

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA:*
PLÍNIO MARCOS, ENGAJAMENTO E REBELDIA NO
BRASIL PÓS-1964**

POLIANA LACERDA DA SILVA

POLIANA LACERDA DA SILVA

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA:
PLÍNIO MARCOS, ENGAJAMENTO E REBELDIA NO
BRASIL PÓS-1964

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

UBERLÂNDIA
2009

Poliana Lacerda da Silva. 1985

Dois perdidos numa noite suja: Plínio Marcos, engajamento e rebeldia no Brasil pós-1964

Poliana Lacerda da Silva – Uberlândia, 2009.

88 fl.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Palavras Chave: Dois perdidos numa noite suja, Plínio Marcos, engajamento, militância, teatro.

POLIANA LACERDA DA SILVA

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA:
PLÍNIO MARCOS, ENGAJAMENTO E REBELDIA NO
BRASIL PÓS-1964

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (Orientadora)

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar

Profa. Ms. Fabiana de Paula Guerra

**Aos meus pais,
pelos primeiros ensinamentos,
que levarei por toda a vida.**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Kátia Rodrigues Paranhos, pela atenção e gentileza que sempre me atendeu, e por ter contribuído com o meu amadurecimento intelectual.

À Ms. Fabiana de Paula Guerra e ao professor Dr. Alexandre de Sá Avelar por terem aceitado o convite para integrarem a banca examinadora desta monografia.

Aos professores do Curso de História pelos ensinamentos e pela minha formação.

À Izabel Mendes pela revisão desse trabalho.

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

Aos meus pais que acreditaram nos meus ideais, muito obrigada pela paciência e pelo incentivo de sempre.

Ao meu querido irmão pelo companheirismo.

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

Aos meus colegas “historiadeiros”, pela companhia e pelos momentos valiosos que passamos juntos.

À Geanne, pelas palavras de conforto nos momentos que mais precisei, pelas conversas agradáveis e encontros divertidos que tivemos.

À Lígia, pela amizade e pelo apoio incondicional em todas as horas, pelas nossas conversas sobre variados assuntos e pelas sugestões nessa pesquisa.

À Andréa, esta que mesmo estando longe agora, continua perto por estar no meu coração. Obrigada por todos os anos que passamos juntas, companheira de estudos, de lanches, de almoços inesquecíveis.

À Amanda, por ouvir as minhas lamentações e dúvidas constantes, minha companheira de estágio no CDHIS, local que nos trouxe muita alegria e onde começou a nossa amizade que espero cultivar a cada dia.

À Sarah, minha amiga de infância, muito obrigada por todos os momentos que passamos juntas.

Aos amigos preciosos que ganhei nessa trajetória: Aline, Roberto, Renata e Roberta, obrigada a todos pelo carinho.

Aos funcionários e amigos do CDHIS, Velso, Maucia, Dulcina e Marta, pelo carinho e confiança que depositaram em mim.

Ao João Batista pelo carinho e por sempre estar disposto a nos ajudar a resolver os problemas burocráticos.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1.	
Plínio Marcos: atuação artística e política no Brasil pós-1964	17
Plínio Marcos: “figurinha difícil”	18
Plínio Marcos e a censura	26
Capítulo 2.	
<i>Dois perdidos numa noite suja: enredo, personagens e temas</i>	41
“O que o público brasileiro quer, é emoção”: enredo, temas e personagens	52
Leituras sobre <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	65
Plínio Marcos e Nelson Rodrigues	72
Do palco para a “telona”: algumas considerações.....	76
Considerações Finais	81
Fontes	83
Referências Bibliográficas	86

INTRODUÇÃO

Em 2006 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 desta pesquisa, 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.

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: as crônicas dos que não tem voz*¹, 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.

Dentre os seus textos teatrais, a minha opção foi por *Dois perdidos numa noite suja*, escrito em 1966, por possibilitar discussões sobre temas como marginalidade, miséria, desemprego, violência, além de outros que podem ser debatidos até hoje por tratarem de questões atuais.

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, que vem investigando os significados das práticas políticas e culturais do chamado “teatro popular” na região do ABC paulista e no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, estabelecendo assim, a importância da constituição de grupos de teatro ligados às classes trabalhadoras.

¹ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, 191 p.

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

Nesse contexto é interessante relatar 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 literárias, por exemplo, vêm sendo exploradas por historiadores e estudiosos nas Ciências Humanas há um bom tempo. Lidar com grande número de documentos é fruto de uma renovação na História, iniciada em 1929 com o movimento da Escola dos *Annales*, que propôs uma “revolução” na historiografia.

Os historiadores desse movimento buscavam não apenas fontes históricas oficiais e escritas, mas uma diversidade de documentos, como imagens e obras artísticas, 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, Marc 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.²

Os *Annales* não só ampliaram o campo documental, como também lutaram a favor de uma história interpretativa e contra a história política realizada pelos positivistas, por ser esta uma história narrativa e de acontecimentos. 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.”³

Com esse movimento, foi possível um diálogo entre a História e outras áreas do conhecimento, como Literatura, Música, Teatro e Artes Plásticas, destacando-se a necessidade de novos objetos na pesquisa histórica.

² BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, p. 79-80.

³ FEBVRE, Lucien. *Viver a história*. In: *Combates pela história*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 31.

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 uma 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.”⁴

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

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.⁵

Nesse sentido, ao escolher a obra de arte como fonte de pesquisa, este trabalho se estabelece em duas áreas do conhecimento: História e Teatro, e com essa interdisciplinaridade trilha pelos caminhos da História Cultural.

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 “a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamentos distintos e incompatíveis.”⁶ 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.⁷

Partindo do pressuposto de que a “história cultural [...] tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade

⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 246.

⁵ CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 11.

⁶ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 117.

⁷ 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.

social é construída, pensada, dada a ler”⁸, é possível, na obra teatral, que traz uma historicidade, reconhecer informações de uma sociedade, relacionadas aos aspectos cultural, social, econômico e político.

Nesse sentido, minha análise prioriza o processo de produção de *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966 pelo dramaturgo Plínio Marcos, que foi encenada por vários grupos teatrais, dentre eles, o Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), em 1984. Para isso, procuro examinar os temas de engajamento, violência, marginalidade, miséria, solidão, inclusão social perversa do individual e do coletivo na sociedade capitalista. Além disso, é de suma importância compreender a historicidade do texto teatral a partir das problemáticas nele presentes e da forma como elas se relacionam à conjuntura social do país.

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 Costa⁹, 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

⁸ CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988, p. 16-17.

⁹ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*: ensaios sobre o teatro americano. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175 p.

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.¹⁰

Outro trabalho de grande importância é o de Silvana Garcia, que apresenta as primeiras experiências do teatro de natureza política no Brasil, destacando 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.¹¹

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.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 89 e 90.

¹¹ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 90.

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

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.¹²

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 desses bairros 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 e estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.¹³

Ainda sobre as experiências teatrais no cenário brasileiro, mas especificamente sobre a dramaturgia de Plínio Marcos¹⁴, destacam-se duas dissertações de mestrado em História: *Plínio Marcos e a república dos marginais* (1993), de Adilson Calasans, que

¹² *Idem, ibidem*, p. 125

¹³ *Idem, ibidem*, p. 126

¹⁴ Sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, pude contar com uma referência bibliográfica produzida nos campos da Teoria Literária, do Teatro e da Comunicação, no entanto, há poucos trabalhos no campo da História.

estuda a produção do dramaturgo entre os anos de 1959 e 1976¹⁵, 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 1979.¹⁶

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.

