

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Um espelho sem reflexo: *A mancha roxa* na crítica teatral brasileira

Clóvis Domingos dos Santos
Paulo Marcos Cardoso Maciel

Para citar este artigo:

SANTOS, Clóvis Domingos dos; MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. Um espelho sem reflexo: *A mancha roxa* na crítica teatral brasileira. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Um espelho sem reflexo: *A mancha roxa* na crítica teatral brasileira¹

Clóvis Domingos dos Santos²

Paulo Marcos Cardoso Maciel³

Resumo

Neste artigo discutimos as diferentes metáforas empregadas pela recepção crítica da obra *A mancha roxa*, de Plínio Marcos. Ao procurar seu sentido no Brasil do final do século XX, abordando as principais chaves de leitura do texto e do espetáculo na visão de alguns dos principais críticos teatrais brasileiros atuantes quando de sua encenação. Na obra, o autor retoma o tema da vida atrás das grades a partir dos conflitos de um grupo de presidiárias, optando também, dessa vez, pela abordagem da aids. Para tanto, partimos da discussão de Susan Sontag, a fim de compreender o alcance mais geral do problema levantado por sua reflexão, pela crítica da peça e do espetáculo.

Palavras-chave: *A mancha roxa*. Teatro brasileiro moderno. Crítica teatral. *Aids*. Plínio Marcos.




A mirror without reflection: *The Purple Spot* in Brazilian theater criticism




Abstract

In this article, we discuss the different metaphors used by the critical reception of the work *The purple spot*, by Plínio Marcos, when looking for its meaning in Brazil at the end of the 20th century, approaching the main keys of reading the text and the spectacle in the view of some of the main critics Brazilian theatricals active at the time of their staging. In the work, the author resumes the theme of life behind bars from the conflicts of a group of prisoners, also opting, this time, for the approach to AIDS. For that, we start from the discussion of Susan Sontag, in order to understand the more general scope of the problem raised by her reflection, by the criticism of the play and the show.

Keywords: *The purple spot*. Modern Brazilian Theater. Theatrical criticism. *Aids*. Plínio Marcos.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Maria Fernanda Moreira, mestre em Teoria da Literatura (UFMG) e graduada em Letras com habilitação dupla em licenciatura e bacharelado em edição e revisão de textos (PUC-MG).

² Doutorado em Artes pela UFMG (2018). Estágio pós-doutoral na UFOP (2018-2022), com Bolsa CAPES e pesquisa sobre “Crítica e Cena Contemporânea”. Mestrado em Artes pela UFMG (2010). Graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela UFOP (2007).  clovpalco@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/5673142092231605>  <https://orcid.org/0000-0002-1721-0413>

³ Pós-doutorado como bolsista FAPERJ/UNIRIO (2009-2011); CNPQ/UNIRIO (2013). Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO (2009). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003 - UNIRIO). Graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999 - UFRJ). Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).
 paulinhomaciel@uol.com.br
 <http://lattes.cnpq.br/9374193161036263>  <https://orcid.org/0000-0003-4770-1587>



Un espejo sin reflejo: *La Mancha Violeta* en la crítica teatral brasileña

Resumen

En este artículo discutimos las diferentes metáforas utilizadas por la recepción crítica de la obra *A Mancha Roxa* de Plinio Marcos, para buscar su sentido en el Brasil de fines del siglo XX, acercándonos a las principales claves de lectura del texto y del espectáculo en la mirada de algunos de los principales críticos teatrales brasileños en el momento de su puesta en escena. En la obra, el autor retoma el tema de la vida en prisión a partir de los conflictos de un grupo de mujeres, optando también, esta vez, por el enfoque del sida. Para ello, partimos de la discusión de Susan Sontag, para comprender el alcance más general del problema planteado por su reflexión, por la crítica de la obra y del espectáculo.

Palabras claves: *La Mancha Violeta*. Teatro brasileño moderno. Crítica teatral. SIDA. Plinio Marcos.



Introdução

Neste trabalho discutimos as metáforas empregadas pela crítica teatral brasileira, atuante no final do século XX, relativamente à peça e encenação de *A mancha roxa*, de Plínio Marcos (2016). Trata-se de identificar e analisar de que modo a crítica moderna encarou a obra no contexto brasileiro da chamada abertura democrática, se valendo da aids como metáfora, considerando seu potencial de comunicação entre público e espetáculo. Vale observar que a metáfora, enquanto figura de linguagem, está associada, na reflexão de Paul de Man, ao processo de significação ou de conceptualização nas artes, sendo “concebida como uma troca de propriedades com base na semelhança entre, de um lado, a linguagem figurativa, conotativa e metafórica e, de outro, a denominativa, referencial e literal (1996, p.170). A relação entre elas é complexa e admite diferentes abordagens. Aqui vamos partir da noção de metáfora enquanto figura de linguagem que visa estabelecer uma relação de proximidade, de semelhança e/ou de diferença entre diferentes realidades:

A metáfora ignora o elemento ficcional e textual que existe na natureza da entidade que conota. Ela supõe um mundo no qual eventos, intra e extratextuais, formas literais e figurativas da linguagem, podem ser distinguidos, um mundo no qual o literal e o figurado são propriedades que podem ser isoladas e, conseqüentemente, permutadas e substituídas umas pelas outras. Isso é um erro, embora se possa dizer que nenhuma linguagem seria possível sem esse erro (De Man, 1996, p. 176).

Retomando a temática do encarceramento trinta anos após o lançamento de *Barrela*, em *A mancha roxa* (1988), Plínio retrata o conflito vivido por seis presidiárias diante do diagnóstico de aids. Vale lembrar que nos anos 1990, quando pouco se conhecia a seu respeito e não havia possibilidade eficaz de tratamento médico,⁴ o pânico era generalizado em caso de contaminação, reforçando o estigma social imputado aos doentes e cidadãos considerados de risco, como homossexuais, profissionais do sexo, usuários de drogas injetáveis e hemofílicos.

⁴ É preciso elucidar que hoje a realidade é completamente outra: avanços recentes permitiram que pela utilização de novos medicamentos, conhecidos como retrovirais, uma pessoa com HIV tenha vida praticamente normal e não desenvolva a aids. Somada à implementação e atuação de efetivas políticas públicas de saúde, a criação de grupos ativistas pela sociedade civil também contribuiu para uma mais ampla veiculação de informação sobre o vírus e o combate ao preconceito social.



A doença se tornava, assim, um marcador social direcionado aos grupos de risco que, além da própria enfermidade, precisavam lidar com os estigmas.

