

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

POLIANA LACERDA DA SILVA

**ENGAJAMENTO, REBELDIA E MARGINALIDADE EM *DOIS
PERDIDOS NUMA NOITE SUJA* DE PLÍNIO MARCOS**

**UBERLÂNDIA
2012**

POLIANA LACERDA DA SILVA

ENGAJAMENTO, REBELDIA E MARGINALIDADE EM *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA* DE PLÍNIO MARCOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

**UBERLÂNDIA
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- S586e Silva, Poliana Lacerda da, 1985-
Engajamento, rebeldia e marginalidade em *Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos / Poliana Lacerda da Silva. - Uberlândia, 2012.
- 177 f. : il.
- Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. Marcos, Plínio, 1935-1999 - *Dois perdidos numa noite suja* - Crítica e interpretação - Teses. 2. História - Teses. 3. Teatro - Brasil - História e crítica - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

POLIANA LACERDA DA SILVA

ENGAJAMENTO, REBELDIA E MARGINALIDADE EM *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA* DE PLÍNIO MARCOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia, 01 de março de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (Orientadora) – UFU/MG

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira – UERJ/RJ

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar – UFU/MG

Aos meus pais, Suely e Domingos, pelos valiosos ensinamentos de vida, pelo estímulo e amor.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Kátia Rodrigues Paranhos, pela dedicação e orientação cuidadosa, pelas muitas contribuições à minha formação intelectual, desde a iniciação científica, passando pela monografia e agora no mestrado. Muito obrigada e minha especial admiração.

Ao professor Victor Hugo Adler Pereira, por ter gentilmente aceitado o convite para participar da banca.

Ao professor Alexandre de Sá Avelar, pela importância de seus apontamentos desde a monografia, pela leitura criteriosa, críticas e sugestões no texto de qualificação e por compor a banca de defesa.

À professora Carla Miucci, por ter aceitado o convite para a banca de qualificação e pela inestimável contribuição que deu a este trabalho.

À professora Luciene Lehmkuhl, pela atenção e gentileza sempre, pelas sugestões feitas na disciplina Seminários de Pesquisa, pelos ensinamentos acerca da relação história e imagem e que foram fundamentais para este trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFU, especialmente a Adalberto Paranhos e Newton Dângelo, pelas reflexões feitas ao longo das disciplinas ministradas.

Aos meus pais, pela paciência, pelo carinho e apoio constante.

À minha família pelo carinho, compreensão e por estar sempre ao meu lado nos momentos difíceis e também nos momentos de glória.

Ao Eduardo, pela compreensão, incentivo, força e carinho que tornaram minha caminhada mais leve. Agradeço o apoio e os momentos felizes que me proporciona.

Ao meu querido irmão pelos momentos de alegria, apoio e incentivo na vida acadêmica.

À Ivanilda, exemplo de inspiração, luta, firmeza, amizade e dedicação, que sempre esteve ao meu lado me mostrando que o esforço vale a pena.

Aos funcionários do Instituto de História, Josiane, João Batista, Gaspar, pela gentileza e eficiência em sempre nos atender. Meu especial agradecimento à Luciana, por ser sempre atenciosa e gentil.

À Lígia, companheira na pesquisa teatral e amiga, pela amizade construída, pelas confidências que compartilhamos e pelo apoio incondicional.

À Geanne e à Andréa, por se mostrarem sempre disponíveis quando precisei, pelas belas palavras que me acalmam, pelos gestos generosos e afetuosos.

Ao Roberto, pelo apoio tecnológico, pelas dicas dadas à minha pesquisa, indicação de fontes, pela gentileza de ler o meu trabalho e pela amizade.

À Sarah, pela linda relação de amizade de anos, pelos momentos agradáveis que passamos juntas.

À Renata, pela amizade para além dos espaços da Universidade.

À Roberta e Amanda, pelas boas conversas, o compartilhamento de experiências e pelas palavras de incentivo.

À COMPT31, que gentilmente me adotou, muito obrigada pelos momentos de alegrias e descontração.

Aos amigos que fiz no decorrer desses anos, entre eles, Cíntia, Fabrícia e Edgar.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa oferecida durante o curso e que possibilitou minha dedicação exclusiva ao trabalho.

À Izabel Mendes, pela revisão atenciosa e criteriosa da dissertação.

Agradeço a todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho, para minha formação pessoal e profissional, com os mais sinceros gestos de carinho, dedicação e apoio que pude receber.

O teatro foi a forma que encontrei para dar um testemunho a respeito do tempo mau que vivemos. Falo de gente que conheci e conheço, gente que está amesquinhada por gente; gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isso. Apresento os fatos como um repórter. Conheço os fatos e não sei a solução. O recado que tenho para dar é só este: há gente por aí se danando. Meu ideal é conseguir fazer as platéias pensarem na solução para o problema dessa gente, problema que deve ser o de todos nós. Não faço teatro para o povo, mas faço em favor do povo. Teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso.

Plínio Marcos

O escritor é um testemunho do seu tempo. Ele não pode fugir ao seu papel de denunciador e de cotejador da realidade que o cerca. Agora, quanto à forma de dar esse testemunho, o escritor deve usar de toda a liberdade possível, porque numa literatura cabem desde Clarice Lispector e Cornélio Pena, até Wander Pirolli e Plínio Marcos.

João Antônio

RESUMO

O presente trabalho visa analisar o texto teatral *Dois perdidos numa noite suja*, escrito em 1966 pelo dramaturgo Plínio Marcos, buscando compreender sua historicidade, o processo de sua criação, o enredo, seus personagens, a linguagem, os temas suscitados na obra, relacionando todos esses aspectos com as questões políticas, culturais e sociais do momento histórico em que a peça foi produzida. Para isso, reflito sobre a época em que Plínio Marcos escreveu sua obra, a sua trajetória, as vivências e experiências de vida em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências com diversos grupos sociais, sua formação teatral, os grupos frequentados por ele e que influenciaram na sua produção e a relação deste autor com a censura e a ditadura militar.

Palavras-chave: *Dois perdidos numa noite suja*, engajamento, Plínio Marcos, teatro.

ABSTRACT

The present work analyzes the theatrical text *Dois perdidos numa noite suja* (*Two Lost in a Dirty Night*), written in 1966 by playwright Plínio Marcos, seeking to understand its history, the process of its creation, the plot, its characters, language, the themes raised in the work, relating all these aspects with the political, cultural and social historical moment in which the play was produced. For this, I reflect on the time when Plínio Marcos wrote his work, its history, the experiences and life experiences in different areas, covering your contacts and interaction with various social groups, his theatrical training, the groups frequented by him that influenced his production and the relationship of the author with the censorship and military dictatorship.

Keywords: *Dois perdidos numa noite suja*, engagement, Plínio Marcos, theater.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 11 |
| História e teatro: a aproximação de dois campos | 18 |
| Capítulo I | |
| Plínio Marcos: criador e personagem | 24 |
| 1.1 “Eu fiz por merecer”: a trajetória de um dramaturgo..... | 25 |
| 1.2 Da marginalidade de criança à marginalidade adulta..... | 42 |
| 1.3 De camelô a contador de histórias..... | 48 |
| 1.4 “O teatro é a mais perseguida das artes” | 52 |
| 1.5 Plínio Marcos e a “flor de obsessão” | 72 |
| Capítulo II | |
| De um maldito a dois perdidos: enredo, personagens e temas | 77 |
| 2.1 O processo de produção de <i>Dois perdidos numa noite suja</i> | 78 |
| 2.2 Do enredo ao levantamento dos temas..... | 84 |
| 2.3 Primeiro ato: em cena, exclusão social, miséria, superioridade e exposição de preconceitos sociais..... | 87 |
| 2.4 Segundo ato: violência, marginalidade e poder entram em cena..... | 99 |
| Capítulo III | |
| <i>Dois perdidos</i>: críticas, linguagens e personagens | 119 |
| 3.1 Críticas e críticos: a recepção de <i>Dois perdidos numa noite suja</i> | 120 |
| 3.2 “Se minhas peças são atuais, o mérito não é meu. A culpa é do país que não se alterou”: <i>Dois perdidos numa noite suja</i> pós-1966..... | 133 |
| 3.3 Plínio Marcos e <i>Dois perdidos numa noite suja</i> : “outras palavras” | 145 |
| 3.4 Do palco para a “telona”: de <i>Dois perdidos</i> a <i>2 perdidos</i> | 151 |
| Considerações finais | 162 |
| Fontes | 164 |
| Referências Bibliográficas | 172 |

PRÓLOGO

[Archibald MacLeish] me ensinou a ler literatura de um modo novo, fez-me ver como a análise da forma podia revelar significados para o historiador que seriam inacessíveis a quem ficasse apenas no nível das idéias, do conteúdo discursivo. Outros colegas da arquitetura, pintura, teologia etc. também me ensinaram os rudimentos da análise formal, de tal forma que eu pudesse utilizar suas técnicas especializadas para fazer análises históricas com maior rigor conceitual.

Carl Schorske

Início este texto com a citação de Carl Schorske, autor que tive a oportunidade de estudar em duas disciplinas ao longo do mestrado e que em seu livro, *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*¹, faz um belíssimo relato do seu perfil como estudante e historiador e da importância do contato com outras áreas do conhecimento e do estudo multidisciplinar para a história. O encontro com a obra teatral e o reconhecimento dela como fonte de pesquisa e objeto de estudo para o historiador me motivou bastante durante a minha trajetória acadêmica e, ao escolhê-la, este trabalho se estabelece entre duas áreas do conhecimento: história e teatro, e com essa interdisciplinaridade trilha pelos caminhos da história cultural.

A obra teatral em questão é *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966 pelo dramaturgo Plínio Marcos, com a qual comecei a trabalhar ainda na graduação. Cheguei à escolha desse tema em 2006 quando cursei a disciplina Tópicos Especiais em História da América, que tinha como proposta a reflexão sobre a história norte-americana no século XX, suas experiências culturais, as diferentes manifestações e as práticas de contestação político-cultural, bem como o estudo da presença dos comunistas e a perseguição que estes sofriam pela política americana e a forte influência da música, do cinema e do teatro na cultura do país. Esse estudo foi fundamental para a escolha do tema, pois me despertou o interesse em realizar um trabalho que privilegiasse o diálogo entre história e objeto artístico, trazendo para a realidade brasileira a resistência e a atuação, principalmente no que diz respeito ao teatro no período da ditadura militar.

¹ SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 282 p.

A professora Dra. Kátia Rodrigues Paranhos, que ministrou a disciplina, gentilmente me indicou alguns livros que tratavam sobre essa temática, além de textos teatrais de dramaturgos que escreveram no período ditatorial, o que me possibilitou encontrar o meu objeto de estudo. Deparei-me com uma obra intitulada *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*², que me apresentou o dramaturgo Plínio Marcos e que acabou provocando em mim certa instigação, por ter sido um autor tão ousado e contestador em um tempo difícil, de muita censura e perseguição. Estudar a obra desse teatrólogo significa ter muita disposição para mergulhar no universo que ele representou da marginalidade, da miséria, do desemprego, da solidão, violências de todos os tipos, e entrar em contato com interessantes personagens, como prostitutas, homossexuais, presidiários, meninos de rua, catadores de lixo, que não haviam sido representados de modo tão efetivo na dramaturgia brasileira.

Dentre os seus textos teatrais, a minha opção foi por *Dois perdidos numa noite suja*, por possibilitar discussões sobre uma variedade de temas que podem ser debatidos até hoje por tratarem de questões atuais e por ser uma produção dramática com muita força política e social, trazendo para os palcos os problemas da sociedade brasileira por meio dos marginalizados e excluídos.

Diante disso, em 2007 iniciei a pesquisa *Dois perdidos numa noite suja* e o Grupo de Teatro Forja: teatro e trabalhadores no Brasil pós-1964, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculada a um projeto maior intitulado *Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada* (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil Republicano), da professora Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

Com a realização desta pesquisa surgiram novas questões, reveladas na grande quantidade de informações que recolhemos. O acesso a essas fontes foi importante para ampliação das perspectivas desta dissertação de mestrado, pois propiciou o enriquecimento de minhas análises e o amadurecimento das minhas reflexões.

Nesse sentido, a proposta da pesquisa de mestrado é analisar a peça teatral *Dois perdidos numa noite suja*, buscando compreender sua historicidade, o processo de sua criação, o enredo, seus personagens, os temas suscitados na obra, a repercussão da crítica teatral na época em que a peça foi escrita e encenada, relacionando todos esses aspectos com as questões políticas, culturais e sociais do momento histórico em que foi produzida. Pretende-se ainda realizar uma reflexão sobre a época em que Plínio Marcos escreveu sua obra, a sua trajetória, as vivências e experiências de vida em diferentes espaços, que abrangem seus

² MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, 191 p.

contatos e convivências com diferentes grupos sociais e a relação deste autor com a censura e a ditadura militar.

Lidar com o dramaturgo Plínio Marcos me despertou interesse na relação entre história e biografia. Percebe-se que, nos últimos anos, historiadores têm chamado a atenção para a importância dos estudos sobre trajetórias individuais — fato anteriormente observado mais entre estudiosos de outras áreas, principalmente da literatura e do jornalismo. Alguns autores, como Giovanni Levi e Pierre Bourdieu, ajudam-nos a pensar perspectivas historiográficas na utilização de biografias por historiadores.

No que diz respeito à biografia, há uma aproximação entre história e literatura e isso fez com que surgissem alguns questionamentos na historiografia. Apesar de a biografia estar no centro das preocupações dos historiadores, ela apresenta muitas ambiguidades. Segundo Giovanni Levi, a maioria das questões de metodologia da historiografia se refere à biografia, como os problemas das escalas de análise, das relações entre regras e práticas, os limites da liberdade e da racionalidade humana.³

A biografia constitui canal privilegiado em que os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura são transmitidos para a historiografia. Essa influência por parte da literatura trouxe para os historiadores algumas dificuldades em relação aos documentos, pois estes são “muitas vezes intransponíveis: a propósito, por exemplo, dos atos e dos pensamentos da vida cotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade e dos momentos contraditórios de sua constituição.”⁴

Levi destaca, em sua análise, a existência da relação entre contexto e biografia, sendo que a importância desta última é mostrar as incoerências dos sistemas de normas e o seu funcionamento, evidenciando a diversidade das práticas individuais.

Quando nos remetemos ao termo biografia, a primeira definição que temos é a “história de vida” de uma pessoa e é o que Pierre Bourdieu, em seu texto *A ilusão biográfica*, chama de “senso comum”. Segundo ele, essa noção entrou no universo científico e uma vida representaria “inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.”⁵ Para Bourdieu, a dificuldade da biografia está justamente nisso, em compreender o relato biográfico como a escrita de uma vida, a partir da concepção de que um conjunto coerente e orientado de fatos é conduzido por

³ Ver LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 168.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 168.

⁵ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 183.

um caminho único, um sentido linear, uma trajetória que aparece segundo uma ordem cronológica desde o início da história da vida de um indivíduo até o final desta.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.⁶

Na perspectiva do autor, a única constância na vida é o nome próprio e, devido a isso, a história de vida não pode ser vista como uma sucessão de acontecimentos coerentes vinculados somente ao indivíduo. É preciso reconstituir o contexto em que o sujeito está inserido até mesmo para entender a sua trajetória, a “superfície social” na qual ele age em uma pluralidade de campos a cada instante.⁷

Portanto, é importante examinar a imagem que foi construída de Plínio Marcos pelos biógrafos e pelo próprio dramaturgo e, ao mesmo tempo, tentar pensar e/ou construir uma biografia que seja útil para o trabalho, principalmente em relação à produção de *Dois perdidos numa noite suja*.

Para isso, adotei como pressuposto metodológico o entrecruzamento de fontes como, por exemplo, o texto teatral, entrevistas concedidas por Plínio Marcos, debates dos quais o dramaturgo participou, artigos de jornais e revistas escritos por ele e sobre ele, dissertações e teses, críticas teatrais e material audiovisual.⁸

Nesse contexto é interessante abordar a importância dos documentos na pesquisa do historiador e como o contato com eles exige certa preocupação com a produção do conhecimento histórico. As fontes históricas não-verbais vêm sendo exploradas por historiadores e estudiosos nas ciências humanas há um bom tempo. No século XIX, Charles Langlois e Charles Seignobos⁹, representantes da escola metódica francesa, reconheceram a pertinência da utilização da “obra de arte” como objeto da pesquisa histórica, embora sujeita a

⁶ *Idem, ibidem*, p. 185.

⁷ Ver BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 190.

⁸ Além do entrecruzamento de fontes como pressuposto metodológico é preciso estar atento também às contribuições teórico-metodológicas de Edward Palmer Thompson, que apresenta a lógica histórica como defesa da necessidade do diálogo entre teoria e evidência no processo de construção do conhecimento histórico. O autor entende por lógica histórica “um método de investigação adequado a materiais históricos, destinado, na medida do possível, a testar hipóteses quanto à estrutura, causação, etc., e a eliminar procedimentos autoconfirmadores (‘instâncias’, ‘ilustrações’). O discurso histórico disciplinado da prova consiste num diálogo entre conceito e evidência, um diálogo conduzido por hipóteses sucessivas, de um lado, e a pesquisa empírica, do outro.” THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 49.

⁹ LANGLOIS, Charles Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Renascença, 1946, 349 p.

uma série de restrições; isso sem mencionar os trabalhos fundamentais de Jacob Burckhardt¹⁰ e Johan Huizinga¹¹. A utilização desse tipo de fonte também foi repensada pelos fundadores da Escola dos *Annales*, Marc Bloch e Lucien Febvre, a partir de 1929. Os historiadores desse movimento buscavam não apenas fontes históricas oficiais e escritas, mas uma diversidade de documentos que estariam em todas as sociedades, contendo os mais variados vestígios do homem, e que, de alguma forma, possibilitassem a descoberta de alguns aspectos de suas relações sociais. Sobre isso, Bloch salienta:

A diversidade dos documentos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias a nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma idéia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários.¹²

O movimento defendia uma “história problema”, vendo o historiador como incitador de questionamentos, pois os documentos não falam por si só; é preciso interpretá-los. Sobre isso, Febvre diz: “Se não há problemas, não há história. Apenas narrações, compilações.”¹³ Além disso, o diálogo entre a história e outras áreas do conhecimento, como literatura, música, teatro e artes plásticas se intensificou, destacando-se a necessidade de novos objetos na pesquisa histórica.

Assim sendo, acredita-se que o texto teatral, como uma obra literária, é um documento para a pesquisa dos historiadores, pois possibilita a análise de um contexto histórico, uma vez que representa determinada realidade social e, como fonte de pesquisa, deve ser vista como “uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou de produção.”¹⁴

Vale citar o que o historiador francês Roger Chartier escreve com relação à história e aos diferentes tipos de documentos:

¹⁰ BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, 280 p.

¹¹ HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia y otros ensaios*. México: Fondo de Cultura Economica, 1994, 452 p.

¹² BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 79-80.

¹³ FEBVRE, Lucien. Viver a história. In: *Combates pela história*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 31.

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 246.

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador.¹⁵

Ademais, Roger Chartier, referência importante dentro da história cultural, ao colocar a cultura como prática, trabalha com dois conceitos em seus estudos: o de representação e o de apropriação. As práticas culturais que Chartier menciona são entendidas não apenas como a realização de um livro, uma técnica artística, mas todos os modos como, em uma dada sociedade, os homens se organizam, se vestem, se comunicam.

Tomando representação como o modo pelo qual os indivíduos expressam sentido ao seu mundo, esse conceito permite, segundo Chartier, articular três modalidades de relação com o mundo social:

[...] em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.¹⁶

Para Chartier, as representações se inserem em um campo de concorrência e disputas, constituindo-se em verdadeiras lutas de representações. Já em relação à noção de apropriação, o autor a coloca no centro de uma abordagem de história cultural. O autor afirma que “a apropriação, tal como entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.”¹⁷

Segundo Raymond Williams, a palavra “cultura” se encontra entre os termos mais complexos da língua inglesa, mas tem a sua peculiaridade marcada no momento em que passa

¹⁵ CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 11.

¹⁶ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988, p. 23.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 26.

“a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamentos distintos e incompatíveis.”¹⁸ O crítico literário, ao entender a cultura como todo um modo de vida, não exclui o que é próprio da sua produção nas diferentes esferas culturais, seja nas mais diversas áreas das artes, na vida cotidiana, no ambiente do trabalho.¹⁹

Partindo do pressuposto de que a “história cultural [...] tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”²⁰, é possível, na obra teatral, que traz uma historicidade, reconhecer informações de uma sociedade, relacionadas aos aspectos cultural, social, econômico e político.

Em suma, a história cultural é considerada uma tradução cultural da linguagem do passado para a do presente e, por meio dela, a fronteira entre cultura e sociedade foi redefinida. A história social, econômica e política passa a ser também cultural, privilegiando novos problemas, novos objetos e diferentes métodos. É certo que há muitos desafios ao lidar com os estudos culturais, mas temos que enfrentá-los para continuarmos pensando em nossos objetos de pesquisa como, por exemplo, as artes, e por que não, pensar em temas que ainda hoje são considerados marginalizados por algumas áreas do conhecimento, como é o caso de Plínio Marcos e sua obra. Creio que esse é um tema importante, principalmente se analisado sob a perspectiva de Edward P. Thompson, ou seja, examinando a cultura e a sociedade a partir da literatura marginal, dos escritos de Plínio Marcos que trazem questões comuns às classes sociais oprimidas, tentando fazer uma “história vista de baixo” e não do ponto de vista do poder instituído e das instituições oficiais.

¹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 117.

¹⁹ Para saber mais e em especial sobre a contribuição de Williams na ampliação do conceito de cultura, no que diz respeito a um processo integral da vida, a partir da sua teoria materialista de cultura, ver WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 215 p.

²⁰ CHARTIER, Roger. *A história cultural, op. cit.*, p. 16-17.

História e teatro: a aproximação de dois campos

Nos últimos anos, percebe-se o interesse de alguns pesquisadores em trabalhar a aproximação dos campos da história e do teatro, demonstrando diferentes formas de abordagens sobre textos teatrais, bem como no estudo de grupos de teatro.

Pode-se citar, como exemplo, o estudo de Iná Camargo Costa²¹, que resgata a história do teatro norte-americano na primeira metade do século XX, abordando as práticas de trabalhadores ignorados pela história oficial, e com isso prepara uma reflexão sobre a experiência brasileira com o teatro moderno. A autora recupera o fazer artístico de grupos que, aderindo a propostas anarquistas e socialistas, propunham engajamento político e tinham como meta, além do entretenimento, a crítica ao capitalismo, levantando questões relacionadas ao dia-a-dia de cada um.

Inicialmente, Costa faz uma abordagem do que se considera história oficial norte-americana, destacando a *Broadway* como uma experiência que se transformou em referência para o mundo ocidental, e sublinha que nos Estados Unidos o teatro sempre foi encarado como empreendimento comercial. Em seguida, ela explora o tema sob outro ângulo, investigando vários acontecimentos que a história oficial omitiu, com ênfase para a formação política e intelectual da população, especialmente a da classe trabalhadora, por meio da atividade teatral.

A autora lembra da crise financeira de 1929, que serviu para alertar sobre a necessidade de um novo teatro que tratasse dos problemas sociais, tais como a fome, o desemprego e as diversas formas de preconceito. Foi a partir dessa constatação que os trabalhadores estadunidenses se mobilizaram e assumiram como meta a luta contra o racismo e o Estado burguês. Costa insere, nesse contexto, o *Group Theatre* (1931), que tinha como bandeira o teatro engajado, e ressalta que as ações da esquerda provocaram grande impacto na cultura americana a partir da década de 1930.

No âmbito da militância propriamente dita, desenvolveu-se um trabalho de arregimentação particularmente eficiente através da criação de organismos culturais [...]. Nesses “anos vermelhos”, pelo menos até 1935, o teatro americano assistiu à proliferação dos grupos que fizeram do teatro de agitprop uma espécie de marca do teatro de esquerda.²²

²¹ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175 p.

²² *Idem, ibidem*, p. 89-90.

Outro trabalho de grande relevância é o de Silvana Garcia, que apresenta as primeiras experiências do teatro de natureza política no Brasil, apontando três momentos importantes. De acordo com a autora, no início do século XX, o teatro recebeu influências dos imigrantes europeus.

Enquanto que na Europa e na URSS, as primeiras décadas do século assistiram ao radicalismo formal e ideológico do agitprop, promovido sob os auspícios dos Partidos Comunistas a partir de uma base espontânea, aqui no Brasil surgiu e se manteve basicamente um teatro operário de influência anarquista, instalado no seio da massa de trabalhadores europeus imigrados.²³

Nascido nesse contexto, o teatro popular brasileiro de cunho político apresentava uma peculiaridade: era produzido por operários para operários. No entanto, a partir da década de 1960, o agitprop (agitação e propaganda) surgiu com intensidade no Brasil, no momento em que o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes — o CPC da UNE — causou um grande impacto por meio do teatro engajado e de outras várias manifestações artísticas.

A produção dos CPCs, que foram se organizando por todo o território nacional, era inovadora no cenário teatral do país, caracterizando-se por incorporar discussões sobre problemas candentes na sociedade brasileira da época. Além disso, esses Centros tiraram o teatro dos palcos convencionais e o levaram para espaços alternativos, como fábricas, praças e ruas, tudo em busca de um público maior e mais popular.

Vários grupos teatrais independentes surgiram na década de 1970, nos chamados “anos de chumbo”. Para escapar das proibições e driblar a censura, eles buscavam formas alternativas de linguagem, tais como analogia, metáforas e alusões que substituíram o discurso provocador das encenações do final da década de 1960. Deslocavam-se para a periferia das capitais à procura de um público popular, que estava afastado e tinha dificuldade de acesso aos bens culturais produzidos no centro.

Ao analisar o histórico, as propostas e a atuação desses grupos de teatro, Silvana Garcia dá ênfase à formação e à produção de sete deles, todos de São Paulo: Núcleo Expressão de Osasco, Teatro Circo Alegria dos Pobres, Teatro União e Olho Vivo, Núcleo Independente, Galo de Briga, Grupo de Teatro Forja e Truques, Traquejos e Teatro. A autora constata que esses grupos

²³ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 90.

se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre têm claro seus objetivos. A maioria traz como bagagem mais a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado. Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem. Outros nascem e morrem antes mesmo de alcançarem um palco. Alguns conseguem superar os obstáculos maiores e chegam a constituir uma história. Uns raros conseguem até mesmo competir em prestígio com o teatro profissional e arrebatam prêmios da crítica e citações na grande imprensa.²⁴

Há um ponto em comum desses grupos no que diz respeito à atuação nos bairros periféricos e na produção de um teatro que trata de temas cotidianos dos moradores, com uma linguagem acessível, já que a população dessas localidades é composta por pequenos comerciantes, operários, empregados do setor do comércio, funcionários sem qualificação, empregadas domésticas, dentre outros trabalhadores.

Silvana Garcia, em sua análise, enfatiza os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si, como produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.²⁵

Ainda sobre as experiências teatrais no cenário brasileiro, mas especificamente sobre a dramaturgia de Plínio Marcos²⁶, destacam-se duas dissertações de mestrado em História: *Plínio Marcos e a república dos marginais* (1993), de Adilson Calasans, que estuda a produção do dramaturgo entre os anos de 1959 e 1976²⁷, e *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*, de Márcio Belani, defendida em 2006, que focaliza a produção artística e a experiência de vida do dramaturgo numa perspectiva histórica, tomando como objeto de estudo, num plano principal, seus escritos teatrais produzidos entre 1958 e 1979.²⁸

O trabalho de Calasans merece destaque por ser um dos primeiros a levantar questões importantes sobre a obra de Plínio Marcos, pensando nos fatores que fizeram com que ele fosse constantemente atingido pela censura. O autor faz um recorte, delimitando seu estudo da obra do dramaturgo entre 1959 (ano da produção de *Barrela*) e 1976 (quando foi escrita *Uma reportagem maldita*), por entender que esse foi o período mais rico de sua produção.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 125.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 126.

²⁶ Sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, pude contar com várias referências bibliográficas produzidas nos campos da teoria literária, do teatro e da comunicação; no entanto, há poucos trabalhos no campo da história.

²⁷ CALASANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

²⁸ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958-1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Assis, SP, 2006.

Nos últimos anos, a dramaturgia de Plínio Marcos vem despertando grande interesse em estudiosos de várias áreas do conhecimento, como teoria literária, comunicação e teatro. Como estudiosa desse tema, não tenho a pretensão de fazer um trabalho definitivo sobre a obra do dramaturgo — considero que seria impossível, por causa da sua grandiosidade e dos vários temas e aspectos que ainda podem ser abordados —, mas apenas contribuir com reflexões, questionamentos e discussões que possam motivar ainda mais o debate sobre o teatro desse autor.

No primeiro capítulo desta dissertação apresento um percurso que consiste na reflexão sobre a época em que Plínio Marcos escreveu sua obra, a sua trajetória, as vivências e experiências de vida em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências com diversos grupos sociais, sua formação teatral, os grupos frequentados por ele e que influenciaram na sua produção e a relação deste autor com a censura e a ditadura militar. Desenvolvo ainda uma reflexão sobre a relação de Plínio Marcos com Nelson Rodrigues, que teria influenciado o dramaturgo santista.

Importa lembrar que na década de 1960, mais precisamente a partir de 1964, houve um período de vasta produção artística e cultural no Brasil. Foi uma época marcada por violenta repressão política envolvendo milhares de brasileiros que, por causa das lutas e resistências contra a ditadura, tornaram-se inimigos do regime militar inaugurado em abril de 1964. Esses também foram tempos de manifestações populares, revolução sexual, contracultura e movimentos políticos que instituíram mudanças fundamentais na relação de gênero, nos padrões comportamentais e na cultura da sociedade brasileira. Tais mudanças ocorreram também com a chamada “geração de 1968”, que lutou radicalmente por seu projeto e, segundo Zuenir Ventura, “experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos.”²⁹

Nesse período havia uma ligação entre expressão política, artística e científica que conduzia os jovens engajados das classes médias a militar no teatro, no cinema, no jornalismo, na universidade ou mesmo em algum partido político revolucionário. Essas opções eram encaradas como formas de realização de projetos coletivos e não necessariamente como opção individual de carreira.³⁰

²⁹ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 14. Ainda sobre as resistências e o engajamento no Brasil pós-1964, ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, 102 p.

³⁰ Ver RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, 284 p. e *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 458 p.

E foi nesse contexto que Plínio Marcos se tornou uma figura polêmica aos olhos da sociedade por colocar em discussão o “excluído social” e outros aspectos que eram pouco discutidos naqueles “anos de chumbo”, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado e ao mesmo tempo um ato de coragem. Assim, no primeiro capítulo, com foco na posição de Plínio Marcos diante da sociedade, considero coerente abrir uma discussão sobre o engajamento deste autor, refletindo especialmente sobre o fato de se investigar a obra de um dramaturgo que não se declarava engajado, mas produziu obras que tratam da realidade brasileira, que contestam o sistema, sendo por isso consideradas engajadas, mesmo que esse engajamento não esteja relacionado com militância política ou partido.³¹ Essa discussão é embasada a partir de autores que tratam dessa temática, como o crítico inglês Eric Bentley, o ensaísta e crítico francês Benoît Denis e o dramaturgo brasileiro Dias Gomes.

No segundo capítulo, trato de *Dois perdidos numa noite suja*, buscando compreender sua historicidade, o processo de sua criação, o enredo, seus personagens, os temas suscitados na obra, relacionando todos esses aspectos com as questões políticas, culturais e sociais do momento histórico em que o texto foi produzido.

A história da peça se passa em um quarto de hospedaria de última categoria, no qual se encontram dois personagens miseráveis e solitários — frutos de um capitalismo excludente, que lutam incansavelmente pela vida, mas, por causa das circunstâncias vividas, acabam se envolvendo em uma tragédia: Tonho, um interiorano, com casa, mãe e pai em Minas Gerais, acredita poder sair do gueto da miséria e Paco, uma criatura que, além de oscilar entre a loucura e a maldade lúcida, não tem origem nem destino. Ambos vivem um intenso conflito e associam a objetos a única chance de sobrevivência. Para Tonho, a vida digna e decente depende de um par de sapatos novos que lhe possibilite candidatar-se a um bom emprego. Todo enredo gira em torno desse elemento simbólico que gera o tempo todo um conflito social.

Por último, no terceiro capítulo, o intuito é percorrer alguns pontos de análise, nos quais serão abordadas algumas críticas da encenação de *Dois perdidos* em 1966, fundamentais para entender como a peça estava sendo recebida naquele momento, algumas encenações do texto teatral, que foi e ainda é encenado por vários grupos no Brasil e também no exterior, além das adaptações cinematográficas.

É importante ressaltar que a proposta para esse capítulo não é desenvolver um trabalho sobre a história do cinema brasileiro, mas apresentar um diálogo sobre as adaptações

³¹ Cf. GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7-17.

cinematográficas de *Dois perdidos numa noite suja* (a primeira de 1971, com direção de Braz Chediak, e a segunda de 2003, produzida pelo diretor José Joffily), pensando principalmente nos dois personagens e na atualização destes nos filmes. A proposta é entrecruzar o texto original com os filmes, estabelecendo umas tantas pontes entre essas produções culturais a partir dos personagens centrais, com ênfase na adaptação de 2003, que narra a história de dois brasileiros nos Estados Unidos, levando o texto de Plínio Marcos para outra realidade, mas mostrando o submundo, a luta pela sobrevivência, a miséria, a solidão e a crueldade presentes no texto teatral de 1966.

CAPÍTULO I

**PLÍNIO MARCOS:
CRIADOR E PERSONAGEM**

1.1 “Eu fiz por merecer”: a trajetória de um dramaturgo

O fim do ano reservou uma surpresa agradável: a estréia de Dois perdidos numa noite suja, ontem à noite, no Teatro de Arena, depois de uma passagem quase despercebida pelo Ponto de Encontro. Plínio Marcos é sem dúvida uma revelação de autor.

Sábato Magaldi, 1966³²

A citação acima se refere à parte da crítica de Sábato Magaldi sobre a estreia de *Dois perdidos numa noite suja*³³ no Teatro de Arena, em 1966, na cidade de São Paulo. Assim como Magaldi, outros críticos de teatro apontaram Plínio Marcos como um autor que veio para transformar a moderna dramaturgia brasileira e *Dois perdidos* abriria as portas para o dramaturgo santista, já que é considerada uma das mais significativas do seu conjunto de obras.

Plínio Marcos relata que depois que escreveu a peça, mostrou para várias pessoas, mas ninguém se interessou, dentre os motivos, por acharem que ele já estava marcado pela censura, era um “maldito”, e que a peça seria proibida de qualquer maneira.

Eu continuava mostrando a peça pra uns e pra outros. Mostrei pra Cacilda Becker. Ela leu. Ficou pensativa por um tempo. Depois falou, com a sinceridade que lhe era peculiar:

– Engraçado, você conhece dez palavras e dez palavrões e escreveu uma peça. Incrível. O que você pretende fazer com ela?

Expliquei que era pra viajar pelo interior. Só tinha dois personagens. Era só arrumar um parceiro e sair mambembando. Ela riu. Achou graça.

– Ficou louco? Se você mostrar essa peça no interior vão te esfolar e te enforcar no poste. Não entra nessa. Inventa outra.³⁴

O personagem Tonho foi interpretado por Ademir Rocha, ator de teatro e colega de Plínio Marcos na TV Tupi, que naquela época estava desempregado. O papel de Paco acabou ficando com o próprio dramaturgo, pois, segundo ele, esse personagem ninguém queria interpretar.

³² MAGALDI, Sábato. Dois perdidos, um achado. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

³³ A peça foi transferida do Bar Ponto de Encontro, em 27 de dezembro de 1966, para o Teatro de Arena, na cidade de São Paulo, como consta na ficha técnica do espetáculo teatral, disponível no Centro Cultural de São Paulo.

³⁴ MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996, p. 101.

A estreia ocorreu no dia 16 de dezembro de 1966 em um boteco chamado Ponto de Encontro, localizado na Galeria Metr pole, no centro de São Paulo, onde a classe artística, jornalistas e intelectuais da cidade se encontravam.

A peça é dividida em dois atos, sendo que o primeiro é composto por cinco quadros, nos quais Tonho se esforça para convencer Paco a lhe emprestar o par de “pisantes” novos que o companheiro disse ter ganhado. Na expectativa de conseguir um emprego que o faça melhorar sua condição de vida, Tonho acredita que o par de sapatos novos pode lhe proporcionar uma imagem favorável e conseqüentemente conseguir o tão sonhado emprego. Mas Paco não empresta os sapatos e os dois brigam e se agridem verbalmente e fisicamente várias vezes, até que decidem fazer um assalto para que Tonho tenha a oportunidade de obter o que tanto deseja e Paco, uma flauta nova. Assim encerra-se o primeiro ato.

No segundo ato, os dois voltam ao quarto depois de terem assaltado um casal de namorados e deflagram mais um conflito quando dividem os pertences roubados. Tonho consegue ficar com o par de sapatos e decide ir embora da hospedaria. No entanto, ao cal  -los, percebe que não lhe servem, pois são pequenos para os seus p s. Diante de tal acontecimento, Paco começa a irritar o colega com brincadeiras e Tonho, em um ato de desespero, pega o revólver utilizado no assalto e atira no companheiro, tornando-se um indivíduo que não desejava ser desde o início da peça. Assim termina o espetáculo.³⁵

Alexandre de S  Avelar, ao abordar as problemáticas e perspectivas que envolvem o retorno da biografia ao debate historiográfico, destaca que alguns estudiosos tomam “os personagens como vias de acesso para a apreensão de questões e/ou contextos mais amplos.”³⁶ Por isso é importante buscar, por meio da trajetória pessoal de um indivíduo, informações sobre o momento em que ele viveu, relacionando sua história de vida com o contexto histórico. Nesse sentido, para que se possa entender a obra de Plínio Marcos, creio ser necessário conhecer um pouco de sua vida e sua trajetória.

Assim, julgo coerente examinar a imagem que foi construída de Plínio Marcos pelos biógrafos e pelo próprio dramaturgo, na década de 1960 e em outros momentos de sua vida, principalmente para tentar pensar e/ou construir uma trajetória do autor teatral que seja útil para o trabalho, sobretudo em relação   produção de *Dois perdidos numa noite suja*. No entanto, é preciso ter cautela ao lidar com biografias e com testemunhos do biografado. A respeito disso, Oswaldo Mendes salienta:

³⁵ MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 63-134.

³⁶ AVELAR, Alexandre de S . A retomada da biografia histórica. *Oralidade*: Revista de História Oral, ano 1, n. 1, jan./jun. 2007, São Paulo: Núcleo de Estudos em História Oral do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, p. 45-60.

Toda biografia oscila entre a literatura e a reportagem, o registro documental. No caso de Plínio Marcos, ele a escreveu em crônicas, contos e entrevistas, em que fatos e versões se misturam. Daí ter concluído, em momento de crise, que toda biografia é mentirosa, pois ele mesmo mentiu tanto sobre a sua vida que não sabia mais distinguir o verdadeiro do falso. Assim ele dava razão à idéia de que a vida real escapa nessa malha chamada biografia. Para driblar a armadilha, só mesmo caminhando entre a literatura, com o colorido ficcional que Plínio deu a episódios reais, e o máximo de rigor jornalístico possível.³⁷

O biógrafo afirma que caminha entre a ficção e a literatura para escrever a biografia de Plínio Marcos. A literatura é uma influência comum para os autores do campo da história, das letras e do jornalismo que desejam produzir uma biografia. E os biógrafos que serão citados nesta dissertação trabalham bastante com as noções literárias.

As biografias utilizadas como fontes neste trabalho são de duas áreas: letras (área de concentração: literatura e vida social) e jornalismo. A primeira corresponde à tese de doutorado intitulada *Plínio Marcos: uma biografia*³⁸, apresentada em 2007 por Lucinéia Contiero à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

A autora retrata a vida de Plínio Marcos fazendo, segundo ela, um pouco de biografia intelectual e um pouco de biografia crítica. Contiero tem grande interesse pela disposição cronológica dos fatos, explora os detalhes e destaca muitos momentos importantes da vida de Plínio Marcos, além de informar ao leitor sobre a vida afetiva do dramaturgo, as relações familiares, o casamento com Walderez de Barros, a relação com a segunda companheira Vera Artaxo, as homenagens destinadas ao dramaturgo depois de sua morte. Essa escolha da autora se diferencia da abordagem da segunda biografia, produzida por Oswaldo Mendes, que, apesar de mostrar os principais acontecimentos e as contradições da vida do teatrólogo, preserva a família. Já Contiero expõe os conflitos existentes, como, por exemplo, entre os filhos de Plínio Marcos e a jornalista Vera Artaxo em relação à obra deixada.

O jornalista, ator, diretor e dramaturgo Oswaldo Mendes, que se formou pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e atua no teatro e na imprensa desde 1969, é autor da mais recente biografia de Plínio Marcos, intitulada *Bendito maldito*, publicada em 2009. Ele foi convidado pelo editor Quartim de Moraes e por Léo Lama, filho do biografado, a escrever sobre a vida do dramaturgo santista, que era seu amigo desde 1967.

A primeira reação foi de recusa, pois o convite foi feito no velório de Plínio. Na ocasião, o jornalista pediu um tempo aos dois que lhe fizeram o convite, com a justificativa de

³⁷ MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. São Paulo: Leya, 2009, p. 19.

³⁸ CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Unesp, Assis, 2007.

que escrever na emoção da perda de um amigo seria um risco. Dez anos depois, o biógrafo publicou a obra com uma estrutura clássica de uma peça de teatro, escrita em três atos, definidos pelo autor da seguinte maneira:

No primeiro ato, o herói se apresenta, define caminhos, faz opções que determinarão a sua história. No segundo, uma sucessão de acontecimentos aflora as certezas e as contradições, os conflitos explodem em toda a sua intensidade. No terceiro ato, o desfecho que sintetiza as ações de uma vida inteira, a difícil busca interior de uma serenidade sempre perseguida e raramente encontrada.³⁹

São duas obras biográficas de autores de áreas distintas e, talvez por isso, elas se distanciam no que diz respeito a determinadas características como, por exemplo, no aspecto formal. O jornalista Oswaldo Mendes muitas vezes não faz referências a suas fontes ao longo do livro, optando por citar apenas no final da biografia a lista de depoimentos e entrevistas de Plínio Marcos e de outras pessoas sobre o dramaturgo e a bibliografia consultada, enquanto Lucinéia Contiero demonstra mais clareza sobre as fontes, transmite mais informações aos leitores.⁴⁰

Contiero faz questão de falar dos documentos aos quais ela teve acesso e também das fontes que não foi possível consultar. A autora destaca a afirmação feita por Vera Artaxo de que “Plínio zelava por seus escritos, publicados e não publicados. Fazia questão, por exemplo, de colar em cadernos, cuidadosamente, os papéis avulsos que serviram, num rasgo de inspiração, para escrever poemas e crônicas.”⁴¹ Esses cadernos de Plínio Marcos, bem como todo o acervo pessoal, com muito de inédito, estão em poder da família, cujo porta-voz é o filho do dramaturgo, Kiko de Barros, que, “respondendo pelos direitos do espólio, nada disponibilizou para esta pesquisa [de Contiero]. Tanto quanto fez ele crer, ainda está para ser feita a catalogação, datilografia e publicação desses documentos inéditos.”⁴² Durante a minha pesquisa, contatei Kiko de Barros e obtive a mesma resposta.

Assumo o risco da análise das biografias, mas ciente dos cuidados necessários que se deve tomar com a leitura delas, assim como de outras fontes, considerando que, como enfatiza Benito Schmidt,

³⁹ MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 21

⁴⁰ Para Benito Bisso Schmidt, essa escolha privilegia “a fluidez da narrativa ao invés da precisão formal que, longe de ser apenas um artifício técnico, permite ao leitor conhecer as informações que serviram de base para a construção do texto e cotejar as mesmas com as interpretações do autor”. SCHIMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: aproximações e afastamentos. *Revista Estudos Históricos*, v. 10, n. 19, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1997, p. 9.

⁴¹ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 39

⁴² *Idem, ibidem*, p. 39.

os historiadores, por dever de ofício, têm um compromisso muito mais cabal com sujeitos históricos concretos, que existiram na realidade e que chegam até o presente através dos documentos. Ou seja, os trabalhos produzidos nesta área, para além de suas qualidades estilísticas, devem prestar contas ao “tribunal de apelação da história” [expressão de Thompson]: o passado e seus vestígios.⁴³

Ressalto que o meu objetivo não é escrever outra biografia de Plínio Marcos, mas apresentar uma trajetória do dramaturgo que seja útil para tentarmos compreender sua obra.

