



**A PERSONAGEM E SUAS RELAÇÕES COM O OUTRO EM *O ABAJUR LILÁS*,  
DE PLÍNIO MARCOS**

Sergio Manoel Rodrigues - UNIBR<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo principal analisar os caracteres das personagens marginalizadas da peça teatral *O abajur lilás*, de Plínio Marcos. A partir do embasamento teórico acerca da autoconsciência do ser ficcional, proposta por Mikhail Bakhtin (2008), pode-se dizer que o caráter dos seres plinianos se delineia no contato destes com a realidade que os cerca. No caso da referida peça, as relações que se estabelecem entre as personagens fazem com que elas se conscientizem da situação em que se encontram. No entanto, tais relações e o próprio meio em que esses seres ficcionais estão inseridos fazem com que estes enfrentem dificuldades árduas, como a violência, o preconceito e o abuso de poder, numa tentativa de sobreviverem às mazelas sociais. Logo, sob a perspectiva bakhtiniana, ampliam-se as possibilidades de atributos dados às personagens e seus relacionamentos com quem as rodeia, o que torna seu processo de formação complexo e inacabado. Tal processo é a constante transformação que o ser fictício sofre na evolução de sua autoconsciência durante a narrativa, à medida que os conflitos surgem nas relações eu-outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Plínio Marcos; teatro; personagem; outro; autoconsciência.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie/São Paulo. Professor da UNIBR (União Brasileira Educacional), Faculdade de São Vicente – SP, Brasil. [semaronet@ig.com.br](mailto:semaronet@ig.com.br)

**ABSTRACT:** This work has as its main objective to analyze the characters of marginalized characters of the play *O abajur lilás* by Plínio Marcos. From the theoretical basis about the self-awareness of fictional being, proposed by Mikhail Bakhtin (2008), it can be said that character of Plínio's beings delineates the contact of these with the reality that surrounds them. In the case of this play, relationships that are established between the characters makes them become aware of the situation in which they find themselves. However such relationships and the circle in which these fictional beings are inserted make these strenuous difficulties, such as violence, prejudice and abuse of power in an attempt to survive the social ills. Soon from Bakhtin's perspective expand the possibilities of attributes to the characters and their relationships with who they're around, which makes its complex and unfinished formation process. This process is the constant transformation that fictional being has in the evolution of his self-awareness during the narrative as conflicts arise in relationships I-the other one.

**KEYWORDS:** Plínio Marcos; Theatre; character; the other one; self-awareness.

### **Introdução**

Segundo Magaldi (1998), o teatro de Plínio Marcos inovou a dramaturgia brasileira, pois evidenciou os indivíduos ditos marginalizados, colocando-os em cena como personagens protagonistas e enfocando a linguagem e a realidade próprias dos menos favorecidos da sociedade.

Malandros, prostitutas, subempregados, moradores de rua, bandidos, artistas mambembes, de modo geral, estas são as personagens que povoam o universo pliniano. Ao que se refere à análise desses seres ficcionais, nota-se que suas relações com os demais e com o meio que os cerca são marcadas pela miséria, pela violência que enfrentam em seu cotidiano e pela tentativa de sobreviver às mazelas sociais.

Desse modo, pode-se chegar ao seguinte questionamento: como se caracterizam as personagens de Plínio Marcos nas relações delas com o outro, de forma que a obra pliniana bem represente a condição dos socialmente excluídos? No caso de *O abajur lilás*, peça escrita em 1969, o dramaturgo expõe os percalços de três meretrizes no enfrentamento delas com aqueles que as exploram sexual e financeiramente. Como será exposto a seguir, as relações que se estabelecem entre essas personagens fazem com que se delineiem o caráter delas e que se conscientizem da situação em que se encontram.

### **Algumas considerações acerca do ser ficcional**

A personagem, nos textos ficcionais, é elemento importante para o desenvolvimento da ação. De acordo com Candido e Prado (2009), a “camada imaginária” da ficção se adensa por meio da personagem. Ceia (2010) complementa:

Tanto no que respeita o teatro como nos relatos narrativos, a personagem constitui o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola toda a acção. [...] Ainda dentro desta caracterização podemos encontrar aquelas personagens que são conhecidas como portadoras de um conjunto de características psicológicas e morais que o público identifica de imediato não só pelo seu aspecto físico como também pela sua conduta. Dentro deste contexto há ainda as personagens que se destacam pelo seu carácter individual e tanto na narrativa como no teatro podemos contar com a originalidade [dessas] figuras [...]. (CEIA, 2010, [s.p.]).