De acordo com Susan Sontag (2007, p. 90), em seu clássico ensaio *Aids e suas metáforas*, foi essa resposta social culposa que “proporcionou uma excelente oportunidade para a metaforização da moléstia”. A utilização da metáfora militar e higienista, como invasão ou poluição, fez com que um agente infeccioso se tornasse uma peste, sob a forma de um inimigo a ser combatido para se proteger um ideal de saúde inabalável, alimentando, assim, uma espécie de paranoia política alicerçada principalmente na linguagem. Eram comuns na época expressões como “câncer *gay*”, “peste dos invertidos”, “castigo divino” etc. Convertia-se a doença, como hoje, aliás, num terreno de disputas sociais, políticas e morais, que, muitas vezes, transformavam seus portadores em agentes da “praga”, sujeitando-os à narrativa bíblica, carregada de valor punitivo.

Em face a incertezas e angústias, o empreendimento intelectual de Sontag de despir a aids de suas metáforas, por um lado, nos possibilita a constituição de um espaço de debate sobre a doença renovado e destituído de valores já estabelecidos pelo discurso militar e higienista; por outro, revela seus próprios limites cognitivos quando acredita devolver ao indivíduo sua própria enfermidade livre dos demais constrangimentos, incluídos os de seu próprio discurso. Dessa maneira, a dimensão social da aids – oriunda em parte dos sinais de alta visibilidade, comprometendo a privacidade dos sujeitos infectados – ressaltaria a tensão de seu impulso ao estabelecimento de uma solidariedade pressuposta por sexualidade e cultura em comum, ao mesmo tempo que serviu de contraponto à resposta moralista baseada em seu dito caráter promíscuo.

Nesse sentido, a partilha de vozes entre as detentas de *A mancha roxa* forma uma espécie de coralidade (Sarrazac, 2013) que compreende universos sociais distintos e apresenta perfis muito singulares, embora circunscrita à cela e à condição de marginalidade imposta pela vida no cárcere. A perspectiva coralizada desloca o centro individualizado das relações intersubjetivas e, segundo Lucas Serafim (2019, p.28), poderia ser considerada estratégia do autor para não reforçar a identificação da doença e do crime com um determinado grupo ou classe social, sobretudo com os sujeitos economicamente menos favorecidos. Por meio da



ocupação de uma cela especial por mulheres provenientes de diferentes estratos sociais e que se deparam com a tragédia da aids, o dramaturgo apontaria para a realidade corrupta do sistema prisional brasileiro.

A cena marginal como modalidade de teatro político

Identificado com sua dramaturgia “marginal”, Plínio Marcos consagrou-se como “autor maldito” por se debruçar sobre a vida dos combalidos e expropriados, e assim “incorporar o tema da marginalidade em linguagem de desconhecida violência” (Magaldi, 2003, p.95). *Barrela, A navalha na carne, Dois perdidos numa noite suja*, entre outros textos, segundo Sábato Magaldi (1997, p.39), transferiram para a cena moderna um universo estranho ao da classe média, “o reduto do lampesinato”, restituindo “ao público habitual a imagem feroz do homem”.

A aliança entre o palco e o público consistia numa identificação problemática; afinal, os marginais apresentados em cena não eram iguais àqueles sentados na plateia. No espelhamento então almejado pelos artistas que reivindicavam para si a figura da marginalidade⁵ existia uma diferença básica. De um lado, os artistas em cena e o público basicamente formados por integrantes da classe média (estudantes, intelectuais e os próprios artistas); de outro lado, o universo dos presidiários, da malandragem e das prostitutas explorado pela dramaturgia de Plínio Marcos. A “marginalidade” social era metaforizada “teatralmente” para abranger outros comportamentos e atitudes, tornando-se, assim, uma forma de mediação e solidariedade entre o universo do palco e o do público de *A mancha roxa*. Essa mediação ficou a cargo, sobretudo, dos principais nomes da crítica teatral moderna brasileira, como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Yan Michalski, Bárbara Heliodora, Anatol Rosenfeld, João Apolinário, Alberto D’Aversa, entre outros, que elaboraram importantes interpretações das obras de Plínio, acompanhando sistematicamente sua trajetória.

Em linhas gerais, os críticos aproximaram a obra pliniana da linguagem do

⁵ Vale salientar aqui que, do ponto de vista estético-cultural, desde os anos 1970 no Brasil, as artes consideradas marginais são aquelas que se mostram contrárias às formas comerciais de produção e circulação, que se posicionam à margem da cultura vigente, recusando as formas sérias e eruditas de conhecimento, numa aposta anti-intelectualista e crítica aos sistemas estabelecidos. Ver mais detalhes em Heloisa Buarque de Hollanda (2004).



realismo/naturalismo, salientando, entretanto, sua forte coloração nacional a partir dos seguintes vetores estéticos: a vivacidade e força dos diálogos cortantes, o poder de síntese na dramaticidade, a observação minuciosa dos conflitos mais íntimos vivenciados pelas personagens marginalizadas, a exposição de mecanismos de opressão e exclusão social e a construção de teatralidade capaz de produzir um efeito de choque na sensibilidade dos espectadores, não lhes permitindo manter-se indiferentes.

No caso de Plínio Marcos, a irrupção de sua dramaturgia nos palcos brasileiros não só reforçava a valorização do autor nacional como sinalizava novas vias de criação e abria caminhos para outras modalidades de teatro político (além daquele praticado por grupos partidários e universitários de esquerda), optando pelo jargão dos desempregados e párias sociais (a fala crua, áspera e eivada de palavrões) e por suas formas de vida e protesto – próprias de segmentos que se julgavam oprimidos, como as mulheres, os homossexuais e os pobres. Veremos como a expressão “mancha roxa” se tornou potente metáfora associada a sujeitos “marginais”, entendidos como desclassificados sociais e sujeitados à violência das instituições do Estado no contexto mais geral da “abertura democrática”. Como nos lembra Paranhos (2013, p.79), nas obras de Plínio com o tema da reclusão carcerária (*Barrela* e *A mancha roxa*), “a banalidade do mal do ser humano acuado aglutina-se à banalidade do bem do sistema carcerário oficial”. Mas a banalidade do mal aqui tem chão histórico e de gênero, pois aparece circunscrita às mulheres diante do sistema carcerário da época.

O texto de *A mancha roxa* combina, em diferentes doses afetividade, religiosidade, homossexualidade feminina, drogas, violência e autoritarismo que caracterizam, de distintas maneiras, as relações intersubjetivas das presas daquela trama. O drama moderno brasileiro acaba violentamente na cela de uma prisão feminina acompanhado de seu velho traço patriarcal-cristão que, mesmo parodiado pelas mulheres, sobrevive, impossibilitando a emergência de canais de fuga das relações intersubjetivas limitadas pela reprodução de sua crueldade.