Em outro trabalho por mim desenvolvido⁴⁴, mencionei que se fosse para resumir a vida de Plínio Marcos, poder-se-ia afirmar que ele teve uma vida agitada e, por que não dizer, “anárquica”: um garoto que não gostava de ir à escola, mal completou o primário, um filho desgarrado, um boêmio conquistador, teve várias profissões e vários amigos e quem sabe inimigos, foi polêmico e considerado um autor maldito. Mas a cada texto que leio sobre o dramaturgo, a cada entrevista analisada, a cada fonte investigada, questiono-me se é possível mesmo definir ou resumir a vida dele.

Por vários momentos, Plínio parece ser personagem de uma história escrita por alguém ou por ele mesmo. As entrevistas concedidas por ele evidenciam isso, revelando uma figura contraditória. Irônico e muitas vezes com um grande humor e sem medo de usar as palavras, ataca a todos quando tem que atacar e elogia de forma carinhosa quando tem que elogiar; demonstra ser um pai carinhoso, preocupado com o bem-estar de sua família e, ao mesmo tempo, um homem desligado, anárquico, que diz não querer entrar no sistema de forma alguma e recusa ter uma vida “normal”, regrada, com tarefas e horários, como mencionou em entrevista no Programa Roda Viva em 1988: “eu não tenho horário de escrever, eu não tenho horário para acordar, eu não tenho horário para nada. Se fosse para ficar no horário, eu ficava dentro do sistema. Não tenho um horário.”⁴⁵

Plínio Marcos já foi palhaço de circo, funileiro, camelô e circulou em ambientes intelectualmente sofisticados, mas também em espaços marginais, e dessas convivências formou o seu estilo, escreveu a sua história, na qual atuou como protagonista.

Nasceu em 29 de setembro de 1935 em Santos, no Bairro Embaré. Em 1941, mudou-se com sua família para o Macuco, bairro santista de classe média baixa, uma vila de

⁴³ SCHIMIDT, Benito Bisso, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ SILVA, Poliana Lacerda. *Dois perdidos numa noite suja*: Plínio Marcos, engajamento e rebeldia no Brasil pós-1964. 2009. 88 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

⁴⁵ Entrevista de Plínio Marcos no Programa Roda Vida da TV Cultura em 15 de fevereiro de 1988. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm>. Acesso em: 25 nov. 2010.

bancários, rodeada por cortiços e habitações precárias e que se localizava entre a zona de meretrício e o cais do porto, onde o autor presenciava várias situações e via de perto o dia-a-dia de pessoas que viviam à margem da sociedade. O dramaturgo se orgulhava de morar no Macuco e foi considerado pelos moradores o “Saltimbanco do Macuco”. Em uma crônica ele relata essa paixão:

[...] meu bairro querido, o bairro da minha vida, o pedaço de mundo que me deu tutano, sustento e energia, o pedaço de mundo que forjou em mim amor à vida e vontade de lutar contra qualquer opressor. Por ser do Macuco, me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão. Por tudo isso, escrevi *Barrela* e, depois dela, um monte de peças.⁴⁶

Seu pai, Armando de Barros, era bancário e sua mãe, Hermínia Martins Cunha, dona de casa. Tiveram muito trabalho com Plínio, pois ele não gostava de ir à escola, tinha dificuldades com os estudos e demorou anos para concluir o primário. Teve várias profissões ao longo de sua vida: mensageiro, encanador, ajudante de caminhão, funileiro (atividade que considerava como profissão, pois era o que constava no seu certificado de reservista), camelô, dentre outras. Alimentava o sonho de ser jogador de futebol, ocupação que lhe dava prazer, conforme o seu depoimento:

Queria ser jogador de futebol — era isso o que eu queria ser. Cheguei até a jogar no juvenil da Portuguesa Santista, no Jabaquara. Fui convidado para treinar em time de interior. Tem até uma história curiosa. Os caras vieram a Santos, me viram jogar e convidaram a mim, a um crioulo chamado Giba e a um lourinho chamado Alemão, para treinar no time Estrela do Piquete. Nós fomos para o Estrela do Piquete. Chegando lá, o cara falou assim: “Nós podemos dar um salário-mínimo para cada um e um emprego na fábrica de pólvora do Exército”. Aí eu falei: “Pelo amor de Deus, a última coisa que eu quero ser é operário trabalhador”. E vim embora.⁴⁷

Entretanto, o futebol como paixão trouxe a ele uma grande vantagem, pois trabalhou durante muito tempo como cronista esportivo em vários jornais e revistas.

Ainda na adolescência, Plínio quis buscar outras experiências não somente ali no seu bairro, mas por toda a cidade. Tais vivências acabaram revelando a ele o submundo, os marginalizados, a miséria, a prostituição e a violência; no decorrer delas, conheceu e presenciou várias histórias. E isso, de certa maneira, incomodava-o, tanto que as reproduziu em seus textos teatrais e crônicas.

⁴⁶ MARCOS, Plínio. “Saltimbanco do Macuco”, *Jornal da Orla*, 3 out. 1999. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁷ Plínio Marcos *apud* STEEN, Edla Van (comp.). *Viver e escrever*. São Paulo: L&PM Editores, 1981, p. 251.

Plínio Marcos iniciou sua carreira artística no circo, aos 16 anos, como palhaço — o palhaço Frajola (figura 1), como ficou conhecido, tendo recebido esse apelido ao ser apanhado roubando um passarinho de uma gaiola.⁴⁸ Segundo ele, desejava na época namorar uma moça do circo, mas o pai dela só permitia se fosse com pessoas do meio circense, e foi aí que ele começou nessa atividade profissional.

Eu era realmente uma das figuras mais atrevidas e pretensiosas do mundo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia ser o palhaço... Vi, espantado, que era uma coisa que dava popularidade, principalmente com a mulherada. Palhaço sempre agrada.⁴⁹



Figura 1: Plínio Marcos como palhaço Frajola, ao lado do menino Lico, com quem às vezes contracenava. Fotografia p&b.⁵⁰

A entrada de Plínio no circo se deve também ao fato de ele ter deixado a escola por conta de o terem obrigado a escrever com a mão direita, quando era canhoto, passando nesse momento a possuir antipatia pela instituição escolar, como justifica Vera Artaxo em entrevista aos jornalistas Javier Contreras e Vinicius Pinheiro:

⁴⁸ Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19 set. 2010.

Plínio nasceu canhoto, mas acabou escrevendo com a mão direita por imposição das instituições educacionais de sua época. Acho que esse fato pode ter sido uma espinha dorsal pra toda a sua história, porque a partir desse fato ele passou a ser excluído, primeiramente nas relações escolares. A questão da lateralidade, que só nas últimas décadas foi reconhecida como uma característica comum no ser humano, chegou até a deixá-lo gago — outro sintoma de exclusão social. O Plínio não conseguia escrever um ditado na mesma velocidade que os outros meninos, por exemplo, e acabava tirando zero. Então, essa característica o deixou um pouco de lado. O que os outros meninos faziam em quinze minutos ele levava muito mais tempo para escrever. Ele, então, começou a se afastar desse meio até que parou de estudar na 4ª série primária e começou a jogar futebol, onde a canhota dele era poderosa e aceita. Foi a partir desse fato também que ele entrou no mundo do circo-teatro, no Pavilhão Teatro Liberdade, em Santos. Plínio se marginalizou e foi marginalizado ainda criança, colocando-se à margem e indo fundo naquilo.⁵¹

Plínio confirmou esse fato em um encontro com Oswaldo Mendes, no Festival de Teatro em Curitiba em 1998, enfatizando ainda que o seu problema não era só por ser canhoto, mas começou com a escola.

[...] o meu problema não começou por eu ser canhoto. Começou com a escola. Fizeram muito mal de me mandar pra escola, que é uma coisa que mata as pessoas, que castra as pessoas. Ela foi feita para preparar as pessoas para servir a uma sociedade imbecil. Com isso eu já não concordava. Mas tinha uma coisa na escola, chamada ditado, que era terrível, porque eu não conseguia pegar nada com a mão direita. Eu queria pegar o lápis com a mão esquerda e já levava uma reguada. Ia escrever e escrevia devagar. Então, quando a professora dizia “ditado”, eu começava no “di” e o ditado já estava no fim. Eu não conseguia acompanhar. O que me salvou de parecer imbecil completo é que jogava muito bem futebol e tinha um chute muito forte de esquerda. Me puseram fora de todas as escolas, porque a cada reguada que levava eu ficava mais inquieto, mais rebelde, mais agressivo.⁵²

Nesse testemunho, Plínio Marcos demonstrava clara resistência à educação regular, à instituição escolar e considerava a sala da aula como algo alienante, incapaz de fazer um indivíduo questionar o mundo. Mas se mostrava contraditório no que diz respeito à educação de seus três filhos, porque fazia questão de trabalhar muito para pagar os melhores colégios para eles. Há outra contradição: como um dramaturgo, que assumiu um comportamento que não se alinhava aos padrões defendidos pela elite brasileira, matriculou seus filhos em uma escola frequentada por alunos vindos dessa classe social?

⁵¹ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 49.

⁵² MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 44.

Em depoimento de Walderez de Barros é possível detectar que a família teve problemas na primeira escola particular dos filhos Kiko e Léo, que na época estavam na pré-escola. Segundo a mãe dos meninos, “com a repressão política no auge, um grupo de pais de alunos se reuniu com a direção para pedir que os filhos do Plínio Marcos fossem expulsos. Afinal, eles diziam, onde já se viu um autor de peças cheias de palavrão.”⁵³

Voltando à sua passagem pelo circo, pode-se dizer que foi uma escola para o autor, pois possibilitou experiências com o teatro, como ele próprio afirmou em seu depoimento:

O circo era um pavilhão-teatro. Tinha a parte dos shows e a parte do teatro. Na primeira parte, a gente fazia os shows: entrava o palhaço, essas coisas todas, os números de circo; e, na segunda, tinha sempre uma peça e, às vezes, o circo trazia, por exemplo, o Vicente Celestino. A gente ficava ensaiando a semana inteira *O Ébrio*, aí ele chegava no dia, entrava no papel dele e fazia a peça.⁵⁴

A figura 2 mostra o cartaz de apresentação do Circo Teatro Pavilhão Liberdade, que permaneceu por cinco anos em Santos, na Avenida Pedro Lessa, no Bairro Macuco. Esse espetáculo teve a participação de Plínio Marcos como o palhaço Frajola.

⁵³ BARROS, Walderez de *apud* MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 251.



Figura 2: Cartaz do Circo Teatro Pavilhão Liberdade.⁵⁵

No palco-picadeiro do Circo Teatro Pavilhão Liberdade, Plínio Marcos se integrou ao movimento cênico santista e foi nesse lugar que ele conheceu personalidades artísticas respeitáveis, como Procópio Ferreira, Nilo Nello, Oscarito, Vicente Celestino e, especialmente, Patrícia Galvão (Pagu) — poeta, ficcionista — considerada uma mulher importante por ter sido determinante na carreira teatral de Plínio, como informa Lucinéia Contiero:

Em 1957, ela apareceu inesperadamente no Circo Teatro Pavilhão Liberdade e convidou Plínio para substituir um ator na peça que dirigia *Pluft, o Fantasminha*. Mais que isso, chamou-o para seu círculo de amigos [...] um grupo de intelectuais e artistas que ajudaria a amadurecer seu senso crítico e influenciaria seu trabalho.⁵⁶

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19 set. 2010.

⁵⁶ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 99-100.

Sobre isso, Plínio Marcos fez um relato que vai ao encontro da versão contada por Contiero, mas que nega os rumores que corriam, depois dele já famoso, de que foi descoberto por Patrícia Galvão.

Ela não me descobriu. Na verdade, eu é que me apresentei. Ela foi ao circo pra ver se tinha algum artista que pudesse fazer o papel de um dia para o outro. Naquele tempo eu estava trabalhando no Pavilhão Teatro Liberdade e a gente fazia uma peça por dia, ensaiava de manhã pra fazer de noite. A gente tinha tarimba. Ela viu e me escolheu, não porque eu fosse melhor que os outros, mas eu tinha mais cara de garoto. O meu papel era pequeno, tinha umas dez falas e servia um gago. Demos uma passada e eu já sabia o papel. Daí, como a Pagu bebia muito e eu também, fomos a um bar e ficamos amigos de infância.⁵⁷

Já o biógrafo Oswaldo Mendes traz outra versão desse acontecimento, que contraria totalmente os fatos e a boa história contada por Plínio Marcos. Ao entrevistar os amigos do autor santista, Mendes constatou que quem procurou um artista no circo e escolheu Plínio para atuar no espetáculo teatral foi Paulo Lara, amigo, assistente e colaborador de Patrícia Galvão.

Ex-militante do Partido Comunista, Patrícia Galvão se mudou para Santos em 1954. Na ocasião, seu marido Geraldo Ferraz, escritor e jornalista, havia sido contratado pela *Tribuna de Santos*, na qual ela também passou a escrever matérias sobre teatro e horóscopo. Pagu fundou a associação dos jornalistas profissionais e incentivou as atividades teatrais, tornando-se depois presidente da União dos Teatros Amadores de Santos.⁵⁸

Nesse ambiente intelectual, o dramaturgo abriu seus “horizontes”, conhecendo melhor as questões econômicas, políticas, musicais, literárias e teatrais. Por meio de leituras em grupo⁵⁹, tomou gosto por vários escritores, como Dostoiévski e Jorge Amado, e conheceu muitos textos, dentre eles *Esperando Godot*, escrito por Samuel Beckett em 1953.⁶⁰ Apesar do pouco estudo escolar, Plínio Marcos adquiriu, no encontro com Pagu e outros artistas e intelectuais de Santos, um grande aprendizado que o levou a ler vários autores que, de certa maneira, influenciaram a escrita do dramaturgo santista.

Em uma crônica publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 1977, Plínio Marcos falou da importância de Patrícia Galvão para o teatro brasileiro e da atenção que ela dava aos

⁵⁷ MARCOS, Plínio *apud* MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁸ Cf. MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 82-83.

⁵⁹ As leituras em grupo eram realizadas no Bar Regina, localizado no Gonzaga, de onde partiam os bondes para qualquer bairro de Santos, e também na casa de Patrícia Galvão. Nesses encontros, o grupo discutia vários temas: política, arte, futebol e, além disso, os jovens ouviam atentamente os ensinamentos de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz sobre a Semana de 1922, Sartre, Ionesco, Molière. Ver MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 87-88.

⁶⁰ Cf. CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 100-103.

dramaturgos, em especial a ele quando se conheceram. Como cronista, relatou de maneira descontraída o momento em que Pagu pedia ao seu companheiro Geraldo Ferraz para fazer a leitura de *Esperando Godot*.

- Geraldo, ele não conhece o “Esperando Godot” e quer escrever. Leia pra ele. Se não, ele vai passar a vida escrevendo porcaria.
- Mas Patinha, esse cara nunca vai ser nada. Não adianta. Não adianta, Patinha.
- Mas a Patrícia não amolecia:
- Lê, Geraldo. Pelo menos, se ele não for nada, a culpa não será nossa. E o gordo era obrigado a ler. E eu ainda gozava ele.⁶¹

Em 1959, Plínio Marcos estreou como dramaturgo com a peça *Barrela* — proibida por mais de 20 anos —, que nasceu de um caso que aconteceu em Santos, assim descrito pelo autor: “me chocou profundamente: um amigo meu foi preso por uma besteira e, na cadeia, foi currado. Quando saiu, dois dias depois, matou quatro dos caras que estavam com ele na cela, fiquei tão chocado com aquele negócio todo que escrevi a *Barrela*.”⁶² Na trama, o dramaturgo chama a atenção para vários problemas daquele período, como o sistema carcerário brasileiro que se encontrava em estado precário e a situação dos presos nesse meio. Com *Barrela* escrita, mostrou para Patrícia Galvão, que disse a ele: “Seu diálogo é tão poderoso como o do Nelson Rodrigues.”⁶³ Segundo Plínio Marcos, nesse momento ouviu falar pela primeira vez de Nelson Rodrigues e, curioso, tratou logo de procurar saber a respeito dele e leu a coluna “A vida como ela é”, que Nelson publicava no jornal *Última Hora*.

Parece-me estranho essa afirmação do dramaturgo santista de que no final da década de 1950 ainda não tivesse ouvido falar de Nelson Rodrigues. Acredito que em 1959 Nelson já era conhecido se não em todo, em quase todo o país, devido ao seu sucesso que começou em 1943 com sua peça *Vestido de noiva*, dirigida por Ziembinski. Após a estreia do espetáculo, a repercussão foi favorável e, nas palavras de Victor Hugo Adler Pereira, “os comentários publicados nos jornais situavam-na já como marco da história do teatro brasileiro. [...] Daí por diante, até nossos dias, muitos estudos de história do teatro repetem e procuram fundamentar a idéia de que *Vestido de noiva* inaugurou a moderna dramaturgia no Brasil.”⁶⁴

O que é certo é que naquele momento Plínio Marcos não podia imaginar que os dois teriam uma relação de amizade e cumplicidade.

⁶¹ MARCOS, Plínio. Arrabal em cena, é hora da Pagu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1977.

⁶² STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 255.

⁶³ MARCOS, Plínio. Ao mestre, com muito carinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1977.

⁶⁴ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 22.

Depois disso, o teatrólogo escreveu a peça *Os fantoches*, que foi duramente massacrada pela crítica e por Patrícia Galvão, que havia lhe cobrado um novo trabalho depois do sucesso de *Barrela*. O texto de Pagu, criticando a nova produção do dramaturgo santista, de fato existiu, mas há divergências em relação ao título. No livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*, há uma referência sobre o artigo, que teria sido publicado no jornal *A Tribuna*, de Santos, acentuando que “esse analfabeto esperava outro milagre de circo”. Já o site oficial do dramaturgo apresenta a crítica intitulada *Uma peça e um diretor*, título confirmado pelo biógrafo Oswaldo Mendes.

No livro é mencionado que o artigo foi usurpado de forma misteriosa dos arquivos do jornal e ficou perdido por muitos anos, sendo encontrado somente em 2000, um ano após a morte de Plínio Marcos.⁶⁵ É possível perceber no artigo que a autora chamou o dramaturgo de despreparado, principiante e não de analfabeto. Segundo ela, houve uma tentativa de passar “do plano da reportagem, que era o principal defeito da sua peça anterior, a *Barrela*, para um plano de criação, invadindo terreno difícil para sua experiência e seus conhecimentos, desde que há a intenção de nos proporcionar um texto de tonalidades filosóficas.”⁶⁶ Patrícia Galvão ainda escreveu — acredito que referindo-se à leitura de *Esperando Godot* de Samuel Beckett, que Plínio havia conhecido há pouco tempo —:

A simples leitura de algumas peças dum teatro de base filosófica não autoriza ninguém a escrever dentro dos seus moldes. Compreender-se-ia uma influência que caísse em uma mentalidade e uma sensibilidade preparadas, mas a perfilhação de uma influência não pode dar resultado em nenhum sentido, porquanto idéias, não se transmitem senão pelo estudo das fundamentações filosóficas donde elas emergiram. Onde não há base, será inútil falar-se de influência, pois a leitura de textos de teatro filosófico, ainda mais leitura à ligeira, não pode conferir uma receptividade, um aproveitamento, ao ponto de se considerar produzida uma influência.⁶⁷

Ao comentar o resultado da escrita de *Os fantoches*, Pagu afirmou que, “quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem, o autor saltou para o teatro das idéias e foi o que se viu. Um texto medíocre. Do texto medíocre saiu um espetáculo também medíocre.”⁶⁸ Mas deixou claro que toda essa crítica não invalidava a opinião que ela tinha a respeito das qualidades de Plínio Marcos como

⁶⁵ Ver MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁶ GALVÃO, Patrícia. Uma peça e um diretor. *A Tribuna*, Santos. (sem data). Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19 set. 2010.

⁶⁷ *Idem, ibidem.*

⁶⁸ *Idem, ibidem.*

autor e como diretor e deu a dica: “Como autor falta-lhe trabalhar uma aquisição de uma base informativa, capaz de lhe proporcionar meios de expressão, para os seus dotes de imaginação. Como diretor, devemos recomendar a Plínio Marcos que não antecipe a apresentação de seus trabalhos.”⁶⁹

Em entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã* em 1968, Plínio Marcos afirmava que a peça *Barrela* foi importante para determinar o seu estilo e que somente voltaria a escrever de forma semelhante em 1966 com *Dois perdidos numa noite suja*. Para ele, durante os anos que se passaram entre a criação dessas peças, seus textos fracassaram: “eu escrevia peças para agradar a determinados grupos, seguindo as regras que eles ditavam, e isso só deu em fracassos consecutivos. Grupos da famosa esquerda.”⁷⁰

Em 1962, com o propósito de se afirmar como ator e autor profissional, o dramaturgo mudou-se para São Paulo e lá viveu até sua morte em 1999. A sua chegada a essa cidade não foi fácil, pois passou por muitas dificuldades; não tinha dinheiro nem emprego, era apenas mais um migrante entre muitos que tentavam uma nova vida. Pode ser que tenha sido a partir dessa experiência que Plínio Marcos escreveu *Dois perdidos numa noite suja*. Ele parece ter se inspirado na sua própria história, já que há a questão do migrante que chega à cidade grande, onde vive momentos difíceis, não tem lugar para ficar, sente fome e frio. Segundo Contiero, apoiada no depoimento da irmã de Plínio, depois de dormir algumas noites na rodoviária e de ter sido ajudado por uma mulher, ficando alguns dias na casa dela, ele saiu de lá

para ajeitar-se num porão, no centro, com “três bandidos”. [...] certa noite, depois da viração para conseguir uns trocados, Plínio voltou para o porão trazendo um par de sapatos, “que teria comprado ou conseguido sei lá” [...] a visão desse par de sapatos causou furor entre os outros “inquilinos”, que brigaram entre si para ver quem teria o direito ao roubo. A refrega forçou Plínio a fugir dali com os pertences na mão, sabendo que perdera o abrigo de vez.⁷¹

Ao chegar à capital paulista, o artista desconhecido tinha o intuito de ir ao Bar Redondo, localizado em frente ao Teatro de Arena, no centro da cidade, que era bastante frequentado por artistas. No entanto, Plínio não era esperado e, chegando muito cedo, ficou o dia todo aguardando o tempo passar embaixo de uma marquise e sofrendo as suas primeiras dificuldades, como se constata na sua narração:

⁶⁹ *Idem, ibidem.*

⁷⁰ Plínio Marcos: a navalha no teatro, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1968.

⁷¹ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 129-130.

Fiquei escutando o relógio da igreja bater as horas. Nove. Dez. Onze horas. Meio-dia. Panela no fogo, barriga vazia. Puta cidade grande essa! E eu não conhecia nenhuma alma viva nessa puta cidade. Pensei comigo: é cedo, chove muito... Que? Quero que se foda todas as coisas e as pessoas da cidade grandona. Ainda bem que o relógio batia as horas devagar. Se a noite chegasse logo e eu não tivesse arrumado porra nenhuma, estaria fodido e mal pago... Frio, fome, sono, chuva... Uma noite ao relento seria do caralho a quatro. O que é pior? A fome ou o frio? O sono ou a chuva? Meu Deus! Não tem pior, tudo é pior.⁷²

No início, trabalhava como camelô. Segundo ele, “a primeira viração foi vender coisas de contrabando [...] Eu ia buscar em Santos e vendia aqui: cigarros americanos, rádio de pilha, esses troços. [...] Pegava no Largo do Café e vendia na esquina. Álbum de figurinha também.”⁷³

No mesmo ano, Plínio foi falar com Cacilda Becker, figura muito importante no início de sua carreira no teatro em São Paulo, pois o apresentou aos artistas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), companhia que liderava. Além disso, desde que chegou a São Paulo, ele frequentava o Bar Redondo, onde o pessoal do teatro se encontrava.⁷⁴ Lá ele se colocava à disposição dos atores, diretores e autores; estava certo de que era no teatro que queria se fixar, como declarou em certa ocasião a Edla Van Steen: “trabalhava como ator, como administrador, como qualquer coisa. Eu tinha que trabalhar, viver de uma profissão e a minha profissão era essa — teatro.”⁷⁵

⁷² Plínio Marcos *apud* CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 129.

⁷³ Depoimento de Plínio Marcos presente no seu acervo e disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

⁷⁴ Eis alguns dos frequentadores do Bar Redondo nesse período: Augusto Boal, Antunes Filho, Glaucê Rocha, Ademir Guerra, Ruth Escobar, Flávio Rangel, Arnaldo Jabor, José Celso Martinez Corrêa, Milton Bacarelli, Antônio Abujamra, Antônio Bivar, Abílio Pereira de Almeida, Adolfo Celi, Walmor Chagas, Ziembinski, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Roberto Freire, Paulo José, Joana Fomm, Juca de Oliveira, Lima Duarte, Mauro Mendonça, Alberto D'Aversa e Décio de Almeida Prado. Cf. CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁵ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 260.



Figura 3: Plínio Marcos no Bar Redondo, localizado em frente ao Teatro de Arena, nos anos de 1970. Fotografia p&b.⁷⁶

Apesar das dificuldades, foi em São Paulo que o dramaturgo destacou o seu nome na dramaturgia nacional.⁷⁷ Mas não foi fácil; ele enfrentou vários obstáculos e teve como pano de fundo um período obscuro da história brasileira, a ditadura militar e a vigilância da censura.

Em 1963, Plínio se casou com a atriz Walderez de Barros⁷⁸, com quem teve três filhos. Eles permaneceram casados até o início de 1984. Era ela que revisava todos os seus escritos e

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19 set. 2010.

⁷⁷ Em Santos o dramaturgo escreveu suas primeiras peças, *Barrela* (1958) e *Os fantoches* (1960), mas foi em São Paulo que foi produzida a sua vasta obra, incluindo teatro adulto e infantil, aqui elencada: *Enquanto os navios atracam* (1963); *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1965); *Reportagem de um tempo mau* (1965); *Dois perdidos numa noite suja* (1966); *Dia virá* (1967 e primeira versão de *Jesus-Homem*); *Navalha na carne* (1967); *Quando as máquinas param* (1967); *Homens de papel* (1968); *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968); *O abajur lilás* (1969); *Oração para um pé-de-chinelo* (1969); *Balbina de Iansã* (musical, 1970); *Feira livre* (1976); *Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores* (musical, 1977); *Jesus-Homem* (1978); *Sob o signo da discoteque* (1979); *Querô, uma reportagem maldita* (1979); *Madame Blavatsky* (1986); *Balada de um palhaço* (1986); *A mancha roxa* (1988); *A dança final* (1993); *O assassino do anão do caralho grande* (uma adaptação para o teatro de uma novela com o mesmo título, 1995); *O homem do caminho* (1996); *O bote da loba* (1997); *Chico Viola* (inacabada, 1997). Teatro infantil: *As aventuras do coelho Gabriel* (1965); *O coelho e a onça* (1988); *Assembleia dos ratos* (1989); *Seja você mesmo* (texto inacabado). Essa relação da obra teatral de Plínio Marcos está disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

⁷⁸ Walderez Mathias Martins de Barros nasceu em 31 de outubro de 1940 em Ribeirão Preto-SP. Coursou Filosofia na Universidade de São Paulo e ainda estudante iniciou-se no teatro estudantil em um grupo ligado ao CPC da UNE. Como atriz, atuou em várias peças do marido, como *Reportagem de um tempo mau* (1965), *Navalha na carne* e *Homens de papel* (ambas de 1967), *Abajur lilás* (1969), *Balbina de Iansã* (1970), *Madame*

atuou em muitas de suas peças. Por causa da posição ideológica assumida por seu marido e o apoio a ele, a atriz também foi perseguida pela censura,

não só por ser mulher de Plínio, mas também porque muitas das posições ideológicas de Plínio eram minhas. A mesma posição política ideológica que eu já tinha antes, eu pensava da mesma maneira em relação a várias coisas. Então, no momento político que a gente estava vivendo, ditadura, censura, eu também tinha posições ou escolhas que não me abriam muitas portas e por outro lado, eu apoiava integralmente todas as atitudes do Plínio, e então evidentemente isso me fechava muitas portas.⁷⁹

Sobre se houve ou não uma interferência de Walderez na criação dos textos de Plínio Marcos, a atriz declarou, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* de março de 2004:

Todo mundo acha que, de alguma maneira, eu possa ter ajudado o Plínio. Eu repito enfaticamente: o Plínio era um gênio, não precisava da ajuda de ninguém. A única coisa que eu fiz a vida inteira foi bater à máquina os textos dele. Fazia algumas correções de acentuação, de grafia. Se algum mérito eu tive, foi o de uma boa revisora. O Plínio não discutia as obras dele comigo, me dava as peças para eu ler quando estavam prontas.⁸⁰

Com a família se constituindo, o patriarca corria atrás do dinheiro e, como era de se esperar, tinha várias atividades e se revezava nos ofícios, trabalhava como camelô, escrevia suas peças e ainda atuava como técnico na TV Tupi e escrevia roteiros na TV de Vanguarda. De acordo com o relato de Plínio, “de noite quando chegava em casa, eu tomava muito café, fumava muito e escrevia muito. Também escrevia no trabalho, na técnica lá da Tupi. Tinha que fazer o corte da imagem do teatro para o Sumaré, onde entrava a propaganda.”⁸¹

Anos depois, ele também atuou como ator nas telenovelas da mesma emissora, como, por exemplo, *Éramos seis*, exibida em maio de 1967, e *Beto Rockfeller* de 1968. Na Rede Globo, entre 1971 e 1972, fez um taxista chamado “Bem-te-vi” na novela *Bandeira 2*, com roteiro de Dias Gomes e direção de Walter Campos.⁸²

Blavatsky de 1986 — esta foi escrita sob medida especialmente para a atriz encenar. Também trabalhou em várias novelas e participou de filmes ao longo de sua vida. Para saber mais informações, acessar biografia de Walderez de Barros, disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 27 jun. 2009 e ver MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: vozes e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, 272 p.

⁷⁹ *Apud* CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 169-170.

⁸⁰ Entrevista disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42529.shtml>>. Acesso em: 27 jun. 2009.

⁸¹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1966, p. 99.

⁸² Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p.142-149.

1.2 Da marginalidade de criança à marginalidade adulta

Não tenho formação intelectual. Quando procuro ser sutil, a sutileza é a mesma de um arrote. Escrevi Dois perdidos com raiva, sem preocupações literárias.

Plínio Marcos

A forma como Plínio Marcos se vestia e o jeito marginal de ser foram alvos de especulações na imprensa. Ao contar as suas histórias de vida ele construiu a sua própria lenda, fazendo o tipo analfabeto, desleixado e engajado. A presença do dramaturgo em público e a maioria das imagens fotográficas publicadas nos jornais, especialmente nas décadas de 1960, 70 e 80, ilustram perfeitamente essas impressões.

Plínio Marcos acabou se confundindo com os seus personagens ao assumir uma postura que não se alinhava com os padrões comportamentais de sua época e que a elite defendia. Essa e outras características desse contador de história acabaram fazendo com que, posteriormente, o autor santista fosse visto como um homem excepcional⁸³ que, ao seu modo, conseguiu contestar um sistema político e econômico que considerava um grande mal da sociedade.

De acordo com a biografia escrita por Oswaldo Mendes, o dramaturgo foi um menino rebelde, agressivo, que lidava com a turma da “pesada” de Santos. Fugia da escola e brigava muito, dizia que ninguém se metia com os seus irmãos porque era muito violento e vivia em confusões. Plínio parecia ter orgulho quando relembra sua infância e adolescência e se descrevia como “pequeno, magro, feio pra caralho, mas violentíssimo.”⁸⁴

Segundo o biógrafo, o teatrólogo atribuía o gênio briguento à insegurança que resultava da violência que sofria na escola, pelo fato de ser obrigado a escrever com a mão direita, o que fazia com muitas dificuldades por ser canhoto. Por causa disso, o garoto passou a ser o “terror das escolas”, como declarou: “fiquei violento, virei o famoso Frajola, que todo

⁸³ Sobre a noção de excepcionalidade, recorrente em muitas biografias, ver SCHMIDT, Benito Bisso. Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher “excepcional”. In: GOMES, Ângela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, 280 p.

⁸⁴ MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 41. É interessante ressaltar que o biógrafo utiliza o *flashback* como recurso narrativo para construir a biografia, enquanto Lucinéia Contiero adota uma estrutura cronológica um pouco rígida da vida de Plínio Marcos.

mundo conhecia e respeitava. Se a professora ameaçasse me bater, eu cuspia, dava pontapé, ameaçava pegar na saída da aula, esculhambava e xingava na rua, essas coisas.”⁸⁵

Quando se tornou adulto, continuou assumindo a imagem de uma pessoa que não ligava para os padrões comportamentais da sociedade. Levou para os palcos a violência que presenciava nas ruas das grandes cidades, que os trabalhadores, homossexuais, mulheres sofrem no dia-a-dia.

Plínio Marcos se declarava como um analfabeto que sabia apenas palavrões e que foi reconhecido por isso. Aqui me reporto a uma discussão referente à intelectualidade do dramaturgo e me pergunto: o que é ser um intelectual? Para Antonio Gramsci, “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então, mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais.”⁸⁶ Na concepção deste autor não existe não-intelectuais, já que todos participam como reprodutores de ideias, promovem novas maneiras de pensar e de representar o mundo.

Contiero defende que “a condição intelectual não resulta da formação escolar oficial, do ‘alto’ saber, do conhecimento amplo e profundo. Ela se faz também da criação, da participação, da polêmica cultural [...] e à sua maneira, Plínio foi um intelectual.”⁸⁷ Concordo com a autora e acrescento: o que Plínio Marcos não aprendeu em uma escola, aprendeu na convivência com outros intelectuais e artistas, com os livros que leu e estudou e com o seu constante interesse em conhecer a vida e obra de outros autores. Além disso, esteve ligado às grandes questões do seu tempo, engajado e com um olhar atento e crítico, denunciando as misérias humanas.

Na opinião de Walderez de Barros, Plínio Marcos lhe trouxe uma coisa que ela não tinha, que era a vivência, uma riqueza de vida que o dramaturgo teve e que ela só conhecia através da literatura. E por isso mesmo ele era considerado um sujeito autêntico e que foi muito além do que vai uma pessoa que tenha formação intelectual como ela.

[...] tínhamos um comportamento ético muito semelhante, e certos valores comuns. Plínio poderia ser defendido por palavra muito em moda na época: autêntico, que era o jeito que nós, intelectuais metidos a besta, descobrimos para definir alguém que era um pouco selvagem assim como Plínio. Eu, por mais que pensasse livremente, tinha toda uma formação intelectual que

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 45.

⁸⁶ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 7. Além de Gramsci, podemos recorrer ao estudo de Edward Said, que projeta um panorama da atuação dos intelectuais em algumas esferas da vida social e aborda as dificuldades vividas por eles e o lugar de suas ações e de seus pensamentos perante o contexto social em que estão inseridos. Ver SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 128 p.

⁸⁷ CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 38.

embasava o meu pensamento [...] Plínio não tinha essa formação intelectual, tinha um pensamento muito mais limpo, mais puro, a opinião dele era fresca, instigante. Era, de fato, um autêntico.⁸⁸

A atriz Walderez de Barros, ao contrário de Plínio Marcos, teve uma formação acadêmica. No início dos anos de 1960 frequentou o curso de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) e esteve ligada ao CPC da UNE, fazendo espetáculos teatrais em sindicatos e fábricas, usando a arte com intenção política, embora não tenha assumido uma posição partidária.

Plínio Marcos adotou um jeito simples de se vestir, parecia não se preocupar muito em ter boas roupas, tinha uma aparência física desleixada e muitas vezes usava roupas rasgadas e chinelo, como podemos ver na figura 4. Quando se separou de Walderez de Barros em 1984, mudou-se para uma quitinete próxima do Teatro de Arena e, segundo a descrição de Oswaldo Mendes, vivia da seguinte maneira: “para dormir, um colchonete velho estava de bom tamanho. Movéis? Alguns caixotes serviam de estante para livros e de mesa para escrever.”⁸⁹



Figura 4: Plínio Marcos, 1980.
Fotografia p&b.⁹⁰

⁸⁸ MENEZES, Rogério, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁹ MENDES, Oswaldo, *op. cit.*, p. 370.

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19 set. 2010.

No Programa Roda Viva da TV Cultura, Plínio Marcos participou do jeito descrito anteriormente e foi questionado pelos entrevistadores sobre o seu comportamento e sua vestimenta. Em sua declaração, o dramaturgo enfatizou que fazia questão de ser marginal porque não queria fazer parte da sociedade daquele momento. Essa postura assumida por ele também era uma forma de contestação, de resistência ao que ele chamava de “mal da sociedade”: as injustiças sociais.

Paula Dip: Olha, é uma pergunta difícil de fazer. Você veio aqui em um programa de televisão com uma camiseta rasgada. [...] Mas aí você fala: Como é que um empresário vai me receber? A gente sabe que a sociedade tem uma série de regulamentos, que talvez eu nem concorde com eles. Mas, como é que você faz para entrar em um banco, ou pedir uma Lei Sarney ou pedir um financiamento, fica complicado. Tem certas coisas que você tem que, de repente conceder. Você acha que é por aí ou você acha que continuar de havaianas...

Antônio Carlos Ferreira: Pode parecer que você faz um pouco questão de ser marginal.

Plínio Marcos: Mas é claro que eu faço. Eu não quero pertencer a essa sociedade! Eu já disse aqui claramente: Eu não quero ser dessa sociedade e nem vou pedir dinheiro.⁹¹

Aliado a esse comportamento, Plínio tinha um estilo de vida desregrado e admitia ter ganhado muito dinheiro com o teatro, especialmente quando *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* estavam no auge, porém, gastava todo o dinheiro que ganhava, não era de economizar.

Somente o segundo casamento do dramaturgo com a jornalista Vera Artaxo o retirou dessa autoimposta marginalidade, fazendo com que mudasse o seu comportamento, seu jeito de se vestir, a ser mais organizado e até mesmo ter uma vida mais confortável. Plínio Marcos se sentia muito agradecido pelas mudanças que a mulher trouxe para a sua vida e de forma carinhosa a elogiava: “esta mulher é maravilhosa, apesar de me obrigar a coisas que nunca passaram pela minha cabeça. Imagine, agora vou ter até um passaporte, mas a conta em banco de jeito nenhum. Vera me ajuda a continuar criando sem me afastar de meu mundo e de minha visão da vida.”⁹²

⁹¹ Entrevista de Plínio Marcos no Programa Roda Viva da TV Cultura em 15 de fevereiro de 1988, *op. cit.*

⁹² Plínio diz que jamais abandonará o submundo. *O Globo*, São Paulo, 24 ago. 1997.



Figura 5: Vera Artaxo e Plínio Marcos no restaurante do Gigetto, local que frequentou por vários anos de sua vida. Fotografia p&b.⁹³

A convivência com Vera Artaxo e, conseqüentemente, essa mudança de comportamento, vivendo mais confortável, com outro padrão de vida, talvez tenha lhe inspirado a um redirecionamento de gênero e de foco, deixando um pouco de lado a abordagem sobre marginais e marginalizados. Em 1993 Plínio Marcos escreveu *A dança final*, uma comédia com personagens da classe média. A peça foi publicada em 1994, mas somente em 2002 foi encenada no Teatro Itália, em São Paulo, com direção de Kiko Jaess e interpretação de Nuno Leal Maia e Aldine Müller. Diante do sucesso, seguiu depois para Campo Grande, Fortaleza, Goiânia e interior de São Paulo.⁹⁴

A peça conta a história de um casal, Menezes e Lisa, com dois filhos e uma vida financeira estável. Eles estão prestes a comemorar 25 anos de casados com uma tradicional festa de bodas de prata, quando o dia-a-dia da família se altera por causa da impotência do marido, que alega ter ficado assim devido ao trabalho constante para manter o padrão de vida. Discussões banais sobre a piscina, a sauna do prédio, as vizinhas, a troca de carro e a situação dos filhos na escola ganham novas dimensões. Menezes se aborrece sempre, enquanto Lisa, que organizava a festa, sofre com a situação.

⁹³ Fotografia publicada no jornal *O Globo*, São Paulo, 24 ago. 1997.

⁹⁴ Em 2008, tive a oportunidade de assistir a uma montagem da peça em Uberlândia, no Teatro Rondon Pacheco, com direção de Cid Degutis. No elenco, dois atores uberlandenses: Roberto Garcia Márquez e Polly Alvarenga.

Os diálogos sobre a organização da comemoração acabam em frequentes discussões e na fala dos personagens se percebem as diferenças entre homens e mulheres em contexto de valores da classe média.

Como se pode ver, o dramaturgo mudou a temática que discutia nos anos anteriores, quando os excluídos sociais estavam em cena. Mudavam-se a aparência física, o comportamento marginal, o personagem construído por ele mesmo durante anos e os marginalizados foram substituídos pela burguesia.

1.3 De camelô a contador de histórias

Além do teatro, entre os seus trabalhos, o de contador de histórias e o de camelô foram, segundo Plínio Marcos, aqueles em que se saiu muito bem. Vendia livros nas portas das fábricas, teatros, restaurantes e acreditava que vender seus próprios livros de forma direta e sem intermediário dava mais lucro; além disso, era ele quem editava e imprimia as edições. No início de 1980, Plínio declarou que conseguia vender de oitenta a cem livros por dia, armava sua bancada e vendia de mão em mão, dialogando com os leitores.

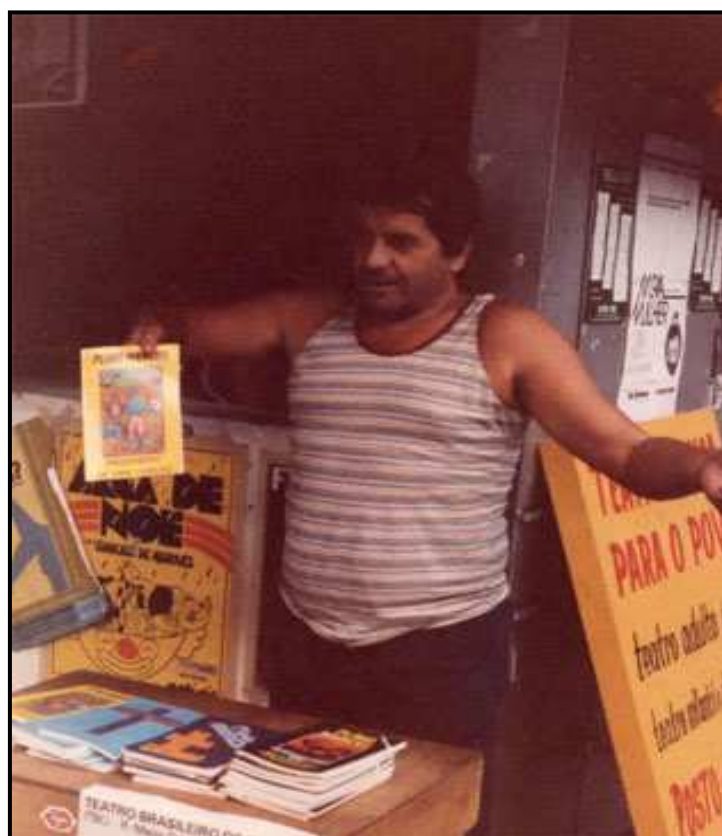


Figura 6: Plínio Marcos vendendo seus livros na porta do Teatro de Arena, São Paulo. Fotografia color.⁹⁵

A imagem que corresponde à figura 6 é provavelmente de 1982, ano em que *Prisioneiro de uma canção* — mostrado na fotografia por Plínio — foi publicado. De acordo

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 19 set. 2010.

com nota divulgada na *Folha de S. Paulo*⁹⁶, no livro há contos que falam sobre a sua própria vida e apresentam contribuições de seu irmão Flávio Roberto de Barros na produção da capa e das ilustrações.

O sucesso na venda de livros estava atrelado a outra atividade desenvolvida por Plínio Marcos, a de palestrante. Além das palestras, seguidas de debates que aconteciam depois dos espetáculos teatrais, havia também convites para que o autor santista contasse suas experiências como escritor e artista em universidades, escolas, sindicatos, igrejas, associações e entidades de bairros.



Figura 7: Plínio Marcos em palestra para estudantes na Universidade de São Paulo, 1980. São Paulo. Fotografia p&b.⁹⁷

⁹⁶ Satisfação garantida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1982.

⁹⁷ In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 90.