Caracteriza-se o ser fictício como um produto atuante numa realidade criada por seu autor. Assim, a personagem adquire características próprias, e o público reconhece seu caráter, chegando até a se identificar com ela. Nota-se que, muitas vezes, esse reconhecimento se dá por conta de a personagem desenvolver postura comum à dos homens e, no teatro, também pelo fato de o ator dar vida ao ser ficcional, por meio da técnica de interpretação.

Por sua vez, a palavra *personagem* – do grego *prosopon* (= rosto) e do latim *persona* (= máscara) – remete às encenações teatrais da antiga Grécia, nas quais os atores utilizavam máscaras. Segundo Pavis (2011), no teatro grego, a máscara serviu como instrumento para a identificação da personagem, isto é, esta era a própria máscara, e o ator era “executante” de seu papel. Nessas antigas encenações, o ator não encarnava moral e psicologicamente o ser ficcional, mas, mesmo assim, pode-se dizer que, desde a origem do teatro, o que garante a existência da personagem teatral é a “presença viva e carnal” do ator.

Para Moisés (2012), em uma peça teatral, a personagem é caracterizada como uma “individualidade autônoma”. Diferentemente do que acontece no conto ou no romance, por exemplo, em que há a presença do narrador que anuncia as ações do ser ficcional; no texto teatral, a personagem fala, quer dizer, tem voz própria, e ela mesma executa suas ações. Nesse sentido, pode-se dizer que, no texto para encenação, o narrador dissipa-se em vários “eus” que falam e agem de acordo com suas vontades.

Sobre a fala e a ação da personagem teatral, Peacock (1968, p. 212) esclarece que “[essa] ligação íntima entre dois modos naturais de expressão, reconhecida em manuais de interpretação teatral desde os tempos elisabetanos, é a base do drama, o qual [...] representa

[personagens] em uma relação de crise entre elas”. Como na vida, em que toda fala acompanha um mínimo de expressão gestual e de sentimentos, uma peça teatral caracteriza-se por conter seres que agem e se relacionam a partir da exposição de suas falas.

Segundo Bakhtin (2008), a caracterização da personagem deve considerar o posicionamento que o ser ficcional assume de si e do mundo que o cerca, pois, na visão do teórico (2008, p. 52), “[...] não importa o que [a] personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”. Bakhtin (2008) aponta a forma como a personagem se apresenta, o que ele denomina de autoconsciência, que é a ideia que o ser ficcional tem dele mesmo e como ele enxerga o outro. Assim, para ele (2008), o ser ficcional toma consciência de quem é, de acordo com o modo que concebe o mundo em que está inserido.

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência [...]. Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, [...] ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 55-56).

É na autoconscientização que a personagem assume a conflituosa relação com o outro, trazendo para a narrativa o embate com as diferentes realidades das demais personagens. Portanto, no conflito de realidades – personagem *versus* mundo exterior –, que os níveis de autoconsciência se aprofundam, fazendo com que o ser de ficção revele sua identidade e, a partir dela, sua concepção de mundo.

Logo, nessa perspectiva bakhtiniana, ampliam-se as possibilidades de atributos dados à personagem e seus relacionamentos com quem a rodeia, tornando o seu processo de formação complexo e inacabado. Tal processo é a constante transformação que o ser fictício sofre na evolução de sua autoconsciência na narrativa, à medida que os conflitos surgem nas relações eu-outro.

Cabe acrescentar que, referindo-se ao ser ficcional no teatro, conforme Candido e Prado (2009), existem três meios para se caracterizar a personagem no texto teatral: o que ela diz sobre si; as suas ações; e o que os demais dizem sobre ela. Tal proposta de caracterização do ser de ficção, sobretudo o terceiro item da teoria de Candido e Prado (2009), muito se aproxima da tese defendida por Bakhtin (2008) sobre a autoconsciência, confirmando que para a personagem desenvolver seus caracteres e suas ações depende das relações que estabelece com o outro.

Na peça a ser analisada, por exemplo, Plínio Marcos evidencia os conflitos entre as personagens femininas, levando-as à recusa da visão que uma tem das ideias da outra, como se verá adiante. Embora sofram as mesmas dificuldades, cada uma tem o seu o modo de resistir àquela situação (a prostituição), o que acarreta o confronto entre pontos de vista diferentes de que as personagens compartilham. E, por fim, essas mulheres assumem, durante a trama da peça, uma posição consciente para si em contraposição ao mundo exterior.