Num primeiro momento, vamos procurar circunscrever as principais abordagens da fortuna crítica da peça e do espetáculo, destacando, no percurso analítico, as metáforas empregadas pelos autores, a fim de elucidar, num segundo



momento, os fios em suspenso do passado de *A mancha roxa*. Assim, acreditamos poder contribuir com a reflexão acerca da modernização do gesto crítico no Brasil.

Diante do espelho sem reflexo o tempo frio escoa

PROFESSORA (*cantando*):

Muitas mulheres
roxas
sem olhos
sem dentes
sem bocas
descaradas
as sem-cara
ficam pasmadas
diante do espelho
sem reflexo
onde o tempo
frio
escoa
no relógio sem ponteiro.
Muitas mulheres roxas
seus amores
seus pecados
seus desenganos
o resultado
a mancha roxa.
Essa é a história
sina
condenação
de muitas mulheres
roxas.
(Plínio Marcos, *A mancha roxa*)

A história é uma sina, condenação, dizem as mulheres, sem reflexo, diante do espelho, onde o tempo frio escoa. Para deter o tempo e recuperar o reflexo, é preciso contar histórias para avançar “no relógio sem ponteiro” quando a mancha roxa toma o seu lugar. A encenação de *A mancha roxa* seguiu-se ao espetáculo *Balada para um palhaço*, obra que a crítica especializada denominou um trabalho de metalinguagem lírica e mítica, espécie de pequeno desvio na trajetória de Plínio Marcos, pois, segundo os críticos, escaparia a “seu estilo mais autêntico” (Magaldi, 1998, p.223), marcado por viés ácido, cruel e com temáticas urgentes e sempre impactantes.



A mancha roxa surgiu de uma campanha publicitária⁶ feita por Plínio para os presídios de São Paulo. Com a preocupante proliferação de casos de aids em meio à população carcerária, o autor foi convidado para participar de uma campanha educativa que pudesse sensibilizar os prisioneiros e lhes prestar esclarecimentos sobre a doença. Seu nome fora escolhido justamente por figurar como aquele que melhor sabia conversar com eles⁷. Com o convite aceito, Plínio exigiu apenas que pudesse escrever o texto a ser gravado, mas uma condição lhe foi imposta pela Secretaria de Justiça: no teor da mensagem, não poderia haver críticas ao Estado. A exigência, porém, não foi cumprida pelo artista, que se viu confrontado com as instituições judiciárias, conforme comentário de Sábado Magaldi (1998, p.23-24) sobre o espetáculo:

Não queriam que Plínio implicasse a responsabilidade do Estado pela disseminação da Aids nas celas. Acreditando, certamente com razão, que o Estado tem que zelar pela integridade do indivíduo, a partir do momento em que ele é afastado, por efeito de sentença, do convívio social, o autor não aceitava censura ao texto publicitário. Prevaleceu o seu ponto de vista e o êxito coroou o empreendimento – o teipe recebeu até um prêmio internacional. Mas o mergulho forçoso na situação mexeu com a sensibilidade do artista. A angústia tomou conta dele, durante as duas semanas do impasse criado pelo teor que deveria ter a mensagem. Sabe-se que prisioneiros mataram colegas, ao suspeitar que eram portadores da moléstia. Um, na promiscuidade do ambiente, chegou a infectar dezenove.

Fato é que Plínio não se podia furtar a tratar da falência da política penitenciária brasileira, mas, ao se voltar para o “submundo”, segundo Jefferson Del Rios (1989), o autor aproveitou para expor sua visão de mundo valendo-se do universo “concentracionario de mulheres criminosas”, a maioria homossexual e viciada em droga injetável, e da paisagem sombria e violentíssima. O comentário de Jefferson ilumina uma questão importante, que diz respeito ao alcance do estilo e da linguagem teatral do autor com relação ao universo representado em seus textos, uma vez que são concebidos como entrelaçados, ao mesmo tempo que o crítico salientou a concentração como procedimento para o autor chegar

⁶ É possível assistir à campanha no *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cxIPEq3no7o>.

⁷ Vale observar que Plínio Marcos não apenas sabia conversar com eles, mas estava diretamente interessado nas lutas de seu tempo, como nos revela seu envolvimento com a encenação em 1984 de *Dois perdidos na noite suja* pelo Grupo de Teatro Forja, ligado às lutas operárias do ABC (Paranhos, 2013, p. 77).



nessa paisagem sombria, afinal de contas, ela é exigida pelo drama que gira em torno das “mulheres criminosas” que, sem resolução possível em função do destino prescrito pela mancha roxa, se veem numa luta contra o tempo.

A direção do espetáculo ficou a cargo de seu filho, Leo Lama. No dia 16 de janeiro de 1989, a peça estreava no Teatro Bexiga (numa temporada alternativa de segunda a quarta), tendo no elenco Camila Bolaffi, Cláudia Campos, Dione Leal, Beth Daniel, Leila Pantel, Graça de Andrade e Elaine Gonçalves. A equipe de montagem encontrou dificuldades para compor o elenco, uma vez que a maioria das atrizes convidadas, após a leitura do texto, declinava do convite.

Uma reportagem de Lauro Lisboa Garcia no jornal *O Estado de São Paulo* informa que mais de 70 atrizes passaram por testes e ensaios; a maior parte, porém, não suportou o peso dos papéis. Havia também o fato de que naquele período a aids vitimava muita gente do meio teatral, o que intensificava o gesto de recuo e a desistência de muitas artistas para lidar com uma temática tão espinhosa. Para Plínio, contudo, a importância de se tratar desse assunto por meio da peça se dava “como uma forma de subversão para falar das coisas que estão matando a nós, marginais” (Garcia, 1989). O autor então vincula a condição do artista à figura do marginal. A conversão do “outro” num reflexo do “eu” aproximava e sugeria a identificação almejada entre autor, intérpretes, personagens, palco e público, salientando, assim, a doença, o sofrimento e o confinamento das mulheres como chave de entendimento da suposta condição marginal vivenciada na sociedade mais ampla.

Não podemos esquecer que a estreia do espetáculo em 1989 foi contemporânea do lento processo de abertura e/ou de redemocratização do país; logo, sua “paisagem” cruel e monstruosa contrastava com as expectativas mais otimistas, justamente pelas situações-limite tratadas e, aparentemente, vividas à margem do processo histórico mais amplo. O tempo frio, sem ponteiros, que escoava na cela corrói, pouco a pouco, a capacidade de resistência das mulheres diante do vazio no espelho por meio dos testemunhos que se repetem sobre seus infortúnios. No interior do drama prisional, os monólogos das mulheres funcionam como os ponteiros ausentes do relógio.

