruim nessa terra é aqui mesmo que se paga.

ZÉ – Ele sabe de tudo, Nina. Sabe que esse papo de Deus castigar é conversa fiada. O negócio é ali, na mortadela. Por isso, mete a mão no bolso dos otários, que a lei é salve-se quem puder. (MARCOS, 2016, p.155-156).



Na sequência, o tom é leve; a discussão sobre os problemas cede lugar a um diálogo sobre amenidades, sobre o lazer como válvula de escape para as tensões:

NINA – Hoje não joga o Corinthians?

ZÉ – E daí? Entrada custa uma nota. E a gente está mais dura que pau de galinheiro.

NINA – (*Tira uma nota do armário.*) Pega esse e vai.

ZÉ – De onde apareceu?

NINA – A dona Helena pagou a blusa dela.

ZÉ – Mas vai fazer falta.

NINA – Amanhã é outro dia. Vamos aproveitar hoje. Vai torcer por teu Corinthians. E eu vou ver televisão na casa da Carminha.

ZÉ – Será que devo ir?

Nina – Claro que deve. Precisa se distrair. Ficar pensando é que não resolve. Só vai conseguir é ficar careca.

ZÉ – Deus me livre! (*tira um pente do bolso e penteia o cabelo.*) Se eu tenho uma coisa legal, é a juba. Bom, então tenho que picar a mula. Já estou atrasado. (*Zé pega uma bandeira do Corinthians e vai sair.*)

NINA – Na volta, passa na casa da Carminha e me apanha.

ZÉ – Ta. (*Dá um beijo rápido em Nina, vai sair, pára na porta, volta até Nina.*) Nina.

NINA – Que é?

ZÉ – Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians! (*Os dois riem e se abraçam. Luz apaga.*) (MARCOS, 2016, p.160-161).

Plínio Marcos afirma que são as personagens marginais que permitem a crítica que faz da sociedade, desvinculando-se de elos com qualquer agremiação política, desprovidas que são de consciência política. Assim, as personagens do autor terminam por subverter todo o esquema do teatro esquerdizante (teatro engajado de cunho social) em voga nos anos 60 e 70, uma vez que não trazem nenhuma mensagem otimista, ou positiva, no sentido de que fosse possível guardar alguma esperança de mudança do quadro social. As personagens que povoam o universo do



texto dramático pliniano debatem-se num mundo que não oferece nem um vislumbre de redenção:

ZÉ – Isso é. E, quando melhorar, você vai ver que vida boa vou te dar. Logo de saída compro uma televisão.  
 NINA – Espera firmar. Televisão é muito cara.  
 ZÉ – Não quero nem saber o preço. Compro a prestação.  
 Prestação é pra isso mesmo. Pra gente comprar. Aí, você vai se badalar de ver novela. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.53).

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

NINA – Antes de fazer besteira. . . lembra que agora você vai ser pai. (*Pausa longa. Zé parece ter um grande conflito interior. Depois de um grande tempo, vira-se de costas para Nina.*)  
 ZÉ – Nina. . . Você vai tirar esse filho.  
 NINA – Não entendi.  
 ZÉ – Você vai tirar esse filho.  
 [...]  
 NINA – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.  
 [...]  
 ZÉ – Filho é luxo. É pra quem pode.  
 NINA – Se Deus manda a gente tem que receber.  
 ZÉ – Que Deus manda! Se a gente seguisse a tabela direito, você não pegava.  
 [...]



NINA – E a criança, Zé? Pensa na criança! (MARCOS, 2016, p.174-175).

Observa-se que as personagens da peça apresentam discursos contrastantes: de um lado, Zé representa o discurso do controle de natalidade; de outro, Nina está ideologicamente atravessada e marcada pelo discurso da Igreja, ou seja, um discurso que condena, veementemente, qualquer posição favorável ao aborto.