Dessas experiências na década de 1980 surgiu a ideia de montar uma espécie de show-palestra com o nome *O palhaço repete seu discurso*. Nas apresentações, o palestrante dividia os encontros em duas partes: na primeira ele se dedicava a expor a situação de vida dos brasileiros, falava sobre o capitalismo, miséria, violência, drogas, entre outros temas; na segunda parte os temas eram propostos pelo público, que também fazia perguntas. *O palhaço repete seu discurso* teve temporada no Teatro Eugênio Kusnet e foi lá que o crítico Jefferson Del Rios assistiu à apresentação e logo depois fez a seguinte descrição:

Não estamos numa representação convencional. Não há ficção, também não se trata de um show, nem de discurso. Mas pode ser tudo isto ao mesmo tempo. Para começar, piadas de boteco, piadas brasileiras de rua, sem boas maneiras, algumas antigas, outras talvez originais, contadas com ritmo certo, teatralidade. De repente, o tema muda, e Plínio viaja para suas recordações de infância colocando cada uma delas no conjunto de sua proposta político-ideológica rebelde, pouco teorizada, sempre calorosa. É a vez de se relembrar os processos de massificação cultural, a deterioração intencional das manifestações populares, o massacre da universidade, a sabotagem contra os espíritos livres dentro de um regime de exceção.⁹⁸

⁹⁸ DEL RIOS, Jefferson. O protesto do palhaço vingador. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1984.

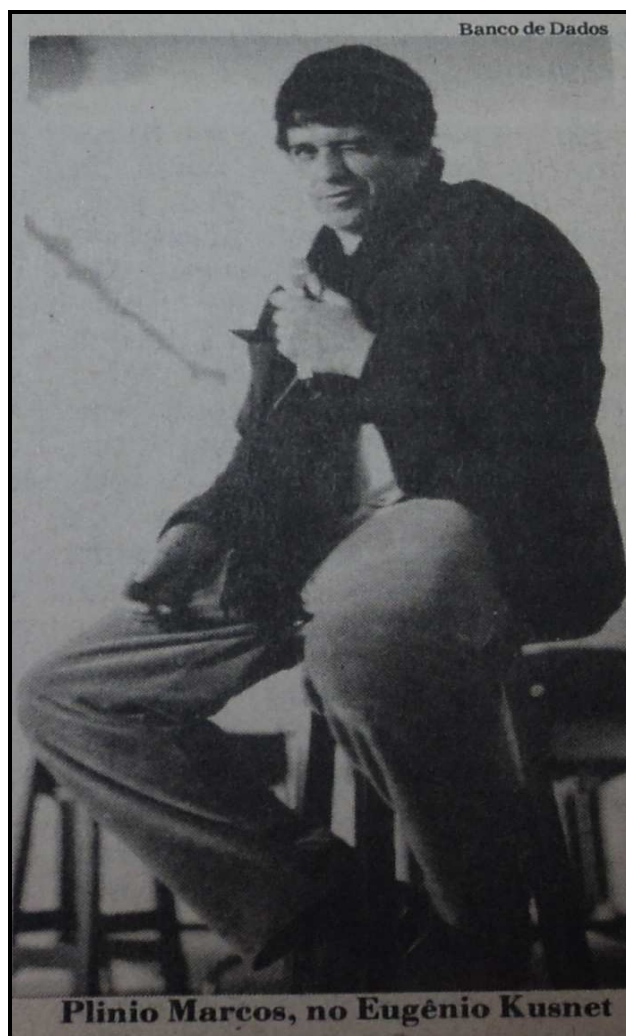


Figura 8: *O palhaço repete seu discurso*. Plínio Marcos no Teatro Eugênio Kusnet, 1984. Fotografia p&b.⁹⁹

Como veremos a seguir, os livros e as palestras do dramaturgo também passaram pela proibição da censura. Em setembro de 1978, na estreia de *Dois perdidos numa noite suja* em Porto Alegre, com interpretação de Cláudio Marzo e Oswaldo Loureiro, o debate que Plínio Marcos realizaria depois da apresentação da peça foi proibido pela censura federal, sob ameaça de que se houvesse o debate com o público, o espetáculo também seria suspenso.¹⁰⁰

As palestras e debates eram uma forma de aproximação do público com o teatro brasileiro e, em se tratando das experiências do dramaturgo santista, ele pode ser considerado um homem que faz parte da cultura popular brasileira, por defender elementos que até então eram considerados marginalizados.

⁹⁹ Jornal *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1984.

¹⁰⁰ Cf. Censura proíbe palestra de Plínio Marcos, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 set. 1978.

1.4 “O teatro é a mais perseguida das artes”

Há 400 e tantas peças censuradas que estão na gaveta, que não deixaram passar, e essas 400 e tantas peças seriam naturalmente as peças que colocariam no palco a situação do país.

Plínio Marcos

Grande parte da dramaturgia de Plínio Marcos foi escrita e encenada durante o período da ditadura militar no Brasil. Diante disso, creio que não seja interessante analisar a obra de um autor que teve uma atuação tão significativa nessa época sem entender o funcionamento do regime de opressão.

Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos pela censura após o golpe militar de 1964. Na verdade, a censura, que não havia deixado de funcionar no Brasil¹⁰¹, já havia feito intervenção no seu primeiro trabalho, *Barrela*, em 1959, como mencionado anteriormente. No entanto, foi na década de 1960 que o cerco da censura se fechou ao dramaturgo e às artes em geral, estabelecendo um rígido controle sobre as produções artísticas, principalmente após 1968.

Com a ação golpista em abril de 1964 foi implantado um modelo econômico que se resumia em “concentração da renda e desnacionalização da economia” e isso implicou a abertura de todas as portas para o capital estrangeiro, ou seja, estímulo fiscal para a implantação de multinacionais no Brasil, facilitação de remessa de lucros e vistas grossas diante das fraudes para burlar os controles legais, permissão para compra de terras por grupos estrangeiros e endividamento externo.

Outra medida autoritária foi a monopolização da economia com a imposição de um modelo concentrador de renda e diminuição de salários. Para isso foi necessário alterar a estrutura jurídica do país, reforçar o aparato de repressão e controle, modificar radicalmente o

¹⁰¹ A censura tem sido uma constante no Brasil desde a colonização. Naquela época, “ficou a cargo das ordens religiosas a evangelização dos povos indígenas, a defesa da moralidade e a iniciativa de desenvolver as primeiras práticas artísticas segundo os padrões europeus. A produção de instrumentos musicais, a música, o coro e outras manifestações artísticas foram incentivadas nas missões jesuíticas como parte da catequese. O teatro, que desde os tempos medievais fora um importante instrumento de divulgação da crença religiosa, vem auxiliar a conversão dos indígenas e, mais tarde, dos negros escravos. [...] esse trabalho de desenvolvimento da arte no Brasil era acompanhado, entretanto, de uma censura moralizante e repressora em relação a práticas mais livres e informais de iniciativa dos nativos e dos colonos mais incultos. Assim nascia o teatro e nascia a censura, ambos introduzidos no Brasil pelas mãos dos colonizadores.” Cf. COSTA, Maria Cristina Castilho (org). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008, p. 15.

sistema de relação entre Judiciário, Legislativo e Executivo. Em 1965, o Ato Institucional nº 2 (AI-2), acabou com todos os partidos políticos e permitiu ao Executivo fechar o Congresso Nacional quando bem entendesse, tornou indiretas as eleições para presidente da República e estendeu aos civis a abrangência da Justiça Militar.¹⁰²

No I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, realizado em 1975 no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro, onde Plínio Marcos atuou como debatedor, ele relatou a situação do teatro em São Paulo até 1968: “São Paulo viveu em 66/67/68 uma época que pode ser classificada de época de ouro para o teatro: a liberdade de expressão no palco era quase total. A gente conseguia liberar as peças, conseguia mandar ver do jeito que quisesse.”¹⁰³

Nesse período mencionado por Plínio, suas principais peças estavam sendo conhecidas pelo público, ou em fase de elaboração, numa relativa liberdade de expressão, num tempo em que ainda era possível negociar satisfatoriamente a liberação dos trabalhos com a censura ou apresentá-los, sob os auspícios da Justiça e com a proteção de um mandado de segurança ou outro instrumento semelhante.¹⁰⁴

Ao mesmo tempo, o teatro preocupava o regime ditatorial, principalmente quando os autores e artistas levavam para o palco assuntos que remetiam à realidade nacional. É importante ressaltar que, quando Plínio Marcos surgiu como dramaturgo no cenário teatral paulistano, estavam em evidência autores de teatro como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, que tinham interesses e iniciativas comprometidas com a realidade nacional. Segundo Décio de Almeida Prado, eles partiam para esse comprometimento por alguma inclinação política, “seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente do Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição.”¹⁰⁵ Entendo que essa também foi uma preocupação da dramaturgia do autor santista, mas com características bastante significativas, como a linguagem, o diálogo curto e dinâmico, a agressividade com que os personagens se enfrentam, a violência e crueldade em cena — uma peculiaridade de Plínio Marcos que influenciou jovens autores, como Consuelo de Castro, Leilah Assunção, José Vicente e Isabel Câmara.

¹⁰² Ver ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.

¹⁰³ MARCOS, Plínio. Debatedor. In: *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande* (Coleção Opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 49.

¹⁰⁴ Cf. BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 61.

No texto *Cultura e política, 1964-1969*, Roberto Schwarz relata como o golpe de 1964 influenciou as relações culturais e políticas no país e evidencia as mudanças que estavam ocorrendo no teatro e em outras artes:

Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores — noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. O governo já deu vários passos neste sentido, e não se sabe quantos mais dará. Em matéria de destroçar universidades, o seu acervo já é considerável: Brasília, São Paulo e Rio, as três maiores do país.¹⁰⁶

A partir de 1968, os militares se empenharam em constituir instrumentos jurídicos, burocráticos, administrativos e policiais que fossem eficientes, objetivando proteger o sistema político e ideológico implantado em 1964. Um deles foi a censura, tendo em vista “a complementaridade desta com a propaganda veiculada pelo regime, exaltando um ‘Brasil Novo’, comprometido com o progresso em todos os sentidos, contrário às desordens e às agitações, fatores vistos como entraves ao desenvolvimento do país.”¹⁰⁷

O governo militar, por meio da censura, tentou barrar a ação dos artistas e tudo que fosse julgado pelos censores como sendo “perigoso” para a segurança nacional era penalizado, desde proibições até mesmo prisões e torturas. Com Plínio Marcos não foi diferente. Ele foi perseguido pela repressão da censura, mas mesmo assim procurava denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e a ditadura militar instituída em 1964. Por isso, foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas, dando lugar a um regime opressor. O nome Plínio Marcos era sinônimo de problema para a censura federal, pois ele era visto como um maldito, pornográfico e subversivo. Sobre isso e em relação às suas prisões, o dramaturgo, em entrevista a Edla Van Steen, relatou como os agentes da repressão denominavam os chamados “subversivos”:

Dá para você contar a experiência da prisão com detalhes?

Em 69, “eles” estavam achando que a gente estava envolvido com toda a onda de terror, o cacete. Tinha vários movimentos no país. Um deles era o da

¹⁰⁶ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 72-73.

¹⁰⁷ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 64.

rebelião dos jovens e dos artistas. Outro era o movimento armado, com a gente não estava envolvido.

Você foi preso como intelectual?

“Eles” achavam que tudo era uma coisa só, porque a gente estava em todas. Se alguém berrava contra a censura, “eles” achavam que era a mesma coisa que assaltar banco. Então eu fui preso várias vezes.

Em 69, você ficou preso quanto tempo?

Fiquei acho que uns três dias, no exército. Eles me prenderam como terrorista. Eles falavam: “Foi aquele banco que você assaltou?” E eu dizia: “Mas que banco, não sei de banco”. “Quem mandou você escrever esta peça?” Só que esta não pode nem falar que eles prendem de novo: Verde que te Quero Verde. Eles não perdoam até hoje. A Feira Paulista de Opinião era um espetáculo que seria liberado na época sem nenhum problema, se não fosse esse Verde que te Quero Verde. Deu uma briga na televisão contra deputados. Eu, o Boal e o Fernando Torres contra a Conceição, o Aurélio Campos e um tal de Carvalhaes, que não existe mais. Foi um rebu violento. Eles achavam que nós éramos agitadores e ficaram com tanto ódio de teatro, que o teatro foi a arte mais massacrada depois de 68 — com o Ato 5 —, a mais perseguida.¹⁰⁸

Além dessa prisão, houve outros episódios em que Plínio foi interrogado e muitas vezes levado preso por desacatar o veto às suas peças ou por defender o teatro em geral e a apresentação de peças de colegas, como aconteceu certa vez quando estava trabalhando na montagem do espetáculo *Arena conta Bahia* no Teatro Brasileiro de Comédia:

Eu estava ali na porta do Teatro Brasileiro de Comédia, espiando o público chegar. Pouco, por sinal. De repente aparece um gordinho careca. Arrogante, falando grosso, como se fosse gente grande, cheio de lauzas, interrogando:

– Quem é o diretor deste espetáculo?

Eu sou da Baixada Santista. Tenho compromissos assumidos na velha esquina do meu velho quarteirão. Qualquer petulância a gente responde botando o jabuca em campo.

– Quem quer saber?

– Eu.

– Pra que tu quer saber, pierrô?

– Pra quê? Porque eu sou o censor.

– É mesmo? E ainda confessa, pierrô?

– É mesmo. E vai chamar o diretor da peça.

– Ele não está.

– Quem é o responsável então?

– Eu. Diz: o que tu quer, pierrô?

– Vai ter que cortar três músicas do espetáculo. Elas foram consideradas subversivas. Isso é uma ordem.

– Ta, pierrô. Vem amanhã. Cedo. Não chega em cima da hora. E outra coisa: não vem cheio de bafo e cara limpa. Traz papel timbrado, carimbo, assinatura com firma reconhecida e os cambaus a quatro. Entendeu?

– Quem não entendeu foi você... [...] Olha aqui, vai lá e manda tirar essas três músicas do espetáculo.

¹⁰⁸ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 261.

Entregou três folhas de papel com letra de música. Saquei em cima dele uma lei. Sei lá se ela existia. Mas afirmei que existia. Ninguém respeitava lei nem porra nenhuma neste país, mas eu queria que aquele pierrô se fodesse. [...] O sujeito ficou todo vermelho. Ofendido.

– Você tá me chamando de pierrô?

– Tou, pierrô.

– Isso é desrespeito. Tá me ofendendo. Eu vou mandar te prender por desacato à autoridade.

– Não me enche, pierrô. Tou trabalhando. Você não pode prender um cara trabalhando. E agora sai da frente. Vou avisar pra começar o espetáculo.¹⁰⁹

Depois dessa discussão com o censor, Plínio Marcos foi para o camarim do teatro e contou para os artistas o acontecido; todos deram risadas e foram logo para o palco. Mas, de repente, pararam três carros do Departamento de Diversões Públicas (DDP) na porta do TBC e os policiais se dirigiram logo em busca do homem que havia desacatado o censor.

– Cadê o bravo? Cadê o valente?

– Queremos ver quem é o bravo.

Eu falei manso:

– Aqui não tem bravo. Aqui é teatro.

– Nesse momento saiu da privada o pierrô. Devia estar escondido na latrina. O merda estava cheio de fúria. Me apontava e berrava:

– É esse aí. É esse aí. Ele me desacatou. Me agrediu. Prende ele! Prende ele! O chefão de um braço só, pra espanto geral, me pegou, me segurou [...] me soltou e armou com seu único braço um tapão. Eu abaixei e entrei na platéia. A Maria Bethânia, com sua coragem de sempre, mandou acender a luz da platéia e anunciou que estavam me prendendo. O público começou a vaiar. O corredor era estreito e os tiras não conseguiam passar pelo maneta. Ainda tinha o guarda-civil que tirava serviço no teatro e que era nosso amigo. Ele fingia que estava ajudando a me pegar, mas atrapalhava os policiais do DDP. Demos a volta na platéia e saímos na sala de espera. Eu ia descer para os camarins. Ia bem na frente, quando, no alto da escada, o maneta ameaçou de despencar. Voltei correndo e amparei o sem-braço. [...] fui convidado a ir pro carro de preso. Mas não acatei. [...] O maneta teve um ataque de loucura:

– Prendam ele! Prendam depressa! Se for preciso, baixem a lenha nele.

Aquele bando de tiras ficou me empurrando pro carro.

Eu gritava:

– Vão chamar o César Vieira! Vão chamar o César! Estou sendo preso.¹¹⁰

César Vieira, pseudônimo de Idibal Almeida Piveta, é formado em Direito e Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Desde muito jovem é ligado ao campo das artes e no início da década de 1960 se matriculou na Escola de Arte Dramática, mas acabou não finalizando o curso. Atuando como advogado, defendeu presos políticos e

¹⁰⁹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1996, p. 88-89.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 90-91.

artistas, como Augusto Boal, José Dirceu, Luís Inácio Lula da Silva e Sebastião Salgado.¹¹¹ Naquela noite em que Plínio estava sendo preso, Vieira estava ensaiando com o seu grupo na sala de cima, onde *Arena conta Bahia* ia ser apresentada. Quando recebeu o chamado, largou o ensaio e foi socorrer o companheiro de teatro.

– Que está havendo?
O maneta ficou bravo:
– Quem é você? Que quer aqui?
O César foi firme:
– Eu sou o ator da peça que estão ensaiando lá em cima. Quero saber o que é que há.
Porra, o maneta ficou mais furioso:
– Cai fora. Cai fora. Se não vai preso também.
Eu, de dentro do camburão, pelo buraco de entrar ar, escutava e gritava:
– Diz que tu é advogado! Diz que tu é advogado!
Mas, qual o quê? César Vieira, mais tarde, se tornou um dos mais corajosos advogados de presos políticos. Homem de valor provado no meio da batalha. E também um autor de grande sucesso com sua peça *Whisky para o Rei Saul*, feita com raro brilho pela Glauce Rocha por todo o Brasil. Além de animar o belo trabalho do Teatro Popular União e Olho Vivo. Mas nessa noite... Era só autor. Neca de pitibiriba de advogado.
A pressão era grande. Os tiras não sabiam o que fazer. Tentaram sair com o camburão, mas ninguém abriu o cerco. Eles estavam encurralados. [...] De repente, a multidão se calou. Um bochicho correu de boca em boca.
– Ela chegou! Chegou! É a Cacilda Becker!
Era verdade. Elegantemente vestida. Bem maquiada. Linda. Brilhando. Todos abriam passagem para aquele esplendor de mulher. Ela se aproximou do camburão. Se fez silêncio total na Rua Major Diogo. Os carros e os ônibus que buzonavam aflitadamente também pararam. [...] Ela não tomou conhecimento dos tiras. Não pediu. Mandou:
– Soltem o rapaz. Amanhã vamos lá no DDP saber o porquê de toda essa palhaçada. Às 14 horas estaremos lá.
Os tiras concordaram logo. Me soltaram. Aplausos. E gritos:
– Cacilda! Cacilda! Cacilda!
Os policiais saíram rápido. Contentes por escaparem do ridículo. Aquela madrugada foi uma festa. Os bares e restaurantes ficaram lotados.
No dia seguinte, comandados pela Cacilda, eu, naturalmente, e outros artistas fomos lá na delegacia. Eles nos receberam com educação. Mas reclamaram muito de mim. Com certeza, o maneta e o pierrô me culpavam de tudo o que aconteceu. Saímos de lá rápido e rasteiro. Mas, à tardinha, o Nestório Lippi, um velho ator, famoso no rádio-teatro do Manuel Durães — e que no fim da carreira arrumou um emprego de censor, só pra se badalar nos meios de teatro de revista — foi me procurar no Bar Redondo, onde eu marcava ponto. Veio me avisar:
– Abre o olho, Plínio. Eles estão putos da vida com você. O maneta e o pierrô. Querem vingança. Todo mundo lá na casa só chama eles de maneta e pierrô. Pegaram os apelidos. Eles vão ficar na tua captura. Toma cuidado, é

¹¹¹ Ver SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada do Grupo Teatro União e Olho Vivo*. 2010. 181f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Nesse trabalho, a autora discute o processo criativo, o enredo, as músicas, os personagens e as temáticas do texto teatral *Bumba meu queixada*, de 1979, do grupo Teatro União e Olho Vivo, que tem como um dos idealizadores do projeto de criação do grupo o dramaturgo César Vieira.

gente má. Gente que não fode. Não bobeia, vão querer te destruir. E sabe, na hora do vamos ver, eles vão ficar todos unidos contra você. [...] Fica ligado. Esses caras da censura têm sangue ruim. Não fodem. São cheios de raiva.¹¹²

Plínio Marcos se tornou um dos autores teatrais mais censurados do país não apenas pelos temas polêmicos e pela linguagem chocante de seus espetáculos. A partir das leituras que fiz, constato que o cerco imposto ao dramaturgo, impedindo-o de encenar suas peças, não era devido somente ao seu conteúdo “subversivo”, mas também às inimizades provocadas pela desobediência dele em relação às proibições. Ao narrar uma conversa com um censor quando suas peças foram proibidas, ele declarou:

De repente, a “Navalha na carne” foi proibida. Por quê? “Dois Perdidos Numa Noite Suja” foi proibida. Por quê? Todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Um filho da puta de um censor, num dia em que 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.¹¹³

Dois perdidos numa noite suja, apesar de liberada para encenação em São Paulo em 1966¹¹⁴, foi proibida em 1968 por autoridades municipais e isso ocorreu exatamente pelo fato de que atrás da peça estava um autor com a fama já formada de comunista e subversivo. Nesse ano o espetáculo seria encenado em Santos com o objetivo de arrecadar renda destinada a ajudar presos políticos, mas, ao saberem dessa iniciativa, as autoridades prenderam Plínio Marcos na Cadeia de Santos e depois o levaram para o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) de São Paulo.¹¹⁵

Nos anos seguintes, o dramaturgo começou a publicar os seus textos, a exemplo de *Barrela*, peça proibida por muitos anos e que teve sua publicação em livro vetada nos anos finais da década de 1970. Sobre esse acontecimento, o jornal *Folha de S. Paulo* noticiou, em junho de 1977, que o ministro da justiça Armando Falcão havia proibido a circulação do livro *Barrela*, por exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes; logo, seriam apreendidos pela polícia todos os exemplares que pudessem ser encontrados à venda. Com uma

¹¹² MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1996, p. 92-94.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 103.

¹¹⁴ A título de informação, em 1966, ano de estreia de *Dois perdidos numa noite suja*, também estavam sendo encenadas: *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena; *Os inimigos*, de Máximo Gorki, com direção de José Celso Martinez Corrêa, pelo Teatro Oficina; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho, pelo Grupo Opinião.

¹¹⁵ Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 225-226.

pitada de humor para acompanhar a notícia, o jornal estampou uma ilustração (figura 9) em que o livro de Plínio Marcos é anunciado aos censores:



Figura 9: Ilustração publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* sobre a censura do livro *Barrela*.¹¹⁶

Com a proibição de suas peças por vários anos, o dramaturgo passou a editar, além de *Barrela*, quase todas as outras, a maioria pela editora Global. Plínio Marcos justificou a publicação de seus textos teatrais como uma forma de sobrevivência, pois a marcação da censura obrigava os artistas brasileiros a pensarem em outras formas, que não fosse o seu trabalho original, para sobreviver. Mas algumas publicações foram censuradas, causando certa irritação no autor santista e ao mesmo tempo uma postura de resistência: “eles não vão me cansar, com essas proibições. Apesar de insistirem eu também vou insistir, e para cada livro apreendido vou escrever três. A censura vai passar, mas os autores ficam.”¹¹⁷

¹¹⁶ *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 25 jun. 1977.

¹¹⁷ Mais uma proibição para Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1978.

Em seu livro *Em busca do povo brasileiro*, Marcelo Ridenti aponta alguns caminhos seguidos por artistas e intelectuais no final da década de 1960, entre eles, a atuação nos meios de comunicação de massa, tais como a televisão e a imprensa escrita. Os dramaturgos Dias Gomes e Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, foram trabalhar na Rede Globo, na produção de novelas e minisséries, e acreditavam que era uma alternativa para atingir as camadas mais populares.¹¹⁸ De acordo com Dias Gomes, na televisão foi possível encontrar o público que ele e sua geração de dramaturgos buscavam no teatro.

Agora, minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesmo pelo regime militar [...] Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora oferecíamos uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso?¹¹⁹

A partir de 1968, a situação ficou muito complicada para Plínio Marcos. Como mencionamos anteriormente, não só as suas peças foram proibidas de serem encenadas, mas também qualquer tipo de produção sua era vetado. O dramaturgo lamentou a situação difícil que o teatro no Brasil estava passando: “quase não tenho possibilidade de fazer teatro neste país, onde um governo de força impede a manifestação das artes. Isso tudo é lamentável, mas dá bem a idéia do triste momento que vivemos no Brasil” e, na mesma declaração, acusou o presidente, dizendo que é “doloroso ver um país de analfabetos, famintos, desempregados, com um presidente que lê peças de teatro, não para aumentar sua cultura, mas para proibi-las. Tenho a impressão que o povo brasileiro está farto de mordça.”¹²⁰

Na década de 1970, os jornais noticiavam essas proibições. Em 1975 a *Folha de S. Paulo* publicou matéria sobre a proibição de *Abajur lilás* e nela enfatizava que Plínio Marcos não escrevia peças há cinco anos e que naquele momento toda a obra do dramaturgo estava interdita pela censura.¹²¹ Na ocasião houve uma reivindicação da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) para liberação da peça, dirigida ao presidente General Ernesto

¹¹⁸ Ver RIDENTI, Marcelo, *op. cit.*, 2000.

¹¹⁹ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 255.

¹²⁰ DEL RIO, Herson. Plínio Marcos: escrevo para incomodar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1968.

¹²¹ Plínio Marcos pede liberação de *Abajur Lilás*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1975.

Geisel. Apresento a seguir parte do texto escrito por Ilka Marinho de Andrade Zanotto, presidente da entidade, defendendo as obras do dramaturgo e pedindo mais liberdade de expressão para os artistas:

Longe de serem um atentado à moral e aos bons costumes, suas peças são bisturi que abre o câncer e traz luz às verdadeiras causas da perpetuação de situações atentatórias à moral e aos bons costumes. Essas situações existem de fato e não é escondendo-as que as sanaremos, como bem compreende o governo de Vossa Excelência ao tomar as medidas de alcance social que está verdadeiramente tomando. [...] as peças de Plínio Marcos não são agradáveis. O calão da linguagem de seus personagens e a crueza das situações que denuncia são tão chocantes quanto a realidade que elas espelham fielmente. É mister não proibir obras como a desse autor, mas ter a coragem de encená-las como remédio amargo que deve tomar um organismo para manter-se sadio. É essa a via democrática, a única que permite aos nossos artistas darem à nação a contribuição verdadeira e livre que deles ela espera. Do contrário teremos cada vez mais casos dolorosos como os de inúmeros autores que, para se verem representados, passam a apelar para uma simbologia confusa e inócua, a força de autocensurar-se. Ou continuaremos a ver silenciadas as vozes da maioria absoluta dos dramaturgos do País — são já 400 peças censuradas, entre as quais está “Rasga Coração”, verdadeira obra-prima, vencedora do concurso do SNT, ao qual concorreram 375 textos e cuja encenação Oduvaldo Vianna Filho não pode ver enquanto vivo.¹²²

Somente em abril de 1980 *Barrela* e *Abajur lilás* foram liberadas pelo Conselho Superior de Censura, que ainda concedeu a Plínio Marcos uma moção de desagravo. Mas ele não aceitou o voto de desagravo, alegando que daria a impressão de estar aceitando desculpas de um governo responsável pelo obscurantismo que se abateu sobre o país nos anos de ditadura militar. Para o teatrólogo, o governo deveria pedir desculpas rastejando, não pela sua marginalização, mas pela marginalização do povo brasileiro, considerando marginalizados “os sábios afastados da USP; Paulo Freire, Ferreira Gullar, José Celso Martinez Correa” e também responder “pelo jornalista Wladimir Herzog, o Vlado [...] respondam por Eleni Guariba, uma diretora teatral que está desaparecida, provavelmente assassinada. [...] que respondam e aí sim desagravam o povo brasileiro impedido de participar e influir na sua própria história.”¹²³

Na opinião de Plínio Marcos, a censura não deveria atuar como elemento de repressão, mas sim ter o papel de “promotoria pública” que funcionaria, segundo ele, da seguinte maneira: “eu punha minha peça em cena, dizendo o que quisesse dizer. Caso a peça fosse ofensiva à moral e aos bons costumes ou afetasse a segurança nacional, a censura me

¹²² Um manifesto a favor de Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 maio 1975.

¹²³ Censura libera “Abajur Lilás” e “Barrela”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1980.

processaria.”¹²⁴ No entanto, acompanhando o raciocínio de Plínio Marcos, enquanto o autor não fosse julgado, não seria culpado e a peça permaneceria em cartaz e, somente após o julgamento em que os artistas teriam o direito de se defender, se considerados culpados, arcariam com as responsabilidades.¹²⁵

O escritor santista também escreveu para jornais e revistas ao longo de sua vida, mas continuou sofrendo perseguição por parte dos órgãos da censura, sendo até demitido de vários lugares. Em 1968, foi convidado por Samuel Wainer para escrever uma coluna no jornal *Última Hora* e, desde então, colaborou com vários periódicos, como *Veja*, *Realidade*, *Diário da Noite*, *Opinião*, *A República*, *Caros Amigos*, *O Pasquim*, *Folha de S. Paulo*, *Diário Popular* e *Jornal da Orla*. Assim como no teatro, em suas crônicas relatava as histórias de personagens “vivas, saídas do povo”.

Gente do Carnaval, do futebol, do candomblé. São porta-bandeiras, apontadores do bicho, pais-de-santo, catadores de lixo, empilhadores de caixas no mercado, meninos de rua, presidiários abandonados em celas, valentes do porto, putas do cais, circenses mambembes, malandros dos bilhares de esquina... Nas crônicas, essas personagens têm voz e se elevam do chão, martirizadas pela violência da miséria em que estão jogadas ou engrandecidas pelo instinto de sobreviver, transgredindo ou fazendo arte, como o próprio Plínio.¹²⁶

Plínio viu nas crônicas um momento de desabafo; “trazia histórias e apresentava o olhar do cronista sobre a cidade onde nasceu e cresceu, coisa que sempre fez questão de mostrar em suas peças, seus textos e nos jornais em que colaborou.”¹²⁷ Também escrevia diariamente sobre futebol, tema que conhecia muito bem, e mesmo escrevendo sobre esse assunto, não perdia a oportunidade de criticar o regime militar. Alguns temas eram constantes nos textos do cronista, como a violência urbana, a miséria nas grandes cidades, a delinquência juvenil, as condições precárias dos presídios brasileiros. Isso causava a fúria dos ditadores e, consequentemente, fez com que Plínio Marcos fosse demitido de vários jornais e revistas.¹²⁸

Em depoimento registrado no livro *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, de Sônia Salomão Khéde, Plínio Marcos, ao fazer uma reflexão

¹²⁴ ALENCAR, Miriam. Plínio Marcos de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1977.

¹²⁵ Plínio Marcos também escreveu sobre essa argumentação em uma de suas crônicas publicadas na *Folha Ilustrada*. Ver MARCOS, Plínio. Sou apenas um repórter! *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1977.

¹²⁶ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 27

¹²⁸ Em 1975, Plínio Marcos foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*, mas por pouco tempo, pois ele logo foi demitido da revista por causa das críticas que fazia à censura e à ditadura militar por meio dos textos sobre futebol. Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 268-269; MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 20.

sobre o que veio a ser a censura no país, destacou a proibição de algumas de suas peças e principalmente de seus textos para jornais e revistas, bem como sobre as demissões:

De repente, fui tirado dos jornais [...] Enfrentei o desemprego inúmeras vezes: saí das *Folhas*, saí da *Veja*, mas nunca ficou comprovado o motivo. Eu ouvia só boatos, porque eles mandam a gente embora e fim. Lembro-me de quando saí das *Folhas*, eles disseram que havia sido o Ministro Frota que nos tinha despedido. Mas o Frota logo perdeu o emprego dele também. (Risos). Aí eles mudaram e disseram que havia sido o Gen. Hugo Abreu que nos tinha despedido. Mas o Hugo perdeu o emprego também e a gente nunca conseguiu entender por que saímos. Nunca ninguém explicou nada. O que sabemos é que sofremos repressão em todos os setores, sofrendo perseguições do mais baixo nível. [...] Todo mundo sabia que eram punições, por, justamente, não estarmos concordando com a censura.¹²⁹

Numa crônica em que o autor escreveu sobre a decadência do Santos Futebol Clube, um ano após a era Pelé, que foi desclassificado na fase final do Campeonato Brasileiro de 1975, é possível perceber nas entrelinhas que o texto continha duplo sentido, sendo direcionado aos governantes, como mostra o seguinte trecho:

Quando um homem, ou um grupo, representando um sistema de comando que se instala por muitos e muitos anos no poder, por mais que pareça que está conseguindo progresso, em determinados momentos, não está. Está exatamente retardando o desenvolvimento. Porque os grupos que têm a tendência de se perpetuar no comando não economizam energias para obscurecer as inteligências, tentando impedir, desse modo, o surgimento de forças vivas que possam se opor aos seus domínios. Dessa forma, à sombra desses poderes com tendência a serem perpétuos, só vicejam a mediocridade, os parasitas, os bajuladores.¹³⁰

Cabe destacar que em outras crônicas, que pareciam só um relato, um diálogo ou uma forma de “contar histórias”, Plínio Marcos não deixava de expor o momento político e a realidade social aos leitores. Um exemplo disso é a publicação de uma conversa que o escritor teve com seu filho Leonardo em certa ocasião:

Meu filho Leonardo, de 12 anos, um bom zagueiro de área, chega pra mim e declara:
 – Pai, vou ser um escritor de contestação.
 – Vai ser o primeiro beque do mundo a escrever alguma coisa.
 – Vou.
 – E sobre o que você vai escrever?

¹²⁹ MARCOS, Plínio. Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... In: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 192.

¹³⁰ MARCOS, Plínio. Espiando a queda do Santos. Revista *Veja*, 15 out. 1985.

- Sobre nossa família.
- Bom assunto. Você conhece bem todos nós e pode nos retratar com muita verdade.
- É.
- Só que tem um porém.
- Sempre tem um porém.
- É isso aí. E o porém desse caso é que, se eu não gostar da sua história, tu leva um cascudo.
- E se você gostar, o que eu ganho?
- Um cascudo.
- Mas qual é?
- Sabe, garotão, escritor de contestação, quando agrada, é um lixo que só merece cascudo. Mas quando acerta incomoda muita gente e também recebe montes de cascudos.
- É duro então?
- Se fosse mole tinha um monte de gente na parada. Mas muito mais duro é meter o galho dentro e não escrever absolutamente sobre o que se acredita. A censura é um constante cascudo em quem critica a sociedade, em quem contesta a hipocrisia da sociedade, enfim, um cascudo em quem não se acomoda [...]¹³¹

Mal sabia Plínio Marcos que o filho se tornaria um dramaturgo profissional. Léo Lama, nome artístico que o pai ajudou a criar, estreou nos anos de 1980. Segundo crítica publicada no jornal *Estado de S. Paulo* sobre a peça *Dores de amores*, de 1988, que tinha como diretor Roberto Lage e no elenco Malu Mader e Taumaturgo Ferreira, “essa peça aborda um lado mais romântico, existencial” e diverge um pouco do trabalho de Plínio Marcos, que trabalha com marginais. Léo Lama justifica a escolha pelo tema: “Eu sou burguês. Escrevo sobre a burguesia, sobre mim mesmo. Sempre estudei nos melhores colégios, moro neste bruta apartamento, sempre tive tudo o que eu quis. Só não sou acomodado.”¹³² Na ocasião, Plínio, que durante um bom tempo construiu sua imagem, a de uma figura marginal, defensor dos marginalizados, concordou de forma surpreendente com a escolha do filho. Argumentou que “um dos erros da dramaturgia da minha época foi o fato de os autores nunca se colocarem no que escreviam. Estavam presos na gaiola chamada ideologia, a discursos.”¹³³

Outro tema frequente em suas crônicas e também em entrevistas aos jornalistas era a questão das subvenções concedidas pelo governo às artes. Na concepção do dramaturgo, a subvenção governamental serve para que os artistas percam a criatividade e, por acomodação, a capacidade de se organizarem de baixo para cima; além disso, ficam “com o rabo preso e não podem se empenhar na luta contra a censura governamental, que esmaga todos aqueles que [...] pretendem fazer de seus laboratórios e suas artes, tribunas livres onde se discutam até

¹³¹ MARCOS, Plínio. Um pequeno diálogo com meu filho Nado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jul. 1977.

¹³² Burguês, mas nem um pouco acomodado. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 fev. 1988.

¹³³ *Idem, ibidem.*

as últimas conseqüências os problemas do homem.”¹³⁴ Assumindo um posicionamento político sobre essa questão, especialmente sobre o que diz respeito ao ensino e cultura, Plínio fez uma dura crítica à ditadura e ao paternalismo.

Não consigo esquecer que Hitler, Mussolini, Stálin até faziam questão de dar o que se chamava de ensino e cultura, que na verdade era apenas um adestramento que visava transformar espíritos viris em mansos servidores dos seus sistemas de governo. Por essas e outras, não teria coragem de pedir para ditadores, mesmo de pequena estatura como os que detêm o poder aqui no Brasil, que patrocinem o ensino e a cultura. [...] No meu entendimento, não faz nenhum sentido ensino e cultura regulados pelo poder, seja através de censura, seja através do patrocínio econômico. Ensino e cultura desse naipe não conseguem nem cumprir o papel mínimo, que é o de ser crítica da sociedade e menos ainda seu real papel que é o de subverter os valores estabelecidos e fazer a Humanidade caminhar.¹³⁵

Para Plínio Marcos, a subvenção era uma forma de censura tão violenta como a da polícia. Ele a julgava corruptora ao dizer que a arte subvencionada é arte atrelada a quem detém o poder e não pode ter a liberdade de fazer a crítica da sociedade. Assim, o artista deveria lutar pela liberdade de expressão e não pelas subvenções, já que, de acordo com o dramaturgo, a arte subvencionada “é dependente, não revoluciona, não faz projeções pro futuro, não dá respostas, não aponta caminhos, enfim, não inquieta.”¹³⁶

Contudo, é válido dizer que os principais prejudicados com a situação que o Brasil vivia no período ditatorial, com a dependência e subordinação à economia internacional, foram as classes populares, os miseráveis, os marginalizados, aqueles que costumam sofrer diversas formas de injustiças sociais, com baixos salários e com o desemprego, que se agravam ainda mais em situações de crise. E foi diante desse cenário que Plínio Marcos afirmava que o “governo que recolhe impostos deveria garantir que cada pessoa que trabalha no Brasil ganhasse o suficiente para poder viver com dignidade, sem precisar depender dos humores e favores paternalistas das classes dominantes.”¹³⁷

Sem se filiar a partidos políticos ou organizações de esquerda, Plínio Marcos fez uma dura crítica ao que considerava o mal na sociedade, ou seja, as injustiças sociais, a miséria material e cultural a que foi reduzido o povo, a ditadura militar com seu autoritarismo, violência de Estado e defesa dos interesses da classe dominante, a invasão cultural estrangeira e uma multiplicidade de questões que se associam a esse conjunto geral. Abordando essa

¹³⁴ MARCOS, Plínio. Subversão ou liberdade? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1977.

¹³⁵ *Idem, ibidem*.

¹³⁶ MARCOS, Plínio. Respostas a um questionário. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 maio 1977.

¹³⁷ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 17 fev. 1977.

realidade, ele pretendia mostrar o inverso daquilo que o regime militar afirmava como a imagem ideal do país, cuja censura se encarregou de defender, reprimindo qualquer outra visão que não concordasse com a do governo militar.¹³⁸ Nesse sentido, defendia:

Temos que acabar com as injustiças sociais, a miséria do povo brasileiro é muito grande, e é essa miséria que é o foco de rebeliões, de desespero, de insatisfações. Não vai ser fingindo que a miséria não existe que vamos desenvolver o país. Temos que encontrar fórmulas de distribuição de riquezas. E essa fórmula não é tão complicada como os economistas querem fazer crer.¹³⁹

Sustentados nessa perspectiva, seus textos retratam a realidade que o incomodava e que incomoda o espectador, fazendo com que as pessoas repensem o mundo em que vivem e que é duramente exposto nas obras desse autor. Na mira de Plínio estavam a continuação e o agravamento de uma situação de miséria e desigualdade que não foi resolvida pelos governantes no período em que os textos foram escritos e, portanto, precisava ser discutida.

Plínio se autodenominava “repórter de um tempo mau”, que “pariu” e “deu voz” a uma formidável galeria de criaturas “ternas, líricas, truculentas, vadias esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, como um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento.”¹⁴⁰

Tornou-se uma figura polêmica aos olhos da sociedade por colocar em discussão o “excluído social” e outros aspectos que eram pouco discutidos naqueles “anos de chumbo”, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado e ao mesmo tempo um ato de coragem. Paulo Roberto Correia de Oliveira, ao estudar a trajetória do teatro brasileiro desde o final do século XIX até as novas tendências cênicas, considera Plínio Marcos um autodidata que “construiu peças de grande intensidade dramática e impacto, conduzindo para o teatro com realismo brutal as tragédias das classes marginalizadas dos centros urbanos do Brasil.”¹⁴¹

Diante do que foi exposto até aqui sobre a posição de Plínio Marcos em relação à sociedade, considero coerente abrir uma discussão sobre o engajamento desse autor. Eric Bentley, Benoît Denis e Dias Gomes auxiliam a refletir sobre essa questão, especialmente porque esta pesquisa trabalha com a obra de um dramaturgo que não se declarava engajado, mas produziu obras que tratam da realidade brasileira, que contestam o sistema, sendo por

¹³⁸ Ver BELANI, Márcio Roberto Lara, *op. cit.*, p. 39 e 74.

¹³⁹ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 10.

¹⁴¹ OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, p. 139.

isso consideradas engajadas, mesmo que esse engajamento não esteja relacionado com militância política ou partido.

Os dois primeiros autores citados abordam, com óticas distintas, a problemática do engajamento e não engajamento na produção teatral contemporânea. Bentley trabalha com a dramaturgia americana do século XX e, partindo do pressuposto de que todas as artes têm certa importância social, estabelece uma relação entre a obra de arte e a política, tema ainda constante nas discussões atuais. Cita Bertolt Brecht como “o mais político dos dramaturgos modernos”, pois, para ele, o teatro deveria ser exclusivamente social e seu papel deveria consistir em contribuir para as transformações sociais e revolucionárias. Nessa perspectiva, Bentley considera o teatro um refúgio para a sociedade, sendo que seu público é o “povo” e a vida do “povo” é refletida de maneira firme e total nas suas realizações.

Na discussão do chamado “teatro social”, Bentley expõe suas ideias sobre engajamento e alienação, que são palavras que representam duas alternativas de viver para os artistas. Segundo ele, “o artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão.”¹⁴²

Se o artista não é engajado e nem alienado, ele pode ser considerado “por fora” e estar nessas duas posições pode representar o desejo de estar na moda. Porém, Bentley acredita que engajamento não se trata de uma simples questão da moda; ele defende que por trás desse debate há o questionamento sobre a finalidade da arte, ou seja, se a arte deve “ensinar ou proporcionar prazer”. Para o autor, tal discussão está repleta de paradoxos, pois a ação de aprender pode proporcionar prazer, ao mesmo tempo em que sentir prazer pode trazer alguma aprendizagem.

Bentley diz que, para haver engajamento político, não basta o artista ter um ponto de vista político; o que importa é se esse ponto de vista faz parte de sua obra. Em relação aos artistas não engajados, o crítico inglês os define como aqueles “que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam.”¹⁴³

Especificamente com referência à produção textual — aqui incluímos a escritura de peças teatrais —, Bentley assevera: “em relação a uma situação social geral, a literatura

¹⁴² BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 151.

¹⁴³ *Idem*, *ibidem*, p. 154.

engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor.”¹⁴⁴

Benoît Denis também focaliza a literatura, analisando o termo “engajamento” e as fórmulas que dele derivam. Enquanto Bentley escreve na década de 1960, momento em que o engajamento no teatro era um elemento novo, Denis, em obra publicada no início do atual século, diz que a noção de engajamento sofreu um desgaste nas últimas duas décadas do século XX, porque a palavra teve seu uso generalizado.

O autor parte da premissa de que a expressão “‘literatura engajada’ designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica.”¹⁴⁵ A partir daí, faz algumas análises de duas diferentes acepções de literatura engajada. A primeira tende a considerá-la um fenômeno historicamente situado, vinculado à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência de uma literatura passionavelmente ocupada com questões políticas e sociais. A segunda propõe uma leitura mais ampla e flexível do engajamento e acolhe muitos escritores como, por exemplo, Voltaire e Camus.