### **As personagens plinianas e suas relações com o outro**

Em *O abajur lilás*, as personagens se encontram em estado de extrema miséria. Dilma, Célia e Leninha são prostitutas que habitam o mesmo quarto e, nesse ambiente, recebem seus clientes. De acordo com Enedino (2009), confinadas nesse espaço sujo e sórdido, essas meretrizes mesclam suas vidas decadentes a um mundo inóspito, uma vez que em tal cômodo as três mulheres são humilhadas e oprimidas, o que contribui, ainda mais, para a situação lastimável delas.

A peça inicia com o cafetão Giro reclamando do desempenho de Dilma em conseguir poucos homens. Tal atitude já demonstra a exploração de Giro e as circunstâncias a que se submetem as meretrizes da peça:

GIRO – [...] Se tu fosse esperta, nem se lavava. Encarava um loque atrás do outro, de qualquer jeito.  
DILMA – Não sou porca.  
GIRO – Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane [...] Vai por mim, que tu vai ver como chove na tua horta.  
DILMA – Ou na tua.  
GIRO – Na dos dois. A gente é sócio, porra!  
DILMA – Eu entro com o batente e tu pega a grana. (MARCOS, 2003, p. 175).

Nesse diálogo inicial, já se aponta a identidade gananciosa de Giro no tratamento que dá a suas “empregadas”, não se importando com elas, muito menos com a saúde ou o bem-estar delas, apenas com o proveito que poderia ter. Dessa forma, Giro, aos poucos, vai demonstrando a sua não afetividade pelas mulheres que trabalham para ele, enxergando-as, simplesmente, como máquinas de fazer sexo.

No entanto, Dilma, bem como as demais prostitutas dali, é consciente da exploração que sofre diante da realidade em que vive, como demonstram suas falas citadas acima, e, relacionando tal consciência à proposta bakhtiniana acerca da personagem de ficção, nota-se que “[...] toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência”.

(BAKHTIN, 2008, p. 53). Portanto, no decorrer de toda peça, uma relação conflituosa se manifestará entre Giro, Dilma, Célia e Leninha, devido à insatisfação e o descontentamento das prostitutas com aquela realidade.

Para se livrar das acusações e ofensas que recebe das meretrizes, Giro tenta se retratar:

Claro, estou velho. Mas já tive meu tempo. Fui de fechar. [...] Mas no Carnaval só dava eu. Me badalava. E o que me salvou é que sempre tive juízo. Juntei um dinheirinho e montei esse mocó. Beleza acaba. Se eu não cuidasse de mim, hoje estava na rua da amargura. Por isso é que digo que tem que faturar enquanto pode. O que é bom dura pouco (MARCOS, 2003, p. 175).

Reflete, nessa sua fala, a vaidade e a ganância como forma de se autoafirmar perante o outro. Ao falar, inúmeras vezes na peça, de seus bens materiais e da maneira como fez para consegui-los, Giro tenta desvencilhar-se da exclusão social. Segundo Vieira (1994, p. 37), é “[...] comum a todas as personagens [...] de Plínio, [...] a tendência de em algum momento fazer um elogio a si, ao seu valor, à sua crueldade [...]”. Essa autoafirmação é um ato oriundo daqueles que desejam ser superiores aos demais que o cercam, o que evidencia ainda mais a tensão no relacionamento com o outro, na disputa dominador *versus* dominado. Mas, no caso de Giro, sua autoafirmação, também, estaria relacionada ao seu desejo de se privar de sua homossexualidade perante a sociedade:

Acho que tu e a Célia pensam que esse mocó caiu do céu pra mim. Mas aqui, oi! Dei duro. Trabalhei, trabalhei, trabalhei pra conseguir essa droga. Agora ele tem que render. Que é que tu e a Célia pensam? Me diz. O que tu e ela pensam? [...] Vai gozando. Tu vai ver o chaveco que vou te aprontar. Pra tu e pra Célia. [...] 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? (MARCOS, 2003, p. 178-179).

A certeza de conseguir tudo quando se tem dinheiro aparece na fala supracitada do cafetão. Somente dessa forma, Giro vê a possibilidade de se manter acima de todos, confirmando as maldades que é capaz de cometer. Desde o início, Giro age conforme sua ambição de sempre levar vantagem em todos os seus negócios, sem se preocupar com as necessidades pessoais e a moral dos demais, citando um exemplo: a sessão de torturas que submete as prostitutas, quase ao término da peça, pelo fato de serem suspeitas pela destruição de vários objetos do quarto.