Com base nessas e em outras fontes, apresento no primeiro capítulo um percurso que consiste na contextualização do período histórico, 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 contatos e convivências com diversos grupos sociais, e a relação deste autor com a censura e a ditadura militar.

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.”¹⁷

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

¹⁵ CALASANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993. 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

¹⁶ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: História e Teatro (1958-1979)*. 2006. 174f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Assis, SP, 2006.

¹⁷ 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.

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.¹⁸

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 partido¹⁹. 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.

Para fechar o capítulo, destaco a participação do dramaturgo nesse momento difícil da história brasileira e da sua importante contribuição para o teatro que acabou influenciando outros autores que compõem a chamada “nova dramaturgia”, como Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente e Leilah Assunção.

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, 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.

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.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.

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 único elemento simbólico que gera o tempo todo um conflito social.

Dois perdidos 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 assim vai conseguir o tão sonhado emprego. Mas Paco não empresta os sapatos e os dois brigam e se agridem verbalmente e fisicamente várias vezes durante esse primeiro ato, 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 aparecem de volta 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 calçá-los, percebe que não lhe servem, pois são pequenos para os seus pés. 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.²⁰

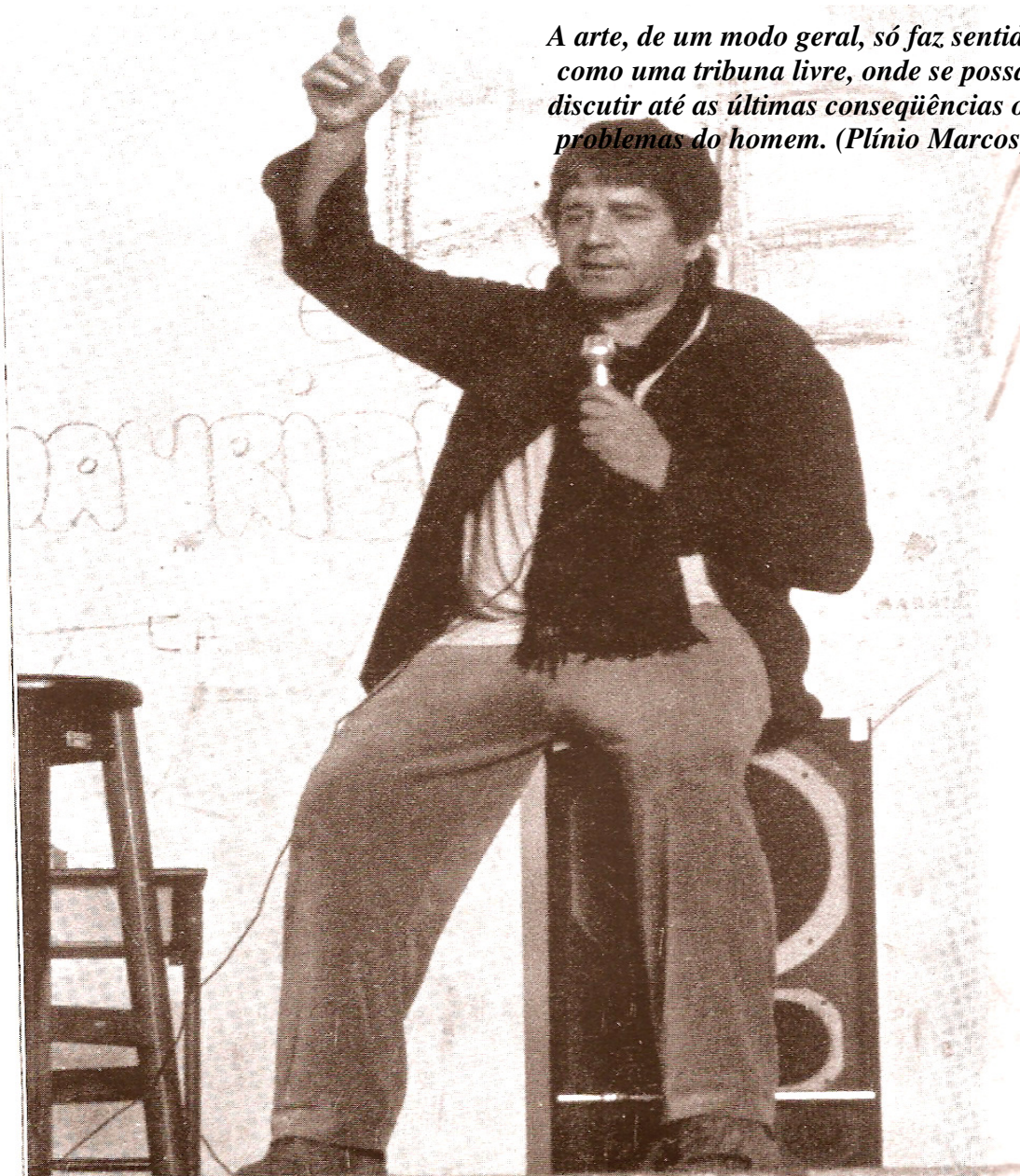
Logo depois da análise do texto teatral, apresento algumas leituras sobre a peça, nas quais os autores consultados destacam as características peculiares da obra de Plínio Marcos. Desenvolvo ainda uma reflexão sobre a relação de Plínio Marcos com Nelson Rodrigues — este, segundo alguns autores, teria influenciado o dramaturgo santista. Por fim, faço algumas considerações sobre as adaptações cinematográficas de *Dois perdidos numa noite suja*. A primeira adaptação ocorreu em 1970 e foi lançada em 1971 com direção de Braz Chediak e a segunda foi produzida pelo diretor José Joffily em 2001 e 2002, sendo lançada nos cinemas em 2003.

²⁰ MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 63-134.

CAPÍTULO I

PLÍNIO MARCOS: ATUAÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA NO BRASIL PÓS-1964

PLÍNIO MARCOS: “FIGURINHA DIFÍCIL”



A arte, de um modo geral, só faz sentido como uma tribuna livre, onde se possa discutir até as últimas conseqüências os problemas do homem. (Plínio Marcos)

(Plínio Marcos em palestra para estudantes da Universidade de São Paulo)²¹

Se fosse para resumir a vida de Plínio Marcos, se é que isso é possível, poder-se-ia dizer 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

²¹ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *op. cit.*, p. 90

e considerado um autor maldito. Mas, em contrapartida, sua obra foi, segundo os críticos teatrais, uma das maiores contribuições da moderna dramaturgia brasileira.

Para que se possa entender a obra desse autor, creio ser necessário conhecer um pouco de sua vida, sua trajetória, vivências e experiências em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências com diversos grupos sociais, e também o momento histórico em que ele escreveu.

Plínio Marcos de Barros nasceu no dia 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 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.²²

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.²³ 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

²² MARCOS, Plínio. “Saltimbanco do Macuco”, *Jornal da Orla*. 3/10/1999. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 184.

²³ Aqui me reporto a uma discussão referente à intelectualidade de Plínio Marcos, pois em relação à escolaridade do autor há divergências. No entanto, Lucinéia Contiero em sua tese, defende a ideia de 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.” Ver CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Unesp, Assis, 2007, p. 38.

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”. Ai eu falei: “Pelo amor de Deus, a última coisa que eu quero ser é operário trabalhador”. E vim embora.²⁴

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 experiências 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.

