

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO  
ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA E HISTÓRIA NACIONAL

CARLOS MIGUEL JUNIOR DE ALMEIDA

**“NÓS VAMOS MORALIZAR ISSO AQUI”: UMA CRÍTICA À CENSURA EM  
“VERDE QUE TE QUERO VERDE” DE PLÍNIO MARCOS**

CURITIBA

2019

CARLOS MIGUEL JUNIOR DE ALMEIDA

**“NÓS VAMOS MORALIZAR ISSO AQUI”: UMA CRÍTICA À CENSURA EM  
“VERDE QUE TE QUERO VERDE” DE PLÍNIO MARCOS**

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de especialista do curso de Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientadora: Profa. Dra. Maurini de Souza

CURITIBA

2019

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**“NÓS VAMOS MORALIZAR ISSO AQUI”: UMA CRÍTICA À CENSURA EM “VERDE QUE TE QUERO VERDE” DE PLÍNIO MARCOS**

por

Carlos Miguel Junior de Almeida

Esta monografia foi apresentada e aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de especialista em Literatura Brasileira e História Nacional. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Curitiba, 12 de outubro de 2019.

---

Profa. Dra. Maurini de Souza  
Prof.(a) Orientador(a)

---

Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima  
Membro titular

---

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida  
Membro titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso –

*Censura. Truculência. Que merda! 1964,  
porra. Tempo de guerra.  
(Plínio Marcos)*

## RESUMO

ALMEIDA, Carlos Miguel Junior de. “Verde que te quero verde” de Plínio Marcos: Uma crítica à censura. 2019. 30 p. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

Este artigo tem como escopo abordar os temas, censura e o silenciamento na peça “Verde que te quero verde” do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. Tendo em vista o período de ditadura civil-militar (1964-1985) vivenciada no Brasil, inúmeros artistas foram impedidos de explorar aspectos político-sociais do país em suas obras e criações. Dessa forma, sendo Plínio Marcos um dos afetados pela repressão, foi selecionado aqui um esquete teatral apresentado na chamada *I Feira Paulista de Opinião*, que reuniu obras de artistas censurados, ou seja, um evento que surge em resposta à censura. Para analisar a peça de Plínio Marcos, foram utilizados, como bases teóricas, Eni Orlandi (2007), que trata acerca do silêncio e suas formas na linguagem e também juntamente com Michel Pêcheux (1988), conhecer o processo discursivo, ou seja, para uma análise do discurso (AD).

**Palavras-chave:** Análise do Discurso. Silenciamento. Censura. Plínio Marcos. Teatro brasileiro.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 PLÍNIO MARCOS VIDA E OBRA: BREVES CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>8</b>
<b>3 TEATRO E CENSURA NO BRASIL</b>	
ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
<b>4 O SILÊNCIO E A CENSURA</b>	
ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
<b>5 ANÁLISE DO DISCURSO.....</b>	<b>19</b>
<b>6 IDEOLOGIA E DISCURSO .....</b>	<b>21</b>
<b>7 “VERDE QUE TE QUERO VERDE” E OS SENTIDOS PROIBIDOS .....</b>	<b>23</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>19</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>19</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No período de 1964 a 1985, quando o Brasil enfrentou uma ditadura civil-militar, a liberdade de expressão foi completamente suprimida, sufocada, ou seja, eram tempos em que qualquer sinal de oposição ao regime era considerado subversivo, havendo, portanto, intensa repressão a toda forma de manifestação, principalmente no meio artístico, a todas as formas que buscavam gritar, expressar a indignação e o basta de uma classe, de uma geração, de artistas, intelectuais, trabalhadores e trabalhadoras do campo e da cidade, que buscavam libertação acima de tudo.

Este trabalho parte da análise da obra de um dos autores mais perseguidos pela ditadura, Plínio Marcos de Barros, mais especificamente de uma esquete teatral intitulada “Verde que te quero verde”, escrita em 1968, um texto rápido e curto, simples, que incorpora e mistura, contudo, humor e crítica, em que o autor fala de sua própria experiência com a censura, de forma a mostrar os critérios e a forma com que o próprio sistema censório o via, com que via suas obras, mostrando o processo censório e argumentos que não raro eram utilizados para embasar os cortes nas peças. O esquete é bastante claro em mostrar seus objetivos, e a quem se dirige as críticas, mas é necessário compreender o histórico do autor, sua trajetória e principais peças até então para que se possa observar aspectos mais sutis do esquete, unindo o contexto histórico e o lugar de fala do autor.

O trabalho irá ser apresentado de modo a mostrar a partir da Análise do Discurso (AD), dispostos e trabalhados por autores como Michel Pêcheux (1988; 2006) e Eni Orlandi (2012), de modo a nos direcionar na leitura do texto Plínio buscando aspectos que possibilitem uma análise mais crítica do esquete. Além da AD, foi necessário buscar bases teóricas em Eni Orlandi (2007) para se entender as formas do silêncio e da censura, como se apresentam na linguagem, principalmente em um contexto de grande perseguição e censura. Assim, o trabalho irá se desenvolver mostrando breves aspectos da trajetória do autor, sua vida, sua obra, sua relação com a censura, partindo para uma breve análise do contexto histórico brasileiro no período de 1964 a 1985 em seus principais aspectos. Por fim, temos uma leitura do esquete teatral de Plínio Marcos, com base nos autores.

## 2 PLÍNIO MARCOS VIDA E OBRA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Plínio Marcos de Barros nasceu no ano de 1935 na então crescente cidade portuária de Santos, no Estado de São Paulo, em uma pequena vila, também conhecida como “Vila Sapo”; segundo Oswaldo Mendes (2009, p. 31), um “conjunto de não mais de quarenta casas, sempre de portas abertas, formando uma grande e variada família, da qual Plínio se lembraria com certa nostalgia até a sua morte”. Assim, filho de pai bancário e mãe dona-de-casa cresceu entre seus quatro irmãos e uma irmã, sob a movimentação rotineira de uma cidade portuária. Antes de dedicar-se aos palcos, atuou como palhaço de circo, camelô, funileiro e estivador de mercadorias no cais de Santos<sup>1</sup>. No entanto, foi somente aos dezenove anos de idade que a atuação como palhaço no meio circense se tornou para Plínio Marcos um ofício, e a partir daí desenvolvendo características artísticas, que possibilitariam que ele pudesse ser visto por pessoas do teatro e ser inserido no meio teatral. Segundo Cezar Roberto Versa:

Em 1958, conheceu Patrícia Galvão, Pagu, a qual o convidou para participar como ator, cuja peça estrearia no dia seguinte. Plínio Marcos aceitou o desafio. Começou nesse momento um envolvimento maior do dramaturgo com o teatro, uma vez que ao participar dessa peça acabou se integrando ao grupo e participando de seus momentos de estudo de peças teatrais. (2007, p. 43-4)

Esse encontro com Patrícia Galvão, personagem de influência no meio artístico, possibilitou a entrada de Plínio na dramaturgia brasileira, e essa participação em um grupo de intelectuais como Vasco Oscar Nunes, o jornalista Geraldo Ferraz, o poeta Roldão Mendes Rosa e outros tantos personagens desse meio, trouxe para Plínio certo amadurecimento para o trabalho no teatro, segundo explica Lucinéia Contiero:

(...) no grupo de Pagu ele amadurecia outro tanto para o exercício da dramaturgia. A começar pelas indicações de leituras e pelas discussões teóricas de que participava. Alargaram-se seus horizontes, agora mais do que geograficamente, e para além do ludismo circense popular e espontâneo. Passou a compreender melhor questões econômicas, políticas, literárias, musicais, teatrais. (CONTIERO, 2006, p. 183)

---

1 Os dados biográficos aqui citados foram consultados e encontram-se disponíveis em [www.pliniomarcos.com](http://www.pliniomarcos.com), página mantida pelos filhos do autor, dedicado a preservação da memória da vida e obra de Plínio Marcos



Nesse ambiente, as vivências de Plínio, dos lugares onde cresceu e por que passou, contribuíram por refletir em seus escritos, na criação dos personagens que se fazem presentes em seus textos e as críticas frente a problemas sociais. Segundo Cezar Roberto Versa (2007, p.55):

Plínio Marcos chegou à delimitação de suas personagens a partir de sua posição diante da vida, sobretudo, de suas vivências. Como jornalista e observador astuto não deixava nada passar despercebido, compreendendo mais tarde o teatro como espaço para refletir sobre as misérias humanas. As marcas de sua vivência, perante certas situações sociais, estabeleceram-se em muitas de suas obras, como em *Barrela*, em que o dramaturgo se inspira em um fato acontecido e noticiado em Santos, contudo, a reflexão e adentramento em situações do âmbito psicológico são feitos por Plínio Marcos para problematizar uma série de conflitos da sociedade capitalista, a exemplo da situação carcerária brasileira.

De modo geral, a produção teatral de Plínio possui, conforme explica o autor já citado, Cezar Roberto Versa (2007, p.55), 37 obras, das quais 27 classificam-se como teatro adulto, 6 textos curtos e 4 para o teatro infantil. Além do teatro, Plínio escrevia crônicas para jornais e revistas. Segundo Edelcio Mostaço:

Ninguém sabe dizer quantos textos foram escritos por Plínio, entre crônicas, reportagens e demais contribuições para a imprensa. Após o sucesso de suas peças *Dois perdidos numa noite suja e navalha na carne* – entre os anos 1966 e 1967 -, ele foi convidado por Samuel Weiner a escrever uma coluna em *Útima Hora*, a partir de 1968. Desde esse momento e praticamente até o final de sua vida, Plínio esteve presente cotidianamente na imprensa, seja em *veja*, *Realidade*, *Diário da Noite*, *Opinião*, *A República*, *Caros Amigos*, *O Pasquim*, *Folha de S. Paulo*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla* e muitos periódicos, enfocando desde futebol até cinema, fazendo entrevistas ou, como veio a ser nacionalmente conhecido, enveredando pelas quebradas do mundaréu: esse Brasil polimorfo, tônico e teimoso, subjugado pelas diferenças sociais, pela miséria, pelo abandono, um mundo de excluídos, mas que se conta por milhões. (MOSTAÇO, 2002, p. 9-10)

Plínio iniciou no teatro com sua primeira peça escrita em 1958, *Barrela*, tendo sua estreia ocorrida em novembro de 1959. Entretanto, logo após a data de estreia, a peça acabou sendo censurada, proibida de ser encenada por 21 anos. A carreira de Plínio Marcos no teatro, principalmente após o denominado golpe de 1964, foi marcada por sucessivas e incessantes proibições por parte do Estado, tornando, assim, sua vida marcada pela luta em favor da liberdade de expressão, diante de um estado repressor, ditatorial, que utilizava aparatos de extermínio e tortura para tirar do caminho a oposição ou críticas a sua forma de poder.

As peças não rompiam só a linguagem e as convenções teatrais. Assanhavam o furor predatório da censura (...). Logo vieram as prisões, a violência física contra o teatro e a censura implacável. Plínio Marcos se tornou alvo preferencial da ditadura. Bastava seu nome como autor para um texto ser proibido. O abajur Lilás, que sem sutileza denunciava a tortura e o autoritarismo, provocou a mais longa batalha judicial e pública de um escritor contra a censura (MENDES, 2009, p.149)

O objeto deste estudo, a peça “Verde que te quero verde”, foi escrita em 1968 e censurada em seguida, sob o argumento de ser um ataque direto aos agentes da censura, e satirizar o processo censório brasileiro, de cunho moralista, defendendo princípios relacionado a “moral e os bons costumes”

A peça trata de satirizar os agentes da censura, e o processo pelo qual passava uma peça ao ser analisada pelo departamento responsável por fazer os cortes no texto. Plínio aponta o moralismo utilizado para embasar os cortes, ou seja, principalmente pelo fato de suas peças apresentarem uma linguagem mais crua, marginal, dotada de gírias e palavrões, referente à linguagem das ruas, eram censuradas a partir do pressuposto de que a peça iria ferir a moral e os bons costumes, ou seja, os princípios “Deus, pátria e família”.

