



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/13505>
<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13505>

Submissão: 14/11/2021 | Aprovação: 08/04/2022




Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 195-203.

O TEOR TESTEMUNHAL NA PEÇA TEATRAL “O ABAJUR LILÁS” DE PLÍNIO MARCOS

THE TESTIMONIAL CONTENT IN THE THEATER PLAY “O ABAJUR LILÁS” BY PLÍNIO MARCOS

Maria do Socorro Camelo SOUSA  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)¹

Abílio Pacheco de SOUZA  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)²

Resumo: A peça teatral de Plínio Marcos “O abajur lilás” (1969) traz para a cena duas questões: a primeira, a subjugação da mulher representada nas personagens pela relação de poder junto às torturas psicológicas e físicas; a segunda, o contexto histórico da década de 1960 em que a peça foi escrita, com denúncias das atrocidades e o abuso de poder dos militares contra suas vítimas. Neste texto, analisaremos como o teor testemunhal vem representado nesse roteiro teatral. O dramaturgo ao escrever sua peça com elementos do testemunho, elabora o enunciado do outro, este outro é o oprimido, e por este ser tão normal a muitos é que este marginalizado se torna inspirador (DE MARCO, 2004). Afinal, não se pode pensar no oprimido apenas pela ótica de sua individualidade cultural, mas também pelo campo de suas experiências dos traumas vivenciados pelos regimes autoritários. (PACHECO, 2015). O testemunho acontece pela contemplação de um evento testemunhado, após este evento a testemunha reestrutura sua reflexão diante do fato e as probabilidades de representar. O testemunho nasce ainda pela compaixão e o medo a partir do horror marcado pela qual o oprimido viveu (SELIGMANN-SILVA, 2000). Observa-se que diante da violência vivida, as personagens da peça “O abajur lilás” tentam resistir a repressão, e essa, se apresenta com teor de denúncia ao silenciamento das (os) oprimidas (os).

Palavras-chave: Resistência; Teor testemunhal; Cena; Violência; Oprimidas (os).

Abstract: *The play by Plínio Marcos “O abajur lilás” (1969) brings to the scene two questions: the first, the subjugation of the woman represented in the characters by the power relationship together with psychological and physical torture; the second, the historical context of the 1960s in which the play was written, with denunciations of atrocities and the abuse of power by the military against its victims. In this text, we will analyze how the testimonial content is represented in this theatrical script. The playwright, when writing his play with elements of the testimony, elaborates the statement of the other, this other is the oppressed, and because this other is so normal to many, this marginalized becomes inspiring (DE MARCO, 2004). After all, one cannot think of the oppressed only from the perspective of their cultural individuality, but also from the field of their experiences of traumas experienced by authoritarian regimes. (PACHECO, 2015). Witnessing takes place through the contemplation of a witnessed event, after this event the witness restructures his reflection in the face of the fact and the probabilities of representing. The witness is still born out of compassion and fear from the marked horror by which the oppressed lived (SELIGMANN-SILVA, 2000). It is observed that in the face of the violence experienced, the characters of the play “O abajur lilás” try to resist repression, and this one present itself with a content of denunciation of the silencing of the oppressed.*

Keywords: Resistance; Testimonial content; Scene; Violence; oppressed

¹ Mestranda em Letras (POSLET) pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Professora e Arte Educadora pela SEMED/Marabá. *E-mail:* socorrocameluarteatreira@gmail.com

² Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária (UNICAMP), com estágio sanduíche na Universidade Livre de Berlin (Freie Universität Berlin). Professor de Literatura na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. *E-mail:* abiliopacheco@unifesspa.edu.br

INTRODUÇÃO

A década de 1960 foi marcada pelo início da ditadura militar, que limitava o direito de expressão, principalmente no que diz respeito a política do país. E qualquer pessoa que questionasse os aspectos da vida atual, estes eram submetidos a fortes represarias, sendo esses considerados subversivos a ordem social e política.

