

Jacques Elias de Carvalho

**“Eu sou apenas um repórter de um
tempo mau”: História, Censura e
Recepção da obra de Plínio Marcos**

Uberlândia – MG
2017

Jacques Elias de Carvalho

“Eu sou apenas um repórter de um tempo mau”: História, Censura e Recepção da obra de Plínio Marcos

TESE apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em História Social.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

Uberlândia – MG
2017

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

C331e
2017 Carvalho, Jacques Elias de, 1977-
 "Eu sou apenas um repórter de um tempo mau" : história, censura e
 recepção da obra de Plínio Marcos / Jacques Elias de Carvalho. - 2017.
 349 f.

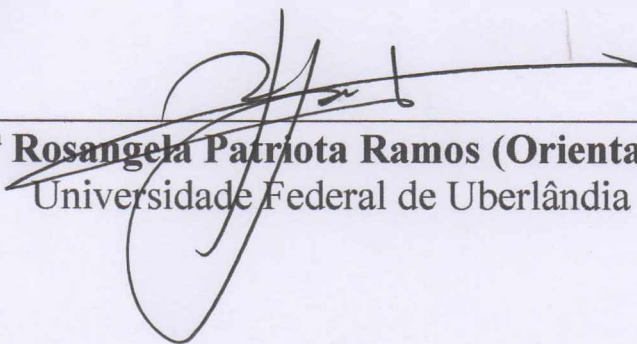
 Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
 Tese (doutorado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa
 de Pós-Graduação em História.
 Inclui bibliografia.

 1. História - Teses. 2. História e teatro - Brasil - Teses. 3. Censura -
 Brasil - 1960-1970 - Teses. 4. Marcos, Plínio, 1935-1999 - Crítica e
 interpretação - Teses. I. Patriota, Rosangela, 1957-. II. Universidade
 Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III.
 Título.

CDU: 930

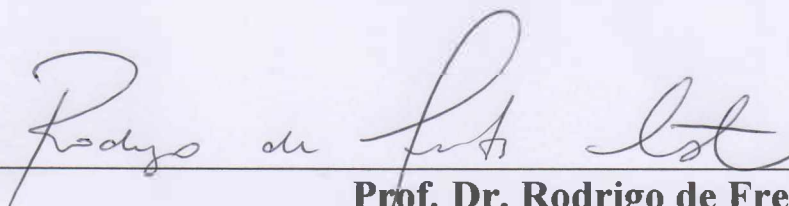
Jacques Elias de Carvalho

Banca Examinadora

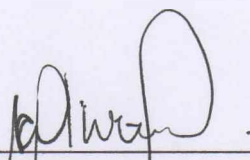


Prof.ª Dr.ª Rosângela Patriota Ramos (Orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia – MG

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – MG



Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – MG



Prof.ª Dr.ª Sírely Cristina Oliveira
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo
Mineiro – MG



Prof.ª Dr.ª Katia Eliane Barbosa
Universidade Luterana do Brasil – Campus Itumbiara/GO

Uberlândia – MG
2017

Para Valdemar e Margarida (*in memoriam*)
Sandra Rodart, meu porto!
Francisco, “aquele que amo mais do que tudo”!

AGRADECIMENTOS

Essa tese não teria se materializado sem a ajuda de muitas pessoas. Todas elas foram importantes nesse processo de aprendizagem e dedicação. Algumas partiram, mas deixaram a certeza do reencontro. O melhor de tudo foi mesmo a caminhada!

Gostaria de fazer um agradecimento especial à Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota por compartilhar comigo as leituras teóricas e as leituras de mundo ao longo de todos esses anos. Nessa longa jornada intelectual, suas aulas e suas orientações foram fundamentais para solidificar o “desejo pela pesquisa” construindo e pavimentando os caminhos da formação teórica e da docência. Agradeço também pela amizade, convivência e pelo respeito desde os primeiros seminários na graduação.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos por ser generoso e pelas grandes aulas em tempos menos sombrios. Suas críticas e ironias nos debates são lampejos ainda lembrados em sala de aula. Obrigado pela amizade e competência na leitura de todos os trabalhos.

Ao Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa pelas valiosas sugestões no Exame de Qualificação e pela amizade desde os tempos da graduação.

À Prof^a. Dr^a. Katia Eliane Barbosa e a Prof^a. Dr^a. Sírley Cristina Oliveira pelas leituras atenciosas e por aceitarem participar da banca de defesa desse trabalho.