Plínio Marcos iniciou sua carreira artística no circo, aos 16 anos, como palhaço – o palhaço Frajola, como ficou conhecido, tendo recebido esse apelido ao ser apanhado roubando um passarinho de uma gaiola.²⁵ Segundo ele, desejava na época namorar uma moça do circo, mas o pai dela só a deixava namorar 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.²⁶

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:

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

²⁴ STEEN, Edla Van (comp.). *Viver e escrever*. São Paulo: L&PM Editores, 1981, p. 251.

²⁵ Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 59.

²⁶ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 250.

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.²⁷

E o circo foi, para o autor, uma escola, 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.²⁸

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 importantes 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.²⁹

Nesse ambiente intelectual, o dramaturgo abriu seus “horizontes”, conhecendo melhor as questões econômicas, políticas, musicais, literárias e teatrais. Por meio de leituras em grupo, tomou gosto por vários escritores, como Dostoiévski e Jorge Amado,

²⁷ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 251.

²⁹ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 99-100.

e conheceu muitos textos, dentre eles *Esperando Godot* de 1953, escrito por Samuel Beckett.³⁰

Em 1959, Plínio Marcos estreou como dramaturgo com a peça *Barrela*, a qual ficaria proibida por 20 anos. A peça nasceu de um caso que aconteceu em Santos, assim descrita 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*.”³¹ 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.

Depois disso o teatrólogo escreveu a peça *Os fantoches*, que foi duramente massacrada pela crítica e por Patrícia Galvão, que havia lhe cobrado uma nova peça depois do sucesso de *Barrela*. Ela escreveu o artigo “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo” no jornal *A Tribuna*, de Santos, criticando nova produção.

A tentativa de *Os fantoches*, quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem (comparação com sua peça de estréia, *Barrela*), o autor saltou para o teatro das idéias e foi o que se viu. Um texto medíocre. Do texto medíocre saiu um espetáculo medíocre. Não poderia uma algavaria do tipo que foi apresentada, determinar uma boa transposição para o palco. (...) Isso não invalida a opinião que temos a respeito das qualidades do autor como autor e como diretor.³²

Em 1962, com o propósito de se afirmar como ator e autor profissional, o dramaturgo mudou-se para São Paulo e lá viveu até o seu falecimento em 1999.³³ 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. Acredito que foi a partir dessa experiência que Plínio Marcos escreveu a peça *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

³⁰ Cf CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 100-103.

³¹ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p. 255.

³² MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 53.

³³ Após dez anos da morte de Plínio Marcos, foi lançada recentemente uma biografia sobre ele. Ver MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. São Paulo: Leya, 2009, 500 p.

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.³⁴

Ao chegar à capital paulista, o artista desconhecido tinha o intuito de ir ao Bar Redondo, no centro da cidade, o qual 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:

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 arrumando 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.³⁵

No início, o santista 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.”³⁶

No mesmo ano, Plínio Marcos foi falar com Cacilda Becker, que foi uma mulher 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.³⁷ Lá o santista se colocava à disposição dos atores, diretores e autores;

³⁴ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 129-130.

³⁵ Plínio Marcos *apud* CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p.129.

³⁶ Depoimento de Plínio Marcos presente no seu acervo e disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

³⁷ Eis alguns dos frequentadores do Bar Redondo nesse período: Augusto Boal, Antunes Filho, Glauce Rocha, Ademir Guerra, Ruth Escobar, Flávio Rangel, Arnaldo Jabor, José Celso Martinez Corrêa, Milton

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.”³⁸

Apesar das dificuldades, foi em São Paulo que o dramaturgo destacou o seu nome na dramaturgia nacional³⁹. 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 Barros⁴⁰, com quem teve três filhos. Era ela que revisava todos os seus escritos e 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

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.

³⁸ STEEN, Edla Van, *op. cit.*, p.260.

³⁹ Em Santos o dramaturgo escreveu suas primeiras peças *Barrela* (1958) e *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.

⁴⁰ Walderez Mathias Martins de Barros nasceu em 31 de outubro de 1940 em Ribeirão Preto-SP. cursou 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 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.

integralmente todas as atitudes do Plínio, e então evidentemente isso me fechava muitas portas.⁴¹

Sobre se houve ou não uma interferência de Walderez na criação dos textos de Plínio Marcos, a atriz declara em entrevista ao Jornal Folha de São 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.⁴²

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.”⁴³

Anos depois, ele também atuou como ator nas telenovelas da mesma emissora, como, por exemplo, *Éramos seis*, exibida em maio de 1967, e *Beto Rockefeller* 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.⁴⁴

⁴¹ Apud CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 169-170.

⁴² Entrevista disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42529.shtml>>. Acesso em: 27 jun. 2009.

⁴³ MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996, p. 99.

⁴⁴ Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p.142-149.

PLÍNIO MARCOS E A CENSURA

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)

Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos pela censura após o golpe militar de 1964. Na verdade, a censura, que nunca havia deixado de funcionar no Brasil⁴⁵, 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 ação golpista em abril de 1964, foi implantado um modelo econômico que se resume em “concentração da renda e desnacionalização da economia” e essa desnacionalização 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, e para isso foi necessário alterar a estrutura jurídica do país, reforçar o aparato de repressão e controle, modificar radicalmente o sistema 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

⁴⁵ 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.

eleições para presidente da República e estendeu aos civis a abrangência da Justiça Militar.⁴⁶

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.⁴⁷

Esse período mencionado por Plínio diz respeito ao momento em que o Brasil foi governado pelo Marechal Artur da Costa e Silva, que comandou o país até 1969, ao mesmo tempo em que as principais peças de Plínio Marcos 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.⁴⁸

Naquele período, o teatro preocupava o regime ditatorial, principalmente quando os autores e artistas levavam para o palco assuntos que remetiam à realidade nacional. Então, 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 desses instrumentos 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.”⁴⁹

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

⁴⁶ Ver ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.

⁴⁷ MARCOS, Plínio. Debatedor. In: *Ciclo de debates do teatro casa grande* (Coleção Opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 49.

⁴⁸ Cf. BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 64.

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 o dramaturgo 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 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.⁵⁰

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?

⁵⁰ STEEN, Edla Van (comp.), *op. cit.*, p. 261.

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.

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.

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 ta me chamando de pierrô?

- Tou, pierrô.

- Isso é desrespeito. Tá me ofendendo. Eu vou mandar te perder 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.

Empurrei o pierrô. Desci a escada que ia pros camarins. Conteí pros artistas. Eles acharam muita graça. E foram pro palco no maior embalo. Voltei pra porta. Nem sinal do pierrô. Ninguém tinha visto pra onde ele foi. Fiquei na minha. De repente, param três carros do DDP (Departamento de Diversões Públicas) na porta do TBC. Os tiras

descem como se fosse uma ação de guerra. Cheios de armas e boca dura. Quem chefiava era um sem braço. [...] gritavam:

- 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 essa aí. É esse aí. Ele me desacatou. Me agrediu. Prende ele! Prende ele!

O chefe 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 por 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.

Me empurraram pra dentro da caçamba. O espetáculo *Arena conta Bahia* acabou e o público rodeou o carro de preso. Era uma vaia unânime, mas pra aqueles tiras era a glória. O César Vieira, advogado homem de teatro estava ensaiando com o grupo dele na sala de cima; largou o ensaio e veio correndo me socorrer:

- 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 culparam 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 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.⁵¹

Passando a ser um dos autores teatrais mais censurados do país, percebemos a partir das leituras que fizemos que, apesar do conteúdo e da linguagem chocante de suas peças, o cerco imposto ao dramaturgo, impedindo-o de encenar suas peças, não era devido somente ao seu conteúdo “subversivo”, mas também às inimizades provocadas por Plínio 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.⁵²

⁵¹MARCOS, Plínio. *op. cit.*, 1996, p. 88-94.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 103.