A classe artística foi uma das muitas classes sociais que sofreu perseguições. Muitos artistas tiveram suas vidas dificultadas pela censura, uma ação prepotente ordenada pelo golpe militar. Das artes, o teatro foi o que mais sofreu repressões, pelo conteúdo que havia em seus roteiros teatrais. Os dramaturgos desta época escreviam seus roteiros denunciando os abusos de poder e as torturas, pelo qual eram submetidos todos aqueles que fossem contrários ao regime de exceção instalado no Brasil desde março de 1969. Um desses dramaturgos foi Plínio Marcos que trouxe em seus roteiros a tirania do regime militar, com base das experimentações do oprimido. (DE MARCO, 2004). A peça selecionada para esta apresentação é “O abajur lilás” (1969) de Plínio Pinheiro.

O roteiro teatral é curto. Tem apenas dois atos. Subdivididos em cinco quadros/ cenas, que giram em torno de cinco personagens: três prostitutas, um cafetão e um cupincha (o capanga do cafetão). O espaço cênico se limita a um mocó (quarto miserável de um bordel). Todo o enredo ocorre em um tempo de aproximadamente vinte e quatro horas. Mas o suficiente para testemunhar, as humilhações e torturas vividas por estas mulheres que vivem sobre um regime opressor.

O dramaturgo ao escrever sua peça com elementos do testemunho, elabora o enunciado do outro, este outro é o oprimido, e por este ser tão normal a muitos é que este marginalizado se torna inspirador (DE MARCO, 2004, p. 47). Afinal, não se pode pensar no oprimido apenas pela ótica de sua individualidade cultural, mas também pelo campo de suas experiências dos traumas vivenciados pelos regimes autoritários. (PACHECO, 2015, p.95).

O testemunho acontece pela outra palavra de um evento testemunhado, após este evento a testemunha reestrutura sua reflexão diante do fato e as probabilidades de representar (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75), e nasce pela compaixão e o medo a partir do horror marcado pela qual o oprimido viveu. Este texto está organizado em três tópicos: a) O teatro de resistência: testemunhar para não silenciar; b) A violência na cena em dois atos: apontamentos e reflexões; c) o testemunho revelado na oração de Leninha. O foco aqui é trazer para o diálogo o teor testemunhal presente no roteiro teatral de Plínio Marcos, uma vez que, a escrita testemunhal é marcada pelo horror no qual o oprimido viveu, e aquele que traz para cena a violência vivida está levando o testemunho.

O TEATRO DE RESISTÊNCIA: TESTEMUNHAR PARA NÃO SILENCIAR

Ao decorrer da história a arte teatral teve muitos representantes e muitos foram os períodos que essa perpassou. Foquemos no teatro brasileiro, especificamente na década de 1960, período que o Brasil deixou de ser democracia e passou a viver um momento ditatorial, período que trouxe para o Brasil um futuro incerto, marcado pela repressão, como pontua Figueiredo

O Brasil que surgia era um país dirigido pela corporação militar que agia efetivamente com o exercício de cercear e punir quem ousasse opor-se ao regime vigente, podemos dizer que era uma briga extremamente desigual, porém empunhada vigorosamente por um conjunto de atores políticos extremamente ecléticos: militantes de esquerda, estudantes, artistas e novos personagens que entravam em cena no pós-64.” (FIGUEIREDO, 2015, p11)

Como mencionado anteriormente a classe artística foi uma das muitas classes que sofreu perseguições, e tiveram suas vidas dificultadas pela censura, uma ação prepotente ordenada pelo golpe militar. Das artes, o teatro foi o que mais sofreu repressões pelo conteúdo que havia em seus roteiros teatrais, pois os dramaturgos desta época escreviam denunciando os abusos de poder e as torturas, a que eram submetidos todos aqueles que fossem contrário ao regime. Neste viés a dramaturgia deixou de ser só clássica e passou a ser mais realista e engajada, pois não bastava só fazer teatro, era preciso resistir, lutar e testemunhar.

Neste contexto, Bosi (2002) salienta que resistência no sentido mais intenso, se coloca em oposição a outra força, ou seja, resiste a força alheia. Afirma ainda que arte não é uma atividade que surja só pela força de vontade, esta aparece pelo que ele chama de potências do conhecimento.