Aos funcionários do Arquivo Nacional – Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP – pela disponibilidade no atendimento da pesquisa. Aos funcionários da FUNARTE/Rio de Janeiro por facilitar o acesso à documentação propiciando a solução dos desesperos durante o processo de levantamento documental. Aos funcionários do arquivo do Centro Cultural de São Paulo pela disposição com a documentação.

À Erika Maurienn pelas conversas e caronas no trajeto Brasília/Anápolis. Sua ajuda foi fundamental.

Aos colegas de trabalho do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – IFG – Campus Anápolis: Elza Godinho, Marcos Carvalho, Gessica, Aline e Michele Siqueira pelos debates éticos em Anápolis. Aos parceiros Ronan, Rodolfo, Neville e Sergio Filgueira pelas parcerias no trabalho. Ao IFG pela licença parcial para a finalização da tese.

Aos colegas de doutorado e de aflições Renan, Cláudia, Silvana e Sandra, se o processo foi árduo, as nossas conversas aliviaram e trouxeram leveza ao cotidiano.

Aos meus familiares pelo apoio incondicional ao longo de todos esses anos de estudo. Aos meus irmãos, José Maria e Paulo Antonio pelas conversas e risos de sempre. Ao João, pelas vivências. Às irmãs Maria José e Dagmar, pelos afetos de outrora. À minha querida

Leid, obrigado “pelas estadias” e pelos debates sobre o mundo. Ao Manoel, pela alegria e simplicidade de sempre. Ao Adriano, meu irmão/sobrinho, por me receber em Uberlândia novamente. Obrigado!

A minha mãe, Margarida (*in memoriam*), pelo amor de uma vida. Ao meu pai, Valdemar (*in memoriam*), pelas lições e exemplos de respeito e honestidade.

À Sandra Rodart minha companheira de jornadas. Ao Francisco por ser também a nossa jornada.

Agradeço também ao NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), lugar onde a pesquisa – mesmo carregando a seriedade da academia – encontra-se recoberta de risos e amizades. Agradeço a todos que fazem ou fizeram parte desse núcleo.

A todos, os meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

CARVALHO, Jacques Elias de. **“Eu sou apenas um repórter de um tempo mau”**: História, Censura e Recepção da obra de Plínio Marcos. 2017. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

Esta pesquisa está focada no processo de recepção da dramaturgia de Plínio Marcos nas décadas de 1960/1970 que estrutura a análise da historicidade das obras do dramaturgo santista nesse período. Para tanto, é um trabalho que se organiza pelo prisma das relações entre História e Teatro tendo como norte interpretativo a apreciação das entrevistas concedidas pelo autor, das críticas teatrais, dos pareceres censórios e dos trabalhos acadêmicos que versaram sobre a obra pliniana, principalmente a documentação referente aos textos teatrais: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás*, verdadeiros marcos interpretativos de sua dramaturgia. Dessa maneira, o trabalho problematiza os conceitos de “marginal” e “maldito” que acompanharam o autor ao longo de sua trajetória e demarcaram os diversos posicionamentos estéticos e políticos sobre a sua condição de artista e homem de teatro, por outro lado, revelaram a dimensão histórica de tais conceitos forjados e incorporados ao longo do processo de afirmação de sua dramaturgia.

Palavras-Chave: História – Teatro – Recepção – Ditadura – Censura – Plínio Marcos – Dramaturgia.

ABSTRACT

CARVALHO, Jacques Elias de. “**Eu sou apenas um repórter de um tempo mau**”: História, Censura e Recepção da obra de Plínio Marcos. 2017. 353f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

This research is focused on the process of reception of Plínio Marcos' dramaturgy in 1960/1970s, which structures an analysis of the historicity of Brazilian dramatist's masterpieces during this period. Thereby, this research is organized by the prism of the relations between History and Theater, having as interpretive perspective the appreciation of some interviews granted by the author, theatrical critics, censorial opinions and academic works that dealt with Plinian masterpieces – mainly the documents referred to the theatrical texts: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* and *Abajur lilás*, all them considered true interpretative milestones of his dramaturgy. Thus, this research problematizes the concepts of "marginal" and "cursed" that accompanied the dramatist during his trajectory and demarcated the diverse aesthetic and political positions on his condition as artist – a man of the theater – and, on the other hand, they revealed a historical dimension of such forged and embedded concepts throughout the process of his dramaturgy affirmation.

Keywords: History - Theater - Reception - Dictatorship - Censure - Plínio Marcos - Dramaturgy.