A personagem Zé retrata o típico desempregado que tenta, de todas as formas, voltar para o mercado de trabalho. Vítima da recessão econômica que ronda os polos industriais do Brasil, Zé passa por inúmeras cobranças, seja na área alimentar, seja na área da moradia. Com efeito, a personagem busca, nos jogos de futebol com as crianças da vizinhança, algo que possa amenizar o seu sofrimento pelos percalços do desemprego:

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

ZÉ – Ninguém tem nada com a nossa vida.

NINA – Mas eles falam.

ZÉ – Deixa falar. Não sou o único que está parado aqui neste bairro. Só nesta rua tem uns vinte.

NINA – Mas ninguém fica jogando bola com a molecada na rua.

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

NINA – Natural que é. Mas você é homem casado.

ZÉ – E daí?

NINA – E daí que não fica bem.

ZÉ – Não fica bem é eu não ter onde trabalhar. Isso é que não fica bem. E me arranjar uma viração ninguém quer. (Pausa) Escuta, Nina, a vida não está sopa. Se a gente não se





espalha um pouco, acaba endoidando. (MARCOS, 2016, p.131-132).

Importa destacar que a personagem Zé, na maioria das vezes, recorre ao discurso do senso comum – o que produz um efeito de alienação, disfarçada em conformismo. Já a personagem Nina funciona como contraponto do gênero masculino, representado pela figura de seu marido. Compatíveis com o gênero que representa – diante da sociedade –, suas falas caracterizam-se pela presença do tabu verbal, o que denota, de certa forma, preocupação com a moralidade e a ética:

ZÉ – Que merda!  
 NINA – Olha a boca, Zé!  
 ZÉ – É isso mesmo!  
 NINA – Mas não precisa falar palavrão.  
 ZÉ – E merda é palavrão?  
 NINA – É e eu não gosto que fale.  
 ZÉ – Eu falo. Falo quanto quiser. O que esse labrego está pensando? Que eu vou roubar pra pagar ele? Que se dane!  
 Que a gente já se danou há muito tempo.  
 NINA – Ele não fia mais pra nós.  
 ZÉ – Azar!  
 NINA – Azar nosso.  
 ZÉ – E dele também. Porque agora, mesmo que possa, não pago o desgraçado.  
 NINA – Isso é que não! Quando a gente puder, a gente paga até o último tostão. Compramos, agora temos que pagar. Não gosto de ficar devendo nada pra ninguém. Deus me livre de dar calote nos outros! (MARCOS, 2016, p. 128-129).

Com a criação de uma personagem mulher de características marcantes, Plínio Marcos oferece-nos uma possibilidade de análise da representação feminina. Produzindo uma solidária estratégia narrativa de vertente política, de uma personagem de gênero masculino que cede o





---

lugar central da enunciação ao sujeito feminino, o autor vai dando cores de opressão à peça. Opressão que envolve as camadas menos abastadas da sociedade, opressão que surge por vozes silenciadas pelo contínuo processo do capitalismo, estabelecendo a mão de obra disponível no mercado de trabalho como algo descartável:

NINA – Está pensando em quê, Zé?

ZÉ – Nessa molecada. Eles passam o dia na rua. Os que não derem sorte com bola estão lascados! Que nem eu.

NINA – Deus é grande.

ZÉ – Mas parece que esqueceu da gente.

NINA – Não diz bobagem.

ZÉ – Todo dia ando pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga.

NINA – Não pode desanimar. (MARCOS, 2016, p.132-133).

O artista, de certa maneira, evidencia uma distância e, ao mesmo tempo, um diálogo permanente entre posições diferentes de sujeito: homem/mulher. Se, por um lado, estabelece alianças cruzadas entre as personagens (homem e mulher sem voz/ homem e mulher oprimidos), por outro, acentua os silêncios que marcam certos limites não superáveis sobre quem tem a palavra e quem ouve:

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

ZÉ – Ninguém tem nada com a nossa vida.

Nina – Mas eles falam.

ZÉ – Deixa falar. Não sou o único que está parado aqui neste bairro. Só nesta rua tem uns vinte.

NINA – Mas ninguém fica jogando bola com a molecada na rua. (MARCOS, 2016, p.131).