A relação que Giro estabelece com as mulheres de seu prostíbulo é impassível e violenta. Com isso, resta às prostitutas da peça a tentativa de se dignificarem social ou moralmente, como é o caso de Dilma, ao se justificar, diversas vezes no texto, do porquê

de se prostituir: “[...] Eu é que não vou me chegar a cafetão. [...] Vê se eu sou besta de sustentar homem! Tenho um filho pra criar”. (MARCOS, 2003, p. 177). Por esse seu discurso, nota-se que Dilma se vê obrigada a aturar aquela situação de miséria e refuta a ideia de ser explorada.

Dilma, entretanto, é subordinada a seu “patrão” e tenta, sem nenhum sucesso, sair da exploração que sofre, mas o que encontra é a violência, que se torna presente no seu dia a dia e no contato com seus pares e, assim, como defesa própria, retribui sempre com violência. Desse modo, a falta de confiança e solidariedade aparece na relação eu-outro de *O abajur lilás*, exemplificada na voz de Dilma: “[...] Quem tem amiga é greluda. E eu não sou dessas coisas”. (MARCOS, 2003, p. 179). Por essa sua fala, Dilma afirma não ter nenhum laço afetivo com os demais indivíduos. Porém, Giro é o representante maior dessa desunião, assumindo uma postura hipócrita e mesquinha diante uma realidade ruim: “[...] É só lembrar que eu tenho dinheiro pra comprar muita coisa. [...] Eu não sou mau. Tu me conhece e sabe que não sou. Claro que eu quero beliscar uma grana. Sou igual a todo mundo [...]”. (MARCOS, 2003, p. 180).

Outra situação que vai gerar a desconfiança das personagens é a suspeita de que uma das prostitutas esteja tuberculosa. O risco de contrair essa doença paira durante toda a trama, porque, além da tuberculose ser altamente contagiosa, representa, na peça, o temor à podridão que distanciaria, ainda mais, a suposta doente do contato com o outro, do convívio social, aproximando-a, ainda mais, do estado de rejeição e, por consequência, da marginalidade.

Os embates por meio das agressões verbais se acentuam no texto. Dilma, acusada pelos demais de ser a enferma, contesta: “A podre não sou eu”. (MARCOS, 2003, 181), defendendo-se das acusações e não aceitando a visão dos outros, mas suas alegações não convencem: “Tu é médica? Não. Que eu saiba, tu é puta”. (MARCOS, 2003, p. 182). Com essa fala, Giro ironiza, mas revela a real identidade de Dilma. Outra vez, ela rebate e expõe, agressiva, sua autoconsciência: “Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha”. (MARCOS, 2003, p. 182). Dilma, portanto, assume sua moral de mulher e mãe, que é a identidade que tanto preza, como forma de preservar a única coisa que ainda lhe resta: a dignidade.

Ao mesmo tempo, a prostituta demonstra certa repulsa pelos homens que abusam dela e, principalmente, pelos homossexuais. Na visão dela, são todos uns “sem-vergonha”,

representados na figura de Giro, que a explora e a agride. Este se defende: “Mas quem escarra sangue não sou eu, que me cuido”. (MARCOS, 2003, p 183). Nesse ínterim, tanto a homossexualidade como a tuberculose são, para essas personagens, formas de se desprezar e excluir o outro, como se vê no diálogo abaixo:

DILMA – Nojento! [...] só pensa em dinheiro pra dar pra teus machos [...]  
GIRO – Xinga! Xinga! Só queria que Deus te castigasse e teu filho saísse um veadinho. [...]  
DILMA – Prefiro ver ele morto.  
GIRO – Não sei por quê. Tem bicha nas melhores famílias. E que é que tem? Cada um faz o que quer, dá o que é seu. A terra vai comer mesmo. (MARCOS, 2003, p. 184).

O horror à homossexualidade se efetiva na repugnância que Dilma e Célia têm de Giro. Principalmente, para a primeira que não suporta a ideia de que seu filho possa ser homossexual, como profetiza o cafetão no diálogo transcrito acima. O homossexual, na obra de Plínio Marcos, representa a marginalização e Giro encarna, na visão de Enedino (2009, p. 90), “[...] a insatisfação [...] de alguém que passou boa parte da vida à margem da sociedade, seja pelo fator financeiro, seja pela sexualidade [podendo] explicar (mas não justificar) seus comportamentos cruéis e seu discurso arrogante”. Desse modo, Giro tenta fugir de sua condição sexual ao se autoafirmar, buscando sobressair-se dos outros:

[...] Eu sei que tu, a Célia, os homens lá debaixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo mais. Mas não preciso de ninguém. (MARCOS, 2003, p. 185).