Resumo	VI
Abstract	VII
<u>Introdução</u> –	01
Capítulo 1 – Marginais, censura, cultura e resistência democrática	14
1.1 – Em tempos de maldito.....	14
1.2 – Os “marginais” no palco.....	23
1.3 – A vida como obra dramática.....	32
1.4 – As lutas cotidianas do dramaturgo.....	39
1.5 – A cultura do povo como resistência.....	58
1.6 – Artistas/intelectuais: o lugar da resistência.....	67
Capítulo 2 – Plínio Marcos e o olhar da crítica especializada: um autor em busca de um palco	82
2.1 – O universo crítico: 1960/1970.....	82
2.2 – <i>Barrela</i> : a crítica imaginada.....	118
2.3 – <i>Dois perdidos numa noite suja</i> : o nascimento do dramaturgo.....	127
2.4 – <i>Navalha na carne</i> : uma crítica combatente.....	142
2.5 – O <i>Abajur Lilás</i> : metáfora das lutas cotidianas.....	156
2.6 – Os críticos teatrais e os “balanços” sobre a obra.....	165
Capítulo 3 – As lutas do maldito: embates políticos entre Plínio Marcos, a obra e a censura	189
3.1 – Plínio Marcos e a censura.....	189
3.2 – <i>Barrela</i> e um longo silêncio burocrático.....	203
3.3 – <i>Dois Perdidos numa noite suja</i> : um processo em construção.....	213
3.4 – <i>Navalha na Carne</i> : 20 anos de luta.....	222
3.5 – O <i>Abajur Lilás</i> : metáfora e luta.....	241
Capítulo 4 – Interpretações acadêmicas e biográficas sobre o dramaturgo Plínio Marcos	257
4.1 – Dos marginais aos místicos.....	257
4.2 – Os estudos comparativos: a reafirmação do dramaturgo marginal.....	266
4.3 – A violência como marca da marginalidade.....	278
4.4 – Os debates historiográficos sobre Plínio Marcos.....	284
4.5 – Biografias.....	296
<u>Considerações finais</u>	310
<u>Referências Bibliográficas</u>	317

Introdução

1967 (ou 68, não me lembro bem). O sujeito na minha frente era um perfeito idiota. Um censor. Não falava, guinchava. Era fácil perceber que sua bundona gorda e mole suava na cadeira. Atrás de sua escrivaninha, ele demonstrava medo. Tinha tomado uma grande decisão: proibir minha peça *Navalha na Carne*. Pra ele, era apavorante eu não aceitar sua decisão; por isso gritava, com o mau humor típico de censor.

— Não vai montar essa porcaria de peça, não vai. Não vai! Eu sou censor e não libero essa peça, não libero. Não libero!

— E por que não libera?

— Porque não quero. Sou censor e pronto. Proíbo e pronto. Entendeu?

— Não. Acho que o senhor não explica — desafiei. Ele ficou possesso e berrou mais alto ainda.

— Essa porcaria é pornográfica e subversiva.

— Por que é pornográfica?

— Porque tem palavrão.

— E por que é subversiva?

— Porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve. Fim de papo. Tá resolvido e não adianta discutir. **(Plínio Marcos)**

Preciso dos famintos e dos enfermos. Preciso dos meus fantasmas de sempre. Porque eu não quero nada sem estar com eles. Nem Paris, nem Madri, nem nada. Nem o dinheiro, nem os aplausos, nem o retrato no jornal. Eu quero a liberdade de expressão no território brasileiro. Eu quero a dignidade para o homem brasileiro. Eu quero o trabalho com remuneração que dê para todos os homens adquirirem seu pão, seu teto, seu fogo, seu livro. Eu quero o respeito pela manifestação espontânea do povo sempre lesado e marginalizado da sua própria história. Eu quero tudo isso na terra em que nasci e onde aprendi com meus pais, vizinhos, amigos, mestres e com os maiores, que seria assim. **(Plínio Marcos)**