De acordo com Denis, existe a ideia de que o engajamento depende de um tipo de contrato entre diversas partes; por exemplo, quando se trata de literatos e de literatura, o que está em causa no engajamento são as relações entre o literário e o social, ou seja, a função que a sociedade atribui à literatura e o papel por esta representado. Por esse viés, “engajar-se” significa tomar uma decisão ou direção, mas sempre lembrando que esse caminho desemboca na ação e em participação na vida coletiva, pois é no palco das questões sociais, políticas e intelectuais que se pode manifestar a decisão tomada.

Nas palavras de Benoît Denis, a literatura engajada compreende uma grande diversidade de formas, exprimindo-se em gêneros como romance, teatro, ensaio, e em lugares variados que permitem isolar o perfil ideal de uma obra engajada. Portanto, cabe aqui destacar o teatro como um importante espaço de engajamento. Segundo Denis, “de todos os gêneros literários, ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relação mais diretas entre escritor e o seu público [...] os seus espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça.”¹⁴⁶

O engajamento encontra na representação teatral as relações entre autor e público que se estabelecem num tempo real e instituem um processo de troca. É em cenários assim, interativos, que o teatro assume um contorno político. Considerando essa premissa, Denis

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 155.

¹⁴⁵ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. São Paulo: Edusc, 2002, p. 9.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 82-83.

aponta o teatro brechtiano como modelo de engajamento artístico plenamente realizado, por sua capacidade de conciliar a visão política e a pesquisa de forma exigente. Deve-se a esse fator a influência de Brecht sobre várias gerações de dramaturgos e encenadores.

Refletindo sobre o engajamento na realidade brasileira, o dramaturgo Dias Gomes, em um artigo de 1968, considerava o teatro como o primeiro a se organizar para lutar contra a ditadura militar estabelecida no Brasil em abril de 1964 e afirmava que esse campo cultural está ligado à função político-social da arte.

A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso. Claro que podemos generalizar, em qualquer arte o artista escolhe o seu tema. E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão.¹⁴⁷

Assim, a concepção do dramaturgo é que aqueles indivíduos que tratam da realidade brasileira por meio de suas obras, mesmo proclamando o seu não engajamento, são considerados engajados por assumirem determinada posição perante a sociedade e o engajamento não é necessariamente ligado à militância política, partido ou agrupamento revolucionário. Ademais, de acordo com ele, os novos autores “desempenharam um papel decisivo na formação da consciência de que a liberdade é essencial à arte”¹⁴⁸, depois que entenderam o teatro como uma forma de conhecer a realidade.

Nesse sentido, Plínio Marcos, apesar de não demonstrar um engajamento partidário, mostrou por meio de sua obra a sua interpretação da realidade social, posicionando-se de alguma maneira contra a situação em que o país se encontrava e trazendo uma nova contribuição que acabou influenciando a chamada “nova dramaturgia”, termo utilizado para designar a produção de jovens autores de teatro, como Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente e Leilah Assunção.

Assim como Plínio Marcos, esses quatro autores expressam em seus textos suas inquietações pessoais diante do período repressivo em que a sociedade brasileira estava inserida. A partir daquele momento, o que se presencia

¹⁴⁷ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 17.

no palco não é mais um herói revolucionário vindo do povo que vai acabar com a ditadura porque tem uma posição definida contra ela, mas o discurso dos vencidos, dos que não tiveram uma posição heróica de lutar contra o Estado opressor e nem lucraram com a ditadura mas foram levados de roldão pelos acontecimentos.¹⁴⁹

Sônia Regina Guerra analisa, em sua dissertação de mestrado, peças teatrais de cada um desses jovens autores e constata que eles trabalham o individual, mas não deixam de olhar para o coletivo, enfatizando em suas obras que o inimigo comum, tanto desses autores como do público, é o sistema.

Em todas as peças sentimos o peso dessa estrutura que condiciona o comportamento das personagens: em “Fala Baixo Senão Eu Grito”, de Leilah Assunção, a personagem “Mariazinha” é o protótipo da mulher classe média, não casada, funcionária pública, sufocada pelos valores do meio em que vive; “A Flor da Pele”, de Consuelo de Castro, mostra o relacionamento afetivo de duas pessoas minado pelas convenções sociais e pela falta de solução, além de deixar clara a divisão ideológica das esquerdas no momento; “O Assalto”, de José Vicente, denuncia até que extremos de destruição o sistema pode levar as pessoas e em “As moças”, de Isabel Câmara, temos um amargurado retrato do ser humano, no caso das mulheres, de suas frustrações e desajustes num sistema sócio-político-econômico que não apresenta saídas.¹⁵⁰

A autora apresenta algumas aproximações entre o teatro de Plínio Marcos e desses quatro autores. A primeira se refere à questão política que é vista nos textos do dramaturgo santista — política no sentido de serem denunciados os problemas em função de um sistema social injusto. Os quatro autores se aproximam nesse sentido, mas de maneira menos violenta, ou seja, a agressividade que há nas peças, com os personagens enfrentando-se o tempo todo, é uma peculiaridade de Plínio Marcos, mas que inspirou a “geração de 69”. A estrutura de dois personagens, característica do autor, também foi seguida.¹⁵¹

Inclusive *Dois perdidos numa noite suja* inspirou o grupo de jovens, pois antes não se via nos palcos brasileiros tanta crueldade e violência. Para Ana Lúcia Vieira de Andrade,

o fato de Plínio Marcos também ser um autor muito jovem, de pouca experiência [...] e de ter surgido num contexto em que a juventude tomava para si a responsabilidade de criar uma vanguarda estética e política, de um certo modo, apesar da oposição que já comentamos, até lhe trazia uma aura de portador de grandes transformações, que lhe facilitou o ingresso e

¹⁴⁹ GUERRA, Sônia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. 1988. 222 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1988, p. 152-153.

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 156.

¹⁵¹ Cf. GUERRA, Sônia Regina, *op. cit.*, p. 164.

aceitação no meio teatral. Assim, a partir do êxito de Plínio Marcos, tornou-se mais fácil para outros jovens escreverem sobre realidades “que conheciam de dentro de si mesmos”. O espaço para a abordagem do desespero e da miséria humana de forma direta, crua, já tinha sido garantido nos palcos brasileiros.¹⁵²

A miséria humana já tinha sido discutida nos palcos brasileiros, como atesta a autora, e Plínio Marcos tinha a consciência de que os seus personagens marginais permitiam a crítica à sociedade e ao regime ditatorial, sem que ele precisasse estar vinculado a uma instituição ou partido político. Ele disse: “o cafetão, a prostituta, Paco e Tonho, todos estão no mesmo galho. Sou um cara que se espanta diante da fome e falo disso.”¹⁵³

Para Plínio Marcos, toda ação é política. Ele apenas negava a política partidária e condenava o poder. Justificava a sua opinião dizendo que os partidos de direita ou de esquerda têm por trás deles uma elite que disputa entre si para ver quem comanda o povo e para ele isso é uma ditadura. Em 1988 ele declarou: “no Brasil essa ditadura se exerce, por exemplo, no momento em que nós estamos marginalizados ainda na história. Nenhum de nós aqui está participando da própria história, nem influenciando no próprio destino.”¹⁵⁴ Referindo-se ao governo de José Sarney, acusava a elite de estar nos congressos e ainda temia pela volta dos militares ao poder.

¹⁵² ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: Prodoc/Capes, 2005, p. 49.

¹⁵³ Plínio Marcos *apud* VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Fumo, 1994, p. 26.

¹⁵⁴ Entrevista de Plínio Marcos no Programa Roda Vida da TV Cultura em 15 de fevereiro de 1988, *op. cit.*

1.5 Plínio Marcos e a “flor de obsessão”

Ele fez as coisas ficarem mais fáceis pra mim, porque veio na minha frente. Não. Ele não me pegou pela mão e me levou pra um empresário que montasse minhas peças. O Nelson apenas escreveu na minha frente. Já pensou o que seria tentar montar “Barrela”, “Dois perdidos”, “Navalha na carne”, “Abajur Lilás”, sem ter tido antes um “Perdoa-me por me traíres”, “Vestido de Noiva”, “Bonitinha, mas ordinária”? Mesmo com o Nelson vindo na frente, foi uma parada indigesta montar minhas peças.

Plínio Marcos¹⁵⁵

Dois dramaturgos, autores considerados “malditos”, apaixonados pela arte e pelo futebol. Apesar da rivalidade na torcida por times diferentes, Plínio Marcos, torcedor santista, e Nelson Rodrigues, tricolor de paixão, torcedor do Fluminense — fato que gerava brincadeiras e piadas entre os dois¹⁵⁶ —, é possível notar, em depoimentos de Plínio, a amizade e admiração que sentia por Nelson Rodrigues.

Com “flor de obsessão”, apelido dado a Nelson Rodrigues por amigos, o teatro brasileiro começou a buscar novas formas de aprender e adaptar uma nova visão do mundo à estrutura dramática e cênica. Foi esse dramaturgo que trouxe para o teatro um diálogo rápido e candente, a gíria, a linguagem de rua. É por esse e outros motivos que acredito ter Plínio Marcos recebido forte influência de Nelson Rodrigues.

Paulo Vieira afirma que Rodrigues, “além de firmar uma nova linguagem [...] conquistaria ainda temáticas modernas, de fundo psicológico algumas vezes, outras, realistas, suburbanas, míticas outras tantas, abrindo um leque de possibilidades variadas na exploração temática.”¹⁵⁷

Nelson Rodrigues nasceu em 1912 em Recife e aos quatro anos de idade foi morar com sua família no Rio de Janeiro. Produziu uma obra fortemente determinada pela realidade carioca do século XX. Escreveu dezessete peças, dentre elas *Vestido de noiva*, em 1943, considerada o marco da moderna dramaturgia brasileira por sua estrutura complexa e

¹⁵⁵ MARCOS, Plínio. Ao mestre, com muito carinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1977.

¹⁵⁶ Ver MARCOS, Plínio. Eu e o meu Santos, Nelson Rodrigues e o seu Fluminense. *Última Hora*, São Paulo, 05 mar. 1969.

¹⁵⁷ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 5.

inovadora do drama. Com essa peça, o teatrólogo conheceu a fama e deu oportunidade para que avaliassem a sua contribuição ao teatro, associando-a “à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia”¹⁵⁸ e, com as que se seguiram, criou muitas polêmicas de ordem moral, desencadeadas por sua sinceridade quando abordava temas considerados tabus pela sociedade carioca daquela época. Relembrando a sua trajetória em texto publicado em outubro de 1949 na revista *Dionysos*, editada pelo Serviço Nacional de Teatro, Nelson Rodrigues relatou esse momento da sua vida:

Com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de Família* — drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* — enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. No gênero destas incluí, desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.¹⁵⁹

Nos anos de 1940 e 1950, o Brasil era marcado por uma moral burguesa e, por trazer temas que exploravam as obsessões do espírito humano, Nelson Rodrigues foi chamado de pornográfico e devasso.¹⁶⁰ Assim como Plínio Marcos, seria considerado a partir da década de 1960, pelos ditadores e por uma sociedade conservadora, um pornográfico, subversivo, um “autor maldito”.

Em 1981, em entrevista ao jornal *Revista de Teatro*, Plínio Marcos emitiu sua opinião sobre a influência de Nelson Rodrigues na dramaturgia moderna:

Acredito que toda dramaturgia moderna no Brasil foi influenciada por Nelson Rodrigues. Mesmo se você fizesse uma revisão e achasse que o Oswald de Andrade foi o pai do teatro moderno brasileiro, a verdade

¹⁵⁸ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 4.

¹⁵⁹ RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. *Folhetim*, n. 7, maio/ago. 2000, p. 5-13. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim7.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2011. Esse texto, publicado pela primeira vez na revista *Dionysos* em 1949, integra também uma edição temática sobre Nelson Rodrigues na revista *Folhetim*, editada e publicada pelo Teatro do Pequeno Gesto no Rio de Janeiro.

¹⁶⁰ Ver SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. 2007. 323 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007, p. 11-12. Ainda sobre as obras de Nelson Rodrigues e suas temáticas, ver GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, p. 89-136.

verdadeira é que quem abriu caminho na porrada foi Nelson Rodrigues. O Oswald de Andrade só foi descoberto anos e anos depois pelo Zé Celso. Se você pegar todas as minhas peças, ele já escreveu antes, chama-se *A Vida Como Ela É*, escrevia no *Última Hora*.¹⁶¹

O dramaturgo santista conheceu Nelson Rodrigues no Rio de Janeiro. Na ocasião, *Dois perdidos numa noite suja* havia estreado e fazia muito sucesso. Plínio relembrou esse momento e contou como foi o primeiro encontro, enfatizando que Nelson tinha muito bom humor:

- Você conhece o Boal?
- Conheço. É muito meu amigo.
- O Boal, meu caro Plínio, era um bom dramaturgo quando copiava meus defeitos. Você conhece o Vianinha, Plínio?
- Conheço mestre.
- Quando eu vejo o Vianinha, tenho vontade que ele venha comer alpiste na minha mão. E o Dias Gomes, você conhece, Plínio?
- Conheço mestre.
- Estão dizendo que o Dias Gomes é o maior dramaturgo do Brasil. Mas ele não é nem o maior da casa dele.¹⁶²

Victor Hugo Adler Pereira destaca que a pessoa pública de Nelson Rodrigues “era naquele tempo a de um representante maldito das tendências de vanguarda, figura ligada aos escândalos motivados por seus conflitos com a censura e os defensores da moralidade e também por seu afetado desdém pelo gosto do público”¹⁶³, mas isso também não quer dizer que o dramaturgo não tenha sido bem recebido pela classe intelectual. Ainda segundo Pereira, Nelson “podia ser apontado como comprovação de que, nos moldes dos modernismos dos grandes centros, o Brasil também gerava vanguardistas malditos, o que certamente contribuía para lhe garantir uma certa estima em alguns círculos bem-pensantes.”¹⁶⁴

Paulo Vieira destaca as diferenças e semelhanças entre os dois dramaturgos e ainda compara as personagens dos trabalhos de ambos:

As personagens de Nelson são impulsionadas por uma tendência inelutável. As de Plínio, sem o jogo de nuances do modelo rodriguiano, são puras, no

¹⁶¹ Plínio Marcos *apud* VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 13. É importante ressaltar que Plínio sempre fez questão de lembrar a influência de Nelson Rodrigues nas entrevistas que concedia.

¹⁶² Entrevista de Plínio Marcos no Programa Roda Vida da TV Cultura em 15 de fevereiro de 1988, *op. cit.* Em termos de esclarecimento, quando Nelson Rodrigues fala que Dias Gomes não é o maior dramaturgo da casa dele, ele está se referindo a Janete Clair.

¹⁶³ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 9. Vale citar outro livro do autor em que ele mostra possibilidades de novas leituras da obra do dramaturgo analisado aqui: *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, 196p.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 9.

sentido em que não escamoteiam seus sentimentos, não se movimentam por fingimentos ou amoralismos, não possuem sequer um mínimo de consciência política que vai marcar o malandro idealizado pela esquerda engajada. São conduzidas unicamente pelo ódio e pela violência. Compõem, em sua quase totalidade, uma certa poética da crueldade que se volta intensamente contra a outra personagem, uma evidente vontade implícita de destruir a outra.¹⁶⁵

Ambos trabalham com personagens que se encontram à margem da sociedade, cada um à sua maneira, mas se podem destacar três grupos de personagens de Nelson Rodrigues que também são comuns nas peças de Plínio Marcos: as prostitutas, os loucos e os homossexuais. Os dois últimos grupos ganham ênfase neste trabalho, pois são nitidamente vistos em *Dois perdidos numa noite suja*. O louco aparece no personagem Paco, que parece estar alheio às questões sociais.

O comportamento anti-social de Paco não é apenas resultado de sua vida miserável mas também efeito da psicopatia que sofre. E são diversas as pistas que conduzem a esta conclusão: a forma com que rejeita qualquer tentativa de apaziguamento na relação com Tonho; o modo gratuito com que agride o casal durante o assalto; o prazer em torturar o companheiro de quarto, ora repetindo sua máxima “boneca do negrão”, ora exigindo que, na divisão do assalto, um pé de sapato seja de um e outro do outro; ou então na alegria com que se imagina sendo notícia de jornal: “Paco maluco, o perigoso, mau pacas”.¹⁶⁶

Contudo, é possível ver, no fim do texto teatral, que Tonho também apresenta características de um louco. Ao irritar-se com as provocações de Paco, pega a arma e começa a torturar o colega, ameaçando matá-lo. Depois que atira em Paco, Tonho começa a rir e manifesta certa alegria com o acontecimento.

TONHO – Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (*Toca a gaita e dança.*) Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas! (*Pega as bugigangas e sai dançando. Pano fecha.*)¹⁶⁷

Em relação aos homossexuais, na peça há um desprezo pela figura desse grupo e, mesmo que o personagem não seja um homossexual, como é o caso estudado neste trabalho, o fato de chamar o outro de “bicha” já é um grande insulto. Pode-se constatar isso em duas partes de *Dois perdidos*. A primeira é quando Paco, que depois do assalto percebe que o par

¹⁶⁵ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 17-18.

¹⁶⁷ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 134.

de sapatos roubados não lhe serve, com o intuito de humilhar o colega de quarto, fala: “A bichona tem pata grande, a patola da bicha é grande.”¹⁶⁸ E mais adiante, quando Tonho está com o domínio do revólver e obriga Paco a colocar um brinco na orelha, como se tivesse devolvendo o insulto do colega:

TONHO – Tudo pra mim. O brinco pra você.
(Tonho joga o brinco em cima de Paco)
 TONHO – Acabou sua malandragem. Bota essa droga na orelha!
 PACO – Poxa, Tonho... Isso é sacanagem.
(Tonho encosta o revólver na testa de Paco.)
 TONHO – Não conversa e faz o que eu mando.
(Paco põe o brinco.)
 TONHO – Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado?
(Paco anda.)
 TONHO – Rebola! Rebola, filho-da-puta!
(Paco anda rebolando. Está quase chorando.)
 TONHO – Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.¹⁶⁹

A obra de Plínio Marcos tinha o intuito de provocar e incomodar, assim como as peças de Nelson Rodrigues, que colocavam em discussão o ambiente do subúrbio do Rio de Janeiro, a classe média e o que a sociedade burguesa queria esconder, agredindo a moral desse segmento. Seus personagens faziam parte desse contexto. As prostitutas, por exemplo, eram, na maioria das vezes, moças de família, com boa educação, mas que por algum motivo se prostituíam.

Já Plínio Marcos mostrava nos palcos uma realidade social que a classe dominante queria abafar, manter em silêncio. Os personagens fazem parte de outro universo, são aqueles que estão à margem da sociedade, pessoas que usam as palavras de baixo calão no seu dia-a-dia, não só em momentos de violência ou de agressividade como os personagens de Nelson Rodrigues.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 126.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 132-133.

CAPÍTULO II

**DE UM “MALDITO” A DOIS PERDIDOS:
ENREDO, PERSONAGENS E TEMAS**

2.1 O processo de produção de *Dois perdidos numa noite suja*

Seleciono uma peça que representa a produção de Plínio Marcos e que é considerada uma das mais significativas do seu conjunto de obras, além de ser vista pela crítica como um trabalho importante para a moderna dramaturgia brasileira. O texto teatral foi escrito em 1966 e, segundo o dramaturgo santista, em um período difícil: sua esposa Walderez de Barros estava esperando o segundo filho e ele, que estava com pouco dinheiro, desempregado como ator e fazendo somente bicos, pensou em escrever uma peça para ele mesmo atuar. O próprio autor reconheceu que escreveu a peça inspirado por um conto romântico de Alberto Moravia intitulado *O terror de Roma*: “Eu pensei: Porra, vou pegar esta história e vou contar outra... O final do conto dele é diferente do meu, tudo dele é diferente do meu, mas parti daquela história.”¹⁷⁰

Ao ler os textos literários de Moravia, não se pode negar a importante contribuição do escritor italiano para a obra de Plínio Marcos, no sentido de refletir sobre as contradições da sociedade italiana e denunciar as mazelas de sua época. Alberto Moravia, pseudônimo de Alberto Pincherle, nasceu em 28 de novembro de 1907 em Roma. De família judaica, testemunhou a luta antifascista na Itália; tinha convicções socialistas e antiburguesas que se faziam presentes em sua obra literária. Escreveu romances, peças teatrais, novelas e praticou um diálogo entre a literatura e o cinema, além de ser crítico cinematográfico. Teve algumas de suas obras adaptadas para o cinema, como, por exemplo, *O desprezo*, dirigido por Jean-Luc Godard, na década de 1960, e *O conformista*, de 1970, com direção de Bernardo Bertolucci.

Durante o regime fascista, Moravia representava em suas obras as dificuldades que a sociedade italiana enfrentava. Nos seus textos são recorrentes os temas da sexualidade, alienação do indivíduo, existencialismo, violência, miséria.¹⁷¹ O livro *Contos romanos*, publicado em 1954, aborda o que foi o final da Segunda Guerra Mundial e uma Itália devastada, com uma população vivendo na marginalidade e na miséria. Os contos retratam os expedientes de vários grupos sociais, como operários, empregadas domésticas, enfermeiras. O *terror de Roma*, que serviu de inspiração para *Dois perdidos numa noite suja*, faz parte dessa coletânea.

O texto conta a história de dois homens, um “narrador” e o outro chamado “Lorusso”, seu companheiro no porão localizado em um edifício local onde dormiam e pagavam,

¹⁷⁰ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 265.

¹⁷¹ Para mais informações sobre Alberto Moravia, acessar: <<http://www.fondotalbertomoravia.it>>

segundo o narrador, “cem liras a noite”. O enredo começa com o narrador se lamentando por querer tanto um par de sapatos novos, mas não conseguia adquiri-los, como se pode perceber na sua narração: “vendendo uma ninharia no mercado negro, carregando pacotes e fazendo entregas, mal conseguia matar a minha fome, e o dinheiro para os sapatos, alguns milhares de liras, eu nunca conseguia guardar”. O personagem tinha tanto anseio pelos sapatos que pensava até em se matar por não tê-los. Já o seu colega Lorusso, um rapaz loiro e de cabelos ondulados, sem teto como ele e que se encontrava na mesma situação de miséria, possuía um par de sapatos bonitos, os quais o narrador tanto desejava. Lorusso também tinha um grande desejo: comprar um píforo, um instrumento musical, mas também não tinha dinheiro para fazer tal aquisição.

Para conseguirem os objetos desejados, ambos planejam um assalto, abordando qualquer casal que estivesse em um lugar solitário, como a Villa Borghese, local escolhido por um dos personagens. O narrador via nessa ação a única chance de conseguir o par de sapatos.

No momento do assalto, há uma confusão e Lorusso acaba atirando em uma das vítimas; logo eles pegam os objetos roubados, saem do local e dividem entre eles, ficando Lorusso com a carteira e o dinheiro que estava dentro dela, o relógio e uma caneta; os sapatos vão para o narrador. No entanto, depois do crime, o narrador descobre que os sapatos roubados eram pequenos para ele e implora para que o seu companheiro troque com os dele, que por sinal eram novos. Lorusso não realiza a troca e o narrador decide trocar os sapatos na madrugada, mas a tentativa foi sem sucesso, pois o colega acorda e os dois acabam brigando, agredindo-se fisicamente e aos gritos, acusando um ao outro, chamando a atenção do porteiro do edifício, que chama a polícia. Os dois são conduzidos à delegacia e, chegando lá, o delegado descobre que eles são os assaltantes que atacaram em Villa Borghese. Apesar de preso, o narrador sente certa felicidade, pois acaba ficando com os sapatos de Lorusso.¹⁷²

Percebe-se que, mesmo se apropriando de vários detalhes da história de Moravia, o texto de Plínio Marcos é bastante diferente, principalmente na linguagem e na contextualização histórica.

¹⁷² O conto *O terror de Roma* pode ser encontrado em MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003, e também no anexo da dissertação de Cezar Roberto Versa. Ver VERSA, Cezar Roberto. *Teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social*. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), Cascavel, 2007, p. 176-186.

O personagem Tonho foi interpretado por Ademir Rocha¹⁷³, ator de teatro e colega de Plínio Marcos na TV Tupi, que naquela época estava desempregado. O papel de Paco acabou ficando com o próprio dramaturgo, pois, segundo ele, esse personagem ninguém queria interpretar: “Mas eu não gosto de trabalhar como ator. Quando trabalho, é por extrema necessidade. Nesse caso, ninguém queria fazer o papel. O Ademir Rocha tinha topado fazer o Tonho. Daí, eu entrei de Paco. Mas antes convidamos muita gente que recusou.”¹⁷⁴

Na concepção do teatrólogo, os atores não queriam interpretar Paco porque não acreditavam em autor novo. Benjamin Cattán, ator, escritor, diretor e um dos pioneiros da televisão brasileira, ficou responsável pela direção da peça. De acordo com relatos de Plínio Marcos, para a montagem da primeira encenação eles contaram com o apoio de muitos amigos da TV Tupi que arrumaram refletores, iluminação, material de cena, muitas vezes às escondidas. Nas palavras do dramaturgo, *Dois perdidos* tem muitas histórias, “algumas lindas, de solidariedade comovente, como essa rapaziada do Canal 4, a turma da pesada, todos ajudando, me quebrando o galho, correndo o risco de perderem emprego [...]. De incompreensão, de repressão e tudo mais.”¹⁷⁵

A estreia ocorreu em dezembro de 1966 em um boteco chamado Ponto de Encontro, localizado na Galeria Metrópole, no centro de São Paulo, onde a classe artística, jornalistas e intelectuais da cidade se encontravam.

A estréia nesse boteco [...] foi uma parada. Cinco pessoas para assistir. Quatro entraram de graça: Walderez, então minha mulher e Cidinha, mulher do Ademir; dois amigos do Ademir, Murtinho, irmão da Rosa Maria Murtinho, diretor de teatro, e Roberto Freire, o Bigode. Mais um bêbado que pagou e não quis sair. Fizemos o espetáculo. Pra sorte nossa, o pau d'água dormiu e não encheu o saco. Quando acabou, o entusiasmo do Roberto Freire nos comoveu. Ele prometeu mandar gente pra ver a peça. Disse que ali estava nascendo o novo teatro brasileiro. Eu estava pasmo. Com o dinheiro da entrada do bêbado comemoramos com três refrigerantes, metade pra cada um. [...] no dia seguinte [...] foi o D'Aversa assistir. Berrou contra o mundo:

– Cadê esses putos dos jornais e da TV que não estão aqui cobrindo o maior acontecimento teatral do Brasil? Cegos! Não sabem ver. Vou escrever dez artigos, um por dia, no *Diário de São Paulo*. Não fica assanhado artista. Escrevo dez porque ganho por artigo. Vou mandar gente aqui.¹⁷⁶

¹⁷³ Ademir Rocha se formou na escola de Arte Dramática de São Paulo em 1962. Atuou em diversas peças, entre as quais *Sorocaba*, *Senhor, terror e miséria do III Reich*, *O pobre Piero*, *Procuvo viúvas*, *Os ossos do barão* (remontagem) e *Antígona*. Participou de novelas na TV, sendo as principais: *Banzo*, *Renúncia*, *Prisioneiros de um sonho*, *Calúnia*, *O amor tem cara de mulher* e *O anjo e o vagabundo*. Cf. Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

¹⁷⁴ MARCOS, Plínio. Algumas histórias do meu teatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1977.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁷⁶ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1996, p. 102-103.

Muitas pessoas perguntavam como essa peça tão cheia de palavrões e gírias não havia sido censurada em 1966. E o dramaturgo explicou em um dos seus relatos:

Nesses dias a censura passou da polícia estadual pra federal. Alguma coisa mudou. Não que houvesse diferença de censura pra censura. Tudo a mesma merda. Mas, no terreno particular, melhorou pra mim. O maneta, o Nestório, outros burros velhos foram pinchados fora. O pierrô e outros cretinos se transferiram para a federal, mas não tinha influência na escala; por isso não foram xeretar no ensaio de *Dois perdidos numa noite suja*.

[...] Mandaram o Coelho Neto. Homem de teatro, diretor de peças. Foi da comissão julgadora do Festival de Santos, onde a Barrela se consagrou. Se consagrou e foi proibida, por trinta anos. Não pelo Coelho Neto. Ele foi jurado. [...] O Coelho Neto numa tarde de sábado, chuvosa e fria, foi lá na Tupi. Num estúdio abandonado. Sem cenário. Eu e o Ademir, sentados em bancos velhos, falamos o texto. Quando acabamos, o Coelho Neto afirmou:

– Tá liberada. Sem cortes. Passa segunda-feira na polícia federal e pega o alvará. Estão prontos pra estréia.

Que alegria! Que emoção! Finalmente, estava livre. Mas que nada. As pessoas dizem: “Fica na sua”. Mas temperamento é carma. Não sou de comer enrolado. *Dois perdidos numa noite suja* foi um sucesso retumbante. Sucesso artístico e de público.¹⁷⁷

Depois disso a peça caiu nas mãos dos críticos, fez sucesso e se transferiu para o Teatro de Arena em 27 de dezembro, onde ganhou mais notoriedade. A estreia foi para a classe teatral e, logo depois, jornais de grande circulação traziam críticas favoráveis. Sobre isso, o dramaturgo santista comenta:

Na Tupi nem ia mais. A comida vinha do Dois perdidos. Mudamos pro Teatro de Arena. Um aluguel louco, 70% da renda. Topamos. Sobrava pouco pra nós, mas eu ia mais firme na feira vender álbum. Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Delmiro Gonçalves escreviam a favor, no suplemento literário do jornal O Estado de S. Paulo. João Apolinário e Paulo Mendonça, do Grupo Folha, rasgavam elogios para o Dois perdidos. No entanto, o público era pequeno.¹⁷⁸

A peça continuaria em cartaz em 1967 e logo passaria a ser encenada em outras cidades. A figura 10 mostra o anúncio de *Dois perdidos numa noite suja* no Teatro de Arena, considerado um ótimo espetáculo teatral pelo crítico Paulo Mendonça.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 102.

¹⁷⁸ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1996, p. 103.

VAMOS AO TEATRO

“Quem deseja assistir um ótimo espetáculo deve ir logo ao Teatro de Arena” — (Paulo Mendonça — Folha de S. Paulo)

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

com Plínio Marcos e Ademar Rocha
Direção Benjamin Cattan

HOJE: 21 HORAS
Reserva já: 36-7973

ARENA: em frente à Igreja da Consolação

5.º MES DE SU...

A INFIDELIDADE AO ALCANCE DE TODOS
de lauro eozar murtin

FRANCISCO CUOCO — ALTAIR LIMA
PROCOPIO FERREIRA — RODOLFO MAYER
ROSAMARIA MURTINHO — GLORIA MENEZES

HOJE: 21 HORAS
(É permitido o ingresso com traje esporte)

Teatro Brasileiro de Comédia
R. Major Diogo, 315 - Fones: 36-4408 ou 37-9922

Figura 10: Anúncio da peça *Dois perdidos numa noite suja*.¹⁷⁹

Mas a peça se consagrou mesmo, segundo Plínio Marcos, depois de um debate no programa “Pinga-fogo” da TV Tupi, com a deputada Conceição da Costa Neves.

Até que, uma noite, cheguei em casa depois do espetáculo e liguei a televisão. [...] A deputada Conceição da Costa Neves estava metendo bronca no *Dois perdidos numa noite suja*. Ela esbravejava:

– Noite suja. Quero noite limpa. Os comunistas é que querem noite suja. Não podemos deixar...

Quando dei por mim, estava dentro do programa, que era ao vivo. Já entrei botando o jabuca em campo:

– Escuta aqui, vaca velha. Como é que tu fala do que não viu, do que não conhece? Tu não viu a peça. Pra fazer crítica tem que ver. Se não assistir, não pode falar. [...] Tiraram o programa do ar. Os jornalistas fizeram a proposta de um debate. A mulher aceitou. Seriam três deputados e três do teatro. Ela queria que eu trouxesse Ruth Escobar e o Zé Celso. Não tinha nada contra ninguém, mas como ela é que havia escolhido o Zé e a Ruth, não aceitei:

– Meu time eu escolho. E não tem papo.

[...] por conselho do D’Aversa, escolhi o Fernando Torres. E por conhecer bem a figura, chamei o Boal. [...] Deu 90% de Ibope esse programa. Domingo houve reprise e éramos atores, normal sermos reconhecidos pelo público. Mas pro Boal, diretor, era a glória; o rapaz ficou confundido. O teatro de Arena, a partir daí, entupia todas as noites. Vinham convites de

¹⁷⁹ Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 jan. 1967.

todas as cidades do interior. E dava muita encrenca. Era padre, delegado, mulheres marchadeiras querendo proibir. O povo apoiava.¹⁸⁰

A peça é dividida em dois atos que se passam num quarto de hospedaria de última categoria, simbolizando o “entre quatro paredes” característico das outras peças do dramaturgo. O cenário consiste em duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, e nas paredes estão colados recortes de fotografias de time de futebol e de mulheres nuas.

No texto teatral há uma discussão sobre as misérias do homem, responsabilizando o sistema político e econômico pelas dificuldades enfrentadas pelos brasileiros. O autor coloca na trama uma reflexão sobre o social, a pobreza, o desemprego, a solidão em um quadro conflituoso de violência e experiências urbanas. Retrata a vida de dois personagens que convivem com a miséria diariamente e sofrem com as diferenças sociais. Nela, Plínio Marcos, assim como em outras produções suas, destaca o sentimento de revolta, o ódio e o inconformismo que os personagens sentem; aliás, o dramaturgo sempre fez questão de afirmar que, por meio dos seus textos, ele tinha a oportunidade de fazer, de indivíduos comuns, peças fundamentais de sua dramaturgia.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 103, 104-106.

2.2 Do enredo ao levantamento dos temas

TONHO: Vida desgraçada! Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada para lhe dar uma colher de chá. E ainda aparecem uns miseráveis pra pisar na cabeça da gente. Depois, quando um cara desses se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida!

“Dois perdidos numa noite suja”, 1966

Inspirada nos dizeres de Jean-Pierre Ryngaert, de que “toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita” e que, além disso, deve-se questionar como o teatro fala, do que se permite falar e quais temas ele aborda¹⁸¹, apresento aqui a narrativa da peça, enfatizando seus principais acontecimentos, as ações dos personagens (Paco e Tonho) e os temas suscitados no desenvolver do enredo, fazendo uso, dentre outras fontes, do texto teatral e de algumas fotografias.

A intenção de utilizar a fotografia como documento nesta pesquisa envolve a tentativa de identificar as cenas do texto teatral por ela captadas, considerando que seu uso contribui para a composição do conhecimento histórico. Ana Maria Mauad, ao tentar compreender o lugar da fotografia na história, destaca:

O objetivo fundamental é apresentar as principais questões teóricas que envolvem a compreensão histórica da fotografia, sua relação com a experiência vivida e com o conhecimento constituído pelas diferentes áreas das ciências humanas. A idéia central, nesta parte, é apresentar a fotografia como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento, tanto como testemunho direto quanto como testemunho indireto do passado.¹⁸²

Mas para utilizar a fotografia como fonte histórica é necessário um olhar crítico por parte do historiador, que deve sempre questionar as suas fontes e não fugir do seu dever

¹⁸¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 35.

¹⁸² MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 1.

principal que, segundo Le Goff, “é a crítica do documento — qualquer que ele seja — enquanto monumento.”¹⁸³

Nesse caso, ao analisar as imagens fotográficas da encenação de *Dois perdidos numa noite suja*, não basta apenas identificar a cena. A problematização das imagens deve ser feita a partir da análise da forma e do conteúdo.

Na qualidade de texto, que pressupõe competências para sua produção e leitura, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fim de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado.¹⁸⁴

Como já foi dito, o cenário da história de *Dois perdidos* é um quarto de hospedaria de última categoria que Tonho e Paco, ambos vivendo de “biscate do mercado”, dividem. No entanto, não há referências diretas do autor em relação ao lugar, cidade ou tempo em que a história se passa.

A peça suscita temas como miséria, violência, marginalidade, desemprego, exclusão social, a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes cidades, o trabalho precarizado, a busca pelo “caminho fácil” do crime, exposição dos preconceitos sociais. O texto é dividido em dois atos, sendo que o primeiro se subdivide em cinco quadros.

Na figura 11 temos, à esquerda, o personagem Paco e, à direita, o personagem Tonho em um cenário, a princípio simples, que apresenta um lugar em condições precárias e, apesar da fotografia estar em preto e branco é possível notar um ambiente nebuloso, com pouca luz.

¹⁸³ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, v. 5, p. 102.

¹⁸⁴ MAUAD, Ana Maria, *op. cit.*, p. 10.

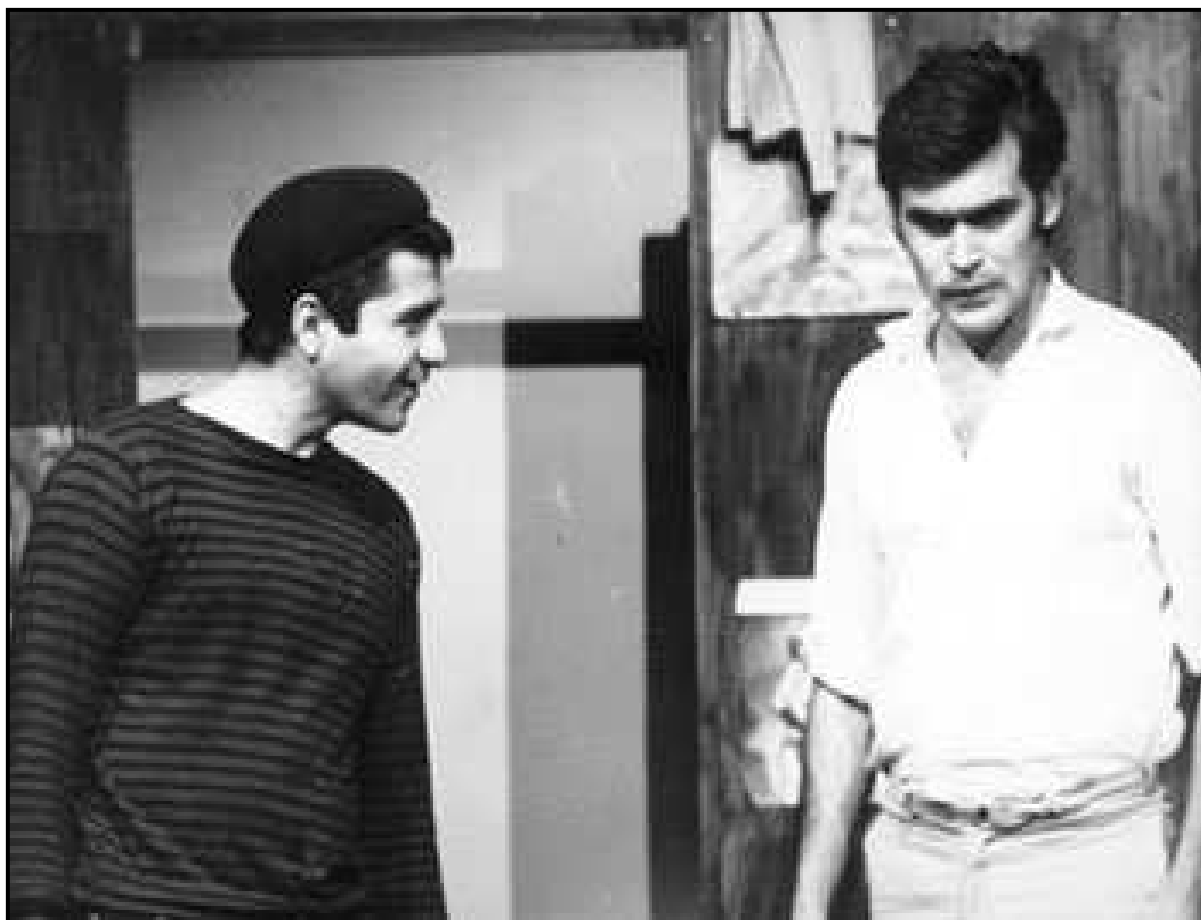


Figura 11: *Dois perdidos numa noite suja*, 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Plínio Marcos (Paco) e Ademir Rocha (Tonho).¹⁸⁵

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

2.3 Primeiro ato: em cena, exclusão social, miséria, superioridade e exposição de preconceitos sociais

No texto, antes de iniciar a peça, no primeiro quadro há uma marcação do dramaturgo, indicando o posicionamento dos personagens. Paco está deitado em uma das camas, tocando “muito mal” uma gaita, e de vez em quando para de tocar e olha para seus pés, que estão calçados com um lindo par de sapatos, completamente em desacordo com sua roupa. Com a manga do paletó, ele limpa os sapatos. Paco está tocando quando Tonho entra e não dá bola para Paco, indo direto para sua cama, sentando-se nela e a examinando. Nesse momento o conflito entra em cena. Tonho pede que Paco pare de tocar a gaita e ele finge não escutar. Tonho então grita com o colega, ofendendo-o verbalmente e já partindo para a agressão.¹⁸⁶

TONHO – Ei! Pára de tocar essa droga.
(Paco finge que não ouve)
 TONHO – *(Gritando)* Não escutou o que eu disse? Pára com essa zoeira!
(Paco continua a tocar)
 TONHO – É surdo, desgraçado?
(Tonho vai até Paco e o sacode pelos ombros.)
 TONHO – Você não escuta a gente falar?
 PACO – *(Calmo.)* Oi, você está aí?
 TONHO – Estou aqui para dormir.
 PACO – E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar?
 TONHO – Quero que você não faça barulho.
 PACO – Puxa! Por quê?
 TONHO – Porque eu quero dormir.
 PACO – Ainda é cedo.
 TONHO – Mas eu já quero dormir.
 PACO – E eu tocar.
 TONHO – Eu paguei pra dormir.
 PACO – Mas não vai conseguir.
 TONHO – Quem disse que não?
 PACO – As pulgas. Essa estrebaria está assim de pulgas.
 TONHO – Disso eu sei. Agora quero que você não me perturbe.¹⁸⁷

A briga continua com ofensas e agressões até que Paco anuncia que Tonho arranhou o seu sapato e nesse momento o dramaturgo enfatiza a discussão em torno disso, fazendo com que os dois personagens se alternem em posição de superioridade. Primeiramente, Paco fica atordoado ao ser acusado de ladrão:

¹⁸⁶ É importante ressaltar que, no decorrer dos diálogos, a rubrica anuncia a posição e as ações dos personagens.

¹⁸⁷ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 64-65.

PACO- Você arranhou meu sapato. (*Molha o dedo na boca e passa no sapato.*) Meu pisante é legal pra chuchu. (*Examina o sapato.*) Você não acha bacana?

TONHO – Onde você roubou?

PACO – Roubou o quê?

TONHO – O sapato.

PACO – Não roubei.

TONHO – Não mente.

PACO – Não sou ladrão.

TONHO – Você não me engana.

PACO – Nunca roubei nada.

TONHO – Pensa que sou bobo?

PACO – Você está enganado comigo.¹⁸⁸

Percebe-se que Paco não aceita o fato de o colega acusá-lo de ladrão, afirmando que nunca fez isso e insistentemente jura para Tonho que não roubou os sapatos, o que leva o leitor/espectador a pensar que o personagem é uma pessoa honesta e que nada o levaria a cometer um crime. No entanto, com uma personalidade duvidosa, no decorrer da peça é possível verificar as diversas facetas e alterações de comportamento de Paco. Prova disso é a mudança de humor no final do diálogo:

TONHO – Mentiroso! Ladrão! Ladrão de sapato!

PACO – Cala essa boca!

TONHO – Ladrão sujo!

PACO – Eu não roubei.

TONHO – Ladrão mentiroso!

PACO – Não roubei! Não roubei!

TONHO – Confessa logo, canalha!

PACO – (*Bem nervoso.*) Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei!

(*Começa a chorar.*) Não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada!

Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro!

TONHO – (*Gritando.*) Pára com isso!

PACO – Eu não roubei!

TONHO – Está bem! Está bem! Mas fecha esse berreiro.

(*Paco pára de chorar e começa a rir.*)¹⁸⁹

Tonho insiste em saber onde o colega de quarto conseguiu o “pisante” e não aceita a explicação de que Paco conseguiu os sapatos com o dinheiro do trabalho, demonstrando a situação em que vive com o pouco dinheiro que ganha e a péssima condição de vida que ele tem.

PACO – O pisante é bacana, mas não é roubado.

TONHO – Onde achou?

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 67-68.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 68-69.

PACO – Não achei.

TONHO – Onde conseguiu, então?

PACO – Trabalhando.