Valendo-se do desprezo por aqueles que o odeiam e do poder que exerce, Giro desconta toda sua revolta em Célia. O estado de embriaguez e a despreocupação dela com sua ocupação irritam Giro, que parte para a agressão física. Tal conflito acontece devido ao desacordo de como um enxerga o outro:

CÉLIA – A tua cara de bicha velha é um sarro.  
GIRO – Nojenta! [...]  
CÉLIA – É bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado.  
GIRO – E tu é uma bêbada, tuberculosa e cheia de chato. (MARCOS, 2003, p. 186-187).

Outra vez a tuberculose aparece como marca das desconfianças entre eles, fazendo-os desconfiar de tudo e de todos. Feridas pelas rudes palavras de Giro, as prostitutas têm sua condição de mulher menosprezada pelo cafetão, principalmente Dilma que, do começo ao fim da peça, encara a prostituição como medida desesperadora de obter seu sustento e,



para não manchar sua honra, utiliza o filho recém-nascido como desculpa para seu ofício. Entretanto, suas declarações despertam a maledicência de Giro:

GIRO – Puta não devia ter filho.

DILMA – Sou mulher igual a qualquer uma. [...]

GIRO – [...] Só que filho de puta nunca está bem. Ninguém cria e cuida como a mãe. E putana não pode ficar de olho em cima. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança.

DILMA – Nojento! Meu filho ainda é nenê.

GIRO – Então, é de pequeno que se torce o pepino (MARCOS, 2003, p. 188-189).

Nesse diálogo, Dilma em sua autoconsciência tenta se igualar às demais mulheres, contrariando a visão de Giro que a despreza. Ela se defende e xinga seu agressor de “nojento”. Cabe notar que tal xingamento aparece sempre na boca dos seres plinianos, como a maior de todas as ofensas. Segundo Mendes (2009, p. 161), “[...] uma das palavras mais repetidas [nos textos de Plínio Marcos] é nojento. Nojento no sentido de pessoas deterioradas, degradadas. E [tais] personagens se veem como na realidade são”, isto é, são conscientes da marginalização em que se inserem.

Os comentários maldosos de Giro sobre o filho de Dilma despertam nela a conscientização da vida e do mundo em que ela vive. Ela luta contra a condição de objeto sexual que lhe é imposta por aqueles (Giro, as outras prostitutas e seus clientes) com quem se relaciona, devido à profissão que exerce, e tenta resgatar a condição de mulher que lhe é negada, principalmente por Giro, por isso, em tom de desabafo, ela declara:

[...] 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 (não seria “tu”?) aí, só enfurnando a bufunfã. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puto 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 tu não duvida, tá? (MARCOS, 2003, p. 189-190).

Apesar de estar consciente do péssimo estado em que se encontra, Dilma ainda acredita na possibilidade de uma vida melhor ao transferir suas esperanças a seu filho. Já Célia busca na bebida uma forma de escapar daquela realidade, mas encontra uma saída para aquela penúria: dar fim à vida de Giro. Com isso, Dilma, outra vez, se conscientiza: “Tu pensa que é tudo no toma-lá-dá-cá. E o resto? E a cana? E os cupinchas da bicha? Tu acha que todo mundo vai se fechar em copas? [...] Eu tenho meu filho pra criar”. (MARCOS, 2003, p. 195). Refletindo sobre as consequências do possível assassinato do cafetão, Dilma atesta, de novo, a sua responsabilidade em dar uma vida melhor a seu bebê,

por outro lado, utiliza a criança como desculpa para não aceitar o plano de Célia nem se arriscar em qualquer empreitada que possa colocá-la em perigo eminente.

Na passagem citada, percebe-se na ação de Célia a tentativa de usar somente a violência e os meios ilícitos como medidas desesperadas e irracionais para sanar definitivamente suas dificuldades. Por outro lado, Dilma evita, ao máximo, o uso de métodos violentos nas suas decisões, o que garante a sua sobrevivência frente às situações extremas que é obrigada a suportar no transcorrer da peça.

A partir desse desacordo de pontos de vista, a relação entre Dilma e Célia fica cada vez menos amigável, principalmente no momento em que elas expõem o modo como cada uma enxerga a outra, quando, por exemplo, acusam-se de “vadia” e “cagueta”. Até que Célia, inconformada com Dilma, que sempre vai contra suas ideias, quebra um abajur lilás.