Por outro lado, o espetáculo e sua fortuna crítica se situam historicamente no contexto de transição entre a crítica teatral moderna e a contemporânea no Brasil do final do século XX. A perda ou redução de espaço para o exercício crítico nas páginas dos mais destacados jornais colocava os críticos no lugar de comentadores que não podiam fornecer mais do que breves opiniões sobre os espetáculos assistidos, obrigados a abrir mão de análises de maior extensão e profundidade em seu papel de formadores e mediadores do gosto do público. No entanto, exatamente nesse contexto, foram publicadas nos jornais de grande circulação da cidade de São Paulo algumas das principais avaliações de *A mancha roxa*. Guardadas as devidas diferenças, elas convergiram para alguns pontos em comum: destacava-se o fato de que o nome da doença (aids) em nenhum momento da peça era mencionado, e a expressão “a roxa”, repetida diversas vezes pelas personagens, acabava por ampliar as possibilidades de leitura sobre o que poderia ser a peste que as atormentava no cárcere, transformando-se numa espécie de jargão com que se confundiam também outras angústias.

Logo, o processo de conceituação da “roxa” a transformava, por assim dizer, em metáfora de situações distintas daquelas retratadas, entendida aqui como substituição de um enunciado por outro “com base em uma semelhança que oculta diferenças” (De Man, 1996, p. 169). A “semelhança que oculta diferenças” pode ser uma forma de ver a problemática generalização da roxa na relação ou no pacto entre palco e plateia. Nesse sentido, a prisão e a doença se convertiam em sinais do descaso político-social com a vida humana instalado no Brasil, conforme salientou Alberto Guzik (1989) na revista *Veja*:

A aids não é nunca mencionada; fala-se da “roxa”. Esses procedimentos permitiram a Plínio Marcos uma reflexão mais abrangente, menos localizada, sobre o contexto em que se encaixem tanto a epidemia quanto as presidiárias. A doença fatal obtém no texto sinistra ressonância. A difusão do mal ganha o estatuto de emblema de um país onde a vida humana e a saúde pública são tratadas com criminoso descaso. A Mancha Roxa denuncia esse estado de coisas com raiva e indignação, ao melhor estilo de Plínio Marcos (Guzik, 1989).

A omissão do nome “aids” libertava a mancha roxa de seu referente mais imediato, por assim dizer. A interpretação de Guzik a respeito da “roxa”, como “emblema de um país onde a vida humana e a saúde pública” são tratadas com



descaso, encontra ressonância ainda hoje; entretanto, se sua polissemia amplia o raio de alcance da situação vivida pelas personagens, ao mesmo tempo, acaba tornando inespecíficos o sofrimento e a dor das mulheres presas.

O crítico Jefferson Del Rios (1989) também sinalizou o eufemismo contido na escolha: “a repetição da palavra-disfarce é intencional na busca de um efeito terrorífico e metafórico. A mancha roxa está em tudo que se define como organização social; nem mesmo as religiões organizadas escapam”. Percebe-se assim que os críticos tomavam a “mancha roxa” como uma metáfora da organização social, do descaso do Estado com a vida humana e a saúde pública no país, identificando-a com tudo aquilo tido como problemático e/ou negativo, englobando, em seu núcleo semântico, a desumanidade do todo.

A aids se convertia em metáfora do terrífico da vida humana e do descaso das instituições do Estado, dos poderes sinistros da organização social. Sendo assim, a mancha não afetava apenas um determinado grupo, o “lupeproletariado” de Magaldi, nem compreendia apenas uma dada enfermidade ou dizia respeito apenas às histórias de vida das presas, pois a polissemia do termo não deixava de avançar na direção de uma visão mais geral que, desse modo, contribuía para a construção social da doença e de seu espectro político. Susan Sontag (2007), provavelmente, diria que sim, haja vista sua discussão no estudo sobre a aids e suas metáforas.

Se havia relativo consenso na crítica sobre a contundência do tema ou do universo da obra e do espetáculo, do ponto de vista técnico, havia divergência sobre os aspectos formais considerados problemáticos, como o excesso verborrágico no texto, que prejudicaria o desenvolvimento da ação dramática, além do uso abundante de monólogos:

O que não se percebe desta vez, na obra do dramaturgo, é nitidez no comentário ao quadro exposto. As culpas são generalizadas por meio de um recurso que enfraquece a estrutura da peça: a utilização de monólogos discursivos, em que determinadas personagens contam suas desventuras e, com inflexão melodramática, culpam de forma difusa o governo-sociedade e a própria natureza humana (egoísmo, depravação pela luxúria, ganância...). Em textos anteriores, Plínio Marcos deixa que a mecânica do conflito, a própria ação desenfreada, explique naturalmente as razões do horror exposto (Del Rios, 1989).

As “razões do horror exposto” surgem agora da paralisia da ação exigida pelo drama, o que incomoda os críticos. Em matéria publicada na revista *Visão*, Luiz Carlos Cardoso (1989) retoma esse ponto, observando que a montagem revelava uma peça dura, brutal e exasperante, cujas breves distensões dificultavam a continuidade da tensão no texto. Apesar desses comentários, ele ressalta que os problemas técnicos não afetaram o impacto provocado nos espectadores pelo encarniçado combate travado em cena, revelador – complementa – do mais agressivo momento de teatro que já teriam visto, e assim arremata seu raciocínio: “só um autor com completo domínio da ‘maldição’ pode ir tão longe”. Sua crítica se pauta na discussão das dificuldades técnicas visando à economia dramática da peça, em contraponto ao impacto do tema, estilo ou da linguagem. Logo, o eixo da leitura crítica do espetáculo se desliga até certo ponto do texto e das relações intersubjetivas nele tecidas, voltando-se para o “combate travado” em cena e seu impacto no espectador.