O autor Marcos Freire, político opositor da ditadura militar, em seu livro *Nação Oprimida*, denuncia e analisa esse período no Brasil. Ele explica que em um estado ditatorial,

sofrem as liberdades públicas e os direitos individuais, consagrados nas Constituições democráticas do mundo. É que em qualquer tempo, a ditadura é o estado de exceção, que os restringe ou os suprime, prolongando-se, não raro, por vários anos, transformando o excepcional em regra duradoura. Já não é a nação que decide dos seus destinos. Para isso golpeia-se o Estado constitucional. Evitam-se ou desnaturam-se eleições populares. Eliminam-se instituições representativas ou sobre elas exerce-se férreo controle, efetivando-se tutela inadmissível sobre Poderes teoricamente proclamados independentes e harmônicos entre si. (FREIRE, 1977, p. 26)

O período ditatorial brasileiro, que se manteve de 1964 a 1985; foi marcado por repressões aos opositores do governo, com violações dos direitos humanos e atentados contra a liberdade de expressão (BRASIL, 2014)<sup>2</sup>. Assim, discorrendo acerca desse período pelo qual o Brasil enfrentou, faz-se necessário explicitar o que representou a entrada e a posse do general Castello Branco como presidente da República, na visão das historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, lançaria as

---

2 Mais informações também podem ser obtidas pelo site:  
<http://ditaduranuncamais.cnte.org.br/>

bases para uma mudança radical no sistema político brasileiro. Essa mudança contaria com a união de setores civis e militares, interessados em impor um projeto que visaria modernização impulsionada pela industrialização e pelo crescimento econômico, que, segundo as autoras assumiria e seria sustentado por um “formato abertamente ditatorial”. Essa interferência na estrutura do Estado exigiu que se fizesse toda uma configuração dos alicerces jurídicos, implantação de um novo modelo de desenvolvimento econômico, que seria levado a cabo através de um intenso aparato de repressão política e informação, tendo a censura como principal ferramenta para desmobilizar e suprimir os opositores. Sendo assim, os militares assumiram o governo de forma inconstitucional, adotaram a si próprios poderes de exceção, e nesse período de 21 anos, cinco generais do Exército se alternaram no poder, foram eles Castello Branco (1964-67), Costa e Silva (1967-69), Garrastazu Médici (1969-74), Ernesto Geisel (1974-79) e João Figueiredo (1979-85). (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.448-49)

Outro ponto a ser destacado, é o fato de que os governos militares utilizaram os chamados “Atos institucionais” para dar seguimento em suas políticas anticonstitucionais. O que difere o regime de exceção no Brasil dos outros regimes ditatoriais que tomaram o poder em determinados países da América Latina, como o Peru, em 1973, e Paraguai, em 1966, por exemplo, foi a utilização do aparato legal como forma de “sustentação e legitimação” diante da população civil brasileira, mantendo o Congresso Nacional em funcionamento, para mascarar o governo sob a forma de um “regime democrático”; a inserção de parlamentares “biônicos”, indicados pelos militares e não eleitos pelo povo, o que garantia a aprovação de todos os projetos no Congresso. Ainda assim, contudo, atrás da máscara da legalidade, os militares utilizavam da repressão para eles mesmos legislarem por meio dos Atos Institucionais (AI), editados arbitrariamente por comandantes das forças armadas ou presidente, sem absolutamente nenhuma participação dos membros legislativo, ou qualquer participação popular. (BECHARA E RODRIGUES, 2015, p.592-3)

Um dos pontos a serem abordados aqui relaciona-se a alguns aspectos da censura teatral brasileira para que possamos desenvolver posteriormente a análise do objeto de estudo selecionado, situando assim o contexto de produção da peça a ser estudada.

### 3 TEATRO E CENSURA NO BRASIL

O ato de censurar, tomar, tirar a palavra de alguém, não deixando-a falar, “amordaçá-la” (MICHALSKI, 1979) e silenciar as diversas formas de expressão e manifestação públicas das pessoas foi um dos aparatos mais utilizados pelos agentes da ditadura. Em atos de desrespeito à liberdade de expressão, cerceou a liberdade da imprensa, música, produções cinematográficas e peças teatrais, formas de manifestação mais combatidas pelos censores, visto a capacidade que estes meios tinham de atingir determinados públicos e expor as mazelas da sociedade. Como sustenta Eni Orlandi, “esse modo de produção de linguagem posta em prática durante a ditadura militar no Brasil se caracteriza pela censura, pela interdição da palavra ao conjunto da sociedade brasileira” (2007, p. 101); essa linguagem será investigada, na sequência, na peça de Plínio Marcos.

Segundo a historiadora Miliandre Garcia de Souza, a censura esteve presente no Brasil muito antes do período ditatorial da década de 1960, tendo formas de atuação diferentes ao longo da História, porém atuando sempre com objetivos similares. Assim, seu início remonta ao século XIX, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), que daria as bases institucionais para a censura teatral, e assumia fundamentalmente o compromisso de zelo pela moral e os bons costumes e pela proteção da língua clássica. Por outro lado, a partir da proclamação da República, houve uma vinculação da censura ao universo político. Além disso, segundo a historiadora, a concretização da expansão da censura se deu principalmente a partir da Constituição estadonovista de 1937, que submeteu e limitou todo o direito de liberdade de expressão a um órgão de natureza política e cunho autoritário, que visava eliminar a propaganda contra o governo, assumindo o controle da comunicação. O chamado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), assumia então essa postura autoritária de eliminar possibilidades de propaganda contra o governo e, ademais, preservar a moral e os bons costumes de acordo com a ótica cristã, aliando conforme diz a autora, a censura de caráter político-ideológico à de valores éticos-morais.

Em síntese, no decorrer do período da censura no Brasil, houve uma ligação entre o papel do sistema censório enquanto mantenedora de valores éticos e dos princípios morais à manutenção da ordem política e da segurança nacional, sendo mais incisiva na década de 1960, e a estrutura censória teve desde o seu momento

inicial até a completa abertura democrática, no final da década de 1980, atuação em prol da preservação dos valores morais e manter a ordem vigente. (2010, p.235-36). Nesse sentido, é relevante o fato de que a censura se estendeu até o dia três de agosto de 1988, quando foi abolida pela Assembleia Constituinte.

É válido trazer essa noção da censura nas terras brasileiras, principalmente a partir da década de 1960, que é justamente o período de atuação do dramaturgo aqui estudado, Plínio Marcos, e um momento de perseguição não somente a ele, mas todos aqueles pertencentes à classe artística teatral que assim como Plínio Marcos, gritavam pela liberdade de expressão e denunciavam as mazelas sociais brasileiras, sem desistir, embora a repressão fosse em níveis acentuados, as obras e a persistência desses artistas, simbolizaram resistência em tempos tão sombrios e opressivos.