O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. **(Walter Benjamin)**

O debate – destacado na epígrafe – narrado por Plínio Marcos é um exemplo absurdo dos mecanismos autoritários entrelaçados na burocracia censória no Brasil, mas revela outras dinâmicas sobre o autoritarismo cotidiano dos agentes da repressão escudados pela lei. As décadas de 1960 e 1970 transformaram a censura num imenso aparato burocrático de perseguição política de diversos artistas e intelectuais que se justificava, dentre outras, pela manutenção da moralidade. Ao lado da tortura, dos desaparecimentos, das mortes nos porões

e dos exílios, a censura foi um inimigo cotidiano que contava com o apoio de uma significativa parcela da população brasileira. A narrativa de uma situação de exceção moldou grande parte da trajetória do dramaturgo Plínio Marcos. Num manuscrito sobre a arte cênica, o dramaturgo afirmava que “onde existe o autoritarismo o artista é sufocado. O autoritarismo gera o obscurantismo que favorece o copiador, o bobo da corte e os senhores da estética decorativa”. A censura nunca foi um rótulo criativo para o autor. E reapropriava o discurso sobre a liberdade de expressão afirmando sobre o lugar do teatro nas sociedades, pois “o teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se pode discutir até as últimas consequências os problemas dos homens”.¹ No entanto, tomo a liberdade de usar as palavras de Hannah Arendt – apropriadas com ressalvas – para articular um debate que perpassa esse momento da história brasileira.

Que mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na terra – essa convicção constitui o pano de fundo implícito contra o qual se delinearam esses perfis.²

Para muitos, os tempos sombrios ainda projetam sua força sobre o presente, uma sombra que teima em obscurecer a clareza da realidade ou esconde um processo de farsa histórica. A obra de Plínio Marcos é um lampejo que se projeta sobre as décadas de 1960 e 1970 num olhar retrospecto. É um olhar meticuloso e cortante. A metáfora benjaminiana nos auxilia a compreender um dos períodos mais sombrios da história recente do Brasil. Plínio Marcos foi polêmico, um cronista brilhante e um dramaturgo singular, mas outra definição, pouco empregada pelos estudiosos da obra e do período, talvez seja a condição de “resistente”. Um artista que construiu uma trajetória polêmica, marcada pelos caminhos das lutas pelas liberdades artísticas e intelectuais. Integrou o bloco da “resistência democrática”.

O dramaturgo avançou contra os mecanismos autoritários do regime e demarcou os posicionamentos no campo da liberdade democrática, da defesa da cultura, do fim da censura e da construção da participação popular nas decisões políticas. Pelo olhar dos críticos teatrais, o dramaturgo criou uma obra marcada pela crítica social, pelo realismo e denúncia das mazelas dos grupos marginalizados. Lutou como poucos, mas marcou uma geração de jovens dramaturgos que construíram suas obras inspirados na força de seus diálogos, nas agruras de suas personagens e no movimento cênico de seus textos. Assim, sua obra é um depoimento

¹ www.pliniomarcos.com. Acesso em 25/03/2017.

² ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 09.

crítico sobre uma época, uma força artística construída pelo olhar interpretativo e pela vivência autoral em tempos de repressão, desenvolvimento econômico desigual e transformações culturais. Em suma, uma obra aberta.³ Plínio Marcos não fugia do debate.

O problema verdadeiro e grave é, em vez disso, em minha opinião, o problema da responsabilidade. Vivemos em uma época na qual, entre tantos processos degenerativos, que sempre oferecem novos pretextos aos anunciadores de crise, aos profetas apocalípticos do fim da história, um dos mais preocupantes, até mesmo porque é dos mais evidentes, parece-me ser a progressiva desresponsabilização (perdoe-me essa horrível palavra) do indivíduo, uma vez transformado em homem-massa.⁴

Plínio Marcos nunca se negou a assumir suas responsabilidades como dramaturgo, artista e homem de cultura. Em todos os campos de atuação assumiu “posturas de risco” em tempos de autoritarismo. Na dramaturgia, construiu e reconfigurou as relações de poder, num lócus privilegiado: o lugar dos marginais no cenário urbano que crescia vertiginosamente naquele momento. Essas personagens carregam as marcas de origem, uma linguagem própria e uma realidade impactante. Nas décadas de 1960 e 1970, seus textos teatrais tornaram-se reveladores do debate entre estética e política rearticulando os caminhos do nacionalismo no teatro brasileiro. São personagens “sem história”, marginalizadas do ponto de vista da memória, pois buscam os últimos vestígios de humanidade nos diálogos e na completa desumanização a que estão submetidas. São massacradas pelas complexas relações de poder e pelo uso das diversas formas de violência.⁵ O mundo não oferece outras saídas para as personagens plinianas. Não existe redenção e nem um futuro. Seus textos são denúncias dos mecanismos de exploração vivenciados na realidade e na sua condição dramática. Retrato, como poucos, a voz dos esquecidos e bradou contra as tentativas de silenciamento.⁶

O dramaturgo interpretou e reconstruiu a sua história. Foi agente da memória, escreveu sobre a trajetória de suas peças e recriou o mundo de suas personagens como parte integrante das próprias experiências. As “quebradas do mundaréu” foi o lugar imaginado pelo

³ ECO, Humberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁴ BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 100.