Dois perdidos numa noite suja, apesar de liberada para encenação em São Paulo em 1966, 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 a peça seria encenada em Santos com o objetivo de arrecadar renda destinada a ajudar presos políticos. Resultado: a peça não foi encenada, pois 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.⁵³

Além de redigir textos teatrais, Plínio Marcos escreveu para jornais e revistas ao longo de sua vida e nessa área foi também atingido pela 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.⁵⁴

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”⁵⁵. 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, e isso

⁵³ Ver CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 225-226.

⁵⁴ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 27

causava a fúria dos ditadores e, conseqüentemente, fez com que Plínio Marcos fosse demitido de vários jornais e revistas.⁵⁶

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 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.⁵⁷

Numa crônica em que o autor escreve 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 direcionada 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.⁵⁸

⁵⁶ 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.

⁵⁷ MARCOS, Plínio. Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... *In*: KHEDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 192.

⁵⁸ MARCOS, Plínio. Espiando a queda dos Santos. Revista *Veja*, 15/10/1985 *apud* MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 98.

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?
- 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 (...).⁵⁹

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.

Nesse contexto, 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

⁵⁹ MARCOS, Plínio. Um pequeno diálogo com meu filho Nado, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16/7/1977 *apud* MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 29.

associam a esse conjunto geral. Abordando essa 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 oficial.⁶⁰

Nesse sentido, o dramaturgo 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.⁶¹

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.”⁶²

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.”⁶³

⁶⁰ Ver BELANI, Márcio Roberto Lara, *op. cit.*, p. 39 e 74.

⁶¹ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 74.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 10.

⁶³ OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, p. 139.

Diante do que foi exposto acima sobre a posição de Plínio Marcos diante da sociedade, considero coerente abrir uma discussão sobre o engajamento deste 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 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.”⁶⁴

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

⁶⁴ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 151.

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”.⁶⁵

Especificamente com referência à produção textual – aqui incluímos a escritura de peças teatrais –, Bentley assevera: “em relação a uma situação social geral, a literatura engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor”.⁶⁶

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”⁶⁷. 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 passionadamente 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

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 154.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 155.

⁶⁷ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002, p. 9.

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.”⁶⁸

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 aponta o teatro brechtiano como modelo de engajamento artístico plenamente realizado, por sua capacidade de conciliar a visada 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, considera o teatro como o primeiro a se organizar para lutar contra a ditadura militar estabelecida no Brasil em abril de 1964 e afirma que esse campo cultural está ligado à função político-social da arte. Gomes enfatiza:

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. É 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.⁶⁹

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 uma 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

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 82-83.

⁶⁹ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

essencial à arte”⁷⁰, 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

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.⁷¹

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.⁷²

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁷¹ 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.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 156.

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.⁷³

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 Lucia 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 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.⁷⁴

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”⁷⁵.

⁷³ Cf. GUERRA, Sônia Regina, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁴ ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: Prodoc/Capes, 2005, p. 49

⁷⁵ Plínio Marcos *apud* VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Forno, 1994, p. 26.



CAPÍTULO II

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA: ENREDO, PERSONAGENS E TEMAS

Dois perdidos numa noite suja, 1966, São Paulo.
Em cena: Plínio Marcos (Paco) e Ademir Rocha (Tonho).⁷⁶

⁷⁶ Fotografia disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 14 jul. 2008.

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.

(Roberto Freire)⁷⁷

Neste capítulo, meu objetivo é analisar *Dois perdidos numa noite suja* com o intuito de compreender o seu processo de criação, o enredo, os personagens, os temas abordados na peça, a repercussão de algumas críticas 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. É importante ressaltar que a obra teatral de Plínio Marcos é extensa e investigá-la por completo seria inviável para essa monografia, ficando então para mais tarde essa tarefa. Destarte, seleciono uma peça que representa a produção do dramaturgo e que é considerada uma das mais significativas do seu conjunto de obras e vista pela crítica como um trabalho importante para a moderna dramaturgia brasileira.

A peça foi escrita em 1966 e, segundo Plínio Marcos, 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.”⁷⁸

O conto é sobre a história de dois homens, um “narrador” e o outro chamado “Lorusso”, seu companheiro no porão localizado em um edifício e local onde dormiam e pagavam, segundo o narrador, “cem liras a noites”. 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

⁷⁷ O escritor Roberto Freire foi um dos cinco espectadores que formaram a plateia na primeira apresentação de *Dois perdidos numa noite suja* em um boteco da Galeria Metrópole, no centro de São Paulo, chamado Ponto de Encontro.

⁷⁸ STEEN, Edla Van (comp.), *op. cit.*, p. 265.

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, no entanto, também não tinha dinheiro para fazer tal aquisição.

Para conseguirem os objetos desejados, ambos também 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. Contudo, “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 os dois são os assaltantes que atacaram em Villa Borghese. Apesar de preso, o “narrador” sente certa felicidade, pois acaba ficando com os sapatos de “Lorusso”.⁷⁹

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.

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

⁷⁹ 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.

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.

Eu sei bem que as pessoas têm a maior bronca de quem as incomoda. Mas o que podia fazer? O pensamento livre incomoda. Senti que a Cacilda foi tocada...⁸⁰

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.

A estreia foi no mesmo ano, 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 gostavam de se encontrar:

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.⁸¹

Muitas pessoas perguntavam como essa peça tão cheia de palavrões e gírias não havia sido censurada em 1966. E o dramaturgo explica 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.

⁸⁰ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1996, p. 101.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 102-103.

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 influencia 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.⁸²

Depois disso a peça caiu nas mãos dos críticos, fez sucesso e logo se transferiu para o Teatro de Arena, onde ganhou mais notoriedade; “jornais de grande circulação traziam críticas favoráveis, assinadas por nomes de peso: Alberto D’Aversa, João Apolinário, Paulo Mendonça, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Roberto Freire, Anatol Rosenfeld”⁸³. 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. Sábato 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.⁸⁴

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:

⁸² *Idem, ibidem*, p. 102.

⁸³ CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 223.

⁸⁴ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 1996, p. 103.

- 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 todas as cidades do interior. E dava muita encrenca. Era padre, delegado, mulheres marchadeiras querendo proibir. O povo apoiava.⁸⁵

É importante ressaltar que Plínio fazia palestras depois dos espetáculos, sempre discutindo sobre a situação do Brasil. Depois disso, a peça foi montada por vários grupos de teatro e artistas, chegando a ser uma das mais encenadas do teatro brasileiro e continua sendo até hoje, pois seus temas continuam atuais. Aqui cabe destacar a encenação da peça pelo 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.⁸⁶

O Forja tinha como proposta articular conscientização e arte e também desmistificar a imagem de um sindicato proibido e perigoso⁸⁷. O grupo, constituído por líderes sindicais, trabalhadores de base e por um ator e diretor de teatro chamado Tin Urbinatti⁸⁸, propunha-se a “atuar no sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 103, 104 -106.

⁸⁶ Ver GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 9.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ 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.

(esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato”.⁸⁹ Alguns integrantes vinham do extinto Grupo Ferramenta de Teatro, fundado pelo sindicato 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. Ainda de acordo com ela, 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.”⁹⁰

Entre 1979 e 1984, o Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente⁹¹. A primeira criação coletiva foi definida após vários debates acerca do que interessava para o público assistir e apreciar. Chegou-se à conclusão de que o “pano de fundo” para discussão em uma peça de teatro seria a ausência de liberdade, ou seja, a falta de liberdade política, a falta de liberdade na educação dos filhos, a opressão sobre a mulher, a repressão aos homossexuais e à prostituição. Foi assim gerada a peça *Pensão Liberdade* (1980), que “revela a força e a valentia da classe operária na briga com a ditadura, contra a ditadura do capital sobre o trabalho.”⁹²

A primeira experiência de montagem que não se pautou pela criação coletiva ocorreu em 1981, quando foi apresentado *Operário em construção*, baseado em 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 grupo⁹³. Cabe mencionar que temas como

⁸⁹ GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁰ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 145.

⁹¹ 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.

⁹² IANNI, Octavio. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 124.

⁹³ Cabe destacar que na abertura da programação da semana comemorativa houve a encenação de 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.

homossexualidade, prostituição e opressão feminina, enfocados pelo Forja, também estão presentes na obra de Plínio Marcos.

É importante destacar que o Forja diversifica sua produção entre espetáculos de palco e espetáculos de rua, sendo que estes últimos atendem ao trabalho de militância durante as manifestações operárias, vinculadas às campanhas sindicais.

O processo de criação é semelhante ao das peças de palco: idéias que vão se acrescentando até se chegar a um roteiro. A diferença está no produto final: o teatro de rua tem menor duração (de vinte a trinta minutos), emprega uma linguagem mais alegórica e possibilita uma maior participação do espectador. O primeiro trabalho de rua do Forja foi *A Greve de 80 e o Julgamento Popular da Lei de Segurança Nacional* (1981). Sucederam-se *O Robô que Virou Peão* (1982), sobre a questão da automação nas fábricas; *Brasil S/A* (1983), *Diretas Vou Ver* (1984) e *Boi Constituinte* (1985).⁹⁴

Comuns aos grupos de teatro independente, os debates após o espetáculo também eram uma característica do Forja. O debate era visto como uma forma de aproximação com o público e com a comunidade. Entendia-se que esse era um momento fundamental para se refletir coletivamente sobre a realidade político-econômica e sobre os problemas sociais locais e do Brasil em geral, cumprindo assim “o propósito militante do espetáculo e, por outro lado, sela-se o ato de solidariedade que une o grupo ao bairro.”⁹⁵

Foi nesse palco de críticas e contestações que, nas palavras de Kátia Paranhos, o Grupo Forja

acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias, noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores de base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro.⁹⁶

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

⁹⁴ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 190.

⁹⁶ PARANHOS, Kátia Rodrigues, *op. cit.*, 2002b, p. 79.

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. Ao analisar a abordagem de tais temas nas peças de Plínio Marcos, 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.⁹⁷

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 o fato daquele ser astuto, teimoso [...].⁹⁸

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.

Há 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

⁹⁷ 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.

⁹⁸ Depoimento concedido à Kátia Rodrigues Paranhos em 30-01-2001. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues, *op. cit.*, 2002a, p. 327.

que lhe possibilite candidatar-se a um bom emprego. A seguir se transcreve um trecho da peça em que Tonho conversa com Paco a esse respeito:

TONHO – [...] 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.⁹⁹

Segundo Paulo Vieira, na trama, “Tonho necessita de um simples par de sapatos para mudar o seu destino. Vê-se obrigado a assaltar, e o gesto prende-o ainda mais à vida que desejava abandonar”¹⁰⁰. Paco – personagem que encarna o mal absoluto –, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados.

TONHO – Hoje eu pensei em muita coisa.
 PACO – E daí?
 TONHO – Eu sei como você pode conseguir uma 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 sei onde tem dinheiro.
 PACO – Eu também sei. No Banco do Brasil.
 TONHO – Dinheiro fácil de pegar.
 PACO – Então conta pro negrão.
 TONHO – Estou falando sério, paspalho.
 [...]
 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.
 PACO – É só pedir que eles dão pra gente.
 TONHO – É só pedir e apontar isso.
 (*Tonho mostra o revólver. Os dois ficam em silêncio.*)

⁹⁹ MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 74.

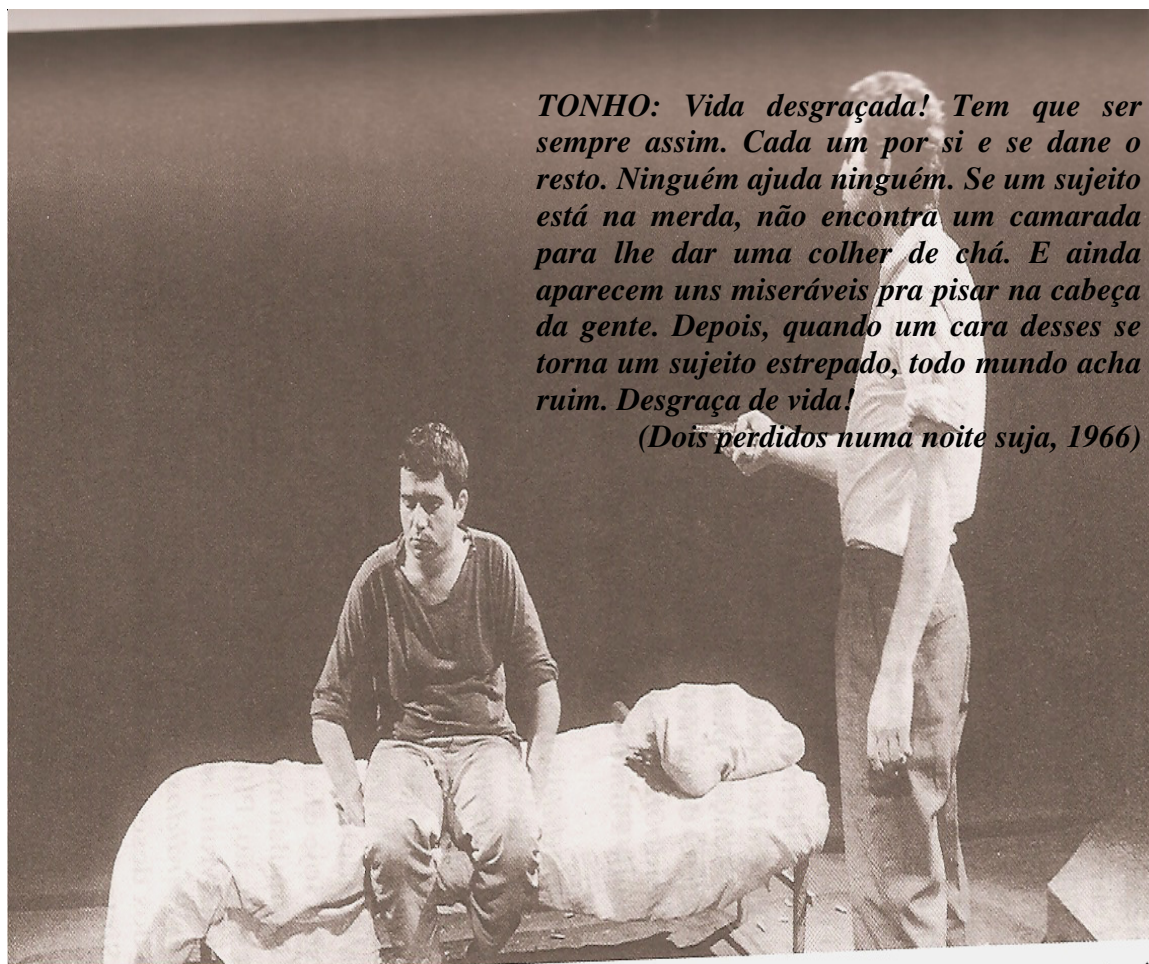
¹⁰⁰ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, 1994, p. 31.