As historiadoras trazem uma síntese do aparelho censório da ditadura militar brasileira. No texto subintitulado “cale-se”, as autoras explicam que:

O governo dos militares carregava consigo uma proposta de silêncio, e utilizou a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso. A ideia era aparentemente simples: combinava manejar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política. (...) a censura passou a atuar com diferentes objetivos: garantir o controle do fluxo público de informação, da comunicação e da produção de opinião. Reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos e interpretação da realidade nacional. A censura oficial de cunho moralista existia desde a Constituição de 1946, exercida pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Ao seu lado os militares instalaram uma espécie de braço articulado à máquina de repressão, orientado para suprimir qualquer tipo de contestação produzida no campo da cultura, do pensamento e das ideias. Filmes eram proibidos ou tinham cenas cortadas; versos de canções eram mutilados ou vetados. Peças teatrais acabavam barradas pelas autoridades, por vezes as vésperas da estreia (...). (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p.464)

Uma das estratégias utilizadas para “driblar” a política da censura é o uso que alguns artistas faziam da metáfora para expor sua mensagem, trocar determinadas palavras por outras, ou como diz Eni Orlandi, é a “tomada de uma palavra por outra”<sup>3</sup>, desviando assim a atuação do corte e proibição de determinadas obras e manifestações públicas, seja ela na música, no teatro, na literatura, no cinema e na imprensa. Assim, Plínio Marcos, ganhou a fama de autor “maldito”, por ter boa parte de suas obras censuradas; quando liberadas, com restrição de idade, horários específicos a serem apresentados e também palavras e falas cortadas, já que,

---

3 ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas. Pontes Editores, 2012. p.44.

desafiando a censura, utilizava palavras e expressões que evidenciavam (jornalísticas) a denúncia social que articulava. Ilka Maria Zanotto, no prefácio da biografia de Plínio, escrita por Oswaldo Mendes (2009), descreve uma característica do dramaturgo Plínio Marcos, sendo talvez aquela que fez com que a censura fosse tão pesada sobre suas obras: escrever sem metáforas, alegorias ou linguagens cifradas, diferente de muitas obras que foram escritas a fim de “driblar” a censura vigente na época. Segundo as palavras da autora, “Plínio Marcos jamais tergiversou. Como um touro indômito investiu ininterruptamente contra o paredão da arena à custa de não ser mais encenado, de ser escorraçado de qualquer lugar que lhe garantisse uma sobrevivência como comunicador – imprensa, rádio, TV, cinema, circo.” (ZANOTTO, 2009. p.11). Lança ainda, a questão, “por que a proibição paulatina e reiterada de sua obra?” (p.15). A resposta encontra-se na essência da forma de produzir dramaturgia do autor, ou seja, segundo Zanotto, ele mostra como ser humano, como ‘gente’, aqueles que são considerados marginais pela sociedade, trazendo aos palcos teatrais brasileiros e internacionais, personagens de grupos sociais que foram ignorados, fazendo-os assim, “existir”.

Essas características de Plínio Marcos faziam com que os agentes do Estado, da repressão, colocassem o autor no centro das perseguições, visto que incomodava pelo teor de denúncia em suas obras, como acontece na peça *O abajur Lilás*, peça escrita em 1970, que segundo Oswaldo Mendes, “provocou a mais longa batalha judicial e pública de um escritor contra a Censura”, tendo sua estreia somente em 1980, em São Paulo, sob a direção de Fauzi Arap. (MENDES, 2009, 149-52). Dentre outras razões, nessa peça, ele explicita a tortura, que era paulatinamente denunciada e comentada em grupos isolados, como um dos atos da ditadura; Plínio insere a tortura no palco, em atos de crueldade explícitos, que atribuíam à palavra a barbárie que representava.

Houve, em fins da década de 1960 e meados de 1970, aumento significativo, recrudescimento e acentuação da perseguição do Estado ditatorial sobre artistas e suas peças teatrais, sobre as diversões públicas em termos gerais, havendo a sobreposição da censura por questões e conteúdos políticos em relação a conteúdos atrelados à “moral”, ou seja um controle político de toda a produção artístico-cultural em esfera nacional. Para Miliandre Garcia de Souza, eram utilizados argumentos como “defender a sociedade e o público teatral da onda subversiva e influências comunistas” (2010, p.239, 242) visto que os governos militares e os

componentes do aparelho censório do Estado encaravam o meio teatral como um forte mecanismo de veiculação de propagandas subversivas, de propagação dos princípios comunistas e degeneração dos costumes, isso, devido a relação elenco-público que se constrói no teatro.

Neste artigo, busca-se entender em que sentido a peça “Verde que te quero verde” também incomodou a censura e quais momentos da peça podem ser exemplares quanto a essa resistência de Plínio Marcos.

#### 4 O SILÊNCIO E A CENSURA

Eni Orlandi (2007) busca perceber e refletir os “sentidos” do silêncio, do “não-dito” no interior da linguagem e do discurso, o silenciamento e a censura como forma de exercício de poder e repressão e o silêncio enquanto ato de resistência por parte do oprimido.

No início da obra, Orlandi trabalha no sentido de fazer uma distinção, ou seja, fazer subdivisões das formas de silêncio, sendo estes, o “silêncio fundador”, ou seja, aquele que “existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (2007, p.24). E, por outro lado, ela apresenta também a “política do silêncio”, que se subdivide em “silêncio constitutivo” que “nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as outras palavras)”, e o “silêncio local” que se refere à “censura propriamente dita (aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura” (p.24).

Esta análise se restringirá ao que Orlandi classificou como a “Política do silêncio”, pelo fato de estar relacionada ao próprio recorte temporal feito no tema aqui tratado, ou seja, em um contexto em que a censura e o silenciamento é eminente utilizado como aparelho repressivo do Estado.