⁵ Hannah Arendt também nos auxilia na compreensão da violência na obra de Plínio Marcos, pois “onde a violência já não é mais contida e restringida pelo poder, já começou a bem conhecida inversão cômputo dos meios e fins. Os meios – de destruição – agora determinam o fim – e que a consequência será a destruição de todo o poder [...]. Poder e violência se opõem; onde um deles domina totalmente o outro está ausente. A violência aparece onde o poder está em perigo, mas se a permitem seguir seus próprios caminhos, resulta no desaparecimento do poder”. ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 133.

⁶ NOVAES, Adauto. **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

autor para retratar as vivências de suas personagens, os caminhos e descaminhos de “bom roçado de meu Deus”, dessa gente que “só berra da geral sem influenciar no resultado”. Plínio interpretou uma época de profundas tensões sociais. Essas tensões estão presentes nas suas obras, na construção do referencial crítico e nos pareceres da censura. A escrita do autor incorporou essas questões e forjou uma compreensão da realidade. O dramaturgo também é sua obra.

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, não é apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre o criador e o público.⁷

Nesses anos sombrios, o dramaturgo lutou em diversas frentes. Em todos os momentos, mesmo quando defendia valores nacionalizantes – uma cultura genuinamente popular diante da invasão do estrangeiro – era um homem que buscava o universal, olhava o mundo pelas lentes de um grupo específico, mas o objetivo era a denúncia das mazelas cotidianas e a situação de violência que afeta todos os homens no mundo contemporâneo. Seus dramas reconheciam a humanidade dos marginalizados e projetavam para o público teatral suas próprias contradições. Plínio Marcos fez da escrita a sua arma contra a censura e a sociedade autoritária.

Da escrita como arma e como força de resistência, consolidou-se a posição de dramaturgo. Como autor dramático, tornou-se conhecido pelos críticos teatrais no final da década de 1960. A escrita dramática forjou o cronista cotidiano que atuou em diversos jornais. Dessa empreitada jornalística surgiram vários personagens que habitam um mundo que se projeta como marginal, mas integra o cotidiano das grandes metrópoles. As “quebradas do mundaréu” tornou-se a cidade inteira. Em todas as atividades que ocupou nesse período enfrentou problemas com a censura. Entre 1960 e 1979, publicou vários livros – “o livro é ruim, mas o camelô é bom” – pois incorporava a figura do caixeiro viajante que vendia suas próprias obras. Nesses momentos, vendia também a escrita como arma de combate.

As décadas de 1960 e 1970 tornaram-se o contexto de luta e afirmação do dramaturgo Plínio Marcos. Esse momento – descoberto pelos críticos de sua escrita dramática – pode ser

⁷ CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 37-83, p. 68.

apreendido por múltiplos estudos e perspectivas.⁸ Rosangela Patriota traz uma importante contribuição para se pensar o período. Tendo como prisma analítico a atuação do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, Patriota chama a atenção para a multiplicidade de propostas que permearam as lutas artísticas do período.

O ano de 1979 é considerado, por alguns setores da sociedade brasileira, um marco na trajetória das lutas contra o Estado instaurado em 1964. A oposição aos governos militares, embora tenha sido sistemática, ocorreu de maneiras diferenciadas e com distintos graus de intensidade, que foram desde a preconizada resistência democrática até a luta armada no âmbito rural e urbano. Esses governos, por sua vez, diversificaram, ao longo dos anos, os níveis de enfrentamento em relação à oposição: recorreram à censura deliberada das produções artísticas e intelectuais em geral, e, em casos extremos, à repressão organizada por meio dos grupos para militares.⁹

Nesse sentido, a oposição foi múltipla e variada revelando os movimentos contrários ao regime. Esse painel da resistência traduzia os anseios dos diversos setores da sociedade brasileira que, por meio da atuação nas brechas do sistema autoritário, construiu uma verdadeira “cultura da resistência”. O teatro brasileiro foi ponta de lança desse processo, pois estava na mira do sistema. Por outro lado, a repressão sofisticava os mecanismos de sufocamento das massas e das reivindicações dos setores opositores. A censura aparecia como um braço legalizado do sistema que contribuía decisivamente para desestruturar os diversos artistas que se colocavam como críticos do regime. A pluralidade artística estruturava os caminhos da resistência.