As distensões que comprometem a engrenagem da ação dramática, tal como informado pela crítica já referida, são também consideradas problemáticas por Alberto Guzik (1989): “o texto, em certas passagens, é desequilibrado por discursos redundantes, que repisam conceitos explicitados anteriormente na ação. A exclusão dessas passagens dará mais ênfase à tensão e à violência do original”. A violência deveria se manter no limite da representação teatral da tensão dramática. Nesse mesmo sentido, em longo ensaio publicado no *Jornal de Artes*,⁸ Magaldi (1998, p.227) sugere alguns reparos:

O espetáculo dispensa o canto da Professora, previsto em quatro ocasiões, o que é sem dúvida acertado, porque os versos não são da melhor qualidade (quebrar, por esse recurso, o realismo do diálogo, não parece convincente, e prejudica a fluência dos episódios). Às vezes, introduzem-se repetições, inúteis porque uma réplica já deixou tudo muito claro (parece forçada, por exemplo, a volta frequente das três maneiras pelas quais se contrai a Aids). Plínio ganharia, também, em elaborar mais o pretexto para Linda narrar sua história. Fica visível a muleta, quando ela diz: “Já te contei meu caso. Mas conto de novo”. Por último, o monólogo da Professora sobre o seu crime vem quase no final,

⁸ Esse ensaio viria alguns anos mais tarde a ser republicado no livro *Moderna dramaturgia brasileira*, da Editora Perspectiva, no qual Magaldi dedica um capítulo a Plínio Marcos e apresenta suas análises a partir da reunião de obras como *Navalha na carne*, *Abajur lilás* e *Dois perdidos numa noite suja*.



quando as informações a respeito das personagens já deveriam ter sido transmitidas, para que a ação alcançasse a essa altura pleno dinamismo. Não se trata da pausa, que valoriza o golpe derradeiro: o longo monólogo interrompe o desfecho que já se impunha, e suas revelações poderiam perfeitamente estar distribuídas ao longo da peça.

Malgrado os versos, recuperamos o canto da Professora para salientar os encontros e desencontros entre *A mancha roxa* e a crítica. Sua supressão no espetáculo pode revelar, aliás, a importância da crítica na decisão tomada pela direção. Os problemas técnicos identificados por ela, como a repetição das cenas, a reiteração das situações, o monólogo fora de lugar, introduzem ruídos e interrupções que comprometem o andamento da ação e a progressão da tensão ainda esperada do drama moderno de Plínio, além de localizarem a situação vivida. Mesmo na análise feita muitos anos mais tarde pelo pesquisador Alcir Pécora (2016), no volume *Atrás desses Muros* (parte da organização e publicação das obras de Plínio pela Funarte), a partir de *A mancha roxa*, ele a compara com a dramaturgia de Barrela, cuja ação considera econômica, explosiva e brutalista, ao passo que *A mancha* é lida como prolixa e exacerbada (2016, p.42), uma espécie de jogral. Em seu estudo, Pécora afirma que em *A mancha roxa* Plínio é mais explícito, beirando o “pornográfico”, ao mostrar as mulheres nuas no transe final do texto, enquanto a cena de curra (momento mais forte em *Barrela*) acontece com a luz apagada. Essas leituras de um Plínio mais “excessivo”, tanto nos diálogos quanto nas rubricas do texto, de alguma forma se encontram e reforçam um desequilíbrio de forças que prejudicaria um melhor desenvolvimento do enredo.

As questões assinaladas não foram pensadas também em função da diferença de gênero acerca do universo marginal retratado em ambas as peças, pois a violência, no caso das presas, remonta da cela ao cotidiano distintos daquele de *Barrela*. Tais dificuldades técnicas, ressaltadas pela crítica teatral do ponto de vista do drama moderno conhecido até então, podem ser pensadas para além da falta de acabamento ou domínio técnico por parte do autor, uma vez que assinalam a tensão entre o drama moderno e suas exterioridades locais. A repetição é vista mais como recurso retórico desprovido de função formal; e as interrupções da ação dramática como falta de perícia ou despreocupação do autor para com sua obra. A reiteração que caracteriza a situação vivida pelas



personagens vai na contramão do progresso dramático, uma espécie de discurso no contrafluxo da abertura democrática em que o transcurso normal da ação dá lugar ao tempo frio que escoia sem reflexo no espelho.

Relativamente ao canto, Sábato Magaldi (1998, p.225) identificou que as mulheres confinadas têm seus perfis individuais bem delineados em “pinceladas sintéticas” e que, dadas suas origens sociais e profissões distintas, a ação aconteceria não numa cela comum, mas especial. A síntese oferecida pelo universo da peça não apaga as tensões envolvendo as distintas origens sociais e profissionais, porém, não podemos deixar de observar, diferentemente do crítico, a operação de deslocamento do centro de interesse do perfil individual para o grupo de mulheres, que retomam, repetidamente, suas histórias, marginais ao drama moderno.

Ainda que seus pertencimentos sejam díspares, uma situação comum de confinamento as une em torno do amor, do crime, da dor e do sofrimento. Em seu estudo sobre as personagens encarcerados de Plínio (seja em *Barrela* ou em *A mancha roxa*), Wagner Abreu (2001, p.20) afirma que essa diversidade procede das diferentes posições da sociedade civil e do choque de classes assinalado, segundo complementou, pela diferença de valores adotados pelos personagens. Podemos perceber como a operação metafórica obedece ao horizonte da sociedade civil e da luta de classes e, sendo assim, a dor e o sofrimento das mulheres encarceradas se tornam representantes de um “nós” fundado nos parâmetros cognitivos adotados⁹.

Não podemos deixar de comentar que as dificuldades técnicas identificadas em razão do drama dizem respeito, por sua vez, aos impasses e às contradições resultantes dessa operação metafórica. Nesse ponto, a poética dos gêneros se aproxima do emprego das metáforas pela crítica teatral; afinal, a situação vivida se torna, por meio de uma concepção particular do drama moderno concebida pela crítica teatral, uma forma de representação da sua suposta universalidade em detrimento das contingências e/ou particularidades do “drama da vida”¹⁰ das

⁹ Estamos chamando de parâmetros cognitivos tudo aquilo que fundamenta os juízos da crítica sobre um determinado evento, objeto, espetáculo ou texto, e que precede, por assim dizer, sua formulação específica.

¹⁰ A noção de “drama da vida” foi teorizada por Jean-Pierre Sazarrac (2017) em *Poética do drama moderno e*



mulheres presas, como também da tensão na convivência da ética patriarcal-cristã com as relações homossexuais.

Especificidades de um discurso cruel que se materializava nas distintas camadas de violência, tensão e desespero, constitutivas das relações intersubjetivas dos que vivem na exterioridade do sistema em vários sentidos. Tais componentes da linguagem dramática da peça foram identificados e tomados, por parte de alguns críticos, como decorrentes do realismo da peça (Del Rios, 1989 e Guzik, 1989). Nesse sentido, contrapõe-se a visão crítica de Luiz Carlos Cardoso (1989), que, em sua análise, salientou ser o hibridismo da proposta alcançado em virtude de seu “realismo rude”, por meio de uma linguagem cujas bruscas mutações apontariam para o teatralismo.

Entre o realismo e o teatralismo, a crítica parece chegar num impasse tipicamente moderno, pois se orienta pelo contraponto entre os dois veios abertos e eixos concorrentes da linguagem teatral moderna que, acredita Cardoso, podem iluminar os procedimentos empregados pelo autor em sua peça ao dar conta de sua matéria. Divergências à parte, o que precisamos observar dos juízos elencados é a ambiguidade quanto à “origem” da brutalidade e da crueldade no teatro de Plínio Marcos; se elas derivam da situação recortada ou da linguagem poética empregada. Em ambos os casos, entretanto, a crítica permanece confinada aos termos do conflito.