Segundo a autora, essa relação do dito/não-dito deve ser contextualizada sócio historicamente, ou seja, “o poder e o não poder dizer” podem ser mais ou menos visíveis em determinados contextos históricos. Essa forma de silêncio, diz Orlandi, se define assim, que em dadas situações discursivas, “ao dizer algo apagamos outros sentidos possíveis”, bem como o mesmo pertence à própria ordem de produção de sentido e preside qualquer produção de linguagem. O silêncio constitutivo toma a forma de apagamento de determinados sentidos que se pretende evitar, ou seja, nas palavras na própria autora, o silêncio “trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites dos dizer”, ou seja, é um mecanismo que “põe em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer”. (2007, p.73-4)

Dentro ainda, da “política do silêncio”, a forma “silêncio local”, segundo caracteriza Orlandi, é a manifestação mais notória, mais visível do ato da interdição do dizer. Assim, para exemplificar a aplicação dessa forma de silêncio, Orlandi toma a *censura* como exemplo, caracterizando-a como uma estratégia política na



produção do interdito e do proibido, analisando-a também como “‘fato’ de linguagem que produz efeitos enquanto política pública de fala e silêncio” e considerando-a principalmente em sua materialidade discursiva, ou seja, linguística e histórica. Assim, não existe, segundo Orlandi, nenhum mistério no fato de como a censura funciona ao lado da opressão, ou seja, “proíbem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos” e não somente isso, a censura, diz a autora “não é um fato circunscrito à consciência daquele que fala, mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação”. Ora, se o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo, a censura logicamente estará interferindo na identidade do sujeito, de que ele possa ocupar determinados lugares e certas posições. (2007, p.75-6)

Se é assim teoricamente, a situação típica da censura traduz exatamente essa asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito. (ORLANDI, 2007, p.79)

É válido destacar que a autora também traz a noção de que o autor é um personagem do discurso social<sup>4</sup>, que tem uma função social, tendo desse modo o imaginário social, uma concepção equivocada de que ele é a origem do seu discurso, aquele que o produz e é responsável pelo que diz, sem entender que o discurso trazido à tona faz parte de um lugar ideológico, um pré-construído, e já existia antes da materialização específica. Por outro lado, o “povo” pode ser considerado, segundo as explicações da autora, como a “outra face” do discurso social. Assim, para que a censura funcione, diz Orlandi, ela joga com o princípio do autor: “ela remete à responsabilidade do sujeito (autor) quanto ao que ele diz. A censura intervém assim na relação do indivíduo com sua identidade social e com o Estado” (2007, p.106-7).

Assim, escreve Orlandi, “sob um governo ditatorial que impõe a censura, proibindo assim a circulação de certos sentidos – os autores exercem a resistência

---

4 O conceito de discurso social pode ser definido como “(...) tudo o que se diz, tudo o que se escreve em uma sociedade dada (tudo o que se imprime, tudo o que se fala hoje na mídia eletrônica. Tudo o que se narra e se argumenta, o narrável, o argumentável em uma sociedade dada, ou antes (...) o conjunto não necessariamente sistêmico nem funcional do dizível, discursos instituídos e temas providos de aceitabilidade e de capacidade de migração em um momento histórico de uma sociedade dada (ANGENOT, 1984, p. 20 apud ORLANDI, 2007, p. 109).

dizendo o 'mesmo' (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente 'outra' coisa (o que é proibido)". (2007, p.108)

No caso de Plínio Marcos, a resistência nessa adaptação – em sua obra, ele explicitava justamente o que é proibido – custou-se a censura em todas as obras produzidas na época. “Verde que te quero verde” é a obra que se pretende assinalar essa opção.

## 5 ANÁLISE DO DISCURSO

É fundamental discorrer sobre o processo de formação discursiva e compreender os caminhos propostos por Michel Pêcheux (1998; 2006) e Eni Orlandi (2012) para que, sob a luz da Análise do Discurso (AD) francesa possamos compreender os entremeios da peça de Plínio Marcos aqui trabalhada, ou seja, como ele, enquanto sujeito (autor) produz seus significados, com vistas à proposta da peça, que se caracterizou por fazer críticas ao sistema censório da ditadura militar brasileira.

Um mesmo acontecimento histórico pode dar origem a enunciados distintos, construindo acontecimentos discursivos distintos, e conseqüentemente produzindo enunciados que remetem ao mesmo fato, mas que não constroem as mesmas significações. A partir desse pensamento, Michel Pêcheux (2006, p.20) começa a desenvolver a noção de Análise do Discurso, no qual trabalha com a colocação de uma questão teórica ligada à AD, mais especificamente, conforme aponta na introdução de sua obra, com o conjunto de sentenças e regras que formam os discursos acerca de dado acontecimento, ou seja o “estatuto das discursividades”, entrelaçando e trabalhando com ideias, significados e proposições cruzadas que possuem de início “aparência logicamente estável”, com significado único, e formulações ambíguas. (p.28). Assim, escreve Pêcheux (2006), “toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis. Oferecendo lugar a interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso” (p.53).

Na perspectiva de Eni Orlandi (2012), a linguagem, aquilo que lemos ou ouvimos está carregada de sentidos, não há neutralidade nem mesmo nos usos mais cotidianos dos signos, e estes mesmos sentidos não estão “soltos”, muito pelo contrário, estão “administrados”, ou seja, existem sentidos já presentes administrados por um corpo social que fez de determinado discurso algo não neutro, e, portanto, já dotado de significado e interpretado (p.9-10). Portanto pensar a AD é problematizar aquilo que se ouve ou se lê, colocando questões sobre as diversas manifestações de linguagem. Assim, nas palavras da autora, é exatamente “pensando que há muitas maneiras de se significar que os estudiosos começaram a

se interessar pela linguagem de uma maneira particular que é a que deu origem à análise do discurso” (p.15).

A partir disso, na mesma obra, Orlandi aponta que a AD está situada na relação linguagem/pensamento/mundo, e procura mostrar que essa relação não é unívoca e não se passa diretamente de um a outro termo. Nesse sentido, a AD pensa antecipadamente a partir do legado do materialismo histórico, de que “há um real na história de tal forma que o homem faz história”, e aí, nesse ponto, conjugasse, segundo a autora, a língua com a história em sua produção de sentidos, ou seja, sua forma material ou linguístico-histórica, que é vista como o “acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história”. (2012, p.19).

Para Orlandi, é fundamental conhecer as condições de produção do discurso. Assim, ela traz alguns pontos que constituem essas condições, dos quais aponta inicialmente a memória como um desses pontos que fazem parte da produção, o contexto imediato, que no caso da peça de Plínio Marcos aqui trabalhada temos como esse contexto a I Feira Paulista de Opinião, ocorrida no ano 1968, que será apresentada posteriormente, incluindo também o contexto sócio-histórico e ideológico, que constituem essas condições de produção. (2012, p.30).

Portanto, para a análise do discurso, escreve, o que interessa não é a organização linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo. É dessa natureza sua unidade: linguístico-histórica (ORLANDI, 2012, p. 69).

## 6 IDEOLOGIA E DISCURSO

É indissociável pensar o discurso sem pensar a ideologia, visto que o primeiro é a materialização do segundo através da linguagem; discurso e ideologia são partes do processo de formação discursiva, consequência de um sujeito inserido em um determinado contexto histórico.