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. (BOSI, 2002, p. 118)

O teatro por sua vez, resistiu ao período sombrio do regime militar, e os dramaturgos que nesse período se destacaram, apresentam em seus textos o teor testemunhal, de abusos provocados e executados pelo estado de exceção. Para representar esse ato de resistência destacamos o roteiro teatral “O Abajur Lilás”, de Plínio Marcos, que traz em seu conteúdo não só a marginalização da mulher, mas também, a representação das torturas da ditadura militar.

A VIOLÊNCIA NA CENA EM DOIS ATOS: APONTAMENTOS E REFLEXÕES

A cortina se abre, entra em cena ... Essas³ didascálias³ é comum à maioria dos roteiros teatrais. É o anúncio de que o espetáculo vai iniciar, momento que o real e a ficção se entrecruzam, revelados nos corpos em cena.

Iniciemos aqui nossos diálogos com a rubrica que dá início a peça teatral “ O Abajur Lilás” de Plínio Marcos.

Primeiro Ato - Primeiro Quadro - (Ao abrir o pano, Dilma acaba de fechar a porta de saída, como se despedisse alguém. Volta contando a grana com expressão de desânimo, senta-se na cama e fica olhando o vazio. Está bem apagada. De repente, a porta é aberta de supetão. Dilma leva um grande susto. Entra Giro.) (MARCOS, 1969, p. 9)

Ao abrir o pano, o autor nos convida a mergulhar dentro de cenas, marcadas, pela marginalização dos sujeitos. As vozes daqueles que vivem em opressão, assim revelado na rubrica inicial, começam a ser reveladas. O testemunho brota em cada cena, e ele chega “como um resgate à voz do excluído” (DE MARCO, 2004, p.48).

O primeiro ato é marcado por cenas de violências verbais, psicológicas, presentes nos diálogos dos personagens, a lei do mais forte, a relação de poder do cafetão com as prostitutas.

GIRO - Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trombicar meio mundo. Se tu duvida, apronta o rolo. Apronta e deixa pra mim. Pego uma grana e arrumo tua cama. Mando te darem uma biaba e se tu ciscar, vai em cana, boboca. Vai dizer que tu não sabe que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco? Eu guardo tudo que eu ganho por essas e outras. Se for preciso, nem me afobo. Mando botar pra quebrar. Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga. (MARCOS, 1969, p. 14)

Giro é um opressor antagonico, pois tem plena consciência do que está fazendo e fica na defensiva, argumentando que não tinha outra forma, sendo esse caminho, a única saída (BOAL, 2013, p. 21). Um homem totalmente cínico que sempre usa de palavras brandas para justificar suas perversidades.

GIRO - Eu não sou mau. Tu me conhece e sabe que não sou. Claro que eu quero beliscar uma grana. Sou igual a todo mundo. Só tu e a Célia é que não são do batente. Não sei porque. Então eu falo mesmo. E é por bem que eu

³ “Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo) para interpretar o texto dramático. Por extensão no emprego moderno: indicações cênicas” ou rubricas.” (PAVIS, 2008, p.96)

falo. Já passou pela tua moringa, se amanhã tu ou a tua amiga ficarem podres? (MARCOS, 1969, p.14)

Por outro lado, a personagem Dilma busca no filho a força para suportar todas as humilhações vivenciadas, no intuito de dar uma vida melhor para o filho e um dia este retribuir, tirando-a dessa vida escassa.

DILMA - Chega num tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço pra se agarrar. Eu sei. 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, 1969, p. 49)

Já a personagem Célia é aquela que bebe para aguentar o trampo, suportar a vida, pois “é o jeito que tenho pra me escorar. Só de caco cheio aguento essa zorra.” (MARCOS, 1969, p.24). Mas também é a que tenta contestar, batendo de frente com o opressor, tenta mudar a sorte, tramando a morte de seu algoz, mas precisa da ajuda de sua companheira de mocó para realizar a ação, “CÉLIA - Tu me empresta a grana. Eu compro uma draga. Sei quem vende a preço bom. Daí, a gente vira a mesa. Fica tudo no taco.” (MARCOS, 1969, p. 26 - 27). Esse ato de Célia de contestar é a voz do oprimido que quer ecoar contra a opressão, “uma voz de resistência contra o regime autoritário” (PACHECO, 2015, p.94) no qual era submetida.