A destruição desse objeto irá comprometer as relações eu-outro das personagens, diante do impasse em que se encontram: Célia destrói o abajur para confrontar Giro e Dilma. Há, portanto, uma ligação desse abajur lilás com o domínio que cada personagem deseja exercer sobre o outro, além disso, tal objeto pode simbolizar o *status* de grandeza desejado por seu dono, Giro, pelo fato de ser um objeto que conota sofisticação. Não é à toa que, quando o homossexual vê seu pertence em pedaços, sente-se extremamente ultrajado, razão pela qual irá cobrar, com muita agressividade, de Dilma, Célia e Leninha o abajur destruído. Já a simbologia da cor lilás, conforme Enedino (2009), refere-se à dignidade, valor de caráter que Giro e as prostitutas tanto perseguem durante toda a peça, para que possam se sentir menos marginalizados. Metaforicamente falando:

O abajur, símbolo que remete, numa primeira instância, ao medo do escuro, aponta para a representação da “luz no fim do túnel” num período de obscurantismo [...] Uma vez quebrado o abajur por uma personagem insatisfeita com a sua situação [...] traz de volta o escuro e o medo do escuro daí decorrente [...]. (ENEDINO, 2009, p. 109).

Da mesma forma, o abajur quebrado representaria a perda dos valores morais das personagens, ou seja, a ruptura de tal objeto pode ser considerada a imersão definitiva desses seres ficcionais à condição marginal que tanto desejam se afastar, mas não conseguem. Como é o caso de Giro que acaba se tornando assassino de uma das mulheres e, por sua vez, o assassinato é um ato que contraria as convenções sociais.

Com a chegada de outra mulher, complica-se ainda mais o convívio entre o cafetão e suas meretrizes. Quando Giro traz Leninha, a prostituta mais moça, ela já se mostra exigente e determinada, diferente de Célia e Dilma: “Papo-furado, esse teu. Eu não vou

dispensar o abajur. Não é por nada. É que eu gosto de ler [...] *Grande Hotel, Capricho*, essas porras. Manja? Sou vidrada”. (MARCOS, 2003, p. 201-202). Leninha assume, portanto, possuir o hábito da leitura de revistas especializadas em assuntos voltados para o público feminino e, sobretudo, fotonovelas, por meio das quais vislumbra uma realidade idealizada, da qual gostaria de fazer parte e que serve para ela como “válvula de escape” da realidade marginal que a cerca.

No primeiro contato com Giro, Leninha já revela toda sua visão sobre a figura de seu “patrão”, enxergando-o como “enrolador” e de “fala comprida”. No embate de pontos de vista na relação eu-outro, Giro também começa a mostrar sua visão sobre Leninha e se autoconscientiza, mostrando a ela quem ele é:

GIRO – Vou te dar uma colher de chá. Mas só quero ver o que tu vai render. E pro seu governo, eu estou te achando muito invocada. [...] Acho melhor mudar.

LENINHA – Não mudo, não adianta.

GIRO – Pior pra ti. Eu sou bom pras minhas meninas. [...] Mas quando me aprontam, eu me vingo. Por isso, acho bom tu saber com quem tá lidando. (MARCOS, 2003, p. 203).

Portanto, Giro, como representante do poder diante seus subordinados, recusa a rebeldia, dita regras e se diz como o tal. Mostra-se ameaçado quando, em quaisquer circunstâncias, vê-se desafiado por uma das prostitutas: “Quem tu pensa que é? Tu pensa que me dá ordens? Quem manda aqui sou eu [...]” (MARCOS, 2003, p. 205). No entanto, em um breve momento da peça, a frieza de Giro se converte em ternura quando ele, em um momento de confissão, se mostra frustrado ao se referir a Osvaldo, um de seus capangas, por quem nutre uma paixão não correspondida.

No segundo ato da peça, a relação de conflito entre Giro e as mulheres evidencia o choque entre opressor e oprimido e se dá a partir das cobranças de Giro e das reclamações das prostitutas. Quando Dilma e Célia são questionadas por ele sobre quem foi a culpada pelo ocorrido do abajur quebrado, elas negam qualquer participação.

DILMA – Isso são coisas que acontecem. Vai ver que quebrou sozinho.

GIRO – Tá bem, Dilma. O abajur se suicidou. Se jogou do criado-mudo no chão. Tu quer que eu engula isso? Aqui, oi! [...] É sempre assim. Quando aparece coisa errada, não é ninguém. [...] O abajur, eu vou descontar. Um de ti, outro da Célia. (MARCOS, 2003, p. 211).