(...) as palavras, expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas (...) diremos que os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhe são correspondentes. (PÊCHEUX, 1988, p.160-1)

Pêcheux (1988, p.160) também mostra que existe uma dependência do *caráter material do sentido* como o que ele vai chamar de “o todo complexo das formações ideológicas”. Assim, existindo essa dependência, pode-se observar a partir de um primeiro momento, que segundo o autor, consiste em colocar que um sentido que não existe em “si mesmo”, mas é determinado por posições ideológicas presentes no processo sócio histórico no qual essas mesmas palavras e expressões são produzidas, ou seja, possuem significados diferentes, variando de acordo com dado momento, fatos, acompanhando as posições ideológicas. (p.160)

Segundo as autoras Souza e Silva, em artigo que trabalha com os usos do método de AD, e também trabalham com a noção de discurso e ideologia,

a relação entre discurso e ideologia se evidencia quando são analisados os conceitos de formação ideológica e formações discursivas. Uma formação ideológica pode ser compreendida como o conjunto de representações das práticas institucionais de um grupo social, de suas ideias, revelando a compreensão que cada grupo tem do mundo, uma vez que não existem ideias fora da linguagem. (SOUZA e SILVA, 2013, p.184)

A formação discursiva, diz Orlandi (2012), “se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. (p.43)

Uma definição de ideologia pode ser observada, a título de elucidação, no dicionário de política elaborado por Norberto Bobbio et al.

No intrincado e múltiplo uso do termo, pode-se delinear, entretanto, duas tendências gerais ou dois tipos gerais de significado que Norberto Bobbio se propôs a chamar de “significado fraco” e de “significado forte” da Ideologia. No seu significado fraco, Ideologia designa o *genus*, ou a *species* diversamente definida, dos sistemas de crenças políticas: um conjunto de idéias e de valores respeitantes à ordem pública e tendo como função orientar os comportamentos políticos coletivos. O significado forte tem

origem no conceito de Ideologia de Marx, entendido como falsa consciência das relações de domínio entre as classes, e se diferencia claramente do primeiro porque mantém, no próprio centro, diversamente modificada, corrigida ou alterada pelos vários autores, a noção da falsidade: a Ideologia é uma crença falsa. (BOBBIO et al, 1998, p.585)

Assim, para frisar a ideia supracitada, Orlandi (2012) explica que as formações ideológicas são representadas no discurso e por sua vez, as formações discursivas. Os sentidos, diz a autora, são sempre determinados ideologicamente.

tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca. (ORLANDI, 2012, p.43)

Ao pensarmos então, nessa relação existente entre discurso e ideologia, e como um se articula e é engendrado a partir do outro, levando em consideração o “lugar de fala”, de onde fala o produtor do discurso, podemos começar a perceber isso na peça “*Verde que te quero verde*” de Plínio Marcos, apresentada no ano de 1968, compondo a chamada *Primeira Feira Paulista de Opinião*.

## 7 “VERDE QUE TE QUERO VERDE” E OS SENTIDOS PROIBIDOS

Antes de discorrer sobre a peça, é necessário apresentar o que foi e o que representou a supracitada *Primeira Feira Paulista de Opinião*, evento no qual o autor Plínio Marcos participou com a apresentação da peça aqui estudada, juntamente com outros cinco dramaturgos, e demais cantores, compositores, poetas e artistas plásticos que, assim como Plínio, lutavam contra a censura<sup>5</sup>. Segundo explica Augusto Boal:

A ideia veio de Lauro Cesar Muniz. Por que não espetáculo mural, *Feira paulista de opinião? Guarnieri, Jorge de Andrade, Plínio Marcos Bráulio Pedroso e eu aceitamos*, com a mesma alegria. Compositores: Caetano, Gil, Edu, Ari Toledo, Sérgio Ricardo disseram sim (...) devíamos responder, o que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Serviria para alguma coisa, suaves artistas naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas. (BOAL, 2000, p.255)

O evento surge a partir de questionamentos, das necessidades de unificação e luta da classe artística contra a ditadura militar, especificamente contra a censura. Segundo Miliandre Garcia (2016), o espetáculo tinha como um dos seus principais objetivos procurar envolver a intelectualidade brasileira, engajá-la, especificamente aquela intelectualidade ligada aos movimentos de esquerda na luta contra a ditadura. A Feira Paulista de Opinião, como ficou conhecida, segundo Miliandre Garcia, tornou-se um “símbolo de resistência cultural à ditadura militar”. Para a autora, o evento assume a forma de uma obra de resistência e desobediência civil, levando em consideração o seu roteiro e encenação, bem como no que tange a sua relação com a censura e a ditadura. (p. 358-9)

A autora também coloca que o evento “vai além do formato peça teatral”, ou seja, assumia a forma de uma “produção cultural com o objetivo político de reunir artistas de diferentes matizes e linguagens, mas que compartilhavam de um ideal comum: a luta contra ditadura, começando pela contestação da censura”. (GARCIA, 2016, p.362)

Portanto, dotada de simbolismos e críticas, a peça é feita em um único ato, com apenas três personagens, todos eles vestidos de gorilas, sendo denominados Chefe, Subchefe e Subalterno, referindo-se a cargos e postos militares. Segundo as

---

5 Consulta de manifestos, cartas e fotografias e o programa do evento, disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/>

especificações feitas por Alcir Pécora (2017, p.50), o cenário é composto por “uma sala, um escritório com mesas, um rádio, três telefones verdes. Trata-se de um gabinete militar com móveis, paredes, luz, tudo verde”. Assim, a peça se desenvolve a partir do diálogo entre o “chefe e o subchefe” acerca de uma “agitação” feita pela classe teatral contra a censura de peças.