TONHO – Pensa que sou trouxa? [...] Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais que você. E nunca consegui mais do que o suficiente pra comer mal e dormir nesta espelunca. Como então você conseguiu comprar esse sapato?¹⁹⁰

A figura 12 representa o momento em que inicia o conflito. Apesar de a imagem não se encontrar em bom estado de conservação, é possível verificar o foco escolhido pelo fotógrafo. Paco, à direita, está deitado em uma cama, com os olhos fixos no par de sapatos e Tonho, em primeiro plano, de costas para o público, olha para baixo. O que mais chama a atenção na fotografia são os sapatos pretos que aparecem em evidência, com boas condições de uso, aparentemente novos e que a partir desse momento se tornam objeto de desejo de Tonho.



Figura 12: *Dois perdidos numa noite suja*, 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Ademir Rocha (Tonho) e Plínio Marcos (Paco). Acervo Folha de S. Paulo.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 69.

Em meio a esse embate, Plínio destaca na peça o tema da escolaridade e novamente a questão da superioridade. Tonho se sente superior a Paco por ser de uma realidade social distinta do companheiro de quarto, inclusive pela oportunidade que teve de estudar.

PACO – Você sabe muita coisa.

TONHO – Mais do que você, eu sei.

PACO – Muito sabido. Por que, em vez de carregar caixa no mercado, não vai ser presidente da república?

TONHO – Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal.

PACO – Vai ser lixeiro?

TONHO – Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou. Eu estudei.¹⁹¹

Tonho se sente superior, mesmo trabalhando e vivendo no mesmo local que Paco, por ter família morando no interior e por ter recebido uma boa educação, enquanto Paco demonstra ser um indivíduo criado nas ruas, sem família nem estrutura e, além disso, não se mostra nem um pouco sensibilizado com o drama do companheiro de quarto.

PACO – Vai me enganar que você tem casa?

TONHO – Claro, como todo mundo.

PACO – Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

TONHO – Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar...¹⁹²

Logo, o autor parte para um dos principais temas de sua obra, o da exclusão, que aparece com frequência na fala dos personagens, nas ações e no vestuário. Segundo Belani, os vestígios da exclusão transparecem de muitas maneiras, “seja pelo linguajar pouco refinado, pelas pessoas com quem se relaciona e busca amizades, quase sempre pessoas igualmente desclassificadas socialmente, ou mesmo pelos lugares onde frequenta, locais já excluídos por excelência.”¹⁹³ Também na peça, a aparência física, principalmente a roupa e o sapato que o personagem usa, carrega marcas de exclusão e denuncia a marginalidade da qual o indivíduo faz parte.

TONHO – Só preciso é ganhar uma grana pra me ajeitar um pouco. Não posso me apresentar todo roto e com esse sapato.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 73-74.

¹⁹² *Idem, ibidem*, p. 80.

¹⁹³ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 77.

PACO – Se eu tivesse estudado, nunca ia ficar assim jogado-fora.

TONHO – Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO – Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem.¹⁹⁴

O diálogo e a narração detalhada de Tonho sobre a sua reprovação na entrevista de emprego já demonstra como são as relações sociais e o dia-a-dia de vários trabalhadores em busca de emprego. Na peça, mesmo com um grau de estudo, a exclusão se manifesta para Tonho, porque sua vestimenta sugere uma correspondência com a marginalidade, desvalorizando assim quem a veste. Segundo Belani,

ainda que a aparência externa denote nos outros (e na própria pessoa) esse sentimento de desconfiança e de desvalorização social, essa imagem depreciativa pode ser desfeita se se descobre, por exemplo, a posição social elevada desse indivíduo que, possuindo bens materiais e capital, é também possuidor de um certo status social, o que lhe garante o respeito dos outros, imprimindo um novo sentido à sua pessoa, ainda que sua apresentação formal não seja condizente com o seu lugar na cadeia social. Em verdade, essa representação do marginal se consolida de maneira inconfundível na medida em que à sua exterioridade pessoal, espécie de carta de apresentação em nossa sociedade, vem somar-se o espaço onde vive e onde trabalha.¹⁹⁵

Cezar Roberto Versa identifica a questão da aparência, do figurino, como “máscaras físicas de uma situação social sem perspectiva” e comenta:

O figurino e, em especial, o sapato, aponta para uma imagem refletindo o indivíduo que vale o calçado que usa, se limpo e novo tem-se um indivíduo bem aparentado, bom para o trabalho. No contraponto, se o sapato for velho e gasto, há um indivíduo sem condições, por conseguinte pobre e sem estudos. Eis a lógica das relações que envolvem o discurso do capitalismo,

¹⁹⁴ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 74.

¹⁹⁵ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 81.

nas quais o sujeito é enredado, sendo necessário compreender as determinações do tempo, construídas histórica e socialmente.¹⁹⁶

A aparência se soma ao local onde a pessoa vive e onde trabalha e determina o grau de integração de cada indivíduo na sociedade capitalista. Plínio Marcos, ao escrever *Dois perdidos*, insinua ter essa ideia de que determinado grupo social tem uma representação de outro grupo, ou seja, embora uma pessoa tenha uma boa conduta social, ela é estigmatizada negativamente por morar em um local que é considerado marginalizado. Por trabalharem como biscates no mercado, Paco e Tonho veem as possibilidades de crescimento e ascensão social reduzidas a quase nada.

Nesse sentido, Tonho atribui seu insucesso na busca por uma ocupação profissional à roupa que veste e aos sapatos que calça. Mesmo com um nível de instrução bom para o mercado de trabalho, em sua opinião, a exclusão se manifesta e ele acaba sendo marginalizado. É possível perceber que Tonho trava uma luta para se inserir no sistema. O personagem parece demonstrar certa crise existencial, pois justifica que não arruma um bom emprego por não ter bons sapatos e devido a esse fato se sente humilhado pelos chefes das empresas, fica com receio de ter que retornar para a sua cidade, de onde teve que sair para buscar uma vida melhor, e acredita que se voltar para casa pode decepcionar a sua família.

TONHO – Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. Sei que eles não podem me ajudar. Vou me agüentando. Um dia me firmo.¹⁹⁷

A exposição dos preconceitos sociais também se torna nítida na peça, principalmente a questão da homossexualidade. Sobre isso, Paulo Vieira acentua que na maioria das peças de Plínio Marcos “há um inegável desprezo pela figura do homossexual e, mesmo que uma personagem não seja, xingá-lo de tal é um insulto imenso, a ponto de alijá-lo, diferenciá-lo, menosprezá-lo, humilhá-lo, fazê-lo descer degraus numa escada de valores negativos [...]”¹⁹⁸ Paco ilustra bem a situação quando faz uso disso para atacar Tonho, passando a ter vantagem sobre o companheiro de quarto ao chamá-lo de “Boneca do Negrão”. Paco diz para o colega

¹⁹⁶ VERSA, Cezar Roberto, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁷ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 81.

¹⁹⁸ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 19.

que tem um recado do “Negrão” do mercado, alerta que o sujeito vai lhe dar muita “porrada” por ter descarregado um caminhão que era dele:

PACO – Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”.

TONHO – Boneca do Negrão é a mãe!

PACO – (*Avançando.*) A mãe de quem?

TONHO – Sei lá! A mãe de quem falou.

PACO – Veja lá, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja o meu sapato. Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum.¹⁹⁹

Nas palavras de Belani, “lançando mão desse trunfo, Paco consegue inverter momentaneamente as posições de dominador e dominado que antes lhe eram desfavoráveis.”²⁰⁰ O personagem sugere a Tonho que brigue com o “Negrão” e, se possível, leve-o à morte, mas Tonho não aceita a ideia de brigar ou matar alguém, alegando que estudou muito para apodrecer na cadeia e que tem esperança de obter um bom emprego assim que conseguir seu par de “pisantes” novos. A alternativa de Tonho diante de tal situação não é a volta para casa.

TONHO – Preciso acertar minha vida aqui. Lá naquela cidade não tenho o que fazer. Os empregos já estão ocupados, ou pagam menos que aí no mercado. Preciso acertar logo para ajudar a minha família. Já fizeram um puta sacrifício pra eu estudar. Não sei como fui ficar nessa fossa

PACO – É. Você está perdido e mora longe.²⁰¹

Surge na trama uma situação tensa quando Tonho mostra para Paco um revólver que o chofer do mercado lhe deu para vender. Tonho se recusa tanto a discutir sobre o Negrão do mercado para recuperar a moral como a voltar para a cidade de origem, onde não há emprego.

TONHO – Sabe, Paco, às vezes até penso que você é um bom chapa.

PACO – Está afinando, paspalho?

(*Tonho aponta o revólver para Paco*)

TONHO – Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu.

PACO – Pede pro negrão. (*Ri*)

(*Paco vê o revólver na mão de Tonho, pára de rir.*)

PACO – Que é?... Poxa, não vem com ideia de jerico pra cima de mim... Que é? Quer roubar meu pisante?

¹⁹⁹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 85.

²⁰⁰ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 121.

²⁰¹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 88.

TONHO – Não precisa ficar com medo. Não vou te roubar. O berro está sem bala.

PACO – Pra que isso, então?

TONHO – Foi o que o cara lá no mercado deu pra eu passar nos cobres.

[...]

PACO – (*Pega um alicate.*) Agora fique sabendo de uma coisa se vier com parte de besta vai levar ferro.

TONHO – Você é muito valente.

PACO – Não tem negrão nenhum pra tirar dinheiro de mim.

TONHO – Corta esse papo!

PACO – Então não se mete comigo.

(*Pausa.*)²⁰²

Na figura 13 podemos reconhecer essa cena. Tonho (à esquerda) está com a arma e parece tranquilo ao mostrar para Paco que tem uma alternativa para conseguir o par de sapatos. Paco parece nervoso e, com o alicate em uma das mãos, gesticula bastante. É possível verificar nessa fotografia o cenário da peça teatral. Logo atrás dos personagens vemos imagens de mulheres nuas coladas na parede, que parece ser de madeira, e roupas penduradas.

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 89-90.

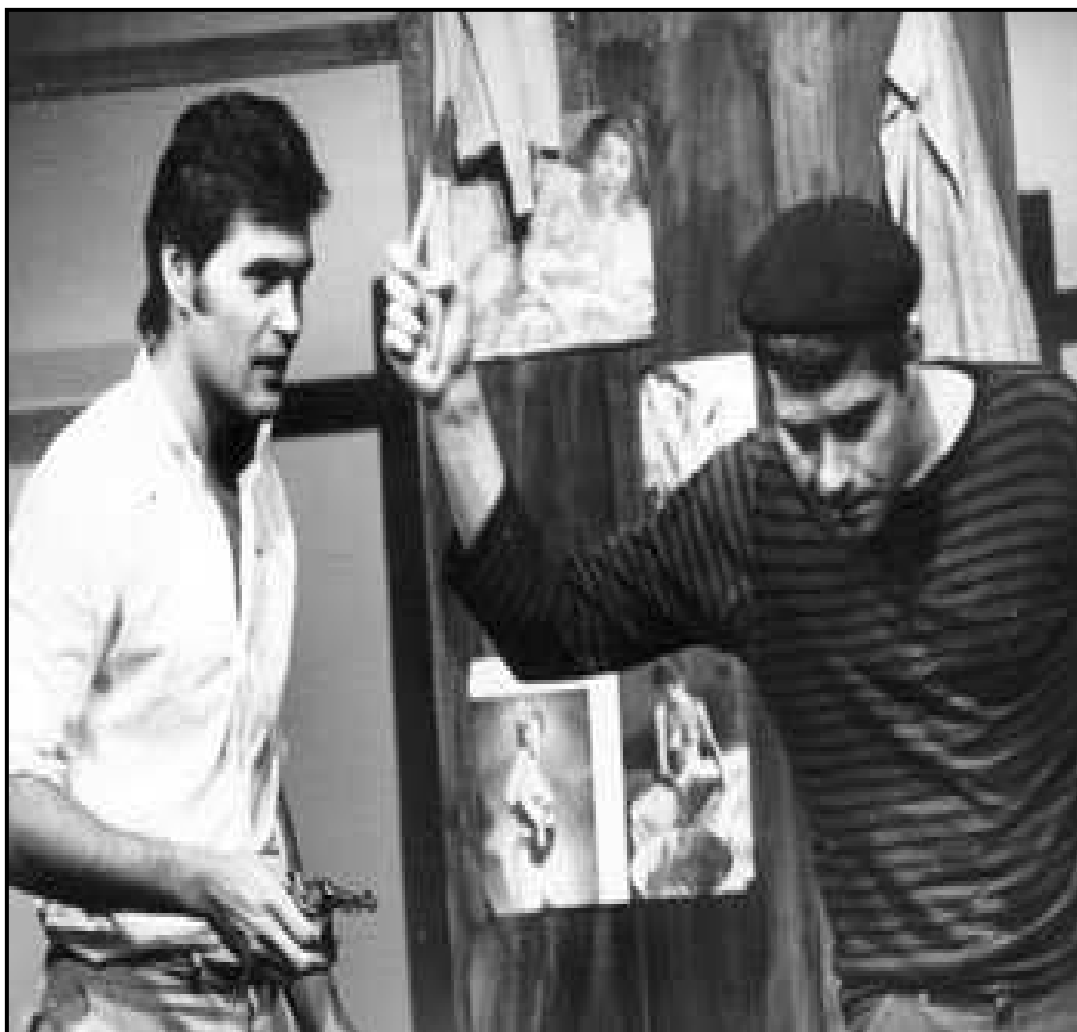


Figura 13: *Dois perdidos numa noite suja*, 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Ademir Rocha (Tonho) e Plínio Marcos (Paco).²⁰³

Possuir uma arma de fogo, que causa tanto medo nas pessoas, garante o controle da situação e, segundo o personagem Paco, coloca a razão do lado de quem está com ela, resolvendo qualquer problema:

PACO – Você está bem estrepado. Não tem sapato. Não pode mais dar as caras no mercado. Não quer voltar pra casa do papai.

TONHO – Não quero voltar, não. Não posso aparecer desse jeito lá em casa.

PACO – Eu sei de uma saída pra você. [...] compra uma bala e apaga o negrão.

TONHO – Você é louco. Não sou assassino. Eu estudei...

PACO – Eu sei, eu sei. Tem família e prefere ser a Boneca do Negrão.

TONHO – Prefiro nada.

PACO – Então mete um carço na testa do bruto.

(Pausa)

TONHO – O crime não resolve.

²⁰³ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

PACO – Pelo menos o negrão não te torrava a paciência nunca mais.

TONHO – Eu não quero matar ninguém. Só queria me livrar dessa joça de vida.

[...]

PACO – Poxa, as saídas que eu encontro você nunca quer.

TONHO – Tem de haver um jeito direito de eu me aprumar na vida.

[...]

PACO – Sabe o que você podia fazer para se acertar?

TONHO – Fala.

PACO – Você tem um berro, os outros têm sapato.

TONHO – E daí?

PACO – A razão pode estar do seu lado, poxa!

TONHO – Não entendo. Fala claro.

PACO – Você é um trouxa. Não manja nada. Vai morrer sendo a Boneca do Negrão. Tem a faca e o queijo na mão e não sabe cortar. Poxa já vi muito cara louco, mas você é o rei. Quero que se dane!²⁰⁴

A marginalidade aparece na obra de Plínio Marcos em constante proximidade com o mundo dos “simplesmente pobres”, em uma circunstância perigosa que acontece na passagem do trabalhador ao assaltante ou assassino, rompendo os limites entre os dois campos sociais. Tal situação será tratada a seguir na descrição do segundo ato da peça teatral.

Na sequência, Paco chega ao quarto e encontra Tonho, que não saiu de lá o dia todo, nem para trabalhar no mercado. Os dois continuam discutindo sobre os seus dramas pessoais, até que Tonho anuncia ter encontrado uma solução para os dois, que seria um assalto a um casal de namorados no parque.

TONHO – Hoje eu pensei em muita coisa. [...] eu sei como você pode conseguir sua flauta.

PACO – Por que você não pensa pra você?

TONHO – Pensei. E como eu posso conseguir o sapato, você pode conseguir a flauta.

PACO – Como?

TONHO – Com dinheiro.

PACO – Poxa, você é bidu paca, Boneca.

TONHO – Acontece que eu sei onde tem dinheiro.

PACO – Eu também sei. No Banco do Brasil.

TONHO – Dinheiro fácil de pegar.

[...]

PACO – Se abre de uma vez. Onde está a grana?

TONHO – No parque.

PACO – Ele nasce em árvores, né, Boneca?

TONHO – Não, imbecil! No bolso dos trouxas. [...] é só pedir e apontar isso. *(Tonho mostra o revólver. Os dois ficam em silêncio.)*

PACO – Um assalto?

TONHO – É. Um assalto.²⁰⁵

²⁰⁴ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 95-96.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 100-101.

A imagem a seguir (figura 14) sugere essa cena. Ela mostra Tonho sentado em uma cama que não está em boas condições, parecendo até ser improvisada, mas que contribui com a composição de um ambiente de pobreza, de miséria. O chão tem um aspecto sujo; há papéis, xepas de cigarros e alguns objetos espalhados. Tonho está pensativo com a arma na mão e parece estar sem os sapatos.



Figura 14: Dois perdidos numa noite suja, 1966, São Paulo. Fotografia p&b. Em cena: Ademir Rocha (Tonho).²⁰⁶

É importante ressaltar que esta fotografia está disponível no site oficial do dramaturgo, junto de algumas imagens analisadas neste trabalho; no entanto, ela não parece se referir à encenação apresentada nas outras imagens, pois o cenário aparenta não ser o mesmo e o personagem Tonho, que em outras fotografias está com uma calça clara, aparece na figura 14 com uma calça escura.

²⁰⁶ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

A falta de informações na descrição de uma fotografia, como, por exemplo, data, local da encenação, nome dos atores em cena, é uma preocupação que temos quando estamos analisando imagens que estão fora do seu suporte original. Segundo Luciene Lehmkuhl, que apresenta alguns problemas da abordagem de imagens enunciados pelo autor Jacques Aumont,

as imagens são encontradas em acervos de museus e centros de documentação, em acervos particulares, em álbuns de família, publicadas em revistas, jornais, fôlderes, catálogos, livros e, cada vez mais, em endereços da web. Suas formas de apresentação e circulação estão a cada dia mais diversificadas e de fácil acesso ao espectador, no entanto, os dados técnicos originais das imagens se tornam cada vez menos acessíveis ao espectador atual.²⁰⁷

No caso das fotografias da peça publicadas no site de Plínio Marcos, os dados de identificação são esparsos e escassos, mas, apesar desses problemas enfrentados no acesso às imagens, é necessário problematizá-las, assim como qualquer outro documento.²⁰⁸ O ato de questionar é importante para a construção do conhecimento histórico e, segundo Paul Ricoeur, para o historiador,

o documento não está simplesmente dado, como a idéia de rastro deixado poderia sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento. Para um historiador, tudo pode tornar-se documento, obviamente, os cacos das escavações arqueológicas e outros vestígios, mas, de modo mais marcante, as informações tão diversas quanto tabelas e curvas de preços, registros paroquiais, testamentos, bancos de dados estatísticos, etc. Torna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a idéia de nele encontrar uma informação sobre o passado.²⁰⁹

²⁰⁷ LEHMKUHL, Luciene. Fazer história com imagens. In: PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (org.). *História e imagem: textos visuais e práticas de leituras*. Rio de Janeiro: Mercado de Letras, 2010, p. 64.

²⁰⁸ Na perspectiva de Carlo Ginzburg, a leitura dos documentos é utilizada para afirmar ou negar uma versão do passado. Em seu paradigma indiciário, a documentação é portadora de indícios, capazes de remontar uma realidade complexa, e é por meio desses indícios ou sinais que o historiador constrói a sua versão do fato histórico. Ver GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 281 p.

²⁰⁹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 189.

2.4 Segundo ato: violência, marginalidade e poder entram em cena

O segundo ato da peça gira em torno dos assaltos que Tonho e Paco planejam fazer, sendo que o desejo do primeiro é conseguir dinheiro para comprar um par de sapatos novos e encontrar um bom emprego e o outro quer uma flauta. Márcio Belani, ao interpretar os temas dos textos de Plínio Marcos, faz um interessante comentário sobre a questão do poder:

A referência à arma de fogo em posse do dominador, parece servir ao autor não somente para aludir ao poder político nas mãos dos militares nesse período, que fizeram e continuavam fazendo uso das armas para mantê-lo. Outrossim, parece querer demonstrar o caráter violento de qualquer forma de poder, associando o instrumento bélico à submissão e à coerção imposta aos indivíduos, símbolo máximo dessa violência.²¹⁰

Acompanho o pensamento do autor e identifico a arma como o objeto que garante o controle sobre as outras pessoas, e Tonho, acreditando nisso, propõe o assalto a Paco, que se mostra cada vez mais alucinado e com uma personalidade doentia, demonstrando isso em vários momentos como, por exemplo, quando tem prazer em torturar o colega de quarto, seja com ofensas ou na divisão dos produtos roubados, na maneira com que agride o casal de namorados durante o assalto, na euforia quando planeja ser notícia de jornal. Na análise de Paulo Vieira, o comportamento antissocial de Paco “não é apenas resultado de sua vida miserável mas também efeito da psicopatia que sofre.”²¹¹

A figura 15 mostra Paco sendo interpretado por Plínio Marcos, que está sentado na cama e parece segurar em suas mãos uma gaita, símbolo de discórdia no início da peça, quando o personagem não parava de tocar.

²¹⁰ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 93.

²¹¹ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 17.



Figura 15: Dois perdidos numa noite suja, 1966, São Paulo. Fotografia p&b. Em cena: Plínio Marcos (Paco).²¹²

No início desse ato, os dois retornam ao quarto após o assalto. A rubrica sinaliza que, ao abrir o pano, Tonho entra trazendo um par de sapatos na mão e, nos bolsos, as bugigangas roubadas. Aparenta estar bastante nervoso e discute com Paco, que entra alegre e com um porrete na mão. Tonho fica com muito medo de ser preso e acredita que as vítimas irão denunciá-los à polícia, enquanto Paco está tranquilo e confia que os policiais não vão achá-los nunca.

TONHO – Eu não quero ser preso.
 PACO – Cadeia foi feita pra homem.
 TONHO – Não pra mim.
 PACO – Você é melhor que os outros?

²¹² Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

TONHO – Eu estudei.

PACO – Bela merda! Pra levar a vida que você leva, tanto faz estar preso ou solto. (*Pausa.*) E tem um negócio: Se um cara fresco como você vai em cana, está perdido e mal pago. A turma se serve às tuas custas. Logo vira a Boneca de todos. Mas disso acho que você vai até gostar, porque é bicha mesmo.

TONHO – Tomara que a polícia te pegue logo.

PACO – Já te falei que se me pegarem o azar é seu.

TONHO – O meu negócio é leve. Uns três meses. Agora você fica apodrecendo lá.

PACO – Não sei por que eu vou ficar mais tempo que você.

TONHO – Eu sei. Você usou violência. É perigoso. Fica guardado.²¹³

A discussão segue de maneira intensa entre os dois e um dos principais motivos é a agressão de Paco a uma das vítimas, ferindo gravemente um rapaz no parque com um porrete. Orgulhoso do seu ato e sentindo-se poderoso diante da sensação de dominar pessoas, assustá-las de forma cruel e por meio disso se tornar respeitado, fazendo parte do grande escalão da criminalidade, Paco não demonstra nenhum arrependimento e, empolgado, fala até em se tornar um bandido famoso, ter uma gangue e andar com uma faca, um alicate e um revólver, objetos que, segundo o personagem, impõem respeito e asseguram o poder.

PACO – Não? Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai sair em tudo que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí.

TONHO – Você é um maluco.

PACO – Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. Como chefe você era uma droga. Cheio de grito, cheio de bafo, mas não era de nada. Mas tem um porém: Só pra você não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ser o segundo chefe pra ajudar a tomar conta da moçada que eu vou botar no nosso gango. Paco Maluco, o Perigoso, quer ser chefe de muita gente. [...] tem mais. Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão?²¹⁴

A fotografia a seguir (figura 16) parece se referir a esse momento. Podemos ver Paco (à esquerda) com o alicate na mão, demonstrando em sua expressão certo entusiasmo sobre o

²¹³ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 114.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 116.

que está falando, enquanto Tonho (à direita) parece nervoso e com uma expressão de quem não está aprovando algo.

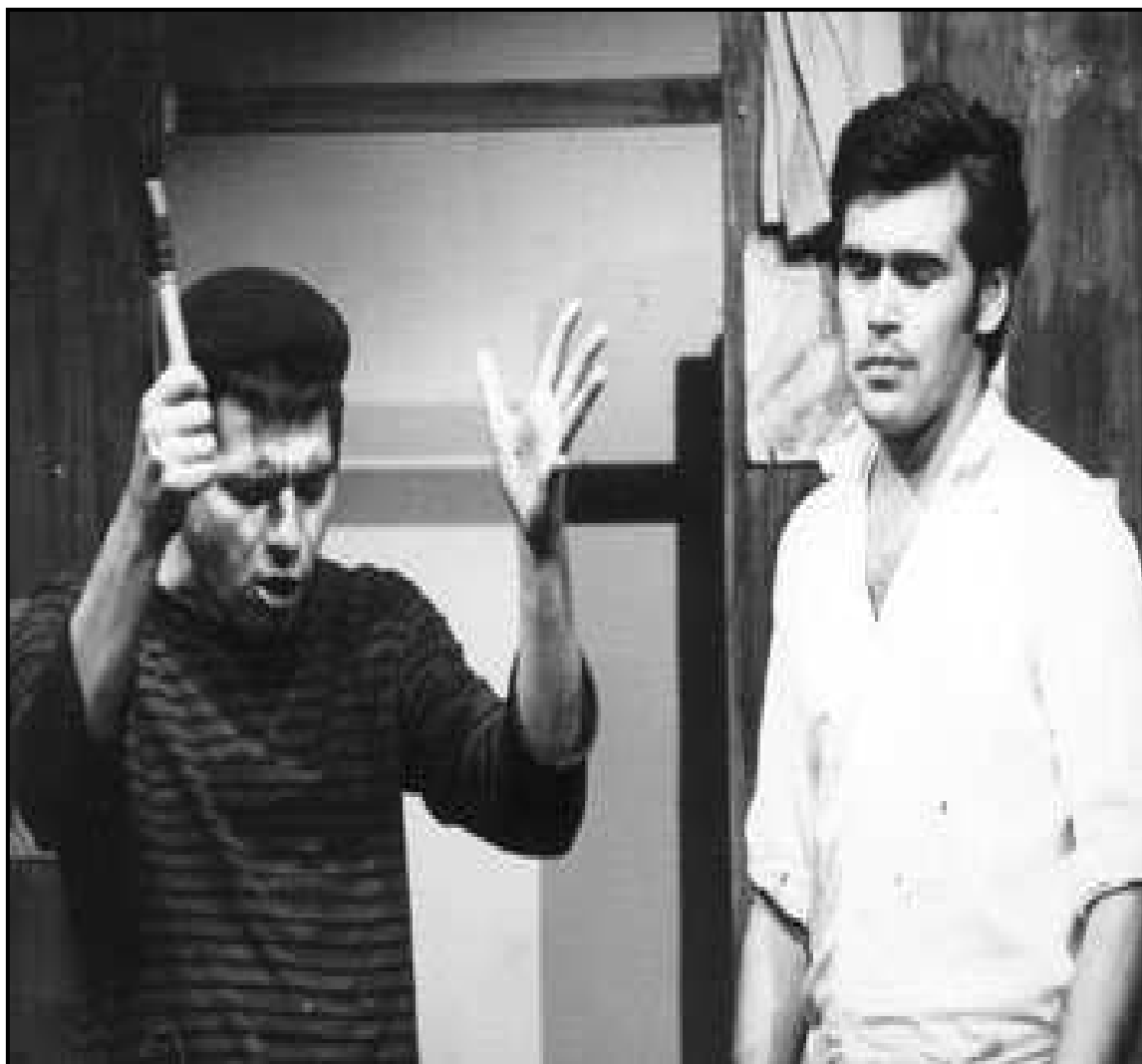


Figura 16: *Dois perdidos numa noite suja*, 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Plínio Marcos (Paco) e Ademir Rocha (Tonho).²¹⁵

Adiante, mais um embate se estabelece. A figura 17 mostra a divisão do que foi roubado. A cena representa um momento muito significativo, em que a partilha dos produtos provoca um grande conflito entre os dois e desencadeia o fim de trama que o espectador não espera. Na imagem é possível ver os dois de joelhos diante de um caixote, utilizado na encenação como um móvel que compõe o ambiente, e em cima dele estão distribuídos os

²¹⁵ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

objetos, prestes a serem divididos entre eles. Sem dúvida, o que mais chama a atenção é o par de sapatos, símbolo de conflito entre os personagens do início ao fim da peça.



Figura 17: *Dois perdidos numa noite suja*, 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Plínio Marcos (Paco) e Ademir Rocha (Tonho).²¹⁶

Tonho pega o par de sapatos, mas Paco diz que se Tonho ficar com o sapato, ele deve ficar com o resto, ou então cada um ficaria com um pé do par de sapatos. Tonho desaprova, mas concorda e começa a arrumar sua mala para ir embora. O diálogo abaixo se refere à cena comentada:

TONHO – Vamos dividir a moamba. Quero ir embora.

PACO – Vai cair fora?

²¹⁶ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

TONHO – Já vou tarde. Cansei de aturar você. Está tudo aí. Vamos repartir de uma vez.

PACO – Vira o bolso.

TONHO – Está tudo aí. Vamos repartir e pronto.

PACO – Vira o bolso, e não estica o papo. Não adianta querer me engrupir. Tenho noventa anos de janela.

TONHO – (*Vira os bolsos para fora.*) Está contente?

PACO – Não venha com truque.

TONHO – Vai ser tudo meio a meio.

PACO – Assim é que é.

TONHO – Metade da grana pra cada um. (*Conta o dinheiro e dá a parte de Paco.*) A carteira pra mim, o relógio pra você. (*Cada um pega o seu.*) O anel pra mim, o isqueiro pra você. (*Cada um pega o seu.*) O broche pra mim, a pulseira pra você. (*Cada um pega o seu.*) Os brincos pra você, a caneta pra mim. (*Tonho vai pegar, Paco segura a mão dele.*) Que é?

PACO – A caneta vale mais.

TONHO – E daí? O relógio ficou pra você vale mais que a carteira.

PACO – É igual.

TONHO – Não é, não. O relógio vale mais.

PACO – A caneta é minha. O brinco é seu.

TONHO – Mas o que você vai fazer com a caneta, Paco? Você não sabe escrever.

PACO – Vou vender.

TONHO – Vende o brinco.

PACO – Pra quem? [...] só se for pra alguma bicha.

TONHO – E daí? Então vende.

PACO – Como a única bicha que conheço é você, fica com o brinco, e eu, com a caneta.

[...]

TONHO – Vou topar pra evitar encrenca.

PACO – Melhor pra você.

TONHO – Você fica com o cinto, e eu, com o sapato.

[...]

PACO – Pensa que vai me levar no bico?

TONHO – Não penso nada. Só quero o sapato.

PACO – Fica querendo.

TONHO – Mas só fiz o assalto por causa do sapato.

PACO – E eu pela flauta.

[...]

PACO – E agora, como vai ser?

TONHO – O sapato é meu.

[...]

PACO – Você pensa que eu sou trouxa? Você arruma o seu pisante e eu fico sem a minha flauta? Banana pra você.

TONHO – Poxa, vende tudo e compra a flauta.²¹⁷

A Figura 18 também representa o momento da partilha dos objetos roubados. Na imagem, Tonho (à direita) pega algo, provavelmente a caneta que causa a discussão na cena anterior. Ele é interrompido por Paco (à esquerda), que não aceita a divisão proposta pelo

²¹⁷ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 118-119.

colega de quarto, dizendo que a caneta é mais valiosa que os brincos e possivelmente mais fácil de ser vendida, não perdendo a oportunidade de agredir o outro verbalmente.



Figura 18: *Dois perdidos numa noite suja*. 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Plínio Marcos (Paco) e Ademir Rocha (Tonho).²¹⁸

Mas quando Tonho vai colocar os sapatos, percebe que são pequenos e não servem para ele. Paco ri de Tonho e fica feliz por ele não poder ir embora, pois agora teriam que fazer outros assaltos. Tonho implora para Paco trocar de sapatos com ele, mas o companheiro se nega. Na sequência, Paco humilha o colega, rindo do seu drama, e sugere outro assalto.

PACO – Agora você tem que fazer outro assalto.

TONHO – Não quero mais saber desse negócio. Eu só entrei nessa jogada porque precisava do sapato.

PACO – Poxa, chorar não adianta nada. Vamos sair pra outra.

TONHO – Pra mim, não dá mais. Não tenho estômago pra essas coisas. Eu estudei, Paco. Só tive aquela infeliz idéia do assalto porque precisava mesmo do sapato. Eu quero ser como todo mundo, ter um emprego de gente, trabalhar.

²¹⁸ *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 set. 1987.

PACO – Poxa, se você quer ser otário como todo o mundo, vai. Mas não começa a chorar, isso me enche o saco.

TONHO – Mas como é que eu vou, se essa droga não me serve?

PACO – Só tem uma saída.

TONHO – Qual é?

PACO – Fazer outro assalto.

TONHO – Assalto não é saída. A gente faz um agora, sai bem.

Amanhã faz outro, acaba se estrepando. Quando sai da cadeia, está ruim de vida novamente, tem que apelar novamente, mais uma vez. Assalto não resolve. Assalto é uma roda-viva que não pára nunca.²¹⁹

Tonho recusa a ideia de outro crime e Paco, aproveitando a situação, zomba do colega pelo fato de os sapatos não lhe servirem. No entanto, ocorre no desfecho da peça a inversão de condutas, ou seja, o personagem Tonho, rapaz do interior, que parecia ser o mais pacífico entre os dois, acaba cometendo um crime, assassinando o seu companheiro de quarto e assumindo o comportamento doentio do colega.

TONHO – Mas que tem? É uma troca legal. Você me ajuda, nós dois ficamos com sapato e eu posso ir cuidar da minha vida.

[...]

PACO – Está na cara, bichona. A gente troca o pisante, você se manda. Quando os tiras te pegam, você sai bem, não tem nada com o assalto. E eu vou andando pela rua com essa droga, a mulher com cara de fuinha vê o pisa, bota a boca no trombone e é o fim de Paco Maluco, o Perigoso.

(Pausa.)

PACO – Que diz, bichona? Queria me levar no bico, mas não deu, né?

(Tonho fica sentando na cama olhando para o chão.)

[...]

TONHO – Pelo amor de Deus, Paco, me deixa em paz! Me deixa em paz!

PACO – Ai, ai, como a bicha é nervosa!

TONHO – *(Nervoso.)* Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. *(Chorando.)* Minha vida é uma merda, eu já não agüento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida. Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! É só o que te peço. Pelo amor de Deus me deixa em paz!

(Esconde a cabeça entre as mãos e chora nervosamente.)

[...]

PACO – Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhção. Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão. Pra que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí. E toma o que você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira.

(Pausa.)

²¹⁹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 126-127.

TONHO – Você tem razão. (*Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.*) Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. (*Continua olhando a arma.*)²²⁰

A figura 19²²¹ representa esse desfecho, quando Tonho (à direita) pega a arma e aponta para Paco que está sentado na cama, com a cabeça baixa e parece assustado com as ameaças do companheiro de quarto. Tonho, cansado de ser humilhado pelo colega e, principalmente, exausto da vida que estava levando, chega ao extremo e, num ato enlouquecido, atira em Paco.

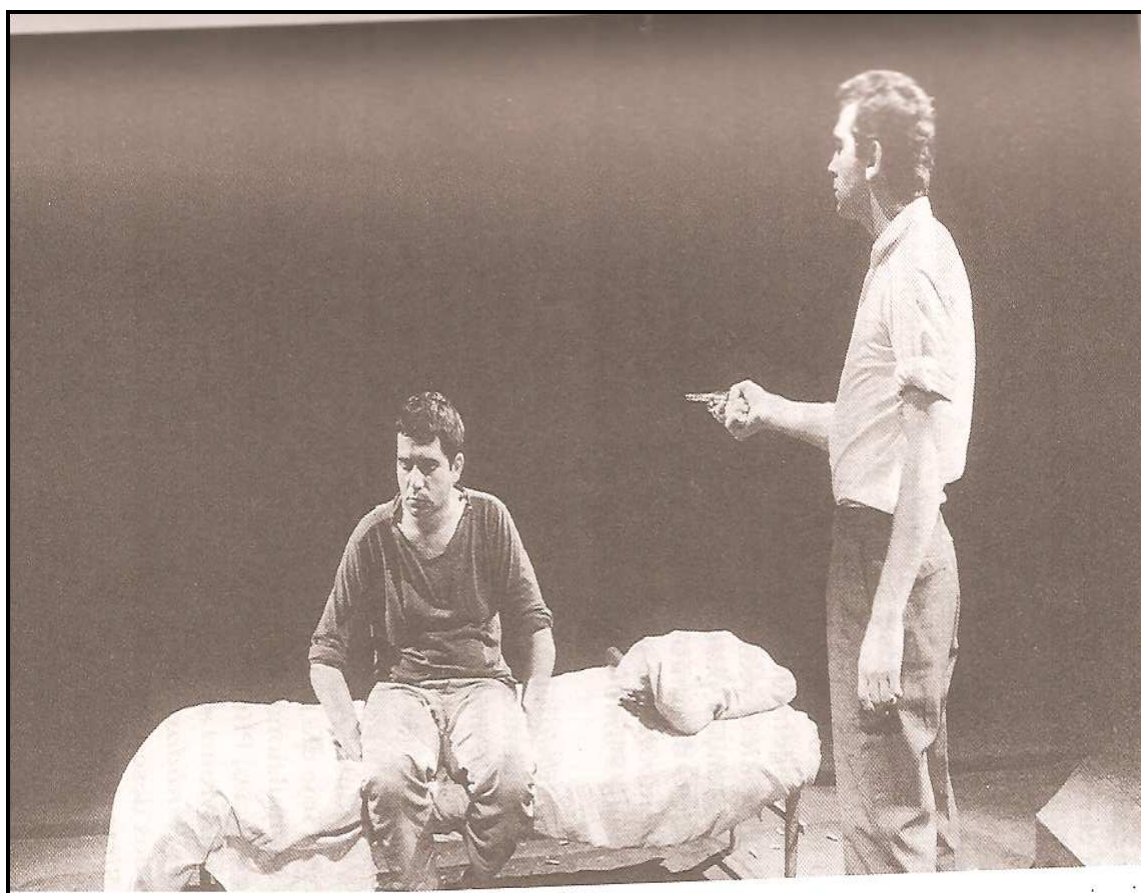


Figura 19: *Dois perdidos numa noite suja*, 1966, São Paulo, Teatro de Arena. Fotografia p&b. Em cena: Plínio Marcos (Paco) e Ademir Rocha (Tonho).²²²

²²⁰ *Idem, ibidem*, p. 128-130.

²²¹ A figura 19 ilustra o livro de Sábato Magaldi intitulado *Moderna dramaturgia brasileira*, que nos informa, na descrição da imagem, que é uma encenação de 1966, no Teatro de Arena. Deparamo-nos com a mesma situação da figura 14, problematizada anteriormente, pois são figurinos diferentes dos vistos nas outras imagens. Contudo, acredito que o importante é analisarmos os personagens em cena, como eles se posicionam, o figurino proposto pelo dramaturgo e o diretor, a dramaticidade da peça.

²²² In: MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Tonho, que aparece no início da peça cheio de valores morais, um homem de bem, vê-se obrigado a assaltar e, num ato doentio, diante das circunstâncias, atira no seu colega de quarto, fazendo com que isso o prendesse ainda mais à vida que desejava abandonar. Tonho sabe que o emprego da força física e a posse de uma arma de fogo lhe atribuem poder e faz uso disso para se impor diante de Paco. É interessante perceber como Tonho utiliza, na tortura ao colega, todos os insultos que Paco usava para humilhá-lo, desde a divisão desigual dos produtos roubados até a crueldade que Paco desejava praticar contra as vítimas dos assaltos, como se pode constatar no seguinte trecho:

TONHO – [...] Agora acabou a sua boca dura. Vamos ver como está a sua malandragem. Cadê o dinheiro, a caneta, o isqueiro, a cinta, o relógio, o anel, o broche, a pulseira? Anda, quero tudo. Não escutou?

(Paco põe tudo sobre a cama.)

TONHO – Tira o sapato, vamos.

PACO – Meu... sapato...

TONHO – Passa pra cá.

(Paco tira o sapato.)

TONHO – Agora vamos dividir tudo. Meio a meio.

PACO – Claro. Poxa... assim que tem que ser.

TONHO – Tudo pra mim. O brinco pra você.

(Tonho joga o brinco em cima de Paco.)

TONHO – Acabou a malandragem. Bota essa droga na orelha.

[...]

TONHO – Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado?

(Paco anda.)

TONHO – Rebola! Rebola, filho-da-puta!

(Paco anda rebolando. Está quase chorando.)

TONHO – Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.

(Paco ri. A sua risada mais parece choro.)

TONHO – *(Sem rir.)* Estou cagando de rir de você, bicha louca!

(Paco começa a chorar.)

[...]

TONHO – Cadê o alicate?

(Paco treme.)

TONHO – Dá o alicate?

(Paco entrega o alicate.)

TONHO – *(Frio.)* Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você vai ter que tocar gaita.

TONHO – Anda, escolhe logo.

(Paco cai de joelhos.)

PACO – Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus... Juro... Eu juro... eu não te encho mais o saco... Nunca mais... Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu... eu juro...

TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo.

(Tonho cospe na cara de Paco. Encosta o revólver na cara de Paco e fuzila.)

TONHO – Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas.

(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco.)

TONHO – Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (*Toca a gaita e dança.*) Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas! (*Pega as bugigangas e sai dançando. Pano fecha.*)²²³

Em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos expõe a realidade violenta de uma sociedade marginalizada existente no Brasil no período ditatorial. A peça possui grande intensidade e traz temas que mostram a posição política do dramaturgo em relação à sociedade. Por mais que ele desejasse um teatro não engajado e não ligado a partidos políticos, fez uma crítica ao que considerava o “mal da sociedade”, isto é, a miséria, a violência e as injustiças sociais. Segundo Belani, esse modo de pensar peculiar do dramaturgo santista fez dele

uma mistura eclética de socialista, anarquista e comunista — ainda que rejeitasse todos esses rótulos —, sem teorias ou fórmulas de mudança social acabadas. Podemos, se o desejarmos, classificá-lo como humanista que congrega em si os vários princípios comuns a essas doutrinas políticas, mas que se desenvolveram nesse autor plasmados pela experiência prática de vida em meio ao povo. Plínio Marcos desejava uma mudança social, não necessariamente uma revolução armada, mas que certamente haveria de derrubar alguns dos pilares de sustentação desse modelo de sociedade que se tinha na época como, por exemplo, a exploração exagerada da mais-valia, a concentração de poderes por uma minoria, o veto à liberdade de expressão, etc. Embora não houvesse desenvolvido ainda uma forma lapidada do que deveria ser essa transformação social, essa ação renovadora caminharia ao lado de uma mudança individual, espiritual, conforme podemos pressentir na leitura de suas peças em convergência com o seu modo de agir e pensar nessa época.²²⁴

No final da década de 1970, Plínio Marcos, em uma entrevista, posicionou-se politicamente e mostrou o que podemos ver em seus textos. Atribuiu culpa ao Estado por tanta violência na sociedade brasileira, que, segundo ele, teve origem na má distribuição de renda e levou à quebra de identidade cultural do homem comum, tornando-o incapaz de se defender e, desse modo, “ele parte para a violência física. Para a prostituição, para a migração, porque a miséria é a grande geradora de tudo isso. Quando uma sociedade é formada nas bases em que é a nossa, ela acaba, por exclusão, marginalizando a maioria.”²²⁵ O dramaturgo ainda alerta que essa maioria acaba perdendo sua identidade operária e que os poderosos impedem que ela a recupere, pois, se recuperar, passa a fazer reivindicações e não recuperando, na concepção de Plínio, parte para a violência, assaltos e roubos.

²²³ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 132, 133, 134.

²²⁴ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 40-41.

²²⁵ MARCOS, Plínio. O repórter de um tempo mau. *Folhetim, Folha de S. Paulo*, 25 nov. de 1979.

Dois perdidos numa noite suja se mostra fundamental para um levantamento social da marginalidade, especialmente se os personagens Tonho e Paco forem vistos como representantes de um grupo social que sofre com a realidade brasileira. Dar voz aos que se encontram à margem da sociedade, aos marginalizados, tornou-se característica da obra de Plínio Marcos, e ao fazer isso o dramaturgo permite reconhecer e questionar a realidade na qual esses sujeitos estão inseridos.