Ao descortinar as falhas dramáticas da peça, a crítica elencada não as pensou em consonância com a violência transformada em rotina e forma de vida no âmbito das relações intersubjetivas. Por outro lado, vale lembrar que alguns críticos identificaram determinados temas como emergentes da dramaturgia brasileira no final do século XX caracterizada pela combinação, mais ou menos explosiva, de moralidade, marginalidade, sexualidade, drogas, aids e religiosidade, cujo alcance analítico para se pensar a marginalidade social, no contexto mais amplo da redemocratização do país, esbarrava nos parâmetros críticos ou no vocabulário apreciativo desenvolvidos ao longo da história do teatro moderno

contemporâneo. Em linhas gerais, ele se diferencia do “drama na vida” porque busca compreender em sua ação o decurso de uma vida inteira, e não de apenas uma parte.



brasileiro e adotados em alguns dos juízos sobre *A mancha roxa*.

Dos críticos mencionados, quem mais se dedicou a analisar a precisão da linguagem pliniana na construção dramaturgical da peça foi Magaldi que, vale ressaltar, fez parte da primeira geração da crítica moderna, cujos parâmetros analíticos balizavam suas interpretações do espetáculo partindo da relação direta com o texto. Não é de estranhar, então, que o crítico tenha reconhecido na peça características e temáticas presentes na obra do autor. Obra que Magaldi procura apreender se valendo do vocabulário das artes plásticas, utilizando, em sua apreciação, termos específicos dessa área, como “quadro”, “pintura”, “pincelada”¹¹ etc., observando que o autor se utilizaria de tintas fortes para provocar um efeito perturbador sobre a plateia, na tentativa de ferir seus ouvidos delicados e embrulhar seus estômagos. Isso porque

A impiedade objetiva do dramaturgo, não desejando suavizar nada para o espetáculo, produz, em determinadas cenas, incontornável mal-estar. Esse, provavelmente, o maior mérito do texto, ligado, além do fato de ter como cenário um presídio, à contundência de *Barrela*, primeira obra dramaturgical de Plínio Marcos (Magaldi, 1998, p.227).

Não podemos esquecer que a estética do quadro visa interromper justamente o fluxo contínuo da ação, possibilitando mostrar uma situação que se repete. Nesse sentido, o mal-estar provocado seria o maior mérito do texto, descontadas as falhas técnicas já informadas, segundo a visão de Sábato; ao contrário dele, porém, pensamos que as “falhas” podem ser consideradas vantagem, posto que deram a mulheres encarceradas espaço para contar a impiedade da vida. Por outro lado, chama nossa atenção a ausência de comentários críticos de Magaldi sobre a encenação de *A mancha roxa*, havendo apenas a seguinte alusão: “se o texto se presta a polêmicas, elas acompanham o espetáculo” (Magaldi, 1998, p.227). Ele não chega, entretanto, a mencionar como tais polêmicas interferiram na montagem e/ou na recepção do espetáculo pelo público.

Alberto Guzik (1989) aprova a encenação e classifica o trabalho do diretor Leo

¹¹ Ver mais detalhes sobre o emprego desses termos para descrição do drama moderno e contemporâneo em Sarrazac (2013).

Lama como “cuidadoso, atento e feliz” ao captar as atmosferas do texto. Enfatiza também a função primordial da iluminação, que consegue garantir a dinâmica da narrativa auxiliando na produção do efeito dramático do espetáculo. É preciso lembrar que, na proposta do texto, a luz roxa, ao invadir todo o palco e adentrar o espaço da plateia, ratificaria a mensagem de que a “peste” invadiria indistintamente todos os lugares.

Outro ponto destacado por Guzik (1989) é o desempenho do elenco, “que apresenta rendimento homogêneo e coeso. As personagens são desenhadas pelas atrizes com grande força e ousadia. Nenhuma delas deixa cair a tensão, que perdura por todo o espetáculo”. Tensão é, por assim dizer, a palavra chave para qualificar o espetáculo, o desempenho das atrizes e demais procedimentos ou recursos, como no caso da luz mencionado. A dimensão apontada pelo crítico de uma tensão permanente que é mantida em cena, a nosso ver, contradiz alguns comentários anteriores que assinalam justamente os motivos de retardamento da ação e/ou quebra de sua continuidade, mas se justificaria pela longa tradição de se ler e legitimar nas peças de Plínio esta espécie de exigência: o público precisa ficar com os nervos à flor da pele, se manter aterrorizado, não havendo espaço para pausas e descontrações, e mais, como se tais recursos comprometessem, a ponto de enfraquecer, a envergadura e a natureza das peças usualmente referenciadas pela chave da perturbação.

Elogios ao desempenho das intérpretes também constituem a tônica presente na avaliação do crítico Jefferson Del Rios (1989): “são belas e comoventes jovens atrizes bem dirigidas nessa peça cruel, que parece marcar o fim da poesia na escritura do maior poeta vivo do teatro brasileiro”. Chama nossa atenção a expressão “fim da poesia”, pressupondo que talvez para o crítico, no que se refere ao texto, dada sua aspereza e desespero, haveria impossibilidade de simbolização ou algum refúgio metafórico frente ao real focalizado. Ainda sobre a atuação, Luiz Carlos Cardoso (1989) reconhece que: “o diretor Leo Lama (filho de Plínio Marcos e de Walderez de Barros) estreia conseguindo bom trabalho de quase todo o elenco inexperiente”.

Podemos perceber pelo inventário feito até aqui que à crítica interessa assinalar a contundência dos temas em contraposição à frágil qualidade técnica e



artística do texto, bem como, diante dessa questão, destacar os desafios colocados ao elenco e ao espetáculo. A irregularidade (dramática) do texto seria compensada em cena pela sinceridade feroz das atrizes, conforme destacou Jefferson Del Rios (1989). As obras de Plínio Marcos vêm sendo consideradas pioneiras pela comunicação direto com o público e por apresentarem aos atores a possibilidade de encarnarem personagens em situações-limite, mediante diálogos cortantes e contundentes, em “batalhas cerebrais” que colocam em relevo e centralidade sua *performance*.