Segundo o autor Gessé Almeida Araújo (2017), “Verde que te quero verde”

aborda de modo mordaz o cotidiano da censura teatral, sendo a única a trazer diretamente este tema dentro do conjunto do espetáculo *1 Feira Paulista de Opinião*. A ação desenrola-se a partir do diálogo entre o Chefe da censura com o seu Subchefe, sendo que o elemento da obra que haveria de provocar a ira de grupos ideológicos de direita e do próprio governo militar, era a caracterização dos protagonistas da peça: o chefe representado pela figura de um macaco (“com rabo e tudo”, segundo a rubrica) e o subchefe vestido de soldado (uma representação evidente de um agente das Forças Armadas). A peça alude ao Serviço de Censura praticada por agentes militares, a partir de uma verve humorística muito próxima da linguagem do circo, aliás, universo presente no início da formação de Plínio Marcos como artista de teatro. (ARAÚJO, 2017, p.238-9)

As relações entre discurso e ideologia, anteriormente abordado por Pêcheux (1988) e Orlandi (2012) são lidas na peça na medida em que ao incorporar a proposta do evento, sendo este como expressão de um período de ausência de liberdade de expressão, de opiniões, o autor que fala a partir de um contexto imediato, absorve e expressa a ideologia combativa do teatro de Arena, com sua “estética da resistência” (ALMADA, 2004), fala portanto a partir disso, e mostra o esquete que a todo momento satiriza os agentes da censura, a começar pelo figurino, com os atores vestidos de gorilas, usando armas e uniformes do exército. É válido destacar também, que a figura dos gorilas, bem característica nessa peça, tanto no sentido humorístico, quanto no sentido de deixar visível a imagem que os opositores da ditadura tinham dos militares, podendo-se perceber, portanto, a ideologia assumida por Plínio Marcos ao criar e apresentar a obra. Segundo o autor Rodrigo Motta:

O gorila seria uma síntese de brutalidade e estupidez, ou seja, o bicho seria tão forte quanto burro. E essa é uma imagem corrente no pensamento progressista e de esquerda, a percepção de que à direita encontram-se as forças do atraso, da ignorância e da repressão. O gorila passou a representar o conjunto das forças de direita, mas, em sua formulação original, tratava-se de referência específica aos militares direitistas, considerados golpistas inveterados. (MOTTA, 2007, p.198)

Um dos principais argumentos utilizados contra as peças de Plínio, e que é uma das críticas mais contundentes na peça, quiçá à principal, estava relacionado



com a linguagem utilizada pelo autor, ou seja, carregada de palavrões, linguagem das ruas e dos personagens com quem o autor trabalhava. Alcinhas como “pornográficas” e “subversivas” eram utilizadas pelos militares para censurar as peças de Plínio, bem como o argumento de que isso conseqüentemente iria ferir a família brasileira, influenciando-as com seus palavrões. No trecho abaixo, podemos notar alguns pontos que Plínio satiriza, como o uso dos palavrões, e como se isso estivesse “contaminando” as instituições, com algo de imoral, notando-se também bem o uso da censura para salvar as instituições “Deus, pátria e família”.

**CHEFE** – Assim fico mais tranquilo. Desde que a peça **desse moleque** entrou na Censura, perdi o sono.

**SUBCHEFE** – Não perca o sono, tome Nebutal.

**CHEFE** – Os cambaus! Digo, não gosto de tomar droga. **Você vê como temos razão de proibir peças com palavrão?** Desde que comecei a censurar peça **desse cara**, vivo falando palavrão. Até eu, que sou de formação religiosa, me deixo influenciar às vezes. Puta merda!

**SUBCHEFE** – Ora, o senhor não faz mais do que citar um autor.

**CHEFE** – É verdade. A merda é que eu nunca cito Shakespeare.

**SUBCHEFE** – Também, esse aí está meio fora de moda. **Agora é só palavrão.**

**CHEFE** – Aqui ó! **Nós vamos moralizar isso.**

**SUBCHEFE** - Proibindo! Proibindo! Proibindo! **Passando a borracha** em cada palavrão!

**CHEFE** – Ou no lombo do autor.

**SUBCHEFE** – **A família será salva!**

**CHEFE** – Família ou morte!

**SUBCHEFE** – **A pátria amada!**

**CHEFE** – **A moral e Deus!** (MARCOS, 2017, p. 51-2) (grifos meus)

No tocante ao fragmento do esquete supracitado, depreende-se quais pontos o autor pretendia criticar, tendo em vista o lugar em que Plínio fala, sua identidade, de como ficou conhecido pelas suas peças, ou seja, como de um dramaturgo que desde suas primeiros textos escritos não pode manifestar-se livremente por conta da repressão, dos agentes da censura que partiam de condições ideológicas diversas a de Plínio, autor este que trazia sempre uma linguagem direta das ruas, com as manifestações e representações das características desse ambiente e dos personagens que o compõe.

Como anteriormente dito, *Verde que te quero verde* incorpora a proposta elaborada por Augusto Boal na montagem da Feira Paulista de Opinião; ela fala pelos artistas censurados, grita pela liberdade de expressão, e ao mesmo tempo que faz rir, é combativo, observa-se nas linhas as posições de Plínio, quem são os militares e os agentes da censura. Existe uma leitura de como ele mesmo era visto, de como suas peças eram vistas, o que ameaçavam, sob a perspectiva conservadora dos militares, visto que Plínio foi um dos dramaturgos mais

censurados, com textos proibidos e conseqüentemente apresentações proibidas. Ao referir-se aos cortes que sofriam os seus textos e sua obra no geral, Plínio afirma:

De repente, todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Um filho-da-puta de um censor, num dia em que eu perguntei por que todas as minhas peças estavam proibidas, ficou nervoso: - Porque suas peças são pornográficas e subversivas. - Mas por que são pornográficas e subversivas? - São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve. O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. **Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros.** (MARCOS, 1996, p.108)

Portanto, o silêncio constitutivo exposto por Orlandi (2007), é percebido no esquete de Plínio na medida em que o autor se utiliza dessas metáforas, nesse caso ele utiliza o esquete e o humor para falar fundamentalmente sobre sua própria experiência, como pode ser visto nas expressões “**desse cara**” “**desse moleque**”, em como ele ironiza o fato dos censores acharem que suas peças seriam de cunho imoral, “subversiva”, “pornográfica”, ameaçando determinados valores da sociedade, sendo que as peças com toda sua linguagem e violência nela demonstrada, como o próprio autor afirmou acima, era algo que já estava presente nas ruas das principais capitais, ou seja, não era algo inventado pelo ele, mas reflexo das vivências e da realidade observada, o autor apenas as representava. Assim, há o silenciamento mostrado na obra, para que não se falasse e para que não escancarasse a verdadeira face da ditadura militar, temas como a violência e a tortura por exemplo que seriam caros para a imagem da ditadura, também presente em obras anteriores e posteriores ao esquete aqui estudado, ou seja, essa proibição dos palavrões é, portanto, em certa medida o silenciamento da linguagem do povo, das ruas, dos oprimidos. Segundo explica Magaldi (2010)