Há dois temas presentes na peça que já foram comentados no decorrer da análise, mas que merecem novo destaque: o da exclusão, seja social, econômica, política ou afetiva; e a relação de poder entre os personagens. As marcas da exclusão aparecem no marginal das peças de Plínio, na linguagem, nas pessoas com as quais se relaciona, nas amizades que os personagens buscam, que são geralmente pessoas igualmente desclassificadas socialmente, pelos lugares que frequentam.²²⁶

E aqui se pensa o marginal ou marginalizado especificamente de acordo com a definição que o dicionário aponta, ou seja, aquele que vive à margem da sociedade ou da lei, que é impedido de participar de um grupo, da sociedade. São as pessoas marginalizadas que Plínio Marcos leva para os palcos. Rafael de Luna Freire cita quatro grupos de personagens comuns na obra do dramaturgo:

Todos os personagens de Plínio são marginais em algum sentido. As prostitutas são marginalizadas por sua profissão, que por ser, inclusive, ilegal as condena não só moralmente, como também criminalmente. [...] Os loucos, por outro lado, se excluindo e sendo excluídos de uma sociabilidade convencional por seu comportamento, são completamente alijados da sociedade [...] Os homossexuais, de certa maneira, são igualmente excluídos da parte mais ampla da sociedade devido à moral conservadora vigente, sobretudo nas décadas de 50 e 60. [...] por último, os criminosos (aqueles que transgridem a lei, os “fora da lei”) são os que sofrem a forma mais óbvia e explícita de marginalização e de exclusão. Estes se transformam em presos, atingindo o nível máximo visível de guetificação (o encarceramento), ou em fugitivos, sendo obrigados a se afastarem ao máximo da vida pública para escapar da perseguição policial.²²⁷

Passeando pelo campo da sociologia e da psicologia social, deparei-me com o livro *Artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*²²⁸, que traz textos de estudiosos que tratam da temática abordada neste trabalho. Na perspectiva de alguns

²²⁶ Cf. BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 74-75.

²²⁷ FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2006. 432 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Rio de Janeiro, 2006, p. 94.

²²⁸ SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2008, 156 p.

autores, a exclusão é um tema da atualidade, utilizado nas diferentes áreas do conhecimento e, além disso, é um fenômeno vasto e por isso se torna difícil delimitá-lo. Para a socióloga Bader Sawaia,

a exclusão é processo complexo e multifacetado, uma configuração de dimensões materiais, políticas, relacionais e subjetivas. É processo sutil e dialético, pois só existe em relação à inclusão como parte constitutiva dela. Não é uma coisa ou um estado, é processo que envolve o homem por inteiro e suas relações com os outros. Não tem uma única forma e não é uma falha do sistema, devendo ser combatida como algo que perturba a ordem social, ao contrário, ele é um produto do funcionamento do sistema.²²⁹

Direcionando seus estudos para o caso brasileiro, Maura Pardini Bicudo Verás afirma que a urbanização capitalista provocou uma esteira de problemas sociais e as discussões em torno do conceito de marginalidade social, especialmente nos anos de 1960 e 1970, são retomadas e acrescidas de novos componentes. A autora salienta que a pobreza, a mendicância e a delinquência eram vistas como consequências dos processos migratórios e que, além disso, “fazendo parte de um exército industrial de reserva, pessoas se deslocam do campo esvaziado e buscam melhores condições de vida na cidade. Não são marginais, mas integram engrenagens produtivas de forma desigual.”²³⁰

Nesse contexto, percebe-se que Plínio Marcos estava atento à situação do país e não deixou passar em sua peça a questão da migração, que é representada pelo personagem Tonho, um migrante que saiu de sua cidade, onde não tinha emprego, e foi para outra, que acreditava ser mais desenvolvida, em busca de novas oportunidades. No entanto, ao chegar ao seu destino, não teve grande sucesso; passou por várias dificuldades e tudo indica que estava em um trabalho temporário, no qual trabalhava em condições precárias e não tinha boa remuneração.

Tonho é representado por Plínio Marcos como um personagem que tem humanidade, tem seus valores, apesar da vida que leva e do ambiente em que sobrevive. Ele é fruto de uma realidade e de uma sociedade que o condenaram à marginalidade e à miséria e que luta na “selva” para conseguir melhores condições financeiras para ele e para sua família. Mas para Tonho e para outros homens e mulheres que viviam nas mesmas condições, o progresso tão exaltado pelos governantes não havia chegado e somente uma minoria era beneficiada.

²²⁹ *Idem, ibidem*, p. 9.

²³⁰ VERÁS, Maura Pardini Bicudo. Exclusão social: um problema de 500 anos. In: SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 28-29.

A questão do poder, na sua forma de coerção, é um dos temas centrais de *Dois perdidos* que pode ser visto em diversos momentos, em pequenas atitudes dos personagens e na posse de objetos. Segundo Michel Foucault, “nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças.”²³¹

A “multiplicidade de relações de forças” a que Foucault se refere pode ser encontrada no texto teatral, na representação de Tonho e Paco e no fato de cada personagem possuir um objeto e fazer uso disso para ter poder sobre o outro. Tonho possui a arma de fogo e com isso se sente no direito de exercer o controle sobre as pessoas, principalmente no fim da peça, quando usa o revólver para aterrorizar o companheiro de quarto. Paco demonstra o poder por meio dos sapatos que ele possui e o colega tanto deseja e que na peça representa a busca de ascensão social.

Nessa perspectiva, a flauta também representa a vontade de ascensão para Paco. Basta perceber seu desejo em conseguir uma flauta nova ou mesmo aprender de forma correta a tocar gaita. O personagem relata isso em um momento raro de apaziguamento entre ele e Tonho.

PACO – Gaita eu toco mal, paspalhão. Eu estou tentando aprender. Mas na flauta eu sou cobra.

TONHO – Você toca flauta?

PACO – Eu tiro tudo quanto é chorinho.

(*Pausa longa. Tonho pega o maço de cigarros, acende um.*)

TONHO – Quer fumar?

PACO – Vai me dar um?

TONHO – Pega.

(*Joga um cigarro.*)

PACO – Puta milagre!

(*Os dois fumam em silêncio.*)

TONHO – Onde você aprendeu a tocar flauta?

PACO – No asilo. Lá eles ensinam pra gente!

TONHO – Onde foi parar a sua flauta?

PACO – Passaram a mão nela.

TONHO – E o otário deixou. Onde estava o alicate?

PACO – Como? Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago. [...] mas, quando aprender gaita, adeus, mercado. Dou pinote. Me largo na vida de novo. Não quero outra coisa. Só ali no come-e-dorme.²³²

²³¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 14.

²³² MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 90-91.

Os personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, assim como os outros criados pelo dramaturgo santista, são carregados de marcas de exclusão e de abandono e veem suas vidas sendo degradadas. A culpa por essa situação também é atribuída às elites, possuidoras de riquezas e apoiadoras do regime autoritário que não fazia quase nada pelo social. Nesse contexto, os trabalhadores tinham poucas chances de melhorar suas vidas, vivendo a cada dia mais com a miséria, com o desemprego, com as condições de trabalho precárias, chegando muitas vezes, devido a essa situação, a atos de delinquência.

Plínio Marcos mostra tudo isso, aparentemente de forma camuflada, em *Dois perdidos numa noite suja*, deixando o espectador com um sentimento de dor e ao mesmo tempo assustado com a realidade que o cerca.

O mundo popular se faz presente no teatro de Plínio Marcos, pois apresenta a miséria, a marginalidade, violência, solidão nas grandes metrópoles, desemprego, condições precárias nas fábricas e outros aspectos do submundo que faziam parte de uma realidade comum às classes sociais oprimidas, além da linguagem de rua, do “povo”, com as expressões populares e palavrões. O popular, segundo Jesús Martín-Barbero, expressa-se também na ambientação, “variando entre a esquina do bairro, o beco do quarteirão ou o botequim, com sua clara carga de violência, e os interiores da casa, a saleta com flores artificiais — sobretudo na linguagem, no *palavreado*.”²³³

Os termos “cultura” e “popular” são complexos e, para muitos estudiosos, difíceis de conceituar. Para Plínio Marcos, definir o tema parece complicado também. Ao ser questionado sobre o papel da arte popular em um país como o nosso, ele respondeu que não fazia arte popular, porque

a arte popular vem de baixo. Eu faço arte popularesca. Eu vejo assim: eu não moro em favela, nem vivo com o povão. Existem quatro tipos de cultura: a cultura erudita, que é esta que vocês aprendem na faculdade. A cultura de massa, que é esta bosta que destrói tudo: a televisão, o rádio, essas coisas todas. A cultura popularesca, que é essa que a gente faz. E a cultura popular, que é a do pessoal que não teve acesso à cultura.²³⁴

Stuart Hall, um dos precursores dos estudos culturais britânicos, no seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, mais especificamente no capítulo *Notas sobre a desconstrução do “popular”*, faz uma periodização no estudo da cultura popular. Hall afirma

²³³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 319.

²³⁴ MARCOS, Plínio *apud* GROTA, Rodrigo. Um dramaturgo no calçadão. Disponível em: <<http://ulyssessdorego.arteblog.com.br/21183/Um-dramaturgo-no-calçadão>>. Acesso em: 26 nov. 2010.

que assim como tem dificuldades com o termo “cultura”, também tem com a definição do termo “popular”.

Em sua análise, Hall considera o ponto de partida para qualquer estudo, tanto da base da cultura popular quanto de suas transformações, o fato da transição para o capitalismo agrário, e logo depois, a formação e o desenvolvimento do capitalismo industrial — fenômeno marcado pela luta em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Para o autor, a cultura popular tem sido associada às formas tradicionais de vida.

As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada.²³⁵

Stuart Hall foca no termo “popular” e na sua variedade de significados e a definição que ele julga como sendo mais fácil de aceitar é a que se aproxima de uma concepção “antropológica”: cultura popular como “todas as coisas que ‘o povo’ faz ou fez”²³⁶, ou seja, a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do “povo”. Além disso, para o autor, o termo “popular” guarda relações complexas com o termo “classe”:

[...] não existe uma relação direta entre uma classe e uma forma ou prática cultural particular. Os termos “classe” e “popular” estão profundamente relacionados entre si, mas não são absolutamente intercambiáveis. [...] Não existem “culturas” inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes “inteiras” — embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto descolado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete.²³⁷

Hall enfatiza que a cultura popular é organizada em torno da contradição: as forças populares estão de um lado e o bloco do poder de outro. Além disso, ela é um dos locais onde

²³⁵ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: Unesco, 2003, p. 231-232.

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 239.

²³⁷ *Idem, ibidem*, p. 245.

a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada, sendo também o lugar de consentimento e resistência.

A partir da definição de Hall sobre o termo “popular”, pode-se dizer que, no caso de Plínio Marcos, a cultura popular é entendida pelo conjunto de manifestações e de ações populares de pessoas desfavorecidas financeiramente, de marginalizados. O dramaturgo desenvolveu um conhecimento, uma formação informal, independente da educação escolar, e um interesse pela cultura popular, tirando, com isso, proveito para a sua vida e para sua produção literária. Demonstrando ser um observador atento da vida política e do cotidiano, apresentando um país marcado pelas diferenças sociais e pela miséria, tornou-se porta-voz, por meio de seus escritos, dos excluídos sociais.

Peter Burke, no livro *Cultura popular na Idade Moderna*²³⁸, ao tentar descrever e interpretar a cultura popular no início da Europa Moderna, entre os anos de 1500 e 1800, também coloca a complexidade da definição do termo. Primeiramente ele define cultura popular como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das “classes subalternas”. Para Burke, pensar as atitudes e os valores dos artesãos e camponeses no período analisado por ele implica alterar as abordagens tradicionais da história da cultura, como, por exemplo, as de Jacob Burckardt e Johan Huizinga, e recorrer a conceitos e métodos de outras disciplinas, como o folclore.

Burke conclui que em 1500 a cultura popular era uma cultura de todos; já em 1800, na maior parte da Europa, a nobreza, o clero, os profissionais liberais e comerciantes faziam parte de outra cultura e a cultura popular se voltou para as classes baixas, que estavam separadas por profundas diferenças de concepção do mundo.

Partindo das definições e tentativas de conceituar o termo “cultura popular”, destaco aqui dois historiadores que lidaram com o popular em seus trabalhos. Edward P. Thompson, em seu texto *Folclore, antropologia e história social*, apresenta pesquisas que foram realizadas sobre rituais da tradição popular, a exemplo da “venda de esposas”. Ele acredita que o ritual permeia a vida social e política, assim como a doméstica, e que por meio de rituais é possível conhecer uma sociedade. O autor enfatiza:

O estímulo antropológico se traduz primordialmente não na construção do modelo, mas na identificação de novos problemas, na visualização de velhos problemas em novas formas, na ênfase em normas (ou sistemas de valores) e em rituais, atentando para as expressivas funções das formas de amotinação

²³⁸ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

e agitação, assim como para as expressões simbólicas de autoridade, controle e hegemonia.²³⁹

Nesse texto, o autor deixa claro que, como historiador da tradição marxista, pretende expor alguns pontos de autocrítica marxista, pois acredita haver algo pendente entre os historiadores dessa vertente, que estão muito relutantes em enfrentar determinados problemas. Thompson considera que o velho material recolhido há muito tempo deve ser reexaminado, fazendo-se novas perguntas, procurando recuperar as crenças e os costumes que antes eram vistos como “reliquias” de uma antiguidade remota e perdida.

Os historiadores têm lançado novos olhares sobre aspetos da vida nossos velhos conhecidos: o calendário de rituais e festividades no campo e na cidade, o lugar dos esportes na vida social, os diferentes ritmos de trabalho e lazer antes e depois da Revolução Industrial [...] o mercado ou o bazar (especialmente quando considerado menos como nexos com o econômico e mais como elo com o social: um centro aglutinante de notícias, fofocas, rumores) e o significado simbólico das formas de protesto popular.²⁴⁰

Assim, Thompson examina a cultura e a sociedade não do ponto de vista do poder instituído, das instituições oficiais, mas a partir da literatura marginal, não oficial e comum às classes sociais oprimidas, sendo, desse modo, um dos pioneiros da chamada “história vista de baixo”.

E é nesse sentido que a obra teatral de Plínio Marcos se torna importante, pois, por meio da “cultura popularesca” — como o próprio dramaturgo definiu o seu teatro —, pode-se mapear a linguagem, o comportamento e o modo de vida de personagens que são encontrados no cais do porto de Santos, nas prisões, nos cabarés, nas fábricas e favelas. Levando em conta que o Brasil é um país marcado pela diversidade cultural, apoio-me nas palavras de Wagner Corsino Enedino para afirmar que Plínio Marcos “fez uso de uma literatura envolta de signos que atravessam a cultura popular brasileira e trouxe para os palcos dos teatros a dinamicidade de um país com variadas características geográficas, étnicas e sociais.”²⁴¹

O historiador Eric Hobsbawm escreve sobre cultura popular no livro *História social do jazz*, obra produzida entre 1959 e 1961²⁴² e que marca uma distinção dos seus outros

²³⁹ THOMPSON, Edward P. Folclore, antropologia e história social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 229.

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 239.

²⁴¹ ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009, p. 19.

²⁴² Inicialmente Eric Hobsbawm escreveu a obra *História social do jazz* em 1959-1961, sob o pseudônimo de Francis Newton, para manter separada sua obra como historiador de sua produção como jornalista de jazz. Já em 1989, em uma nova edição, a obra traz seu verdadeiro nome.

trabalhos, pois foca no campo da cultura ao pensar o jazz como uma criação revolucionária de uma raça submetida a circunstâncias históricas. E mais do que isso, ao abordar essa temática, o autor dá atenção ao contexto maior, à industrialização e às transformações nos padrões de consumo de brancos e pretos, à relação do jazz com a indústria de discos e de espetáculos, com seus popularizadores e cultores.²⁴³

Hobsbawm se refere ao jazz como uma manifestação da cultura popular e, assim, trabalha com esse conceito como “cultura feita para o povo”, já que o jazz se tornou a linguagem básica da dança moderna e música popular na maioria dos espaços onde penetrou. A cultura popular assume um lugar marginal na academia e nas chamadas “artes oficiais”; com o jazz não foi diferente. Quando produziu sua obra, o historiador constatou que há pouco tempo a manifestação musical possuía um lugar “marginal entre elas, em parte porque as artes oficiais o ignoravam, em parte porque se ressentiam dele como se fosse uma espécie de revolta popular contra seu status e pretensões à superioridade, e como uma agressão do filistinismo contra a cultura.”²⁴⁴

Nesse sentido, é válido citar que, para além das crônicas, livros e peças teatrais e com a afirmação de que “não abduco nada que é da minha cultura popular”²⁴⁵, Plínio Marcos esteve ligado a manifestações musicais, especialmente o samba, e valorizava muito o que ele chamava de samba de raiz, tema de muitas crônicas do dramaturgo santista. Esse interesse fez com que Plínio passasse a escrever e dirigir alguns musicais. No final da década de 1960, ele se aproximou “de sambistas, gente de talento de formação popular, de Santos, de São Paulo, com os quais juntou esforços para a criação do musical brasileiro, desejo também de Guarnieri, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Dias Gomes, dentre outros”²⁴⁶ que mantinham o mesmo interesse de resgatar manifestações da cultura popular brasileira.

Em 1970, Plínio Marcos escreveu e dirigiu o musical *Balbina de Iansã*²⁴⁷, criado a partir de folhetins publicados no jornal *Última Hora* naquele mesmo ano. O espetáculo estreou no Teatro São Pedro, em São Paulo, e logo depois fez uma temporada na sede da Escola de Samba Camisa Verde e Branco. A encenação trazia músicas de amigos compositores do samba paulista. Cada qual representando a sua escola de samba, os músicos escreveram letras, criaram sambas e marcaram com atabaques as manifestações do candomblé

²⁴³ Ver HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 10.

²⁴⁴ HOBBSAWM, Eric, *op. cit.*, p. 33.

²⁴⁵ MARCOS, Plínio. Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... In: KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 201.

²⁴⁶ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 278.

²⁴⁷ Ver informações sobre *Balbina de Iansã* em: <<http://www.pliniomarcos.com>>.

presentes no texto de Plínio Marcos. Aliás, nesse momento, o dramaturgo fugiu do padrão de *Dois perdidos numa noite suja* e outras peças marcadas pela marginalidade, contando uma história de amor ocorrida em um terreiro de macumba.

Essa mudança temática tem a ver com a resistência cultural, que inclusive era discurso da esquerda engajada e que foi adotada por Plínio Marcos com o objetivo de denunciar a importação cultural que esmagava a cultura popular, notadamente no campo musical. De acordo com Paulo Vieira, o escritor santista “buscava uma forma de fazer com que o seu teatro fosse também uma marca de resistência cultural. Por esse motivo, declarava insistentemente os números da invasão estrangeira, citando de cor a quantidade de músicas importadas que tocavam nas rádios brasileiras.”²⁴⁸

Sábato Magaldi, apesar de criticar o texto e a encenação, dizendo que o desejo de valorizar elementos populares, como pontos de macumba e escolas de samba, revelou no texto certa indecisão como estrutura dramática, entendeu a mensagem que Plínio desejou passar ao público.

É preciso conhecer o que se passa em nosso palco para avaliar o significado de *Balbina de Iansã*. Atingimos um nível internacional em espetáculos como *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Participamos da vanguarda européia e norte-americana com as experiências do Oficina. *Cemitério dos Automóveis* reproduziu o lançamento parisiense. O *Balcão* é modelo para a próxima montagem da Broadway. Em meio a esse ambiente de elite, sofisticado e alheio a raízes nacionais, Plínio Marcos tenta impor a sua voz brasileira, modulada numa linguagem autenticamente popular.²⁴⁹

Assim, podemos detectar diversas maneiras de se analisar uma sociedade não somente pela política e a economia, mas também pelo ângulo cultural. Thompson e Hobsbawm são exemplos de que se pode pensar na experiência social e em temáticas deixadas de lado por muitos intelectuais e, principalmente, que se pode avaliar, por exemplo, o movimento operário, no campo da cultura, examinando outros tipos de documentos e fontes, outros temas que tratam dos chamados excluídos sociais, os quais também encontram um lugar na historiografia.

²⁴⁸ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 163.

²⁴⁹ MAGALDI, Sábato. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1971. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

CAPÍTULO III

DOIS PERDIDOS: CRÍTICAS, LINGUAGENS E PERSONAGENS

3.1 Críticas e críticos: a recepção de *Dois perdidos numa noite suja*

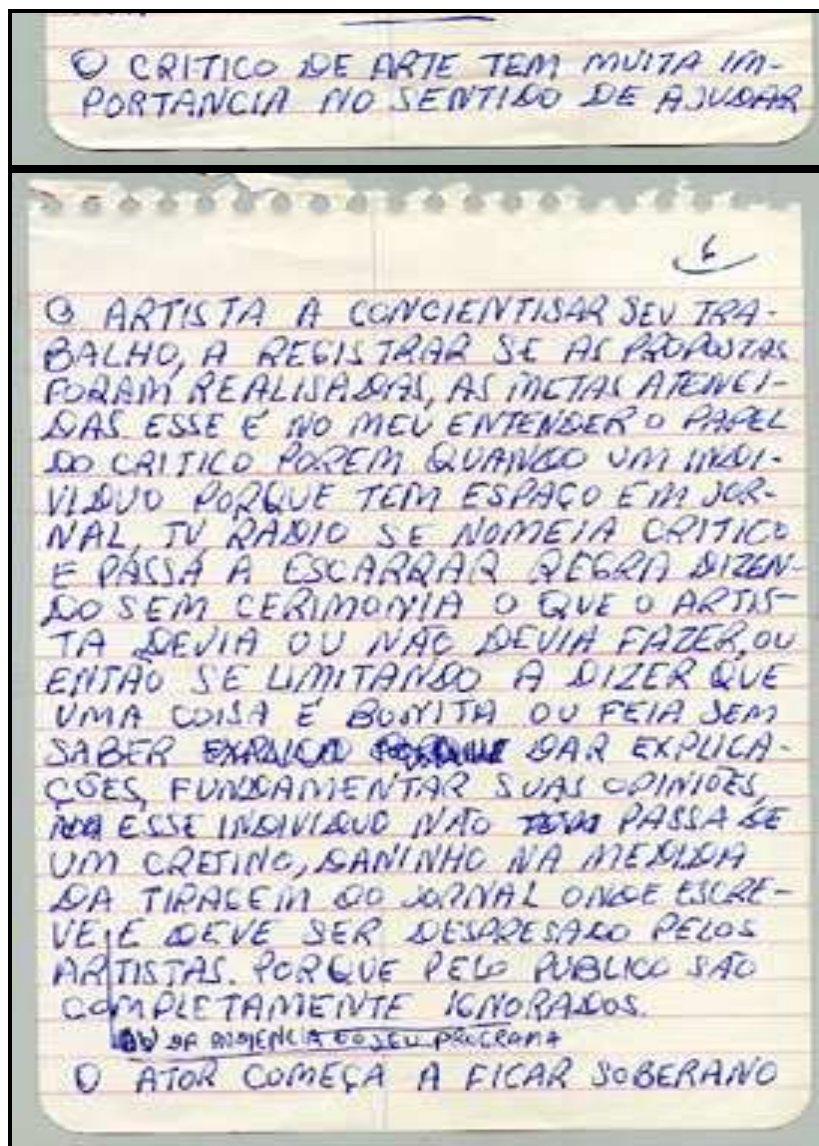


Figura 20: Manuscrito de Plínio Marcos.²⁵⁰

O trecho mostrado na figura 20 faz parte de uma sessão de manuscritos de Plínio Marcos que estão disponíveis no site oficial do dramaturgo. São pequenos textos em que o autor reflete sobre a arte cênica. A parte selecionada se refere especificamente à crítica teatral e à opinião do teatrólogo sobre a atuação do crítico de teatro. Para ele, o profissional dessa área é importante, pois possibilita ao artista se conscientizar sobre o trabalho que foi

²⁵⁰ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

realizado. Mas, o que dizem os críticos sobre a encenação de *Dois perdidos numa noite suja* em 1966?

A pesquisa realizada em jornais de grande circulação da época indica que a primeira encenação da peça em 1966 não teve grande repercussão. No entanto, o que chama a atenção é que as críticas elogiando, em sua maioria, o talento de Plínio Marcos e que foram escritas por Alberto D'Aversa, Sábato Magaldi, João Apolinário, Paulo Mendonça, Roberto Freire e Décio de Almeida Prado, com exceção do texto de Freire, foram publicadas no programa de *Dois perdidos*, quando o espetáculo foi transferido em 27 de dezembro de 1966 para o Teatro de Arena e essas podem ser encontradas no site oficial criado a partir do acervo do dramaturgo e conservado por seus filhos.

Ao tentar entender os dilemas da recepção²⁵¹, em especial no teatro, Luiz Humberto Martins Arantes afirma que o tratamento direcionado à receptividade exige a observação de algumas especificidades, porque, antes do contato com o público, há o encontro da obra com os atores, diretores e outros profissionais, o que faz constatar a existência de mediadores na compreensão de uma obra. Segundo Arantes, “o fenômeno teatral, como encenação, permitiria dupla recepção: uma primária, realizada pelos criadores do processo, e outra secundária, concernente ao público receptor.”²⁵²

No caso de Plínio Marcos, que escreveu vários textos que foram publicados, encenados, lidos, criticados e chegaram até ao cinema, verifica-se maior prestígio de sua obra a partir dos anos de 1970/80. Se em 1966 ele ainda procurava seu espaço, seu lugar no teatro brasileiro e o reconhecimento do público e da crítica²⁵³, a partir de *Dois perdidos numa noite suja*, a imagem do dramaturgo começou a ser construída pela crítica (e por ele mesmo, como já mencionado neste trabalho) e divulgada na imprensa, notadamente pelos temas trabalhados pelo autor e pela perseguição da censura às suas peças.

Voltando às críticas de 1966 anteriormente citadas, é importante que elas sejam analisadas, pois fornecem pistas de como *Dois perdidos numa noite suja* foi recebida no momento em que foi encenada. Considerando que os textos foram previamente selecionados

²⁵¹ Para uma reflexão aprofundada sobre a chamada “estética da recepção”, ver JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 203 p.

²⁵² ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: Edufu, 2008, p. 58.

²⁵³ *Dois perdidos numa noite suja* foi o primeiro sucesso de Plínio Marcos como escritor profissional, mas é bom lembrar que o dramaturgo já havia escrito e encenado *Barrela* em 1959 e *Os fantoches* em 1960.

pelo diretor e os atores para serem veiculados no programa da peça, é interessante perceber que as críticas que estão no programa e que compõem o site²⁵⁴ são na maioria favoráveis.

Faz-se necessário percorrer essas críticas para entender o significado delas. Ressalta-se que os textos foram escritos por críticos que são especialistas na história do teatro brasileiro, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

Início com uma crítica que não fez parte do programa da peça, mas é de um autor que esteve presente na estreia de *Dois perdidos* no boteco Ponto de Encontro e fez parte do pequeno público que prestigiou Plínio Marcos e Ademir Rocha. Trata-se de Roberto Freire, escritor e psiquiatra, que na época da encenação foi convidado pelo amigo Ademir Rocha. Segundo Plínio Marcos, ao encerrar o espetáculo, Freire o comoveu com tanto entusiasmo e, elogiando o “novo teatro que estava nascendo”, prometeu indicar a peça para várias pessoas.

Só reconheço como inteiramente válidos dois textos nacionais: *Eles Não Usam BlackTie* de Gianfrancesco Guarnieri e “Dois Perdidos Numa Noite Suja” de Plínio Marcos. Quase dez anos os separam... A impressão que tenho é de que não se escreveu nada entre ambas. Porque faltou sinceridade, não houve real necessidade de escrever, nenhum outro autor teve bastante coragem de retratar seu mundo, ou seus mundos não possuíam nada digno de retrato. Ver *Dois Perdidos Numa Noite Suja* não é mole. Tem bastante humor para gente descarregar a vergonha, o medo e a covardia que a honestidade do autor nos provoca. É a peça mais suja e cruel jamais escrita no Brasil. Por isso linda e necessária, importante e verdadeira.²⁵⁵

É interessante o fato de Roberto Freire reconhecer como válidos somente os textos *Dois perdidos numa noite suja* e *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, este último encenado em 1958, véspera de Plínio Marcos estreiar como dramaturgo com a peça *Barrela*. A montagem da peça de Guarnieri foi um sucesso de público e crítica e veio para, além de reorientar os rumos do Teatro de Arena — grupo do qual o autor da peça fazia parte —, mudar o panorama teatral brasileiro. Sobre este espetáculo, Yan Michalski enfatizou:

²⁵⁴ O site foi criado a partir do acervo de Plínio Marcos e conservado por seus filhos. Há no site, resumidamente, dados biográficos do dramaturgo, relatando suas origens e profissões; álbum de fotografias com imagens do autor em vários momentos de sua vida; a obra teatral completa, com algumas fotografias, programas e críticas das peças; manuscritos sobre a arte cênica; publicações: livros escritos por Plínio Marcos e referências de trabalhos escritos sobre ele; informações sobre textos adaptados para o cinema; trabalhos de Plínio Marcos como ator na televisão; resumo do trabalho de Plínio Marcos em jornais e revistas; prêmios e homenagens que o dramaturgo recebeu.

Sabe-se que após a morte do dramaturgo, a jornalista Vera Artaxo, em parceria com a Fundação Nacional das Artes (Funarte), pretendia publicar todas as peças e escritos de Plínio Marcos, documentos que foram organizados, catalogados, digitados e compilados por Vera, que começou esse trabalho quando o marido ainda estava vivo. No entanto, depois que o dramaturgo morreu, os filhos pediram a ela todo o espólio e sua assinatura em um termo de desistência de todos os direitos resultantes da obra de Plínio Marcos. Cf. CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 199-200.

²⁵⁵ FREIRE, Roberto. *Dois perdidos numa noite suja*. *Revista Sinal*, São Paulo, 1966. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

Pela primeira vez o ambiente das favelas era apresentado no palco não em função de um superficial exotismo, mas como local de moradia de pessoas em carne e osso, engajadas em conflitos concretos e verdadeiros, de ordem afetiva, profissional, ética e social, no caso, até mesmo especificamente sindical, e que se expressam através de uma linguagem condizente com a sua vivência. Surgia assim uma nova dramaturgia, que iria dominar os palcos nos anos subseqüentes: uma dramaturgia, em primeiro lugar, ufanistamente nacionalista, que se empenhava em refletir um estilo de viver, falar e agir inconfundivelmente brasileiro, e em rejeitar modelos importados do *playwriting* europeu e norte-americano. E que se debruçava sobre os problemas das faixas menos privilegiadas da sociedade — os operários, os camponeses — procurando fazer-se porta voz das suas reivindicações.²⁵⁶

Assim como Roberto Freire, o diretor italiano e crítico teatral Alberto D'Aversa declarou em 1966 que *Dois perdidos numa noite suja* é “sem dúvida a peça mais inquietante e viva destes últimos e anêmicos anos de teatro brasileiro.”²⁵⁷ Mas antes de falar da crítica, vale destacar o apreço que Plínio Marcos sentia pelo “mestre Alberto D'Aversa, que soube compreender e amar o povo brasileiro como poucos brasileiros sabem.”²⁵⁸ Em crônica, o dramaturgo falou da importância de D'Aversa na orientação de escritores e artistas no campo do cinema e do teatro e lembrou que ele mesmo recebeu por diversas vezes orientações. Ainda nesse texto, Plínio lamentou o fato de o crítico teatral não ter dirigido nenhuma de suas peças e, com certa melancolia, citou uma fala de D'Aversa: “Grande boleiro, olha, vou escrever sete artigos sobre seu *Dois perdidos*. Mas não se entusiasme boleiro, eu vou escrever a favor. Você é um bom amigo, boleiro, e eu ganho por artigo. Mas vê lá, boleiro, não se entusiasme, não se leve a sério.”²⁵⁹

Seja por amizade ou porque ganhava por artigo, D'Aversa escreveu um interessante texto intitulado *Os dois perdidos no Arena*, no qual estabeleceu uma relação entre Plínio Marcos e o escritor italiano Alberto Moravia.

Ouvi dizer que a excelente peça de Plínio Marcos, “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, é tirada de um conto romano de Alberto Moravia e que esse fato pode determinar limitação em eventual juízo de valor. Tolice. Ninguém ousaria controlar as fontes de inspiração de Shakespeare (do qual se conhecem somente três temas totalmente originais) ou de Brecht, cuja produção é na íntegra derivada de textos já existentes e esteticamente autônomos. (A ópera dos três tostões, de John Gay, Herr Puntilla, nos contos

²⁵⁶ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 13.

²⁵⁷ D'AVERSA, Alberto. Os dois perdidos no Arena. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

²⁵⁸ MARCOS, Plínio. Estou no palco. Penso no meu mestre Daversa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 maio 1977.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*.

de uma escritora finlandesa, Mãe Coragem num romance checo, O bom soldado Schweig... num famoso, e homônimo, romance de Hasek. Etc...!).²⁶⁰

Declarando conhecer bem Alberto Moravia, o crítico afirmou que a assimilação do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta e ressaltou que, com *Dois perdidos*, Plínio Marcos soube dar vida a um esquema libertário de modesta importância, levando ao público uma peça que se insere, de forma violenta, no teatro brasileiro. D'Aversa também elogiou o texto e a encenação, dizendo que

o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade eminentemente teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cena e dos nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a credível possibilidade da fábula. Este jovem autor [Plínio Marcos] não é mais uma promessa; é uma certeza. Vai ser duro tirá-lo de titular. O moço é bom de bola.²⁶¹

Para Décio de Almeida Prado, *Dois perdidos numa noite suja* está longe de ser uma peça acabada e perfeita. O crítico teatral, no seu texto de 1966, escolheu como foco de análise a linguagem utilizada no texto, considerada por ele tão suja quanto a noite que envolve os personagens e certamente a mais “desbocada” que já se viu em peça nacional, e os personagens, que são descritos da seguinte maneira: “dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, de afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior.”²⁶²

Paco e Tonho são observados por Prado como duas figuras dramáticas que fazem do diálogo uma exploração constante das fraquezas recíprocas, uma troca de pequenos sadismos. O crítico avalia que Tonho

[...] sente a sua miséria física e moral como uma decadência provisória, um estado de envilecimento passageiro do qual é necessário a todo custo emergir. O seu sonho é retornar à vida normal, possuir um par de sapatos decentes (símbolo, a seus olhos, do decoro burguês), recuperar o nível econômico e social que já fora seu, voltar a estudar ou a trabalhar como pessoa civilizada. O outro [Paco], ao contrário, está instalado definitivamente e diríamos comodamente na abjeção. Criado em reformatórios, estranhando que alguém possa ter pai e mãe (mãe é natural,

²⁶⁰ D'AVERSA, Alberto. Os dois perdidos no Arena. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

²⁶¹ *Idem, ibidem.*

²⁶² PRADO, Décio de Almeida. *Dois perdidos numa noite suja*. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

pai já é um luxo algo ridículo), não conhece vida diversa, nem valores diversos. Não é um desesperado porque nunca soube o que fosse esperança. O seu modo habitual de expressão é a hostilidade, desde a picuinha, o insulto, o achincalhe, e a intriga, até, se for o caso, o roubo e o assassinio. Qualquer concessão, qualquer generosidade, é sempre interpretada por ele como sinal de fraqueza, quando não de falta de virilidade. As suas normas de existência não admitem a neutralidade: ele está sempre na ofensiva ou na defensiva. Vencedor, procura espoliar e espezinhar o vencido. Vencido, aceita sem pestanejar os termos do vencedor, para poder continuar na luta. Paga, em suma, o duro preço que a vida diariamente lhe impõe, mas trata de cobrá-lo dos outros com juros.²⁶³

Sábato Magaldi, uma voz com autoridade em Plínio Marcos e em dramaturgia brasileira, foi um dos críticos que presenciou a criação da obra do teatrólogo santista e escreveu várias críticas de suas peças na medida em que eram encenadas. Ao falar de sua profissão, Magaldi tece algumas considerações:

[...] a primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo da comunicação — jornal, revista, rádio, TV. Em seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público. É importante ajuizar o equilíbrio do conjunto, algumas vezes prejudicado pelo mau desempenho de um intérprete ou pela inadequação do cenário, das vestimentas ou da luz. Enfim, o crítico precisa estar atento a todos os pormenores da encenação, salientando suas possíveis sutilezas. Espera-se que a crítica não denuncie amizade ou inimizade por qualquer participante do espetáculo. Conheci um crítico, no Rio, que se abstinha de manter contato com a classe teatral, para evitar uma possível influência. Nunca me preocupei com essa questão, porque em geral a gente se liga às pessoas com as quais tem afinidade, o que não impede de condenar-lhes um mau trabalho, com a maior franqueza. Uma ou outra vez um amigo podia até reclamar de um juízo, ou simplesmente aceitá-lo, sabendo que ele nascia de absoluta boa fé.²⁶⁴

Dessa maneira, Sábato Magaldi procurou analisar a peça, em seu texto *Dois perdidos, um achado*, frisando logo de início que Plínio Marcos seria naquele momento uma revelação de autor, dono de um texto teatral de ótima qualidade, que estava buscando inquietamente um caminho inédito. Nas palavras do crítico de teatro:

Sente-se a densidade dramática de um ficcionista, Plínio Marcos deu às duas personagens um cunho brasileiro, a verdade do nosso submundo, desde o corte psicológico à linguagem crua. O diálogo, como um torniquete, espreme a situação até o desfecho trágico, preparando exaustivamente para que se tornasse verossímil. Tonho e Paco são empurrados para a marginalidade, justificando-se o primeiro por não ter um sapato com que se apresentar aos

²⁶³ *Idem, ibidem.*

²⁶⁴ MAGALDI, Sábato. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 148.

outros, e o segundo por ter perdido a flauta, que seria o seu ganha pão. Mas seu clima não é o da lamentação, da autopiedade compassiva. Eles extravasam a amargura na crueldade e no sadismo. Se o mundo foi implacável com ambos, sua reposta é ainda mais severa, até incidir na quebra de todos os valores e no crime. Não há saída para esses seres acuados, que se distanciam do modelo de Beckett na medida em que não se esgotam no silêncio, mas partem para a violência, embora se consuma ela no estrépito inútil.²⁶⁵

Outros aspectos abordados são a direção do espetáculo e os atores. O diretor Benjamin Cattan foi elogiado por suas marcações simples no cenário, o que fez com que se tornasse mais intenso o clima realista do conflito em cena. Em relação à interpretação dos personagens, Plínio Marcos, no papel de Paco, conseguiu, segundo Magaldi, alcançar uma total naturalidade, enquanto Ademir Rocha, como Tonho, revelou dicção insatisfatória, mas surpreendeu no final da encenação pelo vigor sincero dedicado ao desfecho.

Paulo Mendonça também tratou disso em sua crítica sobre a peça. O crítico considerou que dos dois atores, o que melhor se saiu foi Plínio Marcos, “dando pleno rendimento à figura francamente diabólica de Paco”. Em sua opinião, Ademir Rocha só ficou um pouco atrás porque o seu papel foi talvez menos sentido pelo autor, é mais premeditado, mais artificial. Ao contrário de Magaldi, que valorizou a direção de Benjamin Cattan por ser baseada em marcações simples, Mendonça a julgou simplista demais, mas, por outro lado, ressaltou que, de maneira geral, o espetáculo foi de grande força expressiva.

Apesar de relutar um pouco em afirmar semelhanças, por desconhecer qual o grau de influência de autores como Samuel Beckett e Edward Albee na formação teatral do dramaturgo, Paulo Mendonça tentou encontrar antecedentes ao abordar uma questão importante no que se refere à aproximação de Plínio Marcos com movimentos de vanguarda.

Talvez não tenha muito cabimento tentar aqui uma colocação do texto de Plínio Marcos no grande quadro da dramaturgia contemporânea. Não sei até que ponto o autor está informado a esse respeito, nem sei se isso tem maior importância para a compreensão de *Dois perdidos numa noite suja*. É bem provável que não tenha nenhuma. Assim mesmo, apenas como pontos de referência para o público interessado, eu diria que essa peça é prima irmã de *Zôo Story* e prima em segundo grau de *Esperando Godot*. Não vou, evidentemente, traçar paralelos impossíveis. Mas para quem tenha sido marcado, como eu fui, pelas citadas obras de Albee e de Samuel Beckett, algumas associações são inevitáveis: a mesma atmosfera sufocante, a mesma amargura fundamental, o mesmo mundo sem horizontes e sem soluções, o mesmo vazio denso de sofrimento, de frustração, de azedume, um vazio, se me permitem a contradição, espesso, abafado, opressivo, no qual as

²⁶⁵ MAGALDI, Sábato. *Dois perdidos, um achado*. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

personagens se movem às cegas, abandonadas, como num aquário de água turva.²⁶⁶

Sábato Magaldi, ao fazer uma análise da peça em 1987, levantou novamente essa questão e fez uma revelação a respeito da influência de Edward Albee em *Dois perdidos numa noite suja*, dizendo que “o autor brasileiro não conhecia Albee, porque só lê em português e *Zoo Story* não estava editada em nossa língua. *Dois perdidos* já existia quando se encenou entre nós *História do Zoológico*.”²⁶⁷

Cabe lembrar que o texto norte-americano de Edward Albee conta a história de dois personagens que se agredem o tempo todo, até que o agredido se revolta e resolve matar o outro, assim como acontece em *Dois perdidos numa noite suja*. Também não se deve esquecer que Plínio Marcos participava de encontros com Patrícia Galvão e que ela fazia questão que o marido contasse ao dramaturgo santista e a outros artistas e intelectuais a história de *Esperando Godot*, de Beckett.²⁶⁸

Questionado sobre os movimentos de vanguarda e o fato de o proclamarem como um dos vanguardeiros do teatro nacional, Plínio Marcos respondeu:

Eu não sou um cara de entrar nessas esteiras de vanguardas. Porque o problema de todos esses movimentozinhos é que todos querem ser os papas. E como em cada movimento há lugar apenas para um papa, e em torno de cada papa se reúne um bando de medíocres, fica aquele negócio de se encabeçar um movimento onde apenas um artista cria e a mediocridade vem atrás. É a velha história: pintar um quadro modernoso qualquer um pinta. Agora, para pintar uma folhinha, o cara já precisa saber alguma coisa.²⁶⁹

Ainda que Plínio Marcos afirmasse estar alheio ao debate sobre vanguardas, teatro engajado e agressivo, os seus textos, paradoxalmente, vão ao encontro de certas tendências, como o Teatro do Absurdo, em que estão inseridos os dramaturgos Samuel Beckett e Edward Albee, citados por Paulo Mendonça. Segundo Paulo Vieira, a violência e a agressividade são a tradução do problema filosófico fundamental, é o mal que flui através dos tempos. “E como resultado das perdas ou da negação dos valores morais empreendida em nosso tempo, no

²⁶⁶ MENDONÇA, Paulo. *Dois perdidos numa noite suja*. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

²⁶⁷ MAGALDI, Sábato. “Dois perdidos numa noite suja”, autêntica, vigorosa, radical e atual. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 set. 1987.

²⁶⁸ Em torno dessas discussões, Rafael de Luna Freire revela que, no começo dos anos de 1960, *Zoo Story* foi montada pelos alunos da Escola de Arte Dramática e, aparentemente, também por uma companhia estrangeira (com o ator Bem Gazarra no elenco) no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo ele, em 1966, Emílio Fontana montou o texto no mesmo palco do Ponto de Encontro, na Galeria Metrôpole, onde *Dois perdidos numa noite suja* estreou no mesmo ano. Ver FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 96.

²⁶⁹ MARCOS, Plínio. “Eu sou um teatrólogo”. *Veja*, 29 ago. 1973.

campo da arte e do teatro em particular, vai sobrar uma resultante agônica nesta perspectiva: o niilismo. O Teatro do Absurdo é uma expressão categórica desse niilismo moderno.”²⁷⁰

Nesse sentido, a obra de Plínio Marcos apresenta vinculação com esse movimento, pois a construção dramática, a ruptura da linguagem, a elaboração simbólica dos textos se aproximam desse gênero dramático. Quando tomam consciência da realidade à qual se encontram submetidos, os personagens criados pelo dramaturgo fazem emergir temas como miséria, marginalidade, destruição de valores, como a honra e a dignidade, tendendo a não se conformar com suas vidas.

O jornalista português João Apolinário, lembrando e parafraseando um crítico europeu, a propósito da peça *Esperando Godot*, disse que *Dois perdidos numa noite suja* “é a certidão de óbito da verdade. Uma verdade que todos precisam ir ver no Teatro de Arena.”²⁷¹ O crítico chamou a atenção para a atualidade do texto de Plínio Marcos e a forma como ele representava, naquele momento, a situação do país.