A personagem Leninha é diferente das duas anteriores. Ela acredita que tudo pode ser levado na conversa, e que Giro pode conceder tudo que ela quer por meio de palavras mansas.

LENINHA - No papo se banha a bicha. Não viu como eu fiz ela comprar abajur novo, trocar lençol e tudo? E só na leve. Se ela aperta a gente, diz que tá de pacote. As três. A bicha vê que não vai ter grana e se arregla. Aposto. (MARCOS, 1969, p. 50)

No segundo ato, aparece o último personagem deste enredo, Osvaldo. Um homem cruel, que faz o serviço podre de Giro, ele é responsável em pôr ordem no mocó, “GIRO-[..] quando o mulherio fica muito assanhado e eu mando ele botar elas na linha, Ele gosta de bater. Ele é mau. Se uma puta cai nas mãos dele, sofre paca. Ele não tem dó. É forte e mau.” (MARCOS, 1969, p. 38).

A maldade do cupincha é comprovada no penúltimo e último quadro “(Dilma sai e bate a porta. Depois de um tempo, Célia sai. A cena fica vazia por um tempo. Depois, entra Osvaldo com o lençol limpo. Vê os cacos no chão. Pensa um pouco, em seguida quebra uma porção de coisas. Ri muito do que fez e sai. Luz apaga.)” (MARCOS, 1969, p.52). Osvaldo, em sua perversidade,

aproveita um objeto quebrado, para danificar outros, deixando a cena mais hostil, no intuito de acusar as mulheres de destruir o mocó,

Em cada cena representada, Giro vai deixando marcas do ditador, com sua soberania de senhor daquele submundo intitulado de mocó, onde conta com os serviços de Osvaldo, que faz o papel de torturador. (ENERDINO e BULHÕES, 2014). E isso fica bem representado no segundo ato, onde a violência do último quadro é marcado pelo medo, impotência e muito crueldade.

O quadro final é o clímax de todo o roteiro, é onde a representação da violência se revela não só na narrativa, mas também, na teatralidade dos corpos das personagens. É nele que as vozes marginalizadas são silenciadas, pela cena do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85).

(Luz acende. As mulheres estão de mãos e pés amarrados, sentadas em cadeiras. Giro anda nervosamente pelo quarto. Osvaldo está parado, sem expressão alguma no rosto.)

OSVALDO - Aí, eu entrei nessa merda e vi tudo quebrado. Tava escrachado que uma dessas vacas quebrou de sacanagem. Só pra te azedar a vida.

GIRO - Tu já me contou essa merda umas mil vezes. Que merda! Que merda! Que merda! Por que elas fazem isso? Me diz, Osvaldo. Eu mereço essa desgraça? Eu sou legal. Só queria ajudar essas putas. Vê no que deu? Quebraram tudo. Pra que isso? (MARCOS, 1969, p.52)

Diante dessa ação cênica, Giro quer saber quem teve a ideia e começa a sessão de torturas até umas das personagens delatar quem cometeu a destruição.

Giro, após tentar em vão, extrair de Dilma o nome da responsável pelo ato, ordena, autoritária e sadicamente, a Osvaldo que a torture. Ela não resiste à pressão do alicate em seu seio e desmaia. Na sequência, Leninha, ameaçada de ser colocada num "pau-de-arara", acaba delatando Célia, que é assassinada por Osvaldo. (ENERDINO e BULHÕES, 2014, p. 4)

Como era esperado, a reação de Giro é de cinismo puro, como se nada tivesse ocorrido, ele tenta trazer as duas personagens para ação cotidiana, alegando que isso faz parte da vida que levam.