Nessa passagem do texto, embora ironize aquela situação, Giro se impõe e mostra-se injusto por querer ressarcir em dobro o seu prejuízo. Mesmo assim, Dilma e Célia, que antes se desentendiam, agora se tornam cúmplices por não confessarem quem foi a responsável pelo sucedido, enquanto Osvaldo demonstra seus primeiros atos de violência,

ao perder a paciência com as duas meretrizes, ameaçando agredi-las. Leninha, por sua vez, não querendo se envolver nos problemas alheios, confessa para as duas:

Eu só quero sossego. Faço uns michês, ganho tutu do rango e só. Nem me afobo. [...] Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. [...] 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. [...] A vida de ninguém me interessa. (MARCOS, 2003, p. 216-217).

Leninha, por meio dessa sua fala, mostra o que deseja: uma vida fácil, sem maiores compromissos profissionais. Apresenta certo conformismo pela sua miséria e desprezo pelo outro quando diz não se interessar por ninguém, posicionamento que vai contra o de Dilma, em relação à vida na prostituição: “Só aguento a viração pelo meu filho. [...] Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente [...]”. (MARCOS, 2003, p. 217). Assim, nesse embate de realidades, as condições humanas e sociais são colocadas em xeque, pois, enquanto Dilma pretende sair da marginalização e sentir-se mais “gente”, Leninha deseja isolar-se à margem da sociedade. A prostituta mais nova, ao se integrar na “zona”, parece querer se esquivar de toda e qualquer responsabilidade de sua vida ou resistir a algo que a coloca em ameaça, como se observa na resposta que dá quando lhe perguntam o porquê de estar ali: “Me defendendo”. (MARCOS, 2003, p. 216).

Traçando um paralelo entre os pontos de vista de Dilma e Leninha, vê-se que ambas apresentam uma aversão à figura masculina: como já dito sobre Dilma, e como se percebe, também, em uma das falas de Leninha: “Tenho nojo de homem. São uns bostas. Eu quero é nada. Não ter satisfação a dar a ninguém. Tá? É isso que quero”. (MARCOS, 2003, p. 217). Apesar de se igualarem nesse menosprezo ao homem, talvez pelo fato deste ser visto por elas como símbolo da agressão ou por negarem a submissão a ele, Dilma, na sua experiência profissional, ojeriza os homens do submundo, aqueles que a usam; enquanto Leninha, como a prostituta novata e menos experiente, parece odiar os homens que estão do lado de fora da marginalização, representados socialmente por pai, irmão, esposo. Além disso, o individualismo também faz parte do caráter de Leninha, exemplificado na sua voz, ao afirmar: “Eu não tou nem com a bicha, nem contigo. Tou na minha”. (MARCOS, 2003, p. 219), prova disso é o fato de Leninha ter sido capaz de deletar Célia a Giro para se livrar de qualquer culpa perante o cafetão.

Enquanto Dilma e Leninha parecem se conformar com a vida que levam, Célia, ao contrário, mostra-se inconformada com toda aquela situação de pobreza e exploração. Ansiosa por uma transformação em seu destino, Célia incita as outras a tomarem uma

posição: “Chegou a hora de dar uma decisão com a bicha. Ou entram na minha [...], ou as duas se arreglam com a bichona [...]”. (MARCOS, 2003, p. 219). Mas, Célia esbarra com o egoísmo de Dilma e Leninha, o qual faz com que continuem desunidas contra as explorações de Giro.

Sozinha em seu objetivo, Célia constata para Dilma: “Tu tá com a bicha! Tu é podre! Teu filho vai ser podre que nem tu. Bicha, que nem o Giro. Tu tá com a bicha!” (MARCOS, 2003, p. 220). Aparece, nesse momento de grande tensão, a irracionalidade das personagens, que, em um estado que beira a loucura, expõem seu verdadeiro olhar em relação ao outro, pois, agora, tanto Célia quanto Dilma, colocam diante delas o que realmente pensam uma da outra. Célia, como diz na fala anteriormente citada, após ser agredida fisicamente por Dilma, insinua que esta, por não aceitar suas ideias, age da mesma forma inescrupulosa que o cafetão e, por isso, todos os descendentes de Dilma receberão a herança da mãe (a tuberculose) e o estigma de Giro (a homossexualidade), o que daria a continuidade a uma raça considerada ruim e marginalizada na visão de Célia. Já Dilma, na sua relação eu-outro proposta pela teoria bakhtiniana, não aceita ser igualada a Giro e repudia Célia: “Porca! Nojenta! Eu tou criando meu filho com todo sacrifício, não é pra tu me aprontar. Sua nojenta!” (MARCOS, 2003, p. 220), enxergando Célia como o grande mal que só gera o mal, isto é, a principal responsável por todas as desgraças sofridas por ela naquele lugar.