O lugar é aqui. O tempo é este que vivemos. Os personagens são nossos conhecidos, pois sangram a sua realidade enquistada como câncer social no corpo capitalista de todas as grandes metrópoles como São Paulo. Os jornais, em suas manchetes sensacionalistas, espremem o drama desses “Dois perdidos numa noite suja”, todos os dias. E Plínio Marcos limita-se, por isso, a pegar em dois tipos da crônica da cidade e com eles fazer uma peça admirável. Sem jamais se compadecer com o destino a que conduz a trajetória psicológica desses homens jovens, marginalizados pela sociedade que os gerou, apresenta-os, numa reportagem dramática, mas organicamente teatral, à complacência romântica dos espectadores. Há no conflito entre os dois perdidos numa noite suja [...] uma afirmação crítica sobre a dissolução das classes, que almeja uma solução (ia a dizer revolução) no sentido de exemplificar a justiça que será um dia, o homem (nesse dia não haverá mais tragédias como essa em que o autor se inspirou, para nos dar um recado urgente).²⁷²

Destinando mais elogios à peça e considerando-a como uma “pequena obra prima da dramaturgia brasileira”, Apolinário também escreveu sobre a linguagem e a utilização de gírias no texto teatral.

[...] uma linguagem emocionante, despojada, termostática nas graduações da temperatura social e dramática, em que a palavra sobe e desce para determinar as situações humanas, levadas ao limite, até ao extremo fatal e inexorável de uma realidade que condena. É a palavra orgânica de toda a

²⁷⁰ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 41.

²⁷¹ APOLINÁRIO, João. A noite das três igualdades. In: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

²⁷² *Idem, ibidem.*

psicologia que gera um comportamento, o qual, de degrau em degrau, pesquisa os subterrâneos dos sentimentos humanos desses dois personagens. O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Anti-romântico. As expressões de gíria que o autor usa criam o clima do lugar onde se fixa a ação, mas não se desvirtuam as riquezas das essências de uma grande autenticidade trágica, caracterizando cada um dos dois marginais, que se digladiam em torno da injustiça social do nosso mundo, simbolizado num miserável par de sapatos. A força que propulsiona as opções dos personagens, como bombas de explosão a dois tempos, gera-se no motor das idéias-força do autor, por instinto, ou consciente tomada de posição.²⁷³

Para o jornalista português, *Dois perdidos* é incomparável na sua estrutura. Ele comentou que o italiano Alberto Moravia pode ter sido para Plínio Marcos a fonte, a influência, mas que o dramaturgo brasileiro transcende na medida em que, nessa peça, a sua visão pessoal é “inclemente, anti-retórica, humana sem compromisso com o mundo ocidental.”²⁷⁴

É claro que essas críticas são de grande valia para entendermos a recepção de *Dois perdidos numa noite suja* no ano em que foi escrita e encenada, mas algumas dessas leituras realizadas pela crítica teatral nessa época, assimiladas no decorrer dos anos e que vieram a ser referências na história do teatro brasileiro e na história de Plínio Marcos, incomodam porque se pautaram apenas pelo elogio à dramaturgia de Plínio Marcos. As questões sociais, como miséria, marginalidade, desemprego e exploração, aparecem como pano de fundo.

Décio de Almeida Prado, que continuou a analisar a obra de Plínio e a publicar vários textos sobre o autor, sendo por isso uma grande referência para os estudiosos no campo da história e do teatro, considera que a intenção do dramaturgo santista “não era menos de esquerda que a do Teatro de Arena”, mas atribuía ao social função apenas de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos interindividuais, psicológicos.²⁷⁵

A partir de outro ângulo, esta dissertação trabalha com o pressuposto de que os processos sociais, tanto em *Dois perdidos* como em outras peças de Plínio Marcos, não são meramente “panos de fundo” utilizados para dar oportunidade aos conflitos psicológicos; pelo contrário, eles são elementos fundamentais para o entendimento dos personagens. Os temas que já foram analisados neste trabalho, como a miséria, a violência, a exclusão e a marginalidade, influenciam no comportamento dos indivíduos e representam, muitas vezes, a situação social da qual eles são oriundos.

²⁷³ *Idem, ibidem.*

²⁷⁴ *Idem, ibidem.*

²⁷⁵ Ver PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 103. Este livro é fruto de um ensaio escrito pelo crítico teatral e intitulado *Teatro: 1930-1980*, publicado na década de 1980.

Quando Décio de Almeida Prado afirma que a intenção de Plínio Marcos não era menos de esquerda que a do Teatro de Arena, leva-nos a problematizar outra questão: Como o teatro de Plínio Marcos se relaciona com o movimento teatral dos anos 1950 e 60? Qual é o lugar dele no circuito teatral?

Plínio Marcos traz uma contribuição nova e divergente do movimento teatral político desses anos. A tradição desse movimento, que passa pelo Teatro de Arena, Oficina e Opinião, centrava o problema da modificação da sociedade em classes definidas, com cada uma delas ocupando seu lugar e desempenhando seu papel. E o lugar principal era ocupado pelo proletariado, responsável pela revolução que estaria por vir e pela extinção da sociedade de classes. Esse teatro político brasileiro era marcado pela figura do herói revolucionário ou da classe revolucionária.²⁷⁶

No final dos anos de 1960, Plínio Marcos teve a chance de se mostrar e suas peças subverteram todo o esquema do teatro político brasileiro realizado até então. Ao analisar a abordagem dos principais temas nas peças do dramaturgo, salienta Kátia Paranhos:

Os personagens subvertem até um certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. [...] Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, em que a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos.²⁷⁷

Na mesma perspectiva, Sônia Regina Guerra acentua o fato de se mostrar

no palco aquele grupo social para o qual nem mesmo o próprio Marx encontrava solução: o “lumpem”, o marginal para o qual nenhuma ordem social encontra lugar; o sub-proletário, cujo único idealismo é sobreviver, seja como for, sem solidariedade de classe e sem confiança no próximo.²⁷⁸

Mas antes de chegar a esse momento em que Plínio foi reconhecido pela sua obra, é importante voltar um pouco no tempo, quando ele chegou a São Paulo e procurou se integrar ao meio teatral paulista, tentando de várias maneiras adentrar no teatro e acompanhar as ideias e tendências. Assim que chegou à cidade paulista, o dramaturgo se juntou ao Teatro de Arena

²⁷⁶ Cf. GUERRA, Sônia Regina, *op. cit.*, p. 162.

²⁷⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Forja e Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja. *Perseu: História, memória e política*, v.1, n. 1, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 275.

²⁷⁸ GUERRA, Sônia Regina, *op. cit.*, p. 162.

e permaneceu com ele até aproximadamente 1965. Além disso, como já foi mencionado neste trabalho, Plínio Marcos transferiu *Dois perdidos numa noite suja* para o Teatro de Arena em 1966, depois de rápida passagem no Bar Ponto de Encontro. A relação de Plínio Marcos com a companhia de teatro foi testemunhada por Nelson Rodrigues e relatada em crônica de 1969:

Eu diria que a fatalidade de Plínio foi ter começado no Teatro de Arena. Não sei se vocês sabem, mas o Arena é quase um SBAT. Lá o sujeito não dá um passo sem esbarrar, sem tropeçar num autor. Ora, não há ninguém que abomine mais um autor do que outro autor. E o Arena estava sendo um necrotério para as esperanças autorais de Plínio. Seus companheiros o suportavam como administrador, secretário, gerente, bilheteiro; como dramaturgo, jamais.²⁷⁹

Em outra crônica publicada no jornal *O Globo* em 24 de janeiro de 1968, Nelson Rodrigues mais uma vez retomou a discussão e destacou o surgimento de *Dois perdidos*, ressaltando que esse foi o início da glória de Plínio Marcos.

Ah, vocês não imaginam a ênfase do Teatro de Arena. Qualquer bate-papo, lá, chama-se “laboratório”, outro bate-papo é “seminário”. E, em cada metro quadrado, há um autor.

Plínio Marcos passou no Teatro de Arena, meses, anos. Não saía de lá. Conversou mil vezes com Augusto Boal, com Guarnieri; e com os outros. Todos o viam com os flancos abarrotados de fecundidade. Ele faz, a bem dizer, uma peça por dia. Pois essa abundância autoral causava, no Teatro de Arena, o maior desgosto e nojo. Jamais Augusto Boal ou Guarnieri foi dizer ao pobre Plínio: – “Vamos te montar” (a frase saiu-me horrível). Se o não tão jovem autor ainda lá estivesse, continuaria virginalmente inédito. Sim, não teria uma vírgula encenada. Até que, um dia, apanhou um original seu e foi representá-lo num boteco. E o público de paus-d’água, gigolôs, contrabandistas e senhoras indignas foi muito mais generoso e solidário do que o Teatro de Arena. Ali começou a glória. E explodiu, por toda a parte, a presença de Plínio Marcos. Eis o que eu queria dizer: – a ascensão só foi possível pela surpresa. O Teatro de Arena sabia do seu talento e preparou a resistência inexpugnável.²⁸⁰

Sabe-se que Nelson Rodrigues era crítico do teatro politizado de esquerda e por várias vezes esteve envolvido em polêmicas com os jovens e engajados dramaturgos do Teatro de Arena.²⁸¹ Talvez por isso ele tenha feito essa declaração de forma agressiva. Mas, de fato, Plínio Marcos só abriu o seu caminho depois que se desligou da companhia de teatro, encontrou e amadureceu o seu estilo pessoal, que ele havia iniciado com *Barrela*. A partir da

²⁷⁹ RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*: confissões culturais. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 126.

²⁸⁰ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ulutante*: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 102-103. Este livro reúne as “Confissões”, crônicas de Nelson Rodrigues publicadas no jornal *O Globo* em 1968.

²⁸¹ Cf. FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 136.

encenação de 1966, “com uma violência que traz para o primeiro plano as reservas mais inconfessáveis do indivíduo, Plínio quebra as possíveis últimas convenções do nosso palco e instaura uma dramaturgia poderosa, que marcará toda a geração surgida depois dele.”²⁸²

²⁸² MAGALDI, Sábato. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2001, p. 385.

3.2 “Se minhas peças são atuais, o mérito não é meu. A culpa é do país que não se alterou”: *Dois perdidos numa noite suja* pós-1966

A partir de agora irei apontar fragmentos de *Dois perdidos numa noite suja* por intermédio de encenações, destacando algumas críticas de espetáculos posteriores a 1966.

Na crônica intitulada “Ama-se, trai-se, mata-se “pra frente””, Nelson Rodrigues inicia falando de um jovem autor, grande revelação de 1968: “Há, por aí, um ‘jovem’ autor, o Plínio Marcos, que está fazendo um sucesso ultrajante. No momento, não há teatro que não o esteja representando. É um nome obsessivo, já irrespirável. Com uma fecundidade de Dumas pai acabará milionário, se os colegas não o liquidarem.”²⁸³

De fato, Yan Michalski declara que somente em 1967 Plínio encontrou o seu lugar na imprensa e nas críticas, especialmente depois da encenação da peça *Dois perdidos numa noite suja* no Rio de Janeiro, com a qual o teatrólogo ganhou mais notoriedade:

A ótima montagem carioca, dirigida e interpretada por Fauzi Arap e Nelson Xavier, projetou a personalidade de uma voz nova e forte que surgia nos palcos: uma voz que reproduzia o linguajar popular brasileiro com uma autenticidade que até então só Nelson Rodrigues soubera articular; mas que colocava esse linguajar nas bocas de personagens até então ausentes do teatro: marginais, verdadeiros *lumpen* condenados a uma precária sobrevivência na periferia da sociedade, cujo sórdido cotidiano o autor revelava com uma exemplar dignidade e notável espírito de observação, jogando-o como um insulto na cara do espectador bem-pensante.²⁸⁴

Essa encenação à qual Michalski se refere foi sucesso no Rio de Janeiro, representada no Teatro Nacional de Comédia, e tanto o texto de Plínio Marcos como a atuação dos atores e a direção da peça por eles realizada foram elogiados pela crítica teatral. Destaque para o texto de Fausto Wolff, que considerou o espetáculo o mais importante do ano, pois nele houve uma aula de teatro e de interpretação. Em suas considerações, “poucas vezes vi dois atores dissecarem de tal maneira dois personagens e, ainda assim, (tamanha é a força do texto) deixarem um sem-número de dúvidas à platéia. Fauzi e Nelson tentaram — com sucesso, pois que não há uma falha no espetáculo — dirigirem-se a si mesmos.”²⁸⁵

²⁸³ RODRIGUES, Nelson, *op. cit.*, 1993, p. 102.

²⁸⁴ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 31-32.

²⁸⁵ WOLFF, Fausto. Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

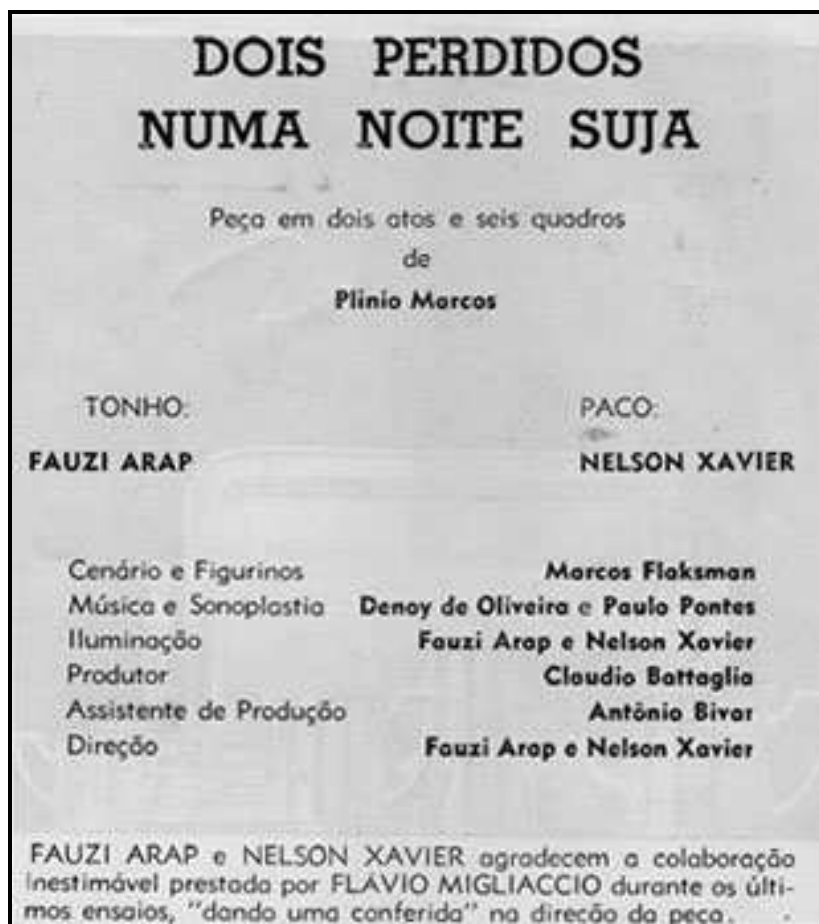


Figura 21: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, Rio de Janeiro, 1967.²⁸⁶

O cenário do espetáculo é retratado por Henrique Oscar, que enfatiza a autenticidade da peça e, assim como Wolff, elogia a atuação dos atores, dizendo que “os dois excelentes artistas são efetivamente intérpretes adequadíssimos para a obra, que conta ainda com um bom cenário realista, mas sóbrio, de Marcos Flaksman, que fornece excelente quadro visual para a impressionante peça.”²⁸⁷

A imagem a seguir (figura 22) ilustra o cenário mencionado pelo crítico e remete às características descritas no texto original, com fotografias de mulheres nuas, uma cama velha e o par de sapatos, símbolo de discórdia na peça.

²⁸⁶ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

²⁸⁷ OSCAR, Henrique. Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 20 ago. 2010.



Figura 22: *Dois perdidos numa noite suja*, 1967, Rio de Janeiro, Teatro Nacional de Comédia. Fotografia p&b. Em cena: Nelson Xavier (Paco) e Fauzi Arap (Tonho).²⁸⁸

O que chama a atenção nessa encenação de *Dois perdidos numa noite suja* é o personagem Paco engraxando o sapato, o que faz o espectador ver o cuidado que ele tem, e ao mesmo tempo insinuando para o colega de quarto o objeto que ele tanto deseja. Em contraste está Tonho, à direita da imagem, com um sapato furado e, nos pés, meias também furadas, mostrando a condição precária em que ele se encontra, com vestimentas velhas e desgastadas.

Ao analisar a fotografia correspondente à figura 23, relacionando-a com o texto, foi possível detectar uma suposta divisão dos objetos roubados. Diferentemente da primeira

²⁸⁸ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

encenação, na qual se utilizou um caixote na cena da divisão do roubo, o espetáculo de 1967 parece realizar esse momento da partilha na cama de um dos personagens.



Figura 23: *Dois perdidos numa noite suja*, 1967, Rio de Janeiro, Teatro Nacional de Comédia. Fotografia p&b. Em cena: Nelson Xavier (Paco) e Fauzi Arap (Tonho).²⁸⁹

Percebe-se que há alguns objetos sobre a cama e Tonho (à direita) tem nas mãos um dos objetos, que parece ser um relógio.

Para finalizar, o jornal *O Globo*, em uma reportagem de 19 de janeiro de 1997 sobre Plínio Marcos e *Dois perdidos numa noite suja*, traz uma imagem da encenação de 1967 que chama bastante a atenção por focar os dois personagens, Paco e Tonho, sendo que o primeiro está com o alicate — outro símbolo de discussão da peça —, apertando o nariz de Tonho, ou seja, transmitindo um tom de ameaça, de violência.

²⁸⁹ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 ago. 2011.



Figura 24: *Dois perdidos numa noite suja*, 1967, Rio de Janeiro, Teatro Nacional de Comédia. Fotografia p&b. Em cena: Nelson Xavier (Paco) e Fauzi Arap (Tonho).²⁹⁰

Também é interessante observar que, na legenda da fotografia, o espetáculo de 1967 aparece como a primeira montagem de *Dois perdidos*. No entanto, é a primeira montagem no Rio de Janeiro. A estreia do texto de Plínio Marcos nos palcos foi em São Paulo, como já foi afirmado.

Dez anos depois, em 1977, e na mesma cidade, o teatro brasileiro contou com outra encenação de *Dois perdidos numa noite suja*, dessa vez com direção de João das Neves, diretor, dramaturgo e um dos fundadores do Grupo Opinião. Tonho e Paco foram interpretados por Juca de Oliveira e Oswaldo Loureiro, que estrearam em julho no Teatro Opinião. Na mesma época, a peça, que já havia se tornado internacional, estava sendo representada na França, correndo cidades do interior antes de chegar a Paris.

A seguir, um recorte de jornal (figura 25) mostra os dois atores, Juca de Oliveira como Paco e Oswaldo Loureiro interpretando Tonho. Trata-se de um texto de Miriam Alencar, jornalista do *Jornal do Brasil* na época, que noticiava a sexta montagem brasileira do texto de Plínio Marcos.

²⁹⁰ Jornal *O Globo*, São Paulo, 19 jan. 1997.



Figura 25: *Dois perdidos numa noite suja*, 1977, Rio de Janeiro, Teatro Opinião.²⁹¹

Assim como em outras encenações, essa representação foi vista pela imprensa, pelos atores, pelo diretor e por Plínio Marcos como atual, já que o Brasil, dez anos depois, continuava com os mesmos problemas ou ainda pior. No entanto, a atuação do diretor e principalmente a dos atores parece não ter sido bem sucedida. Foi o que afirmou Marinho de Azevedo em texto intitulado *Música antiga*.

É uma pena que o diretor João das Neves e os dois intérpretes tenham se impressionado tanto com o possível caráter contestatório de “Dois perdidos”, esquecendo de que seu único valor está em ser uma obra bem feita — do ponto de vista dramático. Resultado desse equívoco: embora o texto não pareça haver sido escrito há uma década, a atual versão mostra-se quase acadêmica. Juca de Oliveira e Oswaldo Loureiro comportam-se em cena com competência. E só. Pois não têm mais idade nem temperamento para

²⁹¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1977.

convencer como Paco e Tonho: as personagens são frágeis, inseguras, titubeantes, enquanto os atores são sólidos, profissionais, pesados. Há dez anos, interpretados por Nelson Xavier e Fauzi Arap com um máximo de entrega emocional, os dois perdidos do texto transmitiam irreverência e perigo. [...] E por mais que João das Neves (Prêmio Molière de 1976 por sua direção de “O último carro”) tente dar ritmo a essa música antiga, o máximo que consegue é levar os atores a mudarem suas camas de um lugar para outro. Tão competentes e cansados como se fossem da Comédie Française.²⁹²

A avaliação de Marinho de Azevedo parece fazer parte do rol de críticas sobre o texto de Plínio Marcos que considera as questões sociais apenas como pano de fundo. O jornalista mencionou “um possível caráter contestatário” de *Dois perdidos numa noite suja* e avaliou que o único valor da peça era ser uma obra bem feita do ponto de vista dramático. O texto de Azevedo faz pensar que uma peça bem feita dramaturgicamente se refere apenas à boa atuação dos atores em cena e à dramaticidade que eles devem transmitir ao público, mas não considera os temas e as problemáticas que a peça sugere, inclusive, o de contestação ao sistema, a situação de vários brasileiros que convivem com o desemprego e a miséria, como sendo algo também de valor no espetáculo. Acredito que João das Neves, como diretor e também autor de teatro, diante da situação política do Brasil nos anos da ditadura militar, além de se preocupar com a encenação, interessava-se mais pela reflexão que a peça permite fazer sobre as contradições da sociedade brasileira.

Coincidentemente, outro espetáculo que será tratado neste trabalho ocorreu dez anos depois dessa representação de *Dois perdidos* sob direção de João das Neves e duas décadas depois da estreia em 1966. Em 1987 foi a vez do Núcleo Pessoal do Victor²⁹³ encenar a peça de Plínio Marcos, com direção de Fauzi Arap, que já contava com uma boa experiência adquirida em 1967, e Adilson Barros e Dartagnan Junior dando vida aos personagens Paco e Tonho.

²⁹² AZEVEDO, Marinho. Música antiga. *Veja*, 22 jun. 1977.

²⁹³ O grupo de teatro nasceu como “O pessoal do Victor” em 1975, por causa do espetáculo de formatura de uma turma de alunos da Escola de Arte Dramática, conforme informado no programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, 1987. Disponível no acervo do Centro Cultural de São Paulo.

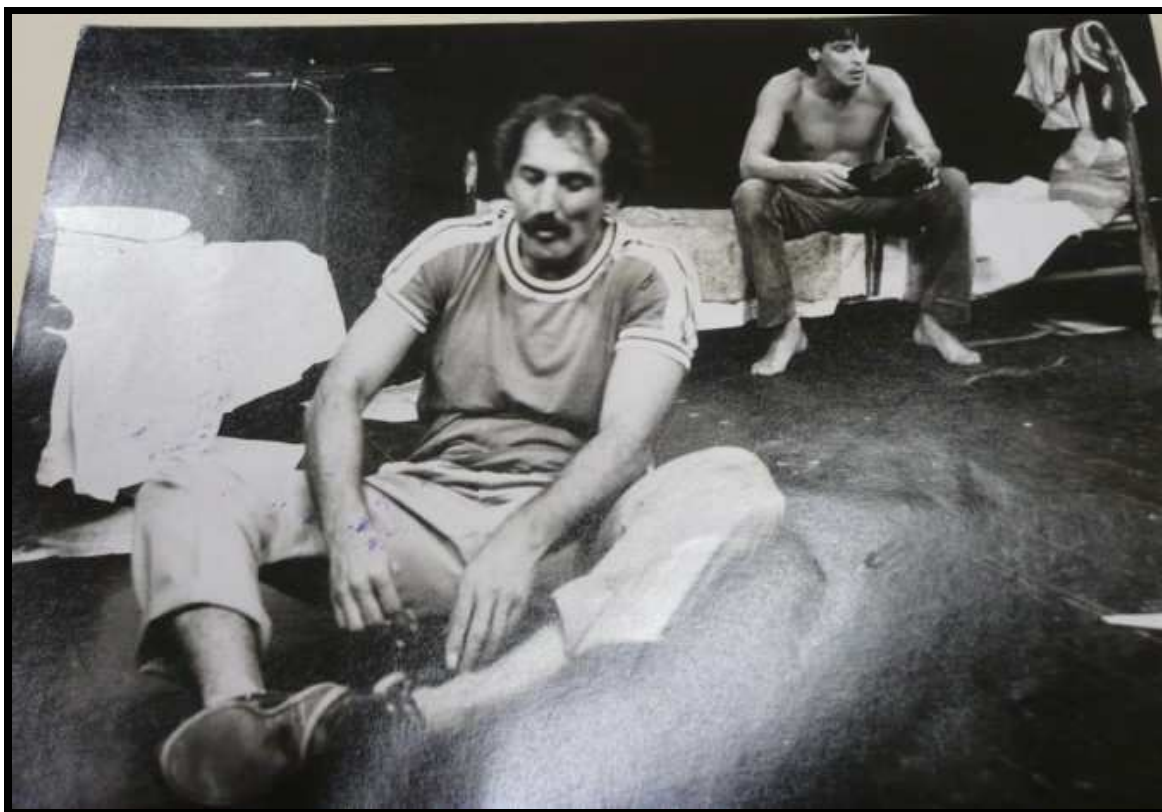


Figura 26: *Dois perdidos numa noite suja*, 1987, São Paulo, Teatro Eugênio Kusnet. Fotografia p&b. Em cena: Adilson Barros (Paco) e Dartagnan Junior (Tonho). Acervo Fotográfico do Jornal *Folha de S. Paulo*.

O espetáculo estreou em São Paulo no Teatro Eugênio Kusnet, que em 1966 era o Teatro de Arena, local onde *Dois perdidos* foi encenada por Plínio Marcos. O Núcleo Pessoal do Victor montou o programa da peça com depoimentos de Plínio Marcos. Dois deles chamam a atenção. O primeiro destaca a atualidade da peça naquele momento — aspecto que ele sempre procurou enfatizar em seus discursos — e tece uma crítica ao governo de José Sarney: “Só lamento que *Dois perdidos numa noite suja* esteja tão atual hoje como há vinte e um anos atrás. O mérito não é da peça. A culpa é do país, que não evoluiu nesse tempo todo. Eu até acho que, se o Sarney continuar aí mais um tempo, essa peça vira um clássico.”²⁹⁴

O segundo depoimento se refere às numerosas montagens e a uma reclamação do autor santista por não receber direitos autorais.

Dois perdidos, eu amo essa peça. Se não tivesse ficado proibida tanto tempo, seria a peça mais montada no Brasil. Assim mesmo, é uma das mais encenadas. Muitos grandes artistas já montaram *Dois perdidos*. E o teatro amador, nem se fala. Também foi montada em Portugal, na Argentina, na França, na Alemanha, na Bolívia, na casa do caralho... e eu nunca recebo direitos autorais... uma merda, até em Cuba, o Adilson chegou lá e tinha

²⁹⁴ MARCOS, Plínio. Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1987.

Dois perdidos... Eu aqui chamando urubu de meu loiro, vendendo meus livros pelos bares, esquinas e tal. Vinte e um anos depois, *Dois perdidos* volta à cena. Não estou alegre e nem triste.²⁹⁵

Em 23 de abril de 1992, no Teatro do Bixiga, localizado na cidade de São Paulo, houve a estreia de uma nova adaptação de *Dois perdidos numa noite suja*; nova em muitos sentidos, com inovação no cenário, lama no chão e muita agressão física entre os personagens. O diretor Emílio Di Biasi comandou os atores Petrônio Gontijo, interpretando o personagem Tonho, e Marco Ricca, o Paco.



Figura 27: *Dois perdidos numa noite suja*, 1992, São Paulo, Teatro do Bixiga. Fotografia p&b. Em cena: Petrônio Gontijo (Tonho) e Marco Ricca (Paco). Acervo Fotográfico do Jornal *Folha de S. Paulo*.

Na época, o jornalista Nelson de Sá considerava que essa versão de *Dois perdidos* ganhou grande dimensão graças, e em grande parte, por causa do desempenho de Marco Ricca:

O próprio Plínio Marcos lembra que é possível imaginar, conhecer um texto teatral quando ele se transforma em personagem, em interpretação. No caso,

²⁹⁵ *Idem, ibidem.*

Ricca faz com que a insanidade e os crimes de um mendigo não se percam na violência simplista. [...] Petrônio Gontijo, que faz Tonho, o outro “perdido”, está um pouco carregado no papel. Não chega a ser exatamente histérico, mas está além da tensão pedida pelo personagem. De todo modo, faz um espelho que compõe bem com o Paco de Ricca, não deixando cair a atenção do público.²⁹⁶

Outro aspecto que esteve em evidência foi o cenário expressivo utilizado por Emílio Di Biasi, que optou por permanecer com o texto original, mas inovou na escolha dos figurinos e dos objetos em cena. O quarto de hospedaria foi substituído por um espaço cheio de lama, em formato de ringue de luta livre embaixo de um viaduto. Na concepção do diretor, essa ambientação acentuava as diferenças de personalidade e perspectivas da vida de Tonho e Paco, tornando o clima ainda mais violento, o que fez com que os atores tivessem uma preparação especial, inclusive com aulas de luta corporal. A figura 28 representa um momento do espetáculo e ilustra o ambiente que foi descrito.



Figura 28: *Dois perdidos numa noite suja*, 1992, São Paulo, Teatro do Bixiga. Fotografia color. Em cena: Petrônio Gontijo (Tonho) e Marco Ricca (Paco). Acervo Fotográfico do Jornal *Folha de S. Paulo*.

²⁹⁶ SÁ, Nelson de. “Dois perdidos” é um outro Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1992.

Por último, e não menos importante, pode-se citar como exemplo de mais uma releitura da peça a encenação do Grupo de Teatro Forja, criado em 1979 por iniciativa de um grupo de operários e de filhas de trabalhadores, que pretendia realizar um trabalho cultural vinculado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, com o intuito não somente de oferecer uma opção de lazer, mas também de atingir a consciência do trabalhador.²⁹⁷

O Forja tinha como proposta articular conscientização e arte e também desmistificar a imagem de um sindicato proibido e perigoso.²⁹⁸ O grupo, constituído por líderes sindicais, trabalhadores de base e por um ator e diretor de teatro chamado Tin Urbinatti²⁹⁹, propunha-se a “atuar no sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato.”³⁰⁰ Alguns integrantes vinham do extinto Grupo Ferramenta de Teatro, fundado pela entidade sindical em 1975.

Segundo Silvana Garcia, o grupo constitui o exemplo do teatro voltado para a militância político-cultural do pós-abertura, pois preserva a autonomia do ponto de vista político-partidário, atuando no quadro dos movimentos populares organizados sob a tutela do Sindicato dos Metalúrgicos.³⁰¹ De acordo com Tin Urbinatti, há dois principais objetivos que nascem do entendimento de que o “teatro é uma arma”: “1º) Fazer um teatro que (seja) uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores, e 2º) Cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade.”³⁰²

Entre 1979 e 1984, o Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente.³⁰³ A primeira experiência de montagem que não se pautou pela criação coletiva ocorreu em 1981, quando foi apresentado *Operário em construção*, baseado em

²⁹⁷ Ver GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 9.

²⁹⁸ O sindicato tinha a imagem de proibido e perigoso porque, no fim dos anos de 1970, sofreu intervenção e passou por uma rígida proibição por parte da ditadura militar. Apesar das proibições, houve várias greves a partir de 1979, em todo Brasil, e os trabalhadores foram reprimidos violentamente. Ver ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 1999, 294 p.

²⁹⁹ Tin Urbinatti foi diretor do Grupo de Teatro Forja e assessor do departamento cultural do Sindicato de São Bernardo entre 1979 e 1986. Cf. PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002a. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, SP, 2002a, p. 175.

³⁰⁰ GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, *op. cit.*, p. 10.

³⁰¹ Ver GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 145-146.

³⁰² URBINATTI, Tin. “Pesadelo”: um processo de dramaturgia. In: GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 16.

³⁰³ Cabe aqui destacar que o Grupo de Teatro Forja escreveu coletivamente dois textos teatrais: *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*. Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues, *op. cit.*, 2002a e O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, n. 4, v. 4, Uberlândia, p. 67-79, 2002b.

poesias de Vladimir Maiakóvsky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984 foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, a propósito das comemorações dos cinco anos de existência do grupo.³⁰⁴ Cabe mencionar que temas como homossexualidade, prostituição e opressão feminina, enfocados pelo Forja, também estão presentes na obra de Plínio Marcos.

Ao montar *Dois perdidos numa noite suja*, o Forja abordou tanto o problema social como o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena estavam a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e o “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade e a violência.

Além disso, segundo Tin Urbinatti, em 1984 a televisão estava colocando em discussão o tema da pena de morte e a partir disso os atores operários começaram a ler alguns textos do Gramsci e a peça do Plínio Marcos. O coordenador do grupo lembra:

Discutimos coletivamente a questão da pena de morte e passamos a entrevistar e recolher relatos de desempregados na região. [...] *Dois perdidos* junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser “bandido”? [...] Além disso, o Paco [um dos personagens] era associado à imagem de *João Ferrador*, no que tange ao fato daquele ser astuto, teimoso [...].³⁰⁵

Assim, com os questionamentos que a peça desperta, o Grupo de Teatro Forja montou o espetáculo em 1984 para mostrar que, apesar de estarem em um momento diferente, de redemocratização, os temas suscitados na obra do dramaturgo santista continuavam atuais: o trabalhador ainda sofria com a exploração, com as péssimas condições de trabalho, com as pressões do patrão, com as diferenças sociais, com a inclusão perversa dele no sistema capitalista e, no entanto, havia aqueles que tinham suas perspectivas de melhorias de vida, de ter um bom emprego para dar uma boa condição financeira para a família.

³⁰⁴ Na abertura da programação da semana comemorativa houve a encenação, por um grupo de teatro de São Paulo, da peça *Quando as máquinas param*, de autoria de Plínio Marcos, que também esteve presente para um debate após a apresentação do espetáculo. Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues, *op. cit.*, 2002a, p. 326.

³⁰⁵ Depoimento concedido à Kátia Rodrigues Paranhos em 30 de janeiro de 2001. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues, *op. cit.*, 2002a, p. 327.

3.3 Plínio Marcos e *Dois perdidos numa noite suja*: “outras palavras”

A trajetória e a dramaturgia de Plínio Marcos foram objetos de várias pesquisas acadêmicas em diversas áreas do conhecimento. Dentre os inúmeros trabalhos desenvolvidos sobre a produção teatral do dramaturgo, selecionei algumas leituras e estudos que abordam *Dois perdidos numa noite suja*, levando em conta a análise dos temas, dos personagens e, especialmente, a linguagem utilizada na peça.

Plínio Marcos reservava uma atenção muito grande à linguagem coloquial, o que nos lembra até a linguagem usada por Nelson Rodrigues, que utilizou uma forma popular nos seus diálogos e também usou gírias. Seus personagens marginalizados trazem suas próprias práticas discursivas, revelando uma fala que prima pelo uso da linguagem popular; por isso as gírias e os palavrões empregados não são gratuitos, uma vez que refletem o mundo em que os personagens vivem. *Dois perdidos numa noite suja* é um exemplo disso, um texto marcado por uma linguagem de rua e o diálogo entre os personagens num tom ameaçador, como se pode constatar no seguinte trecho:

TONHO – Quer encenca? Vai ter! Se soprar mais uma vez essa droga, vou quebrar essa porcaria.
 PACO – Estou morrendo de medo.
 TONHO – Se duvida, toca esse troço.
 (*Paco sopra a gaita. Tonho pula sobre Paco. Os dois lutam com violência. Tonho leva vantagem e tira a gaita de Paco.*)
 PACO – Filho-da-puta!
 TONHO – Avisei, não escutou, se deu mal.
 PACO – Dá essa gaita pra cá.
 TONHO – Vem pegar.
 PACO – Poxa! Deixa de onda e dá essa merda.
 TONHO – Se tem coragem, vem pegar.
 PACO – Pra que fazer força? Você vai ter que dormir mesmo.
 TONHO – Antes de dormir, joga essa merda na privada e puxo a bomba.
 PACO – Se você fizer isso, eu te apago.³⁰⁶

Segundo Adilson Calasans, a obra “é construída mediante a utilização de diálogos curtos, com uma forte carga dramática, onde a tensão pelo inevitável, a morte, é intermediada por instantes de reflexão, para logo ser novamente alvo de incerteza.”³⁰⁷

³⁰⁶ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 66.

³⁰⁷ CALASANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993, p. 99.

O dramaturgo utiliza uma linguagem próxima da oralidade popular — incluindo gírias e palavrões — para descrever a vida daquelas pessoas que se encontram à margem da sociedade. Isabel Câmara, autora e crítica teatral, escreveu, no *Jornal dos Sports* de 05 de julho de 1967, que *Dois perdidos* não é uma peça “de obscenidades, nem de escândalos, nem de choques, nem de homossexuais, o submundo brasileiro, sobre a miséria que corrói, corrompe e desespera tipos brasileiros. É pois a primeira peça sobre a miséria brasileira, escrita em linguagem brasileira, escrita no Brasil.”³⁰⁸

Letícia Morales Wanderley Marinho, em sua dissertação de mestrado de 2006, ao analisar as estratégias conversacionais utilizadas em *Dois perdidos numa noite suja*, afirma que Plínio Marcos “não tentava ‘maquiar’ o vocabulário usado pelas prostitutas, marginais etc.”³⁰⁹ A autora destaca os esquemas que os personagens adotam para interagir nas mais variadas situações comunicativas. No caso de Paco e Tonho, a interação envolve diálogos conflituosos que acabam em discussões e brigas corporais. O texto sugere haver sutis relações de poder.

A personagem Paco mantém, em vários momentos da interação, o poder sobre Tonho. Paco tem um sapato que é desejado por Tonho. Em quase todo o diálogo, Tonho tenta conseguir, emprestado, o sapato. Para isso, expõe seus problemas sociais, mostrando como poderia melhorar de vida, conseguindo um bom emprego se tivesse um sapato que não lhe causasse vergonha. Assim, com um bom calçado, ele deixaria de ser humilhado.³¹⁰

O objetivo de Tonho e as táticas de Paco estão definidos desde o início do diálogo. A insistência de Tonho em conseguir o par de sapatos e a intenção de Paco de não ceder aos argumentos do outro acabam configurando atitudes provocadoras e violentas.

Também observando a obra de Plínio Marcos, Adilson Campos Calasans, em sua dissertação de mestrado de 1993 — trabalho que merece destaque por ser um dos primeiros que levanta questões importantes sobre a obra de Plínio Marcos, pensando nos fatores que fizeram com que o dramaturgo fosse constantemente atingido pela censura — sublinha: “Plínio, o Marcos, escondido atrás de um poste, sentou-se na sala de estar, de dormir, de

³⁰⁸ Isabel Câmara *apud* ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: Prodoc/Capes, 2005, p. 51.

³⁰⁹ MARINHO, Letícia Morales Wanderley. *As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, Dois perdidos numa noite suja*. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2006, p. 16. Além dessa referência, há o trabalho de Eliana Maria Jesus na mesma área de concentração, que tem o foco de sua pesquisa voltado para os aspectos linguísticos presentes em *Dois perdidos numa noite suja*. Ver JESUS, Eliana Maria. *Estratégias conversacionais na interação de “Dois perdidos numa noite suja”, de Plínio Marcos*. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2007.

³¹⁰ MARINHO, Letícia Morales Wanderley, *op. cit.*, p. 78.

jantar, de partilha de roubo, de paz e amor, para enfim, como repórter maldito, contar a História das quebradas do Mundaréu.”³¹¹ Sobre *Dois perdidos numa noite suja*, o autor comenta:

Onde a noite é veloz, e dentro de suas sombras se escondem as feridas sangrentas do tempo, e nos porões úmidos, dos hotéis de quinta categoria, nos casebres das periferias industriais, os vermes — marginais — que expõem a crueldade. [...] O diálogo é ríspido, seco, inefável, distante dos bons modos e da cordialidade marcada por doces comentários regados pela mentira.³¹²

Calasans traça algumas características da peça teatral e, ao falar do par de sapatos, diz que o objeto rouba a cena e se faz personagem, pois, naquele momento, os “iguais” (Paco e Tonho) se diferenciam pela posse daqueles “pisantes” (como os próprios personagens o tratam). Para o autor, “os homens, procuravam uma alma, que não havendo, se encontra nos objetos”³¹³ e, além disso, segundo ele, Plínio Marcos procura, na esperança de adquirir um par de sapatos, a desculpa pela culpa do sofrimento.

Em sua análise sobre o conteúdo das falas dos personagens, Calasans destaca aquelas que relatam a saída de Tonho do interior para a cidade grande — ele partiu em busca de emprego para ajudar a família que fez um grande sacrifício para que ele estudasse — e a explicação de Tonho que, por ter estudado, acredita que vai conseguir um bom emprego.

Nessa perspectiva, Cezar Roberto Versa, em trabalho de 2007, ao analisar Paco e Tonho, diz que Plínio Marcos trabalha os nervos, explorados nos momentos de euforia pela mostra aberta dos sonhos dos dois personagens. Segundo Versa, eles “são modulados em seus momentos de euforia, ora pela tristeza ora pela falsa alegria e fazem aflorar suas emoções e vontades num movimento de contrastes.”³¹⁴

Em outra abordagem, feita em 1994 sobre *Dois perdidos numa noite suja*, Paulo Vieira analisa o percurso percorrido por Plínio Marcos e trata de algumas críticas que a peça recebeu na época em que foi escrita e apresentada pela primeira vez (1966) e nos anos seguintes. Antes de apontar o que ela significou para o teatro e para a sociedade no momento em que foi produzida, o autor fala do panorama teatral brasileiro naquele período:

O teatro está sempre buscando a sua própria imagem. E o teatro brasileiro, em 1966, sentia-se impulsionado a procurar uma imagem de vanguarda, que

³¹¹ CALASANS, Adilson Campos, *op. cit.*, p. 62.

³¹² *Idem, ibidem*, p. 62.

³¹³ *Idem, ibidem*, p. 64.

³¹⁴ VERSA, Cezar Roberto, *op. cit.*, p. 105.

tanto podia manifestar-se em realizações estéticas quanto em atos políticos, e isso principalmente nos três grupos, Arena, Oficina e Opinião, que animavam a cena brasileira não somente com espetáculos mas também com discussões políticas. Mas de uma forma geral, todo o teatro brasileiro investigava uma imagem renovadora no plano da cena, independente dos grupos acima citados que, sem sombra de dúvida, guardavam o papel de liderança na pesquisa de códigos de vanguarda.³¹⁵

Na opinião de Vieira, Plínio Marcos não tinha muito essas preocupações e o que ele queria com o teatro era proporcionar, ao público, emoção, impacto, alegrias, risos e até mesmo lágrimas; ele não queria aderir à onda de vanguardas.³¹⁶ Mas “o nascimento de Paco e Tonho, os desvalidos que se tornaram um dos marcos na dramaturgia brasileira dos anos sessenta, e que a despeito do autor trazia em sua linguagem muito dos códigos de vanguarda do momento”³¹⁷, acabaram colocando o dramaturgo no círculo teatral vanguardista.

Décio de Almeida Prado, em trabalho de 2007, considera que Plínio Marcos, sem querer, apenas orientado pelo seu instinto de escritor, abriu caminho para os mais variados protestos de grupos que se julgavam oprimidos, por exemplo, dos homossexuais e das mulheres.³¹⁸ Ainda sobre isso, Ana Lúcia Vieira de Andrade diz que o dramaturgo recusava-se a defender teses sociais ou aplicar qualquer espécie de formulação de caráter filosófico a seus textos. Ela explica:

Plínio Marcos surgiu no panorama do teatro brasileiro de então como um talento jovem que baseava a sua autoridade numa expressão de caráter autêntico (pois não seria produto de um olhar de fora, “burguês”, sobre os marginais) e que se destacava por ser capaz, aparentemente, de mostrar aquilo que havia experimentado de forma direta, sem intermediações que revelassem o caráter autoral de sua voz ou postura ideológica mais definida, até porque não possuía formação intelectual sólida. Isto foi, sem dúvida, a causa principal do seu sucesso na época.³¹⁹

Sábato Magaldi, ao analisar quatro peças de Plínio Marcos — *Navalha na carne*, *Abajur lilás*, *Mancha roxa* e *Dois perdidos numa noite suja* —, julga esta última como um texto de alta qualidade. Para o crítico, a peça continua atual, pois contém temas ainda contundentes na sociedade brasileira.

Dois perdidos, num exame psicológico e social, define-se como o vômito dos deserdados da vida, que se sufocaram pelas condições injustas. Sinto

³¹⁵ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 68.

³¹⁶ Cf. VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 68.

³¹⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 69.

³¹⁸ Ver PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, 149 p.