Pelos comentários sobre as interpretações, vemos que é a sinceridade feroz o destaque conferido aos desempenhos avaliados. Parece-nos importante, portanto, compreender de que maneira o trabalho das atrizes caminhou ou não no sentido da identificação do interprete com o “marginal”, pressuposta naquele contexto. Partindo da reflexão desenvolvida até o momento em torno da recepção crítica da peça e do espetáculo *A mancha roxa*, podemos perceber como os juízos, apesar de algumas diferenças, assinalam problemas, temas e questões comuns, elementos de fundamental relevância para se compreender a construção da inteligibilidade do passado da cena teatral segundo os termos informados pela crítica atuante no Brasil do final do século XX; a crueldade, por exemplo, brilha mais por seu efeito ou como parte do estilo do autor do que por sua presença como meio principal a partir do qual se tecem as relações intersubjetivas.

Para dar continuidade à reflexão, veremos adiante como os críticos se valeram da aids como metáfora para o contexto mais amplo do país naquele momento.

A marginalidade nas metáforas de *A mancha roxa*

Desde os anos 1960, a crítica teatral descreve Plínio Marcos como o construtor de obra revolucionária que, na maioria das vezes, conseguiu conjugar elementos psicológicos e sociológicos. Numa escritura cênica vigorosa e “sem papas na língua” (Prado, 1987, p.233), o autor inscreveu os marginais na galeria das personagens do teatro moderno brasileiro, desnudando os complexos mecanismos de exclusão. Na poética pliniana, o existencial, o confessional, o



agressivo e o grotesco se entrecruzam a partir de uma dimensão social que captura os conflitos reais e a revolta daqueles que habitam um mundo sem horizonte ou à margem da vida.

Habitados a ler as peças modernas brasileiras pelas lentes do drama moderno europeu e norte-americano, cujas chaves interpretativas carregam consigo, por exemplo, a psicanálise e o marxismo, os críticos deram atenção à exposição dos conflitos intersubjetivos por meio da ação e desenho das personagens. Acreditamos, entretanto, que foi a decisão do autor de incorporar em sua dramaturgia personagens, termos e temas estranhos a esse universo que levou aos impasses já observados. Na peça temos a presença de inúmeros monólogos (em contraposição ao diálogo e à coralidade), a opção pelo quadro em detrimento da ação e um enunciado sobre o destino de caráter grupal ou coletivo.

A minuciosa e extensa crítica de Magaldi (diferente dos demais especialistas, que publicaram seus ensaios em revistas com diminuto espaço para debates culturais e artísticos) se concentra numa vertente mais psicológica do drama moderno ao buscar compreender as motivações que levaram cada presidiária para o mundo do crime: desilusões amorosas, uso de álcool, problemas econômicos, abusos sexuais, perda de ideais diante de uma realidade adversa e brutal. Nessa perspectiva, o destino de cada uma delas permanece circunscrito ao problema de caráter, conforme os parâmetros intersubjetivos da causalidade no drama, e, sendo assim, no conjunto, essa concepção diz respeito ao universo da culpa burguesa em função das “escolhas erradas”.

Na visão de Del Rios (1989), o foco da peça é a exposição do cotidiano na prisão por meio de uma “narração cruel e detalhista [...], numa violenta denúncia do sistema carcerário”. Logo, o cárcere ou o sistema violento, e não as escolhas erradas das personagens, são o centro de interesse de sua leitura do drama moderno de Plínio Marcos, possibilitando assim identificar a peste com a desumanidade das instituições ou engrenagens prisionais.

Guardadas as devidas diferenças entre os autores, aparece como perspectiva unânime entre os quatro críticos certa perplexidade e desconforto com o final da peça, quando as presas decidem que vão contaminar o mundo inteiro (“Pra cada

uma, mil” – elas bradam). O trecho foi destacado por Guzik (1989): “depois de se digladiarem entre si, as presas descobrem seu abandono total. A sociedade está surda e cega para elas. Superando as diferenças pessoais, as mulheres se veem na posse de uma terrível arma: o vírus”. É o vírus que, ao final, as une contra “seu abandono total”.

Ainda que em seus discursos esses autores reconheçam que “o poder abusou de tal forma dos oprimidos, nas últimas décadas, e que não surpreenderá ninguém se as multidões se rebelarem” (Magaldi, 1998, p.227), julgam assustador o plano perpetrado pelas detentas e verbalizado diante do público, uma espécie de “desejo de vingança” (Guzik, 1989), um perigoso “irracionalismo” (Magaldi, 1998, p.227), “um rancor retórico evidente demais” (Cardoso, 1989) e “algo semelhante às pestes medievais com laivos de maldição bíblica” (Del Rios, 1989). No conjunto, os críticos estranham a posição tomada pelo autor diante do tema.

Não seria, contudo, a única forma pela qual Plínio apostou que vidas maculadas¹² pudessem forçar alguma mudança na sociedade? Que outra resposta poderia ser oferecida? Mostaço (2002, p.13) nos lembra que “a dramaticidade de Plínio não admite soluções de compromisso ou acomodação de situações, mas apenas o rompimento dos vínculos, a morte ou a supressão de uma das partes geradoras da tensão”. No caso da peça, quem são os oponentes? O vírus, o Estado, a sociedade, o sistema?

Se, com relação a outros textos de Plínio, parte da crítica vaticinou que seus personagens em cena demonstravam legítimo ressentimento que, embora fruto de crises econômicas, “não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra seus próprios companheiros de infortúnio” (Prado, 2009, p.103), em *A mancha roxa*, essa situação se inverte, e da revolta surge uma “solidariedade” (Magaldi, 1998, p.224), não de classe e escolaridade, mas talvez de gênero e de situação marginalizada, no caso, em função do contexto prisional. A prisão sem a metáfora, especialmente a existencialista. Na reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, aqui já mencionada, há um trecho no qual Plínio confirma que a escolha de ambientar a peça numa cela feminina se dera pelo fato de as

¹² Mácula, aqui, como marca de sujeira, de impureza ou de cor diferente sobre um corpo. Uma espécie de nódoa ou mancha.



mulheres, em face da aids, serem mais solidárias entre si, pois, “se fossem homens, os outros os teriam matado, por medo do contágio” (Garcia, 1989).

É possível observar, entretanto, que essa solidariedade não exclui os vários conflitos, ameaças e disputas de poder. A inflexão analítica aqui incide também nos valores que sujeitam as mulheres ao infortúnio comum e, assim, moldam as figuras e as suas relações intersubjetivas. Tanto que as “damas do Apocalipse”, segundo comentou Alberto Guzik (1989), prenunciam o terror e colocam em dúvida quem a partir dali poderia ser considerado dominado e dominador – a inversão de papéis caracteriza as relações intersubjetivas na peça: ora algumas delas se tornam agentes, ora se tornam objetos do drama moderno de Plínio, conforme salientou o crítico diante da oscilação na tomada da posição do grupo marginalizado. Luiz Carlos Cardoso (1989) nos lembra que nas peças de Plínio é constante “o achincalhe que algum personagem sempre faz sobre outro”. O outro achincalhado agora, no entanto, não seria, em vez de uma personagem, o espectador?