A personagem Zé é um operário sem qualificação – o subalterno por definição – e, por extensão, deixa-se permanecer preso à condição problemática básica de, ao mesmo tempo, afirmar e abandonar a singularidade cultural estabelecida. Ele se encontra deslocado, perdido, à margem, afastado do seu lugar, excluído, e compartilha com Nina a experiência da ferida da humilhação ou do desprezo. O fato de ser um operário desqualificado o conduz ao desemprego, muito embora tente, diariamente, conseguir nova colocação no mercado de trabalho.

#### **4. Da política ao caos: o esmaecimento do afeto**

Em 1967, época da publicação de *Quando as máquinas param*, o país atravessa um momento de crise e Zé, evocando o senso comum, entende que, numa situação adversa, “a corda sempre arrebenta pelo lado mais fraco”, uma vez que, em seu entender, gente como ele sofre primeiro quando a crise aperta. Em síntese, os problemas que permeiam o universo da personagem são resultantes da situação política vigente.

O Brasil enfrentava graves problemas econômicos e financeiros, e o ambiente geral não pode ser sensatamente otimista. Nesse sentido, a personagem Nina representa a esperança. Ela acredita, deseja, imagina, constrói e ficcionaliza o seu lócus, resultando, em muitas falas, certo grau de alienação. Não há como evitar o processo analítico respaldado por poéticas modernas e contemporâneas do teatro de Plínio Marcos, pois o lúmen tratado pelo dramaturgo não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social; é, antes de tudo, a ponderação, a reflexão acerca





da condição humana ante a marginalização e a subalternidade, que evocam pontos significativos da obra *A condição humana*, de A. Malraux:

NINA – (*Pondo comida na mesa*) Vem comer, Zé! (*Zé senta-se à mesa.*) Para amanhã não tem mais feijão.

ZÉ – Amanhã é outro dia.

NINA – Seu Antônio da venda não fia mais pra gente.

ZÉ – Já escutei isso mil vezes.

ZÉ – E aquela porra daquela grã-fina de merda que não te paga!

NINA – Amanhã vou na casa da grã-fina.

ZÉ – Isso! Aperta aquela vaca. Ela tem que pagar. (Pausa)

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

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

NINA – Nada como um dia atrás do outro. O que não pode é desanimar. Quem sabe amanhã a gente tem mais sorte? Se a dono Elvira pagar o vestido, a gente acerta com o seu Antônio.

ZÉ – Daí ficamos sem grana e sem comida.

NINA – Se a gente paga, ele volta a vender fiado.

ZÉ – Será? Aquele portuga é unha-de-fome paca.

NINA – Ele não é tão duro como parece. Agora vê se fica animado. Não ia ter jogo hoje à noite? (MARCOS, 2016, p. 135-136).

Esses fatores estão associados ao sentido político da América Latina, pois o realismo que irrompe na ação dramática das personagens, em diversas vezes, fala por si próprio, porque “[...] o político em seus textos vem da constatação de que os problemas que mostra, existem na realidade, em função de um sistema social injusto” (GUERRA, 1988, p. 50). Com efeito, a ordem política presente na obra estabelece, em densidade considerável, tons de incredulidade no governo:



NINA - Que será que está havendo?

ZÉ - O que? Esse governo.

NINA - Mas tem que melhorar um dia!

ZÉ - Pior não pode ficar. (MARCOS, 2016, p.133).

O discurso patriarcal – senão machista – que determina ao homem o papel de gestor das finanças e responsável pelo sustento da família vem à tona pela voz de Nina:

ZÉ – Deixa de onda. Que é que tem? Bater bola nunca fez mal a ninguém. Até ajuda a esquecer.

NINA – Esquecer? Sei. Que adianta esquecer?

ZÉ – Pelo menos não me arde o coco.

NINA – Arde o meu.

ZÉ – Quem manda ficar bronqueada à toa?

NINA – À toa? Quem aguenta os cobradores aí na porta sou eu. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.45).