PACO – Um assalto?
TONHO – É. Um assalto.
[...]
PACO – Pode ser sua saída.
TONHO – E sua também.
PACO – Não estou no mato.
TONHO – Não precisa da flauta?
PACO – É... Isso é...
[...]
TONHO – Você topa?
PACO – Topo! (*Pausa.*) Você está me gozando poxa?
TONHO – Não. Falei sério.
PACO – Pode ser uma boa pedida.
TONHO – É minha saída.
PACO – Devia ter pensando nisso antes.
TONHO – Não gosto disso. Só vou entrar nessa porque não vejo outro jeito de me arrumar. Se não fosse aquele maldito negrão, eu acabava me ajeitando à custa do trabalho. Também, se der certo, não me meto em outra, pode crer.¹⁰¹

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.

¹⁰¹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p.100-101.

“O QUE O PÚBLICO BRASILEIRO QUER, É EMOÇÃO”: ENREDO, TEMAS E PERSONAGENS



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)

*Dois perdidos numa noite suja, 1966*¹⁰²

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. Como já foi dito, o cenário da história de *Dois perdidos numa noite suja* é um quarto de hospedaria de última categoria que Tonho e Paco, ambos vivendo de “biscate do mercado”, dividem. 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

¹⁰² MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 219.

preconceitos sociais, entre outros. A peça é dividida em dois atos, sendo que o primeiro se subdivide em cinco quadros.

PRIMEIRO ATO

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 Paco finge não escutar. Tonho então grita com o colega, ofendendo-o verbalmente e já partindo para a agressão.¹⁰³

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.¹⁰⁴

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:

¹⁰³ É importante ressaltar que no decorrer dos diálogos a rubrica anuncia a posição e as ações dos personagens.

¹⁰⁴ 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.

[...]

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

TONHO – Onde achou?

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?¹⁰⁵

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 por ter conseguido a oportunidade de ter estudado.

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.¹⁰⁶

Tonho se sente superior, mesmo trabalhando e vivendo no mesmo local que Paco, por ter família morando no interior e por isso ter recebido uma 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.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 67-70.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 73-74.

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...¹⁰⁷

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 nos personagens 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”¹⁰⁸. Também a aparência física, principalmente a roupa e o sapato que a pessoa 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.

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 erreí 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.¹⁰⁹

Nesse sentido, Tonho se torna prejudicado na busca por um emprego devido à roupa que ele veste e o sapato que calça. Mesmo com um nível de instrução bom para o mercado de trabalho, a exclusão aqui se manifesta e ele acaba sendo marginalizado.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 80.

¹⁰⁸ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 74.

A exposição dos preconceitos sociais também se torna nítida na peça, principalmente a questão do homossexualismo. Paco ilustra bem a situação quando faz uso disso para atacar Tonho, passando a ter vantagem sobre o seu colega ao chamá-lo de “Boneca do Negrão”. Paco diz para Tonho que tem um recado para ele do “Negrão” do mercado, que o sujeito vai dar muita “porrada” em Tonho por ter este 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.¹¹⁰

Nas palavras de Belani, “lançando mão desse trunfo, Paco consegue inverter momentaneamente as posições de dominador e dominado que antes lhe eram desfavoráveis.”¹¹¹

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 brigar com Negrão do mercado para recuperar a moral como voltar para casa, onde não há emprego.

A marginalidade aparece na obra de Plínio Marcos em constante proximidade com o mundo dos “simplesmente pobres”, em uma situação 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 no 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.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 85.

¹¹¹ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 121.

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.¹¹²

SEGUNDO ATO

O segundo ato 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, para que assim encontre um bom emprego, e o segundo quer uma flauta. Márcio Belani, ao interpretar os temas dos textos do dramaturgo, 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.¹¹³

Desse modo, a arma garante o controle sobre as outras pessoas e Tonho, acreditando nisso, propõe o assalto a Paco, sendo que este se mostra cada vez mais alucinado e com uma personalidade doentia.

¹¹² MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 100-101.

¹¹³ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 93.

No início desse ato, os dois retornam ao quarto após o assalto. Tonho está nervoso e discute com Paco por ele ter agredido um das vítimas, mas este 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.

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. [...] 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?¹¹⁴

Adiante, mais um conflito se estabelece, no momento da divisão do que foi roubado. Tonho pega o par de sapatos para ele e Paco diz que se Tonho for 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.

Mas quando Tonho vai colocar os sapatos, percebe que eles são pequenos e não servem para ele. Paco ri de Tonho e fica feliz por ele não poder ir embora e porque 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 de quarto, rindo do drama alheio, 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.¹¹⁵

Tonho recusa a ideia de outro crime e Paco, aproveitando a situação, zomba o colega pelo fato de os sapatos não lhe servirem. No entanto, ocorre no desfecho da peça a inversão de comportamentos, ou seja, o personagem Tonho, rapaz do interior, que parecia ser o mais “normal” entre os dois, acaba cometendo um crime, assassinando o

¹¹⁴ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 116.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 126.

seu companheiro de quarto e assumindo o comportamento doentio do colega, como se pode constatar no seguinte trecho:

TONHO – Vai se acabar aqui, Paco.
 PACO – Tonho, você não pode me sacanear... Não pode...
(Tonho vem avançando lentamente para junto de Paco.)
 PACO – Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos...
 TONHO – Quem tem amigo é puta de zona.
 [...]
 TONHO – Assim. 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 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 via 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 bugiangas e sai dançando. Pano fecha.)*¹¹⁶

¹¹⁶ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 132, 133-134.

Em suma, 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.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos expõe uma 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 sobre a sociedade. Por mais que ele desejasse um teatro não engajado ligado a partidos políticos, faz uma crítica ao que considera o “mal da sociedade”, isto é, a miséria, a violência e as injustiças sociais. Segundo Belani, esse modo de pensar peculiar do dramaturgo santista, o fez

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.¹¹⁷

De acordo com estudos de Márcio Belani, há dois temas presentes na peça que merecem destaque: o da exclusão, seja social, econômica, política ou afetiva; e a relação de poder entre as personagens. As marcas da exclusão aparecem no marginal das peças de Plínio, na linguagem, pelas pessoas com quem se relaciona, pelas amizades que as personagens buscam, que são geralmente pessoas igualmente desclassificadas socialmente, pelos lugares que frequentam, etc.¹¹⁸

E aqui se pensa o marginal ou marginalizado, especificamente, de acordo com a definição que o dicionário aponta, ou seja, que vive à margem da sociedade ou da lei, que é impedido de participar de um grupo, da sociedade. São as pessoas marginalizadas

¹¹⁷ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 40-41.

¹¹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 74-75.

que Plínio Marcos leva para os palcos. Nesse sentido, 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.¹¹⁹

Outro ponto levantado na peça é o da aparência física, principalmente a roupa que o indivíduo veste e o sapato que usa. Tonho ressalta isso o tempo todo, dizendo que é prejudicado na hora de arrumar um emprego devido ao sapato que ele usa, associando-o a marginalidade. Ele diz a Paco “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.”¹²⁰

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 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.¹²¹

¹¹⁹ 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, p. 94.