A identificação entre a peça, a crítica e o público se torna crítica quando as mulheres ameaçam romper a linha que divide a sala. Importante salientar que a ideia do artista como marginal e do marginal como herói, reivindicada por nosso autor, era parte do contexto intelectual e artístico de seu tempo e, segundo pensamos, se mostrou estratégia acertada se considerarmos, na breve reflexão feita aqui, o momento no qual se tornou operante, pois o sentido da arte como uma forma ou força de resistência perdia seu antigo mordente com a “Nova República”.

Não por acaso, as presas precisam repetir suas histórias na tentativa de recuperarem o reflexo no espelho. Reflexo que emerge da operação de identificação entre os “dramas da vida” das mulheres e as mazelas do país; sendo assim, o reflexo devolvido as marginalizava uma outra vez, agora na metáfora. Vale também ressaltar que os críticos da época não questionaram a opção do autor por abordar a aids no sistema prisional, o que poderia levar a uma maior marginalização das mesmas, podendo inclusive pôr em perigo as intenções do autor, uma vez que,



Em *A mancha roxa*, as mulheres são mais vetores do que vítimas, suspeitas que participam em suas próprias infecções. As consequências políticas dessas representações podem ser desastrosas para aqueles privados de seus direitos, com um possível aumento do preconceito com pessoas com AIDS, reforçando o pensamento geral de que tais seres perigosos deveriam ser isolados ou encarcerados (Severino apud Martins, 2009, p.128).

Além disso, as mulheres se tornavam duplamente invisíveis socialmente, de um lado, pelo apagamento de suas vidas com o passar do tempo no sistema carcerário; de outro, por uma abordagem supostamente universal do drama moderno informada nos juízos críticos, que ocultam o fato de ele se reportar ao grupo de mulheres presas e à marginalidade de seus dramas da vida. Nesse sentido, elas protagonizam sua ausência em cena diferente de *Barrela*.

O choque e o impacto são os termos destacados pela crítica para dizer da experiência diante da peça e do espetáculo, que tensionam, por sua vez, a identificação almejada entre atriz e personagem, cena e sala, arte e vida. Além disso, é preciso observar como as metáforas da crítica sobre a “roxa” e seu alcance semântico, político e poético investem na direção da aids, sobrecarregando de significados a doença que, por si mesma, já demandava dos portadores uma série de cuidados e tratamentos sem nenhuma garantia de sucesso.

Sua obra, no entanto, não se separa das próprias metáforas que, ao longo do tempo, foram sendo forjadas para lhe conferir inteligibilidade.

Considerações finais

As metáforas utilizadas pelos críticos para dar sentido a *A mancha roxa* abarcam desde a vida no cárcere, passando pela experiência trágica provocada pelo abandono e pela doença, o sentimento de punição, a ameaça de morte, até o horizonte da vingança final como resposta à segregação social. Metáforas da doença que culminam em abordagens mais amplas, como a denúncia de uma sociedade moribunda e desprovida do mínimo de direitos humanos e sociais, signo de um país excludente historicamente e ainda marcado por relações de poder autoritárias (lembrando que a peça é de 1989, quatro anos depois de decretado o



fim da ditadura).

É preciso observar que, enquanto a violência esteve restrita às relações entre as personagens, ela não parece ter causado o mesmo espanto e mal-estar que a peça provocou entre os críticos. Por outro lado, as dificuldades e/ou os balanceios, as reviravoltas da apreciação pela crítica, em seus julgamentos dos erros e dos acertos cometidos pelo autor na obra, diante da peça e do espetáculo, não ressaltam justamente os limites e os impasses dos critérios adotados pelos críticos atuantes no final do século XX?

O fato de a peça tratar da doença e de sua marginalidade do ponto de vista das mulheres lésbicas parece também não interessar à crítica, uma vez que não faz parte dos argumentos com que procuram o sentido do texto. Nessa perspectiva, perde-se a inversão de papéis praticada pelas mulheres, a qual tira partido da cultura patriarcal-cristã erigida, pela ditadura, como referência em saúde no âmbito da ordem familiar e modelo da organização social. Tais associações persistem como um nó ainda a ser desvelado.

A Plínio não parecia possível remediar as fraturas sociais, apagar a dor e o sofrimento, eliminar as cicatrizes e abrir espaço para a conciliação democrática da sociedade, nos termos vigentes da época; afinal de contas, a violência, a exclusão e a morte continuaram guiando a vida daquelas mulheres, cuja cidadania, tal como o reflexo no espelho, nunca se completou.

Num misto de atração e repulsa (Paranhos, 2013), Plínio Marcos continua a nos perturbar com suas obras.

Referências

ABREU, Wagner Coriolano de. Quando o teatro encena a cadeia: e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

CARDOSO, Luiz Carlos. Drama sufocante no Bexiga. *Visão*, 29 mar. 1989. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/mancha-roxa-luizcarlos.htm>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.



DEL RIOS, Jefferson. A mancha roxa, um efeito devastador. *O Estado de São Paulo*, 21 mar. 1989. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/mancha-roxa-jefferson.htm>. Acesso em: 17 fev. 2021.

GARCIA, Lauro Lisboa. Plínio Marcos, atrás das grades. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1989.

GUZIK, Alberto. Com o impacto de um soco: em A mancha roxa, Plínio Marcos mostra que está em plena forma e com muita emoção. *Veja*, 9 jul. 1989. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/mancha-roxa-albertoguzik.htm>. Acesso em: 17 fev. 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MARCOS, Plínio. A mancha roxa. In: *Plínio Marcos: obras teatrais, v.1. Atrás desses muros*. Org. Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

MARTINS, Cláudio Luis Serra. *Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética da mancha nas peças Angels in America, O Homem e a mancha e A mancha roxa*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MOSTAÇO, Edécio. Crônicas de um tempo mau. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 12-13.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Plínio Marcos: entre o feminino e o masculino no Brasil pós-1964. Dossiê Temático: Teatro, gênero e feminismos. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.2, n.21, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PÉCORA, Alcir. Atrás desses muros. In: *Plínio Marcos: obras teatrais: atrás desses muros* / Plínio Marcos; organização Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.



SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno e contemporâneo*: de Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SERAFIM, Lucas de Souza. O cárcere feminino em cena: representações da Aids em *A mancha roxa*, de Plínio Marcos. *Revista de Psicologia da Unesp*, 8(2), 2019.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em: 22/12/2022

Aprovado em: 26/05/2023