Articulando desejos da mulher e questões éticas gerais, Plínio produz uma colaboração solidária entre autor/enunciador/homem e o discurso/personagem/feminino. Tendo recebido o poder parcial da enunciação, a personagem Nina deixa de ser apenas representação para se constituir efetivamente em um sujeito da enunciação na obra. Sem qualquer intenção de neutralidade, a voz da personagem se imiscui no discurso com seu “eu masculino”, gerando dois timbres: o masculino e o feminino, no que se refere às questões de educação:

NINA – A culpa é dos pais, que não tomam conta dos filhos. Essa molecada vive largada o dia inteiro na rua.

ZÉ – Cada um faz o que pode. Vão prender dentro de casa? Moleque é moleque.

NINA – Deviam botar ele numa escola.



ZÉ – Fácil falar. E o tutu? Pensa que é só querer botar os filhos na escola? Custa dinheiro.

NINA – Bota o filho de aprendiz de mecânico, ou qualquer outra coisa. Não é todo mundo que precisa ser doutor. Aprende um ofício. Tá aí uma grande coisa. (MARCOS, 2016, p.145-146).

Filiada a uma esfera pós-modernista, a obra de Plínio impõe um diferencial no que se refere à representação da mulher. Sem deixar de considerar as variantes e exceções, temos na literatura modernista o desejo de revelar a opressão contra a mulher a partir da representação das relações sociais desiguais, marcadas pela quase invariável submissão feminina e a suposta “perda da identidade”. São obras que exploram os conflitos gerados pela impossibilidade de o sujeito feminino realizar-se e realizar seus projetos de vida. Em contrapartida, o projeto estético/literário no qual se insere Plínio Marcos procura contrapor ao estado de opressão um sujeito feminino que busca afirmar-se e marcar seus posicionamentos no processo de construção de sua identidade, uma vez que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2006, p. 09).



Acrescente-se que em *Quando as máquinas param* há a presença de dor e de angústia em ambos os personagens. É certo que tais desconfortos são nitidamente resultantes da condição de subalternidade em que se encontram, pois estão à margem da sociedade e submetidos à violência social e política. Representa uma forma de chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico, uma maneira de poder expressar a revolta, o descaso, a falta de perspectivas sociais e humanas e a luta incessante pela sobrevivência.

## 5. Das cenas ao ato: a máquina e o ser

As décadas de 60 e 70 do século XX, em que Plínio Marcos escreveu as obras que o consagraram, eram um tempo marcado pela ditadura política e pela repressão militar. Era o período de exceção caracterizado pelo cinismo dos poderosos, que, diante da crescente miséria da população, alteravam os números da inflação que gradativamente destruía a economia nacional. Ocorre, todavia, que o teatro de pliniano permanece atual, agora não mais pelo regime ditatorial de outrora, mas pela condição que a atual “democracia” impinge àqueles que estão ou permanecem à margem da sociedade.

O teatro brasileiro dos anos 60 do século passado, em sua vertente engajada, chama a si a tarefa de desvendar os mecanismos do sistema de exploração político e social. É solidário com o destino do povo e tem de sê-lo para que se possa caracterizar como nacional e popular.



Os dramaturgos da geração de Plínio Marcos gozavam a esperança de poder construir um novo país. Para orientar a arte em direção ao seu desejo, precisaram criar novas personagens que representassem, desde a sua gênese, a linguagem do meio em que vivem ou sobrevivem. Em outras palavras: o engajamento político de grande parte dos dramaturgos ativos no início dos anos 60 do século XX exigia como premissa que o povo fosse alçado ao estado de herói. Importa, todavia, esclarecer que, em teatro, essa condição pertence exclusivamente ao mito, que, numa visão mais totalizadora, foi estilizado em proletariado.

A contribuição do marxismo torna-se relevante para a análise do funcionamento da economia capitalista. Nessa esfera, tal economia não deveria obscurecer a visão no que concerne à localização do “outro” e à exterioridade do sistema. Para o pensamento marxista, o aspecto da totalidade é fator de extrema relevância, pois “o mesmo” e “o outro”, que é a classe proletária, mostra-se menos consciente da alteridade da exterioridade do sistema (MIGNOLO, 2003, p. 245).