No quinto e último quadro da peça, opressores e oprimidos confrontam-se outra vez. Giro e Osvaldo passam a torturar as prostitutas, porque elas são acusadas de quebrarem, além do abajur, outros pertences de Giro. Na verdade, Osvaldo é quem é o responsável por essa situação. Ao agir de má fé, destruindo os bens do cafetão e culpando aquelas mulheres, o capanga demonstra, mais uma vez, perversidade em seu caráter. Indignado com aquela situação, Giro vocifera:

Quero saber quem teve a ideia. [...] Essa é que vai se estrear. É essa que eu vou matar. Alguém tem que me contar. Tu, Dilma, me diz. Quem foi que armou esse salseiro? (Pausa.) Diz, Dilminha. Sou teu amigo. Tu lembra daquela noite que tu estava gemendo e se torcendo de cólica? Eu te fiz um chá. Levantei da cama com aquele puta frio. Só pra te atender, lembra? [...] Dilma, Dilminha, me escuta, querida. Eu tenho quase certeza que não foi tu. [...] Porra. Tu não ia entrar em gelada. [...] Se tu pega uma invertida, o que ia ser do teu filho? Me conta. Quem ia cuidar dele? O asilo? [...] Eu fiquei bicha no asilo. [...] Foi um garoto grande que me pegou. Gamei. Vai ser assim com teu filho. (MARCOS, 2003, p. 222-223).

Apelando, primeiramente, para a chantagem emocional, Giro aterroriza as meretrizes e, na sequência, tortura-as com requintes de crueldade. Leninha, pressionada

pela tortura que sofre e desesperada com o que poderia lhe acontecer, diz que Célia é a culpada por tudo. No entanto, esse seu depoimento contradiz todo seu discurso anterior na peça, pois não cumpriu a promessa de não delatar a companheira para Giro, uma vez que, como ela mesma dizia, pouco lhe interessavam as “armações” das outras mulheres.

Revoltada com a atitude de Leninha, Célia desabafa: “Cagueta nojenta! [...] Que tu pensa que vai ganhar com isso? Pensa que livrou tua cara? Tu vai continuar na merda. Vai continuar esparro. Vai se danar. Filha da puta! Nojenta!” (MARCOS, 2003, p. 227). E, em seguida, Osvaldo, a mando de Giro, descarrega toda a munição de seu revólver na prostituta. A peça termina com uma longa oração de Leninha, demonstrando o desespero e a falta de perspectivas dela e de Dilma, o que revela o destino das duas naquele lugar, situação esta profetizada nas falas acima citadas de Célia, momentos antes de sua morte.

### **Considerações finais**

Nas peças de Plínio Marcos, as personagens são condenadas à exclusão social. Ao expor os problemas das camadas marginalizadas da sociedade contemporânea, o dramaturgo revela as misérias humanas, fazendo seus seres ficcionais adentrarem, cada vez mais, em um estado de lastimável miséria.

Apesar de possuírem riqueza e complexidade em seu interior, esses seres ficcionais são capazes de qualquer coisa para defender seus ideais ou para se autodefender das atrocidades sociais, caso contrário, sucumbem ao caos de uma realidade cruel, a qual as personagens plinianas tanto pretendem se livrar. Na peça em questão, por exemplo, os seres de ficção entram em choque com as relações que traçam com os demais e, nesse embate eu-outro, resultam as relações marcadas pela violência, nas quais o poder dos mais fortes prevalece.

Logo, pode-se afirmar que a imposição de um poder aliado a atos agressivos é uma questão social bastante comum nos dias atuais, em que a violência aparece como artifício daqueles que se avaliam como detentores do comando sobre os considerados fragilizados ou minorias, como as mulheres e os homossexuais, assim como bem retrata a obra pliniana.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CANDIDO, Antonio; PRADO, Décio de Almeida et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. [s.l.], 2010. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1). Acesso em: 02 jun. 2012.
- ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: UFMS, 2009.
- MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 205-228.
- MARCOS, Plínio. O abajur lilás. In: \_\_\_\_\_. *O melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003. p. 171-229.
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya Brasil, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.