³¹⁹ ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de, *op. cit.*, p. 44.

dificuldade de admitir outra leitura, embora ciente de que, por exemplo, os corruptos atribuem seu mau caráter a todo mundo, os homossexuais estendem seu gosto aos outros homens e os religiosos enxergam o signo da divindade em qualquer manifestação. Não posso omitir, porém, que há outra maneira de se encarar a peça.³²⁰

Em relação ao espaço, rubricas e bailados cênicos desse e dos outros textos teatrais de Plínio Marcos, Mário Guidarini, em seu livro *A desova da serpente*, de 1996, descreve:

O espaço urbano no faz-de-conta limita-se a quarto de hotel. Espelunca. Cella de xadrez. Cozinha de pobre. Sacos de lixo. (Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas). Futebol e mulheres, signos explícitos de interesses subjacentes dos degradados filhos de Plínio Marcos.³²¹

Já a dissertação de mestrado em Letras de Rainério dos Santos Lima, defendida em 2008, examina *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* (1967), considerando seus processos de construção estética e a necessidade de não dissociá-la da abordagem mimética e das representações sociais envolvidas em sua concepção, particularmente os personagens que estão marginalizados na sociedade brasileira. Lima norteia sua pesquisa a partir do conceito de *mimesis*, investigando seu entendimento na tradição filosófico-literária ocidental e sua atualização para a compreensão da dramaturgia brasileira moderna.

Ademais, o autor acredita que compreender a *mimesis* como representação artística, enquanto relação entre linguagem e mundo, “mostrou-se uma etapa necessária para o entendimento do intrínseco diálogo entre arte dramática e sociedade na obra de Plínio Marcos.”³²²

O estilo e a arte de Plínio Marcos continuam provocando um misto de atração e repulsa, incitando teatreiros e espectadores para uma ação contestadora, instigando o interesse da plateia pelo debate crítico e a vontade de mudar determinada situação. No prefácio do livro *Plínio Marcos*³²³, Ilka Marinho Zanotto fala justamente da atualidade da obra do dramaturgo e das influências sobre produções artísticas mais recentes.

³²⁰ MAGALDI, Sábato, *op. cit.*, p. 220.

³²¹ GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, p. 30.

³²² LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: “mimesis” e representação social no teatro de Plínio Marcos*. 2008. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

³²³ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003.

Nos “valores” do submundo de *Barrela* e de *Dois perdidos...*, jazem as sementes do *Carandiru* de Drauzio Varella, da *Cidade de Deus*, de Meireles, da qual *Querô* é o antecessor mais legítimo. Fatos que confirmam Plínio Marcos como o profeta do apocalipse atual, aquele que clamava no deserto de nossa indiferença, apontando para os excluídos, os miseráveis, os sem-nada.³²⁴

Diante da atualidade de sua obra teatral, Plínio Marcos também inspirou cineastas a adaptarem alguns de seus textos para o cinema. Uma referência importante sobre esse tema é a dissertação de mestrado de Rafael de Luna Freire, intitulada *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro de 2006*, que teve como objetivo analisar oito filmes realizados por sete diretores diferentes ao longo de mais de três décadas, investigando as adaptações e seu contexto de produção, apontando as diferenças, os acréscimos, os cortes e as atualizações.³²⁵ Como fonte de pesquisa, esse trabalho será fundamental para a próxima discussão.

³²⁴ *Idem, ibidem*, p. 12.

³²⁵ Nesse trabalho, Freire estuda as adaptações da obra teatral de Plínio Marcos para o cinema, analisando o contexto de cada produção. Dentre as obras, podem ser citados os filmes: *A navalha na carne* (dir. Braz Chediak, 1970) e a produção de 1997 (dir. Neville D'almeida); *Dois perdidos numa noite suja* (dir. Braz Chediak, 1971) e a “retomada”, como o autor chama a adaptação, de 2003 (dir. José Joffily); *Barrela: escola de crimes* (Marco Antônio Cury, 1994).

3.4 Do palco para a “telona”: de *Dois perdidos* a *2 perdidos*

Os personagens do teatro de Plínio Marcos são importantes, pois por intermédio deles podemos abrir um leque de reflexões e análises, seja por meio dos temas que despertam ou na linguagem utilizada por eles. Paco e Tonho são personagens marginalizados que consagraram Plínio Marcos. Representados sob diferentes abordagens críticas, converteram-se em motivos de polêmicas e proibições por parte da censura. O dramaturgo santista assumiu o papel de problematizar o que não foi exposto pela história dita oficial propagada pelos governantes, fazendo, de seus personagens, objetos de questionamento do momento presente. E é diante disso que julgo importante analisar a atualização da peça em diferentes épocas e acredito que a atualidade da obra foi um dos fatores que motivou as duas adaptações cinematográficas que serão tratadas a seguir.

Repito que o meu objetivo neste momento não é desenvolver um trabalho sobre a história do cinema brasileiro, mas apresentar alguns diálogos sobre as adaptações cinematográficas de *Dois perdidos numa noite suja* (a primeira de 1971, com direção de Braz Chediak, e a segunda de 2003, produzida pelo diretor José Joffily), pensando, principalmente, nos dois personagens e na atualização destes nos filmes. A proposta é entrecruzar o texto original com os filmes, estabelecendo umas tantas pontes entre essas produções culturais a partir dos personagens centrais. Dirijo minha atenção especialmente para a adaptação de 2003, que narra a história de dois brasileiros nos Estados Unidos, levando o texto de Plínio Marcos para outra realidade, mas mostrando o submundo, a luta pela sobrevivência, a miséria, a solidão e a crueldade presentes no texto teatral de 1966.

Não irei tratar sobre a linguagem cinematográfica, os motivos que levaram à realização de cada filme em diferentes momentos, a preparação dos atores/personagens, aspectos estéticos e econômicos de cada obra, bem como outros pontos que deveriam ser abordados em um trabalho sobre obras cinematográficas. Essa tarefa ficará, quem sabe, para uma reflexão mais profunda no futuro.

A primeira adaptação de *Dois perdidos* foi toda rodada no Rio de Janeiro e dirigida por Braz Chediak, que já tinha adaptado outra obra de Plínio Marcos, *Navalha na carne*, no ano anterior. Sobre ela, Rafael Freire disserta:

Filmado no segundo semestre de 1970, no começo do ano seguinte o filme de Chediak já estava pronto para ser enviado para a avaliação da censura

federal para, também como *A navalha na carne*, enfrentar alguns problemas. Avaliado pelo Serviço da Censura de Diversões Públicas em 10 de março de 1971, *Dois perdidos numa noite suja* recebeu, cinco dias depois, uma liberação especial para a exibição no festival de Teresópolis, sendo depois exigida a recomposição de sua trilha sonora para “eliminação das pornografias”. O certificado de censura definitivo de 6 de abril de 1971 liberava o filme para exibição comercial somente para maiores de 18 anos, com cortes das expressões “filho da puta” e “porra” e sem os critérios de “boa qualidade” ou livre para exportação”.³²⁶

Apesar de o filme ter ganhado um prêmio no V Festival de Teresópolis de Cinema em 1971 e a partir disso a produtora ter feito uma grande propaganda no seu lançamento em 22 de março do mesmo ano no Rio de Janeiro, não houve êxito de bilheteria e o filme foi bombardeado pela crítica. Alguns críticos avaliaram a adaptação cinematográfica como um “teatro filmado”, destacando a falta de criatividade do diretor.³²⁷

Produzido pela Magnus Filmes, de Jece Valadão, *Dois perdidos numa noite suja* contou com a participação dos atores Emiliano Queiroz, interpretando Tonho, e Nelson Xavier, escalado para viver Paco, sendo que este ator já tinha interpretado esse personagem no teatro em 1967, no Rio de Janeiro, contracenando com Fauzi Arap, que na ocasião interpretou Tonho.



Figura 29: *Dois perdidos numa noite suja*, 1971, Rio de Janeiro. Fotografia p&b. Em cena: Nelson Xavier (Paco) e Emiliano Queiroz (Tonho).³²⁸

³²⁶ FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 200.

³²⁷ Para saber as opiniões dos críticos do cinema em relação ao filme *Dois perdidos numa noite suja*, ver FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 201-202.

³²⁸ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

Braz Chediak respeitou rigorosamente o texto teatral, mas, em relação à localidade das cenas, deu vida aos lugares mencionados na peça, como no da entrevista de emprego de Tonho, da ameaça que este personagem sofreu do “Negrão” e do assalto. Com isso, o diretor deu rosto a outros personagens. As cenas se passam não só no quarto da hospedaria, mas também em um bar, no pátio do cortiço, no mercado de frutas em que Paco e Tonho trabalham e, como podemos ver na imagem a seguir (figura 30), no parque onde acontece o assalto.



Figura 30: *Dois perdidos numa noite suja*, 1971, Rio de Janeiro. Fotografia color. Em cena: Casal de namorados, Nelson Xavier (Paco) e Emiliano Queiroz (Tonho).

O filme inicia com uma advertência: “Este filme contém cenas de violência”. Na primeira cena filmada à noite, Tonho caminha sozinho pelas ruas e, ao passar por um restaurante, olha as pessoas que estão no interior do estabelecimento. Enquanto isso, a voz de um garoto aparece de fundo, anunciando os acontecimentos publicados em um jornal, como, por exemplo, “Preso o tarado da zona sul!”, “Ganhador da loteria esportiva”. Logo após, aparece Paco também sozinho, caminhando pelas ruas escuras, entra em um bar e senta-se em uma mesa com dois homens que cantavam no local.

Minutos depois, aparecem trabalhadores descarregando caixotes de frutas em um armazém e Paco está entre eles. Em um corte de cena, Tonho, durante o dia, veste terno e gravata e, ao que tudo indica, realiza um teste de emprego. Várias pessoas estão em uma sala,

batem à máquina, enquanto um homem parece supervisioná-los. A imagem a seguir representa esse momento.



Figura 31: *Dois perdidos numa noite suja*, 1971, Rio de Janeiro. Fotografia color. Em cena: Emiliano Queiroz (Tonho).

Na cena seguinte, Tonho anda apressado por ruas sujas. A câmera foca os seus sapatos e quanto mais ele caminha, mais os sapatos ficam velhos e gastos. Nesse momento aparecem vários anúncios de empregos. Chediak evidencia a decadência de Tonho na figura do sapato que fica mais velho e furado a cada entrevista de trabalho que o personagem participa e não é contratado.

Tonho chega com uma mala em uma hospedaria, localizada em uma vila, onde crianças brincam e algumas mulheres penduram roupas em um varal. Ele é recebido por uma senhora que o conduz até o quarto. Quando os dois sobem as escadas, escuta-se o som de uma gaita, tocada por Paco, que já estava no quarto e recebe Tonho, mostrando certa cordialidade com o colega. Tonho desfaz a mala e tira uma foto de sua família, enquanto Paco o observa.

A próxima cena mostra os dois personagens no mercado descarregando um caminhão. Subentende-se que foi Paco o responsável por arrumar o emprego para Tonho, pois ele avisa ao colega de quarto sobre a chegada de um caminhão. A figura 32 mostra Tonho com um caixote na cabeça e ao fundo é possível ver alguns trabalhadores.

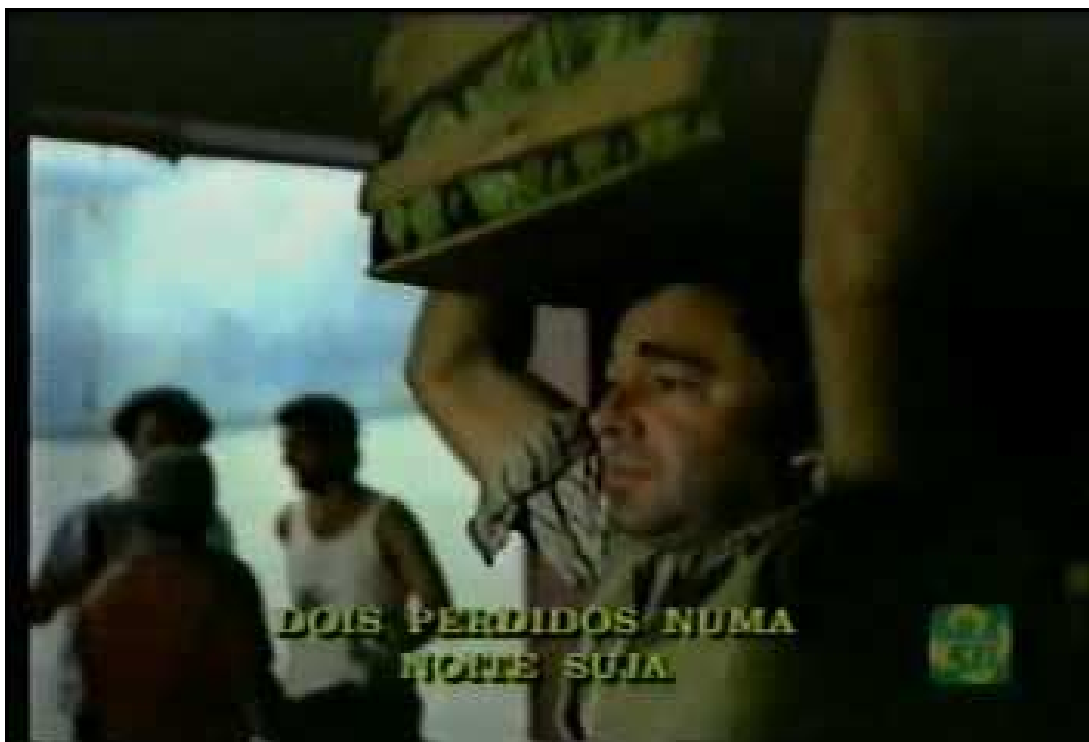


Figura 32: *Dois perdidos numa noite suja*, 1971, Rio de Janeiro. Fotografia color. Em cena: Emiliano Queiroz (Tonho).

Na volta para a hospedaria, tem início o que seria a reprodução na íntegra do texto teatral de Plínio Marcos, mas como já foi mencionado, algumas cenas ganham locação externa e algumas pessoas citadas na peça aparecem, como o “Negrão do mercado”.

Em 2001 houve a retomada de *Dois perdidos numa noite suja* por José Joffily, uma adaptação realizada após a morte de Plínio Marcos. Na verdade, foi Roberto Bomtempo (ator que interpretou Tonho no filme) — que se apaixonou pelo teatro aos 19 anos de idade por causa das obras do dramaturgo santista — que em 1999 decidiu que iria produzir um filme, adaptando alguma peça de Plínio, e até o procurou para falar sobre o seu desejo. No entanto, depois de comprar os direitos autorais de *Dois perdidos numa noite suja*, passou a direção para José Joffily e participou do filme como coprodutor e ator.

Diferindo da primeira versão, o roteirista Paulo Halm fez uma série de mudanças e acréscimos no texto original, incluiu novos temas, situações e representações sociais. O filme foi rodado no Rio de Janeiro e em Nova Iorque e Paco, que na peça era homem, na adaptação passa a ser uma mulher, cujo nome verdadeiro é Rita, interpretada por Débora Falabella.

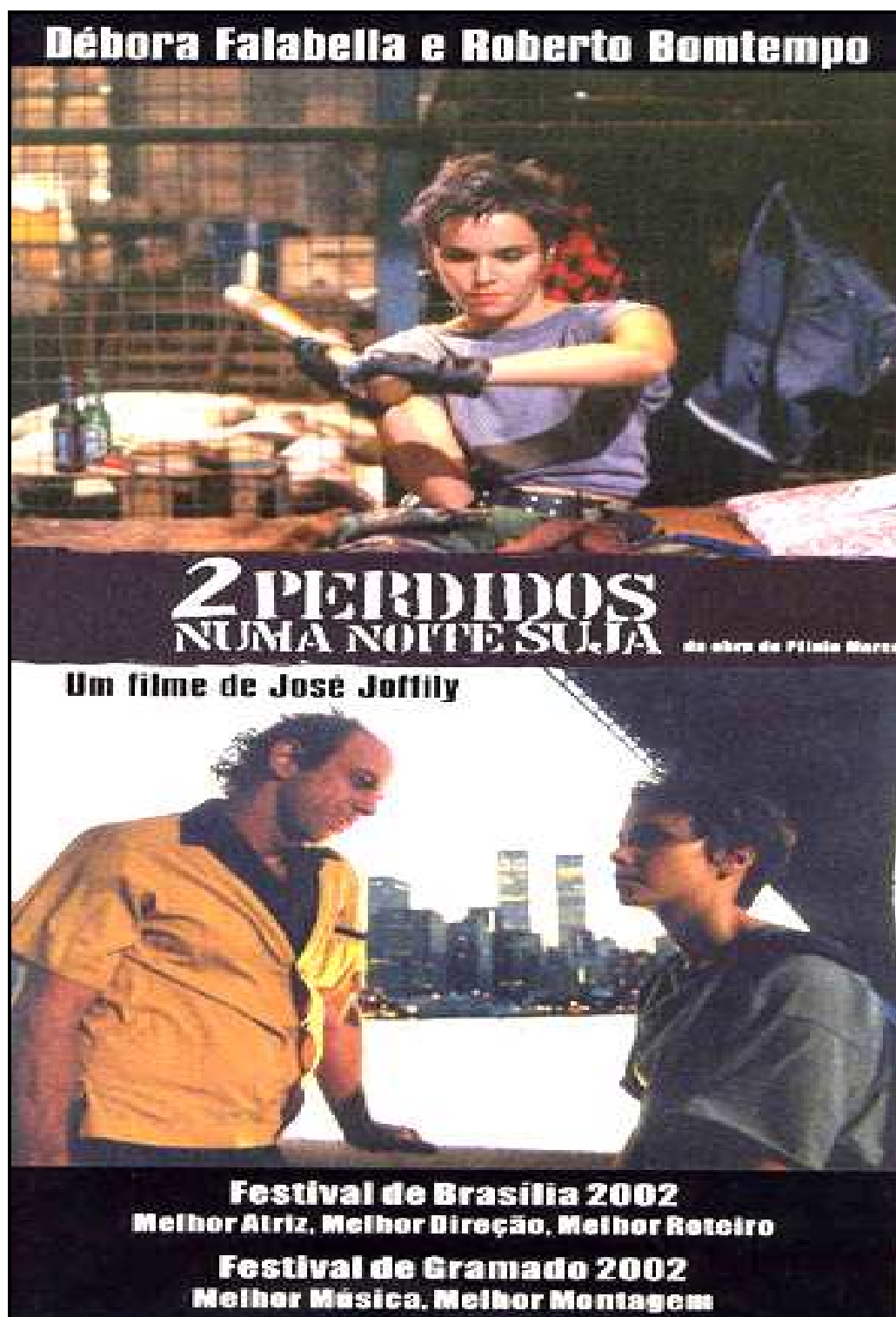


Figura 33: Cartaz da segunda adaptação para o cinema de *2 perdidos numa noite suja*, produzido em 2001 e 2002 com direção de José Joffily. Atores: Roberto Bomtempo (Tonho) e Débora Falabella (Paco).³²⁹

³²⁹ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

Paco e Tonho são dois imigrantes ilegais em Nova Iorque. Tonho, que saiu de Minas Gerais com o propósito de se tornar um homem bem-sucedido, de alcançar a prosperidade, decepçiona-se quando chega aos Estados Unidos; sente falta da família que deixou no Brasil, mas ao mesmo tempo não tem coragem de voltar, com medo de ser chamado de fracassado e, além disso, vive a angústia de ser a qualquer momento deportado.

Paco é uma artista que sonha em se tornar uma “pop-star” — nas palavras da própria personagem, “ser mais famosa que a Madona” — e demonstra estar disposta a tudo para alcançar esse objetivo. É cantora e compõe suas próprias músicas, mas, enquanto não se torna famosa, ela se prostitui e finge ser um garoto para atrair homossexuais.

Ambos dividem um galpão abandonado e vivem um cotidiano de muita violência, frustrações e brigas constantes por divergências de opiniões. Enquanto Tonho sonha em um dia voltar para o Brasil, Paco almeja ser uma grande estrela da música — desejos que, se comparados, reforçam a humildade de Tonho e a vaidade da sua colega. E essas diferenças, assim como na peça teatral, geram tensão e conflito entre os dois.

2 perdidos numa noite suja inicia com cenas de Tonho na prisão, onde cumpriu pena por seis meses. Quando sai do presídio e vai para a casa, encontra Paco, que em vez de tocar a gaita como na peça, canta um rap contando o que seria a história de Tonho e o provoca, dizendo o tempo todo que ele sofreu violência sexual na cadeia. Tonho fica irritado com as acusações de Paco e parte para a agressão. Mas logo se desculpa com Paco que, em seguida, chorando, senta-se em sua cama e usa drogas.

Há uma espécie de “flashback” de como os personagens se conheceram até a prisão de Tonho. Eles se conhecem em uma noite no bar onde Tonho trabalhava. Paco estava com um cliente no banheiro, quando Tonho interrompe o momento em que o homem ia agredi-la, por descobrir que ela não era um rapaz. Depois disso, Tonho convida Paco para morar com ele no galpão abandonado.

Quando Tonho saiu da prisão, foi até o bar pedir o seu emprego de volta, mas o dono se recusou por ele ser um ex-presidiário e alegou não querer problema com a polícia. Tonho procura outros empregos, mas não obtém sucesso. Começa a reclamar para Paco sobre a miséria que está vivendo e diz: “Vim para a América para me dar bem. Todo mundo acha que eu me dei bem na América”. Já o discurso de Paco é outro: “Eu consigo o que eu quero na América, se não consigo o que eu quero por bem, uso o meu alicate.” O alicate, símbolo de violência no texto original, também é usado no filme.

Diante da situação, o desejo de Tonho é voltar para o Brasil e para isso precisa de dinheiro para comprar a passagem. Em vez dos sapatos, ele quer que Paco empreste

quinhentos dólares. Os sapatos, por sinal, aparecem no filme em outro contexto, mas também causam discórdia entre os personagens, pois Paco, acreditando que precisa de um “pisante novo”, digno de uma verdadeira pop-star, compra um par de botas no mesmo valor que Tonho precisava para adquirir sua passagem. Na imagem a seguir, Paco aparece diante de uma loja e admira um bota que está na vitrine.



Figura 34: *2 perdidos numa noite suja*, produzido em 2001 e 2002 com direção de José Jofflily. Fotografia color. Em cena: Débora Falabella (Paco).

A partir daí, a solução encontrada por ele é o assalto e Paco aceita a ideia, justificando que precisa de dinheiro para comprar um bom equipamento de som para mostrar sua música a uma gravadora.

No filme também é discutido o universo marginal. Os personagens começam a planejar golpes na esperança de assim conseguirem mudar suas vidas. A rubrica do texto teatral sobre o assalto no parque é desdobrada em várias cenas na adaptação. Os personagens escolhem como alvo para o assalto um dos clientes de Paco, chamado pelo personagem de “bicha velha”. Assim como na peça, Paco, movida pela ação violenta, mata o cliente, e Tonho, muito nervoso com a situação, discorda das atitudes de Paco e do desfecho trágico. Aliás, na cena do assalto, Paco também tortura a vítima com um alicate (figura 35), arrancando os dentes até que o homem diga o lugar onde o dinheiro está guardado.



Figura 35: *2 perdidos numa noite suja*, produzido em 2001 e 2002 com direção de José Joffily. Fotografia color. Em cena: Débora Falabella (Paco).

Um fato interessante no filme é que, diferentemente da figura do “Negrão” do texto de Plínio Marcos, Paco passa a exercer poder sobre o colega com outras formas de opressão que vão além das ameaças do “Negrão”. Aparecem outros símbolos correspondentes, como os presidiários negros, a Polícia Federal, o fato de ele estar ilegal e a qualquer momento ser descoberto pela “migra”, ser preso e deportado. E na prisão, local em que se passa uma sequência de cenas de Tonho preso, é possível verificar várias características do personagem que podemos encontrar na peça: um homem tímido, que parece ser solitário.

No filme também há a divisão do dinheiro e dos objetos roubados e Paco também quer ser a mais favorecida, argumentando que foi ela que “apagou” a vítima e que por isso os dois conseguiram o dinheiro. Paco se aproveita o tempo todo da fragilidade de Tonho; não quer que ele tenha dinheiro suficiente para voltar ao Brasil e faz várias ameaças, dizendo que vai culpá-lo pelo assassinato. Os sapatos são substituídos por outros objetos e, principalmente, por dinheiro.

Diante da resistência de Paco na divisão, Tonho pega uma arma e humilha Paco, ao exigir que ela fique nua. Para Paco, ficar nua é revelar sua verdadeira identidade, que ela é uma mulher, é tirar o seu personagem que, a princípio, garante sua sobrevivência. Tonho vai embora carregando o que foi roubado e os “pisantes” de Paco, mas no filme ele não se

transforma em opressor, como na peça. Em uma bela atitude, demonstra um lado sentimental ao confessar, chorando, que ama Paco.

De acordo com Freire, a necessidade de atualizar a obra teatral fez com que o texto de Plínio Marcos não fosse apenas

valorizado pelo que tinha de denúncia [...] mas pelos “sentimentos universais” ou pelas “questões eternas” que eles apresentavam. Mais do que questão social nas adaptações *plinianas* realizadas a partir da década de 90, o que move a trama é a relação de amor entre as personagens.³³⁰

O amor é uma novidade; não se viu esse tema na obra do dramaturgo. Já no filme, enfoca-se uma relação de amor e ao mesmo tempo de ódio entre os personagens. Eles se agredem verbalmente, muito mais Paco do que Tonho, porque este alimenta um sentimento bom pela companheira, havendo assim uma dicotomia: crueldade (de Paco) e sensibilidade (de Tonho).

O filme termina com algumas cenas em que Tonho anda por um longo caminho até sair da cidade, ao som da música *Dois perdidos*, que é tema dos dois personagens, composta por Arnaldo Antunes:

Quando eu quis você
Quando eu fui falar
Você não me quis
Minha voz falhou
Quando eu fui feliz
Tudo se apagou você não me viu
Você foi ruim
Tá fazendo frio nesse lugar
Quando foi afim
Onde eu já não caibo mais
Não soube se dar
Onde eu já não caibo mais
Eu estava lá mas você não viu
Onde eu já não caibo em mim
Tá fazendo frio nesse lugar
Mas se eu já me perdi
Onde eu já não caibo mais
Como vou me perder
Onde eu já não caibo mais
Se eu já me perdi
Onde eu já não caibo em mim
Quando perdi você
Quando eu quis você

³³⁰ FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 382-383.

Mas se já te perdi
Você desprezou
Como vou me perder
Quando se acabou
Se eu já me perdi
Quis voltar atrás
Quando perdi você³³¹

Em suma, apesar de o filme levar o texto de Plínio Marcos para outra realidade, não deixou de mostrar o submundo para o qual o dramaturgo queria chamar a atenção em 1966. Joffily demonstrou a realidade de muitos imigrantes brasileiros que chegam aos Estados Unidos com o sonho americano, mas não conseguem alcançar o tão sonhado objetivo de prosperar, de ter uma vida melhor economicamente. Foi mantida a ideia original da peça de expor a condição social dos marginalizados e denunciar as consequências de uma sociedade capitalista.

³³¹ ANTUNES, Arnaldo. Dois perdidos. In: *Qualquer*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois perdidos numa noite suja é uma produção artística que dialoga com a vida e mostra, por meio dos personagens e dos ambientes retratados, os acontecimentos corriqueiros e próprios de determinados grupos marginalizados. No caminho percorrido até aqui, procurei analisar a peça, escrita em 1966, com o objetivo de compreender sua historicidade, o processo de sua criação, o enredo, a linguagem, os personagens, a repercussão da crítica na época em que a peça foi escrita e encenada e as principais temáticas que perpassam a obra de Plínio Marcos.

Para entender a obra desse autor foi necessário conhecer um pouco de sua vida, sua trajetória, suas experiências em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e relações com diferentes grupos sociais, e também o momento histórico em que ele escreveu, pois acredito que suas vivências influenciaram de maneira significativa a produção de seus textos teatrais. Ao longo da pesquisa foi possível perceber questões fundamentais a respeito do dramaturgo, como suas experiências teatrais no cenário brasileiro, sua atuação como escritor, cronista, palestrante, camelô, além dos fatores que fizeram com que ele se tornasse constantemente atingido pela censura.

Sua estreia com *Barrela*, em 1959, não alcançou grande repercussão devido à ação da censura. Mas, alguns anos mais tarde, com *Dois perdidos numa noite suja*, o teatro de Plínio Marcos começou a ser conhecido no meio artístico e a ter o reconhecimento da crítica teatral e do público.

Na obra de Plínio Marcos há uma discussão sobre as misérias do homem, responsabilizando o sistema político e econômico pelas dificuldades enfrentadas pelos brasileiros. O autor coloca na trama uma reflexão sobre o social, a pobreza, o desemprego, a solidão em um quadro conflituoso de violência e experiências urbanas. Retrata a vida de dois personagens que convivem com a miséria diariamente e sofrem com as diferenças sociais. Nela, o dramaturgo santista, assim como em outras produções suas, destaca o sentimento de revolta, o ódio e o inconformismo que os personagens sentem.

O espectador que assiste à peça fica com um sentimento de dor e ao mesmo tempo assustado com a realidade que o cerca. Acredito ser por esse motivo que ela é tão encenada, desde o momento em que foi escrita até os dias atuais, para mostrar que, apesar de expostos em momentos diferentes, os temas suscitados na peça continuam atuais. O trabalhador ainda sofre com a exploração, com as péssimas condições de trabalho, com as pressões do patrão,

com as diferenças sociais, com a inclusão perversa dele no sistema capitalista e, no entanto, há sempre aqueles que mantêm perspectivas de melhorar de vida, de ter um emprego capaz de dar uma boa condição financeira para a família. E ainda têm os vários “Tonhos” que saíram de suas cidades rumo às capitais na esperança de terem mais sorte no mercado de trabalho.

Em suma, os apontamentos apresentados neste trabalho constituem apenas uma das várias leituras possíveis, levando em conta a vasta obra de Plínio Marcos e as problemáticas que ainda se podem levantar em torno dela. O estilo e a arte do dramaturgo continuam provocando um misto de atração e repulsa, incitando pessoas do teatro, do cinema e os espectadores para uma ação contestadora, instigando o interesse da plateia pelo debate crítico e a vontade de mudar determinada situação. Além disso, a atualidade dos temas continua gerando novas montagens e novas adaptações.

FONTES

- **Texto teatral:**

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. *In: Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 63-134.

- **Artigos, livros e capítulos de livros referentes a Plínio Marcos:**

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Juan Rádrigan e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/espetaculares. *Em Tese*, v.9, n. 1, Belo Horizonte, 2005, p. 209-217.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: PRODOC/CAPEL, 2005, 224 p.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009, 173 p.

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, 136 p.

MAGALDI, Sábato. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2001, 438 p.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 323 p.

_____. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008, 155 p.

MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, 191 p.

MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996, 120 p.

_____. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, 287 p.

_____. *Histórias das quebradas do mundaréu*. São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004, 180 p.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. São Paulo: Ed. Leya, 2009, 500 p.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, 95 p.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo de Teatro Forja e Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja. *Perseu: História, memória e política*, v.1, n. 1, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 265-284.

_____. Plínio Marcos e João das Neves: trafegando na contramão no Brasil pós-1964. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 6, jan/jul. 2010, p. 83-104.

PIRES, Dennis Brandão Monte. O teatro Marginal. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 3, n. 1, São Paulo, Mackenzie, 2004, p. 41-50.

OLIVEIRA, Paulo Roberto. C. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, 211 p.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, 149 p.

_____. Dois perdidos numa noite suja. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 152-154.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Fumo, 1994, 206 p.

- **Dissertações, monografia e teses referentes a Plínio Marcos:**

BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006.

CALAZANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Unesp/SP, Assis, 2007.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2006. 432f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Rio de Janeiro, 2006.

GUERRA, Sônia Regina. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. 1988. 222 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.

JESUS, Eliana Maria. *Estratégias conversacionais na interação de Dois perdidos numa noite suja, de Plínio Marcos*. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2007.

LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: “mimesis” e representação social no teatro de Plínio Marcos*. 2008. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

MARINHO, Letícia Morales. *As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, “Dois perdidos numa noite suja”*. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2006.

PERES, Elena Pájaro. *Exuberância e invisibilidade: populações moventes e cultura em São Paulo, 1942 ao início dos anos 70*. 2006. 243 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Poliana Lacerda. *Dois perdidos numa noite suja: Plínio Marcos, engajamento e rebeldia no Brasil pós-1964*. 2009. 88 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. 2007. 323 fl. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VERSA, Cezar Roberto. *Teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social*. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

- **Artigos em jornais e revistas, escritos por Plínio Marcos:**

MARCOS, Plínio. Quem não pode não põe banca. *Última Hora*, São Paulo, 3 nov. 1968.

_____. Eu e o meu Santos, Nelson Rodrigues e o seu Fluminense, *Última Hora*, São Paulo, 05 mar. 1969.

_____. Sucessos e fracassos. *Última Hora*, São Paulo, 30 mar. 1969.

_____. Quem conta um conto... *Última Hora*, São Paulo, 18 jan. 1972.

_____. Eu sou um teatrólogo. *Veja*, 29 ago. 1973.

_____. A freguesia internacional. *Última Hora*, São Paulo, 17 out. 1974.

_____. Recordar é viver. *Última Hora*, São Paulo, 13 jan. 1975.

_____. A volta de Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 fev. 1977.

_____. Subversão ou liberdade? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1977.

_____. Ao mestre, com muito carinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1977.

_____. Entre ratos e ratazanas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 mai. 1977.

_____. Arrabal em cena, é hora da Pagu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. 1977.

_____. Estou no palco. Penso no meu mestre D'Aversa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1977.

_____. Respostas a um questionário. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai. 1977.

_____. Respondendo a um questionário II. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jun. 1977.

_____. Algumas histórias do meu teatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1977.

_____. Nem no palco, nem no livro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1977.

- _____. Uma peça muito incômoda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1977.
- _____. Liberado sem cortes. Folhetim, *Folha de S. Paulo*, São Paulo 17 de jul. 1977.
- _____. Um saltimbanco em busca do seu povo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1977.
- _____. Sou apenas um repórter! *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1977.
- _____. Um pequeno diálogo com meu filho Nado. Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1977.
- _____. Quando a vida humana não tem valor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1977.
- _____. O caos não vai servir para nada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1977.
- _____. O repórter de um tempo mau. Folhetim, *Folha de S. Paulo*, 25 nov. de 1979.
- _____. Espiando a queda do Santos. Revista *Veja*, 15 out. 1985.

- **Artigos de jornais e revistas:**

- ALENCAR, Miriam. Denúncia na noite suja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1971.
- _____. Plínio Marcos de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1977.
- _____. Plínio Marcos finalmente livre na feira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1979.
- As antipalestras de Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1983.
- AVELLAR, José Carlos. A navalha na carne. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1970.
- AZEVEDO, Marinho de. Música antiga. *Veja*, São Paulo, 22 jun. 1977.
- BARROS, Jefferson. Figurinha difícil. *Veja*, São Paulo, 29 ago. 1973.
- Burguês, mas nem um pouco acomodado. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 fev. 1988.
- CASTRO, Tarso. Plínio sem cortes. Folhetim, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977.
- Censura proíbe palestra de Plínio Marcos, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 set. 1978.
- Censura libera “Abajur Lilás” e “Barrela”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1980.
- DEL RIO, Herson. Plínio Marcos: escrevo para incomodar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1968.
- DEL RIOS, Jefferson. Figurinha difícil. *Veja*, São Paulo, 29 ago. 1973.
- _____. O protesto do palhaço vingador. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1984.
- FLEXA, Jairo. A paixão de Cristo, segundo Plínio. *Veja*, São Paulo, 7 jan. 1981.

FILHO, Rubens Rocha. A jornada de Plínio Marcos – do realismo aonde? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1968.

FIORILLO, Marília Pacheco. Nas quebradas da sociologia. *Veja*, São Paulo, 1980.

FUSER, Fausto. Plínio Marcos. Infelizmente atual. *Última Hora*, São Paulo, 26 jan. 1978.

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

INDIGNAÇÃO calada: Morre Plínio Marcos, a voz mais contundente do teatro brasileiro. *Isto é*, São Paulo, n. 1572, 24 nov. 1999.

LIMA, Eduardo Souza. Dois perdidos numa cidade que virou outra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 2001.

_____. Um Plínio Marcos solto na cristaleira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 mar. 2001.

LIMA, Mariângela Alves de. Marginais e realismo sem novidades. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1979.

_____. O movimento, mais importante do que o verbo. *O Estado de São Paulo*, 30 nov. 1979.

MAGALDI, Sábato. Documento dramático. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1967.

_____. Teatro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 set. 1969.

_____. Plínio: um adorável grosseirão. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 ago. 1973.

_____. Em defesa de Plínio Marcos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 mai. 1975.

_____. A crueza, o vigor, o melhor de Plínio Marcos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 mar. 1979.

_____. Plínio Marcos, na medida exata de sua criatividade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 jul. 1979.

_____. Barrela, o bom teatro engavetado por vinte anos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 jul 1980.

_____. Plínio Marcos, um ótimo palhaço, da brincadeira ao drama. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 jan. 1984.

_____. “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, autêntica, vigorosa, radical e atual. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 set. 1987.

Mais uma proibição para Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1978.

MARTINS, Fernando. Plínio faz guerrilha mas é dentro do palco. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1968.

- MEDEIROS, Jotabê. Plínio Marcos alimenta a fama de nocivo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1995.
- MICHALSKI, Yan. Plínio, paixão e compaixão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1968.
- _____. O julgamento da obra de Plínio Marcos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1980.
- MOCARZEL, Evaldo. França tenta vender Plínio Marcos em Berlim. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1990.
- MORA, Armando Serrão. Plínio Marcos, um teatro de vítimas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1967.
- MOREIRA, Célia. Plínio Marcos, um ex-dramaturgo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1972, Caderno B, p.1.
- MOSTAÇO, Edécio. O outro lado da subversão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1985.
- _____. No palco, um novo Plínio. *Folha de S. Paulo*, 11 out. 1986.
- OLIVEIRA, Roberta. Olha Nelson e Plínio aí mais uma vez. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 2004.
- PAIVA, Marcelo Rubens. Fui um repórter dos tempos que vivemos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1996.
- Plínio diz quem invadiu. *Última Hora*, São Paulo, 19 jul. 1968.
- Plínio Marcos: a navalha no teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1968.
- Plínio Marcos: escrevo para incomodar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 19 mar. 1968.
- Plínio Marcos pede liberação de *Abajur Lilás*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. 1975.
- Plínio Marcos, o ex-dramaturgo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1975.
- Plínio liberado, com desagravo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1980.
- Plínio diz que jamais abandonará o submundo. *O Globo*, São Paulo, 24 ago. 1997.
- PORRO, Alessandro. Um maldito na alta roda. *O Globo*, São Paulo, 25 ago. 1997.
- PRATA, Mário. Plínio Marcos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1999.
- SÁ, Nelson de. Saído do circo, autor encenou “lixo social”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1999.
- PUCCI, C. Plínio Marcos, o direito à contestação permanente. *Folha de S. Paulo*, 30 ago. 1981.

SALEM, Armando e LANCELOTI, Sílvio. Eu sou um teatrólogo. *Veja*, São Paulo, 29 ago. 1973.

Satisfação garantida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1982.

Um manifesto a favor de Plínio Marcos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai. 1975.

VIEIRA, Gustavo. Plínio Marcos, “clássico”, continua marginal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2000.

VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos, um homem ungido pela divina fúria. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 8, set-dez 2000.

- **Textos publicados no programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*:**

APOLINÁRIO, João. A noite das três igualdades. *In*: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

D’AVERSA, Alberto. Os dois perdidos no Arena. *In*: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

MAGALDI, Sábato. Dois perdidos, um achado. *In*: programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

MENDONÇA, Paulo. Dois perdidos numa noite suja. *In*: programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, São Paulo, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. Dois perdidos numa noite suja. *In*: Programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo, 1966.

- **Entrevistas com Plínio Marcos:**

“Repórter de um tempo mau”. *Folhetim, Folha de S. Paulo*, nov. 1979.

Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... *In*: KHÉDE, S. S. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 186-204.

MARCOS, Plínio. Debatedor. *In*: *Ciclo de debates do teatro casa grande* (coleção opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 39-70.

_____. Um teatro de vítimas. *Folha de S. Paulo*, 30 out. 1967. Entrevista concedida a Armando Sérgio Moura.

_____. O maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 6, p. 37, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

_____. Um dramaturgo no calçadão. *Tipos.com.br*, 18 jun. 2003. Entrevista concedida a Rodrigo Grotta. Disponível em: <<http://grotta.tipos.com.br/um-dramaturgo-no-calçada>>.

STEEN, Edla Van (comp.). *Viver e Escrever*. São Paulo: L&PM Editores, 1981, p. 249-266.

- **Material áudio-visual**

Programa Roda Viva, TV Cultura, 15 de fevereiro de 1988. Entrevistado: Plínio Marcos.

- **Filmes:**

Dois perdidos numa noite suja. CHEDIAK, B. RJ, Ipanema Filmes, 1971, 100 min., som, colorido.

Dois perdidos numa noite suja. JOFFILY, J. RJ, Riofilme, 2003, 100 min., som, colorido.

- **Música:**

ANTUNES, Arnaldo. Dois perdidos. In: *Qualquer*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

- **Sites:**

www.pliniomarcos.com

www.itaucultural.org/teatro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos, livros, teses e dissertações:

ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 1999, 294 p.

ALMEIDA, Antônio de. *Experiências políticas no ABC Paulista: lutas e práticas culturais dos trabalhadores*. Uberlândia: EDUFU, 2009, 300 p.

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho? : ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995, 155 p.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: EDUFU, 2008, 251p.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.

AVELAR, Alexandre de Sá. A retomada da biografia histórica. *Oralidades: Revista de História Oral*. Ano 1, n. 1, jan. / jun. 2007, São Paulo: Núcleo de Estudos em História Oral do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, p.45-60.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 134 p.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, 180 p.

BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, 159 p.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 183-191.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1961, 280 p.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 400 p.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 2002, 538 p.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, 256 p.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: Difel / Bertrand Brasil, 1988, 244 p.

_____. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

_____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, 127 p.

COSTA, Felisberto Sabino. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 1990. 3v. 641 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175 p.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, 145 p.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002, 331 p.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985, 262 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, 295 p.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, 212 p.

GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988, 139 p.

GASSET, José Ortega y. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991, 101 p.

GIANELLA, Maria de Lourdes Rabetti.; NEVES, Tânia Brandão Pereira das. Da análise do texto teatral. In: *I concurso nacional de monografias: 1976*. 1º e 2º lugares. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977, p. 65-102.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblema, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 281 p.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7-17

_____. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 365 p.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, 244 p.

GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, 111 p.

GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pesadello*. São Paulo: Hucitec, 1982, 81 p.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: UNESCO, 2003, 434 p.
- HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, 316 p.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, 102 p.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 203 p.
- HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia y otros ensaios*. México, Fondo de Cultura Economica, 1994, 452 p.
- HUNT, Lynn. (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 317 p.
- KUNNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, 215 p.
- LANGLOIS, Charles Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Renascença, 1946, 349 p.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 95-106.
- LEHMKUHL, Luciene. Fazer história com imagens. In: PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e Imagem: textos visuais e práticas de leituras*. Rio de Janeiro: Mercado de Letras, 2010, p. 53-70.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 168-172.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, 200 p.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, 360 p.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 1-15.
- MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: vozes e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, 272 p.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, 65 p.
- PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988, 106 p.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, 288 p.

- _____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002a. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002a.
- _____. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, 2002b, p. 67-79.
- _____. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, 2005, p. 101-111.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 483 p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, 132 p.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, 219 p.
- _____. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, 196 p.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, 286 p.
- RIBEIRO, Martha. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARREIRA, André [et al.] (orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 26-31.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007, 535p.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 458 p.
- _____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 284 p.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ulutante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 276 p.
- _____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 296 p.
- _____. Teatro desagradável. *Folhetim*, n. 7, mai-ago 2000, p. 5-13.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 210 p.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 128 p.
- SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, 156 p.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: aproximações e afastamentos. *Revista Estudos Históricos*, v. 10, n. 19, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1997, p. 3-21.

_____. Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher “excepcional”. In: GOMES, Ângela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs.). *Memórias e narrativas (auto) biográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, 280 p.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 282 p.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 178 p.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999, 419 p.

SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada do Grupo Teatro União e Olho Vivo*. 2010. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

THOMPSON, Edward P. *A Miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, 230 p.

_____. Folclore, antropologia e história social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, p. 227- 267.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 314 p.

VERÁS, Maura Pardini Bicudo. Exclusão social – um problema de 500 anos. In: SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2008, p 27-37.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 215 p.

_____. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, 464 p.