A vertente marxista já apontava há um século e meio o problema da desigualdade e o aumento da pobreza, miséria e humilhação. Assim:

Em nosso mundo de “individualização” em excesso as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquido-modernas de identidade coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência*. É por isso, diria eu que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e



colocadas no topo de seus debates existenciais (BAUMAN, 2005, p.38).

Então, emerge o questionamento: qual seria a atitude do artista (escritor) de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? (SANTIAGO, 2000, p.17).

Os mecanismos de poder despertam, no processo de criação do artista, um profundo desejo de transformação da realidade, seja por meio de radicalismos, seja para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Além disso, acrescenta-se a imagem do Brasil “projetada” em outros continentes, uma imagem que ultrapassa fronteiras e que o escritor latino-americano deve alterar:

ZÉ - Ele vai despejar a gente, Nina!

NINA - Despejar?

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

NINA - Mas ele falou que da uma grana pra mudança.

ZÉ - Mas pra onde a gente muda? Quem vai querer alugar casa pra desempregado? Quem? (MARCOS, 2016, p. 148-149).

A personagem Zé configura-se, sobretudo, como um indivíduo que parece estar perdido tanto no tempo quanto no espaço, sem amarras com o presente e, por isso, destituído de qualquer ideia de futuro. Luta por um emprego, porém é tão somente o resultado de um mundo tecnocrático e motorizado que o exclui, reduzindo-o à condição de marginalidade na sociedade capitalista:







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

Tal processo resulta em exclusão. Essa diferença nos permite compreender que gênero e diferenças étnicas e sexuais poderiam ser absorvidos pelo sistema e situados na esfera da subalternidade interior. Buscando incorporar o conceito a uma problemática mais especificamente sociológica, tem-se tratado de modificar seu conteúdo, vinculando-o ao problema das relações entre os grupos sociais mesmos e a estrutura mesma dos grupos.

Existe um conflito, pois Zé está à procura de uma solução para salvar a vida financeira do casal. O problema profissional que a personagem atravessa tem uma fundamentação política que o antecede. Enfim ele toma consciência de que seu padecimento tem um único culpado: ele próprio, à medida que deseja o Capitalismo:

ZÉ - Pobre é uma desgraça. Gente rica, que tem os tubos não se afoba para pagar. Não querem nem saber.

NINA - Eles são eles! Nós somos nós!

ZÉ - Só quem sempre se estrepa somos nós. Aquela coroa grã-fina já fez o acerto dos vestido que você fez para ela? [...] Pagou uma ova! (MARCOS, 2016, p. 130).



O desaparego às relações conjugais parece forjar as bases para o descontrole emocional. Numa situação de horror, em que a personagem perde todos os seus referenciais, esquece os contornos afetivos e desfaz-se do vínculo familiar, o protagonista desfere um soco na barriga de sua mulher de modo a interromper a gravidez.

Mesmo se idealizada como uma mãe-coragem brechtiniana, Nina apresenta marcas significativas de sujeito na acepção pós-moderna. Seu sonho de consumo apresenta-se na forma de uma televisão, veículo típico de comunicação de massa do século XX. Plínio Marcos faz uso desses mecanismos para, de certa forma, deixar transparecer aspectos de alienação político-social das personagens.

Pode-se compreender que os sonhos residem nas imagens, e a televisão faz o povo brasileiro sonhar com belas imagens, gestos, atitudes e pensamentos que atraem os sujeitos a recriarem o “paraíso” mítico, mas a personagem Nina cria uma fome de Paraíso, tornando-se, assim, seduzida pela beleza da imagem. Com efeito, muitas vezes as pessoas não são movidas pela verdade (realidade); elas são movidas pela beleza. A televisão é circunscrita pela égide do poder. Assim, a beleza televisiva usa o processo da sedução, impulsionando o sujeito ao desejo de estar no universo virtual, esquecendo-se, muitas vezes, do plano real.