¹²⁰ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 74.

¹²¹ BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 81.

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, nas quais o sujeito é enredado, sendo necessário compreender as determinações do tempo, construídas histórica e socialmente.¹²²

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.

Belani também chama a atenção para a questão da posse da arma de fogo. Para ele, Plínio Marcos não somente fez referência ao poder político nas mãos dos militares nesse período — eles fizeram uso das armas para manter o governo —, mas também parece querer demonstrar o caráter violento de qualquer forma de poder, associando a arma à submissão e à coerção imposta aos indivíduos.¹²³

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.

¹²² VERSA, Cezar Roberto, *op. cit.*, p. 75.

¹²³ Ver BELANI, Márcio Roberto Laras, *op. cit.*, p. 93.

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 apumar 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!¹²⁴

A relação de poder entre os personagens acontece em outros momentos quando, por exemplo, Tonho se sente superior a Paco, por ser de um conjunto social diferente, por ter estudado e por ter uma família no interior, apesar de ambos serem pobres e estarem naquele momento na mesma situação:

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.
 PACO – Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.¹²⁵

Tonho também 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 condenou 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; somente uma minoria era beneficiada.

Os personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, assim como os outros personagens criados pelo dramaturgo santista, são carregados de marcas de exclusão e

¹²⁴ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 95-96.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 73.

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 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. Assim, com os questionamentos que a peça desperta, o Grupo de Teatro Forja montou a peça 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 terem um bom emprego para dar uma boa condição financeira para a família. E no ABC paulista também tinha os vários “Tonhos” que saíram de suas cidades com destino ao Estado de São Paulo na esperança de terem mais sorte no mercado de trabalho e de poderem voltar um dia para casa realizados e mostrar para suas famílias que progrediram.

LEITURAS SOBRE “DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA”

Uma das características mais marcantes dos textos de Plínio Marcos é a utilização de gírias e palavrões, expressões comuns a um determinado grupo social, mas que impactaram ao serem escritas e encenadas a partir da década de 1960. *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 encrenca? 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.¹²⁶

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.”¹²⁷

O crítico Sábado Magaldi, duas décadas depois do lançamento da peça, em 1987, fez a seguinte análise de *Dois perdidos numa noite suja*:

Dois Perdidos proporcionou numerosa e expressiva descendência de textos de duas personagens, nos últimos anos da década de [19]60. Seu denominador-comum era a quebra de todos os tabus – honesto grito de revolta de uma geração inconformada. Privilegiou-se a explosão individual, em lugar da análise esquemática dos jogos de força políticos.¹²⁸

¹²⁶ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 66.

¹²⁷ CALASANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993, p. 99.

¹²⁸ MAGALDI, Sábado. Plínio Marcos. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 221.

Importante ressaltar que alguns críticos escreveram sobre a peça nas décadas de 1960 e 1970, sendo, assim, testemunhas diretas dos fatos da modernidade do teatro brasileiro. Magaldi foi um desses críticos que presenciou a criação da obra de Plínio Marcos, escreveu várias críticas de suas peças na medida em que eram encenadas e, recentemente, no trabalho citado acima, volta a tratar de algumas peças teatrais do dramaturgo. Assim como ele, outros críticos do teatro escreveram em diferentes jornais sobre os textos do teatrólogo santista, entre eles, Alberto D’Avesa, João Apolinário, Yan Michalski, Roberto Freire e Décio de Almeida Prado.¹²⁹

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 do 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.”¹³⁰

Letícia Morales Wanderley Marinho, em seu trabalho 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”¹³¹. 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.¹³²

¹²⁹ Alguns dos textos desses críticos estão disponibilizados no sítio oficial do dramaturgo Plínio Marcos: <<http://www.pliniomarcos.com>>.

¹³⁰ Isabel Câmara *apud* ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: Prodoc/Capes, 2005, p. 51.

¹³¹ MARINHO, Letícia Morales Wanderley. *As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, Dois perdidos numa noite suja*. 2006. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2006, p. 16.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 78.

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, e é nesse movimento de violência intensa que se revela uma visão política do dramaturgo, pois, segundo Vieira, suas peças representam uma “alegoria de poder”, além de serem uma metáfora do jogo político, e devem ser lidas dessa maneira nas entrelinhas da denúncia social.¹³³

Décio de Almeida Prado, ao fazer a crítica da peça em 1967 no *O Estado de São Paulo*, ressalta:

O diálogo que travam é uma exploração constante das fraquezas recíprocas, um intercâmbio de pequenos sadismos. Um deles 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 outro, ao contrário, está instalado definitivamente e diríamos comodamente na abjeção... O seu modo habitual de expressão é a hostilidade, desde a picuinha, o insulto, o achincalhe, 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 [...] A exploração do melhor pelo pior, do mais forte pelo mais fraco, eis o tema que a peça desenvolve até a explosão final... A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional... – mas não poderíamos imaginá-la abrandada porque nível mental e expressão acabam por se confundir. A gíria e o palavrão, em casos como este, passam a ser a própria forma de pensamento... *Dois Perdidos* revela em Plínio Marcos uma poderosa, ainda que incipiente, vocação teatral. Ele tomou uma só situação dramática, investigando-a e aprofundando-a até tornar translúcida a relação humana que lhe deu origem...¹³⁴

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 jantar, de partilha de roubo, de paz e amor, para enfim, como

¹³³ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁴ Décio de Almeida Prado *apud* ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de, *op. cit.*, p. 45.

repórter maldito, contar a História das quebradas do Mundaréu”.¹³⁵ 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.¹³⁶

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”¹³⁷ e além disso, segundo ele, Plínio Marcos procura, na esperança de se 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. Outro aspecto abordado é a preocupação com a aparência, a boa imagem, pois Tonho justifica o seu desemprego simplesmente pelo fato de não possuir um bom par de sapatos.

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.¹³⁸

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

¹³⁵ CALASANS, Adilson Campos, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 62.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 64.

¹³⁸ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p.81.

modulados em seus momentos de euforia, ora pela tristeza ora pela falsa alegria e fazem aflorar suas emoções e vontades num movimento de contrastes.”¹³⁹

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 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.¹⁴⁰

Plínio Marcos não tinha muito essas preocupações; 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 vanguardas¹⁴¹. 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”¹⁴², acabaram colocando o dramaturgo no círculo teatral vanguardista.

Décio de Almeida Prado, em trabalho de 2007, acredita 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.¹⁴³ 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:

¹³⁹ VERSA, Cezar Roberto, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁰ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴¹ Cf. VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 69.

¹⁴³ Ver PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, 149 p.

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.¹⁴⁴

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 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.¹⁴⁵

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. Cela 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 degredados filhos de Plínio Marcos.¹⁴⁶

Enfim, 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*¹⁴⁷, Ilka Marinho Zanotto fala justamente

¹⁴⁴ ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁵ MAGALDI, Sábato, *op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁶ GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, p. 30.

¹⁴⁷ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003.

da atualidade da obra do dramaturgo e das influências sobre produções artísticas mais recentes.