No caso de Plínio, porém, o palavrão não está eivado de gratuidade. Ele é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas. As personagens por ele fixadas expressam-se dessa forma, no cotidiano. Como alterar essa característica? Plínio se mostraria mau dramaturgo se não captasse a maneira integral de suas personagens. (MAGALDI, 2010, p.213)

O que remete ao não dito proposto por Eni orlandi (2007), o trecho em que o personagem subchefe sugere ao seu superior “**a gente podia experimentar liberar uma peça dessas**” e o chefe responde “**Nunca! A família precisa ser salva**” (MARCOS, 2017, p.53) mostrando-se também como uma demonstração de como a

liberação das peças de Plínio seria algo ameaçador para a censura, o que consequentemente está atrelado a grande perseguição sobre as suas produções. A censura presente nas páginas do esquete em forma de crítica, é uma denúncia ao que se vivenciava, o “silêncio local” manifestação mais notória, segundo Orlandi (2007, p. 75-6) da interdição do dizer, prática do silenciamento, algo que o próprio autor experienciou em peças anteriores.

Existe também, dentro dessas condições de produção dos discursos, o que Orlandi chama de “relações de força”, ou seja, segundo a autora, “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz”. Ora, isso ocorre devido ao fato de que a sociedade é constituída por relações hierarquizadas, de poder, ou seja, vale mais a palavra daquele que está acima em uma dada hierarquia, o lugar de fala, a posição de fala, dá mais “credibilidade” ao que se diz quanto maior for seu posto ou sua experiência com aquilo que se diz, no caso do dramaturgo aqui pesquisado, é a posição de um autor censurado, formando discursos sobre a censura. Além disso, na relação discursiva, são as imagens que constituem as diferentes posições, diz Orlandi, se aplicarmos isso no caso do dramaturgo Plínio Marcos enquanto locutor empírico, falando a partir de uma imagem que ao longo sua trajetória foi se solidificando e se constituindo, sobre sua identidade, a título de exemplo, a imagem do “autor mais censurado”, “autor maldito”, um dos mais “perseguidos pelo sistema censório”, é que vai fazer valer seu dizer de modo determinado, que vai significar diante de seus interlocutores, ou seja, a plateia que o assiste, conforme conclui Orlandi, “e as identidades resultam desses processos de identificação, em que o imaginário tem sua eficácia” (2012, p. 40-1).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber ao longo do trabalho como a classe artística, principalmente nos palcos teatrais, foi afetada pelas políticas de silenciamento perpetradas pelo Estado, exercidas através da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), como forma de desmobilização e repressão a toda forma de manifestação pública que tivesse intenções de crítica e oposição ao governo ditatorial.

Plínio Marcos se destaca nesse meio por abordar temas que traziam à tona toda a sujeira e a violência presentes nas ruas das principais cidades do Brasil, dando voz e mostrando parte da realidade dos marginalizados brasileiros, homossexuais, prostitutas, moradores de rua, presidiários e todos aqueles colocados à margem. Essa estética que marca o trabalho do dramaturgo traz como consequência a intensa perseguição sobre ele e toda sua produção, sendo impedido de encenar suas peças em todo o território nacional<sup>6</sup>, o que o caracteriza como um autor maldito (MENDES, 2009), um dos mais perseguidos pela censura. Os temas trazidos por Plínio Marcos escancaravam as mazelas, o lado mais pesado e sombrio da realidade dos marginalizados brasileiros, sob o teto de um Estado com repressão e violência, utilizando o aparato censório para manter afastado todo e qualquer movimento contrário.

Podemos concluir que são notórias as formas de “silêncio local” apresentadas por Orlandi (2007), principalmente no que tange ao conteúdo abordado por Plínio Marcos na essência do esquete aqui analisado, que trabalha com o humor, mas mostra a realidade cruel de muitos artistas que receberam vetos em suas obras por abordarem conteúdos considerados subversivo, mas não somente isso, mostrando nas entrelinhas que por vezes a tortura era utilizada contra os seus pares. Verde que te quero verde traz nas entrelinhas de um texto curto e no próprio cenário da peça, a hipocrisia que sustentava o aparelho censório ditatorial brasileiro. Além disso, o peso do texto se dá por ser feito dentro de um contexto e propostas específicas, ainda que soe redundante, era a posição de um censurado, falando para censurados, contra a censura, em um evento de extrema importância para a resistência frente ao sistema vigente.

---

<sup>6</sup> Informação disponível no sítio oficial do autor na web:  
<https://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Isaías. **Teatro de Arena: uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004
- BECHARA, Gabriela Natacha; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. **Ditadura militar, atos institucionais e Poder Judiciário**. Revista Justiça do Direito, v.29, n.3, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.seer.upf.br/index.php/rjd/article/download/5611/3826/>
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginárias**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco; Trad. VARRIALE, Carmen C. et al; coord. Trad. FERREIRA, João; Rev. Geral. FERREIRA, João e CACAIS, Luis Guerreiro Pinto. **Dicionário de política I**. Vol.1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1 ed., 1998
- Contiero, Lucinéia. **Plínio Marcos: uma biografia**. 2006, 405. Tese. (Doutorado em Letras).
- CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- FREIRE, Marcos. **Nação oprimida**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a **I Feira Paulista de Opinião** (1968). *Varia hist.* [online]. 2016, vol.32, n.59, pp.357-398. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v32n59/0104-8775-vh-32-59-0357.pdf>
- MAGALDI, Sábado. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos: Obras teatrais: no reino da banalidade**. Org. Alcir Pécora, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Editora Leya, 2009.
- MICHALSKI, Yan. **Palco Amordaçado – 15 Anos de Censura Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Análise de Discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas, SP – Pontes Editores, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio**; Tradução Eni P. Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1988
- \_\_\_\_\_. **O discurso: estrutura ou acontecimento**; Tradução Eni P. Orlandi, Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- SOUZA, Maurini de; SILVA, Uiara Chagas. **O MST no Jornal Hoje: uma análise discursiva**. Cadernos de Estudos linguísticos, v. 55, n. 2, Campinas, Jul/Dez.2013.

p.184.Disponível

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637297/5019>

em:

SOUZA, Miliandre Garcia de. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). In: Revista Topoi, v. 21, jul-dez, 2010, p.235-36

VERSA, Cezar Roberto. **O teatro de Plínio Marcos: Linguagem e Mascaramento Social**. 2007. 185 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.