É desses sonhos que se alimenta o doloroso e lento progresso da humanidade, prolongando os problemas que transcendem a “sociedade”, a moral e todos os conflitos marcantes entre o interesse coletivo e o interesse individual:



NINA – Eu acredito. Tudo tem que melhorar. Deus há de ajudar a gente. Nós nunca fizemos mal a ninguém.

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

NINA – Espera firmar. Televisão é muito cara.

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

NINA – E você de ver futebol!

ZÉ – Mas a televisão é sua. Você é quem manda. Só vejo futebol quando não tiver programa que você goste. [...]

NINA – Zé...

ZÉ – Ham?

NINA – Você deixa sábado eu ir ver televisão na casa da Carminha?

ZÉ – Que tem sábado?

NINA – Desfile de misses.

ZÉ – E você quer ver isso?

NINA – Quero. É bonito. As moças desfilam cada vestido bacana! Depois de maiô. Todas com cada penteado que eu vou te contar. Você deixa eu ir?

ZÉ – Deixo. Mas, pra mim, você é mais bacana que todas as misses juntas. (MARCOS, 2016, p.150-151).

O autor revela fraquezas, angústias e especialmente frustrações diante do complexo jogo de poder que envolve a lógica do mercado contemporâneo, revelando, de um lado, o posicionamento machista de Zé; de outro, o discurso da mulher antropologicamente submissa.

Observa-se a condição que envolve as personagens, ou seja, a condição que rege os mecanismos que compõem o universo mercadológico. Paralelamente, Zé traz para o centro da discussão questões relativas às consequências desse tipo de política econômica. Com isso, a personagem perde a noção de família e solidariedade, deixando transparecer sua total indignação e pessimismo diante de um futuro nada promissor.



Para trazer certo alento à figura do marido, Nina faz uso do discurso do senso comum; isso de certa forma vai ao encontro do arcabouço ideológico em que a peça é esculpida. Na obra, o caos em que se transforma a vida de um casal diante das dificuldades para se fazer parte da sociedade evidencia, por meio da personagem Nina, um fio de esperança diante dos códigos pré-estabelecidos do capitalismo.

### **Considerações Finais**

*Quando as máquinas param* é um texto que descortina as relações humanas, figurativizadas por um casal em condições subalternas lutando pela sobrevivência. Na obra, são colocadas em xeque as relações humanas institucionalizadas pela condição social de um casal em meio à dura realidade da recessão econômica. Plínio Marcos procura trazer à baila questões sociais como o desemprego e o subemprego que permeiam os mecanismos sociais. O dramaturgo, em tom incisivo e com uso de uma linguagem direta, denuncia um quadro caótico e desintegrado de figuras humanas. Durante determinados momentos na peça, a sociedade aparece como antagonista na trama; em outros, ficam patentes as contradições entre o poder e o não poder; entre as aspirações e as frustrações individuais decorrentes da situação das personagens.

Embora não se encontrem, explícitos no texto da peça, enunciados de cunho eminentemente político, pode-se entrever o Estado como formação ideológica institucional, ou seja, como lugar da subserviência, da submissão do indivíduo ao poder, com o predomínio do sistema



---

moralista, e como organização coercitiva, caracterizada pela liberdade decretada (e não pela liberdade compartilhada, como a que desejava o autor), em que a obediência é vista como alienação e em que não existe liberdade individual.

### Referências

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

GUERRA, Sonia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudanças dos ventos*. 1988. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: obras teatrais: noites sujas*. (Org.). Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.





MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Discursos de identidade em sala de leitura de L1: a construção da diferença. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. 2ª reimp. Campinas: Mercado de Letras, 2001, p. 303- 330.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: política dos estudos culturais*. Trad. de Eliana Lorenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MORO, Cláudia Cristine. *A questão de gênero no ensino de ciências*. Chapecó: Argos, 2001.

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

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9- 49.

RUBIN, Gayle. A circulação de mulheres: notas sobre a “economia” política do sexo. In: REITER, R.R. (Ed.). *Towards an anthropology of women*. New York: Monthly Review, 1975.

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