GIRO - Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo. Solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga. (Osvaldo vai sair.) Espera, Osvaldo. Não esquece de tirar a cama, da Leninha. Ela vai ficar no lugar da Célia. Agora não precisa mais da caminha. Uma dá. Vamos, Osvaldo. Se mexe. (Osvaldo sai.) Leninha, Dilma, reage, gente! Esqueçam tudo. Vamos se virar. A Célia mereceu. Só aprontava. Vão pra rua. Vão se virar. Na volta, ninguém mais se lembrará dela. Juro. Quando chegarem aqui com fregueses, o Osvaldo já limpou tudo. Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. Vamos. Eu vou apressar o Osvaldo. A putaria é assim mesmo. (MARCOS, 1969, p.59)

Todo esse enredo, ocorre em vinte e quatro horas, mas a literalidade das vivências traumáticas é evidenciada pelo um cúmulo de realidade das personagens marginalizadas (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.85). Em um longo espaço de tempo, Dilma se apega a única força que a faz viver naquelas condições, seu filho, precisa dela e por ele, ela continuará. A violência não acaba, ela apenas é camuflada pelas luzes que se apagam.

O TEOR TESTEMUNHAL NA ORAÇÃO DE LENINHA

Para finalizar o diálogo sobre a resistência e o conteúdo testemunhal, presente na obra teatral em questão, buscaremos compreender o que vem a ser o testemunho e a noção de teor testemunhal, a partir dos estudos elaborados por Márcio Seligmann-Silva (2000) e Valéria De Marco (2004).

Segundo Seligmann “o testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha ocular. Testemunha-se sempre um evento” (2000, p.82), ou seja, o

testemunho tem que falar do que viu e do que se passou sem poder instalar-se no presente com a tranquilidade de referir-se a um passado, pois sua vivência não cabe no campo do finito, do acabado; ela escapa à compreensão porque está irremediavelmente marcada pelo movimento do trauma. (DE MARCO, 2004, p. 55).

Partindo desse pressuposto, o testemunho é importante porque a partir da escrita dessas narrativas, outras relações são construídas, pautadas em responsabilidade e comprometimento com o oprimido. Plínio Marcos ao escrever sua peça teatral, trouxe para cenas, elementos que eram bem presentes na ditadura militar, as sessões de torturas, utilizadas, para arrancar dos (as) oprimidos (as) as confissões. Além da marginalização das personagens que vivem em condições humilhantes, o autor traz a representação da conjuntura do país nesse período incerto.

A oração de Leninha traça essa incerteza do povo frente a tortura do regime autoritário que se expandia.

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 pálidos.
Onde vamos? Onde vamos?
Onde vamos?
(Pausa longa. Aos poucos, a luz vai apagando.) (MARCOS, 1969, p. 60- 61)

O teor testemunhal presente nesta oração, revela o trauma sofrido pela personagem, a literalidade presente seria “a sua resposta ao evento da catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 97), sem saber para onde vai, se sente deslocada, sendo então a voz dos muitos oprimidos silenciados no palácio/mocó da violência.

CONSIDERAÇÕES

O dramaturgo Plínio Marcos mergulha no submundo da marginalização, trazendo em sua obra, o real representado pela teatralidade. Suas personagens representa a imagem dos opressores e oprimidos em regimes autoritários que fere a dignidade dos sujeitos. O conteúdo testemunhal marcado em cada cena, revela a exclusão de uma classe marginalizada tatuada pelo trauma, corpos que buscam sua identidade, mas que são silenciadas pela lei do mais forte.

Sua dramaturgia é uma resistência diante da perseguição do sistema capitalista, e ao colocar sua arte como arma de luta, ele toma partido, a do oprimido e contribui para o não apagamento do testemunho do trauma vivenciado pelo povo oprimido.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. P.118 -135.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova** [online]. 2004, n.62, p.45-68.

ENEDINO. Wagner Corsino; BULHÕES. Ricardo Magalhães. O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS: UMA ESCRITA DA ESCÓRIA CONTRA A DITADURA. LILAC LAMPSHADE. **Nonada: Letras em Revista**. 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451668005>.

FIGUEIREDO, César Alessandro. A Ditadura Militar no Brasil e o Teatro: Memória e Resistência da Classe Artística. **Revista Eletrônica de Ciência Política**, vol. 6, n. 2, 2015.

MARCOS, Plínio. **O abajur lilás**. São Paulo: Global GD,1975.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PACHECO DE SOUZA, Abílio. Cena de narração e a cena em testemunho. **Margens: Revista Interdisciplinar**, v.9, n.13, 2015, p. 86-102.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NETROVSKI. A & SELIGMANN-SILVA. Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73 - 98.