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.¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

PLÍNIO MARCOS E NELSON RODRIGUES

A partir de Nelson Rodrigues, 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 alguns autores consideram que Plínio Marcos recebeu forte influência de Nelson Rodrigues.¹⁴⁹

Segundo Paulo Vieira, Rodrigues, “além de se 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”.¹⁵⁰

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* de 1943, a qual é considerada o marco da moderna dramaturgia brasileira por sua estrutura complexa e inovadora do drama. Com essa peça, o teatrólogo conheceu a fama 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. 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.¹⁵¹ 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 verdadeira é que quem abriu caminho na porrada foi Nelson Rodrigues. O Oswald de Andrade só foi descoberto anos e anos depois

¹⁴⁹ Cf. VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 5-6.

¹⁵⁰ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵¹ Ver 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, 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.

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*.¹⁵²

Partindo disso, 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 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.¹⁵³

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”.¹⁵⁴

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.

¹⁵² Plínio Marcos *apud* VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵³ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 17-18.

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.*)¹⁵⁵

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, com o intuito de humilhar o colega de quarto, que depois do assalto percebe que o par de sapatos roubados não lhe serve: “A bichona tem pata grande, a patola da bicha é grande”¹⁵⁶. E depois, 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.¹⁵⁷

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 baixa classe média e o que a sociedade burguesa devia esconder, agredindo a moral dessa parte da sociedade. Suas 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 mostra nos palcos uma realidade social que a classe dominante quer abafar, quer 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

¹⁵⁵ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 134.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 126.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 132-133.

calão no seu dia-a-dia, não só em momentos de violência ou de agressividade como as personagens de Nelson Rodrigues.

DO PALCO PARA A “TELONA”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

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
 Mas se já te perdi
 Você desprezou
 Como vou me perder
 Quando se acabou
 Se eu já me perdi
 Quis voltar atrás
 Quando perdi você
**Dois Perdidos - Letra: Arnaldo
 Antunes¹⁵⁸**

Como meu objetivo não é desenvolver um trabalho sobre o cinema brasileiro, faço aqui apenas algumas considerações sobre as adaptações cinematográficas de *Dois perdidos numa noite suja*. A primeira ocorreu em 1970 e foi lançada em 1971 com direção de Braz Chediak e a segunda, produzida pelo diretor José Joffily em 2001 e 2002, sendo lançada nos cinemas em 2003.

Para fazer esse percurso, conto com uma referência importante sobre as adaptações das obras teatrais de Plínio Marcos para o cinema, que é a dissertação de

¹⁵⁸ Trilha sonora do filme *Dois Perdidos numa noite suja*, de 2002.

mestrado de Rafael de Luna Freire, *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* de 2006¹⁵⁹.

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. 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”.¹⁶⁰

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 um êxito de bilheteria e o filme foi bombardeado pela crítica. Alguns críticos consideram a adaptação cinematográfica como um “teatro filmado”, destacando a falta de criatividade do diretor.¹⁶¹

Produzido pela Magnus Filmes, *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.¹⁶²

¹⁵⁹ Neste 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 citadas os filmes: *A navalha na carne* (dir. Braz Chediak, 1970) e a 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).

¹⁶⁰ FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 200.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² Conforme informação disponibilizada no item Obra Teatral no sitio oficial de Plínio Marcos. Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 20 jun. 2009.



(Cena da primeira adaptação para o cinema de *Dois perdidos numa noite suja* de 1971, direção de Braz Chediak. Atores: Nelson Xavier e Emiliano Queiroz)¹⁶³

Braz Chediak respeitou rigorosamente o texto teatral, mas, em relação à localidade das cenas, deu vida aos lugares mencionados na peça, como nas cenas da entrevista de emprego de Tonho, da ameaça que este personagem sofreu do “Negrão”, 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, no parque onde acontece o assalto. Os personagens ainda aparecerem por diversos momentos “nas ruas escuras e desertas da cidade grande”.¹⁶⁴

Em 2001, houve a retomada de *Dois perdidos numa noite suja* por José Joffily. 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 de Plínio Marcos — que em 1999 decidiu que iria produzir um filme, adaptando alguma peça do dramaturgo santista, 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. O filme foi rodado no Rio de Janeiro e em

¹⁶³ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

¹⁶⁴ FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 203.

Nova Iorque¹⁶⁵ e Paco, que na peça era homem, na adaptação passa a ser uma mulher, cujo nome verdadeiro é Rita, interpretada por Débora Falabella.

Paco e Tonho são dois imigrantes ilegais em Nova Iorque. Tonho, que saiu de Minas Gerais em busca de se tornar um homem bem-sucedido, de alcançar a prosperidade, decepiona-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” e demonstra estar disposta a tudo para alcançar esse objetivo. 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. No filme também é discutido o universo marginal; os personagens começam a planejar golpes na esperança de assim conseguirem mudar suas vidas.

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.¹⁶⁶

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, pois eles se agredem verbalmente, muito mais Paco do que Tonho, pois este último alimenta um sentimento bom pela companheira, havendo assim uma dicotomia: crueldade (de Paco) e sensibilidade (de Tonho).

Portanto, apesar desse último 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.

¹⁶⁵ Cf. FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 381.

¹⁶⁶ FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 382-383.



(Cartaz da segunda adaptação para o cinema de *Dois perdidos numa noite suja* produzido em 2001 e 2002, direção de José Joffily. Atores: Roberto Bomtempo como “Tonho” e Débora Falabella protagonizando “Paco”).¹⁶⁷

¹⁶⁷ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caminho percorrido até aqui, procurei analisar a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, com o objetivo de compreender 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, vivências e experiências em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências 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.

Em minha análise, procurei identificar um grupo de teatro que tivesse montado a peça e trabalhado a essência que Plínio Marcos queria passar ao espectador e detectei que ao montar *Dois perdidos numa noite suja*, o grupo 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, 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.

Ao estudar *Dois perdidos numa noite suja*, tentei compreender o seu processo de criação, o enredo, os personagens, os temas abordados na peça, a repercussão da crítica 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.

A peça, dividida em dois atos que se passam num quarto de hospedaria de última categoria, retrata 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, sendo que para Tonho, a vida digna e decente depende de um par de sapatos novos que lhe possibilite candidatar-se a um bom emprego e para Paco,

personagem que encarna o mal absoluto, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados.

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 este 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 tem 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 das 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.

- **Artigo, livros e capítulos de livros e referentes a Plínio Marcos:**

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Uma preferência: a peça de dois personagens. *In: Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: PRODOC/CAPES, 2005, 224 p.

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, 136 p.

MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos. *In: Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 323 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. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, 287 p.

_____. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996, 120 p.

MENDES, Oswaldo. *Bendito Maldito*. São Paulo: Ed. Leya, 2009, 500 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.

OLIVEIRA, Paulo Roberto. *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 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.

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.

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.

- **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, Sonia Salomão. *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.

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, Braz. RJ, Ipanema Filmes, 1971, 100 min., som, colorido.

Dois perdidos numa noite suja. JOFFILY, José. 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:

ALMEIDA, Antônio de. *Lutas, organização coletiva e cotidiano: cultura e política dos trabalhadores no ABC paulista – 1930-1980*. 1996. 290 f. Tese (Doutorado em História) – FFLCH/USP, São Paulo, 1996

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet; Brasília: PRODOC/CAPES, 2005, 223 p.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.

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.

CAMACHO, Thimoteo. *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999, 192 p.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 2002, 538 p.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988, 244 p.

_____. *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, Benoit. *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.

- 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.
- 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
- 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. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, 81 p.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, 102 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.
- 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*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 1999, 328 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.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, 286 p.
- 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.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999, 419 p.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 314 p.
- 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.