Não há dúvidas: a ausência de participação e de canais para expressão eram relativizadas nas artes, e, nesse sentido, a proposta de redemocratização passou também pelo campo estético. Significativamente, apesar do autoritarismo das relações políticas e sociais, no universo do engajamento artístico a pluralidade fez-se presente, pois concomitante ao trabalho de Oduvaldo Vianna Filho houve o Teatro Oficina, em São Paulo, o Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, os dramaturgos como Vicente Pereira, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Nélson Rodrigues, além da vinda do Living Theatre ao Brasil, bem como espetáculos que se ancoravam nas experiências teatrais do Teatro Brasileiro de Comédia, isso sem arrolar os grupos de teatro independentes. De forma curiosa pode-se dizer, apesar de

⁸ O **NEHAC** – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – tornou-se um importante centro de debate historiográfico no Brasil. Em mais de vinte anos de atuação no Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, seus idealizadores – Rosangela Patriota e Alcides Freire Ramos – para além de suas pesquisas individuais, formaram uma geração de pesquisadores e professores que construíram suas pesquisas sob o prisma do debate entre a História e a Arte. Sobre o período em questão – as décadas de 1960 e 1970 – Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos estabeleceram os limites do pensamento crítico sobre o Teatro e o Cinema e construíram um paradigma historiográfico que organiza o debate sobre a resistência artística ao regime militar brasileiro. O núcleo mantém uma revista eletrônica – **Fênix Revista de História e Estudos Culturais** – no intuito de divulgar os resultados das pesquisas de seus colaboradores, bem como, de diversos autores no cenário nacional.

⁹ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 21.

referenciais históricos, estéticos e ideológicos totalmente diferenciados, estes nomes todos podiam ser arrolados no campo da oposição, que foi múltipla e apresentou um horizonte de preocupações, contribuindo, assim, para a formação de segmentos sociais extremamente críticos.¹⁰

Nesse jogo de tensão, a obra dramática de Plínio Marcos estabeleceu os pontos de ruptura. Dessa maneira, são práticas sociais que permitem um olhar específico sobre o período, pois incorporaram os debates daquele momento histórico. Suas obras são testemunhos de uma época em que congregavam a luta do dramaturgo, os debates dos críticos teatrais e forjavam interpretações para o futuro. Como manifestações artísticas, seus textos dramáticos revelaram uma época que, guardadas as devidas proporções, ainda projeta a sua força no presente. Esse passado, ainda tão próximo de nós, articula o nosso olhar e nossas perspectivas sobre o processo histórico.¹¹ Alberto Vesentini esclarece essa complexa relação ao formular uma questão fundamental para o trabalho do historiador. Pensando na construção da memória histórica, Vesentini estrutura a sua reflexão tendo como objeto um passado em movimento que, pelo prisma interpretativo, encontra-se ligado ao presente. Um passado que marca as dúvidas do presente.

Com que critério um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é a sua? A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia.¹²

Essas lutas, mesmo que fragmentadas e diversas, são trajetórias históricas e práticas cotidianas que auxiliam a compreender um dos momentos mais marcantes da produção teatral brasileira. As obras de Plínio Marcos são exemplos dessas lutas que forjaram um campo de resistência teatral que englobava críticos teatrais, dramaturgos, autores, diretores, atores e atrizes. Em muitos momentos, suas obras arregimentaram e foram pontas de lança das lutas coletivas do segmento teatral que visavam resistência nas brechas do sistema político. Em outros casos, representaram a luta solitária do dramaturgo para liberar um texto ou algum espetáculo. Sem dúvida, a obra de Plínio Marcos ainda projeta sobre o presente, as dúvidas e as incertezas de suas personagens, mas organizam sob o prisma da interpretação histórica. Em todos os momentos, representou a luta pela liberdade de expressão.

¹⁰ Ibid., p. 17.

¹¹ As reflexões de Marc Bloch sobre passado/presente são esclarecedoras. Para ele, “em primeiro lugar, a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda. Como, sem uma decantação prévia, poderíamos fazer, de fenômenos que não tem outra característica comum a não ser não terem sido contemporâneos, matéria de um conhecimento racional?”. In: BLOCH, M. **Apologia da história, ou, o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 52.

¹² VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p.33.

Para o historiador, o diálogo com o processo de recepção dos textos plinianos é uma caminho para a compreensão das complexas relações entre arte e sociedade. Essa complexidade do trabalho historiográfico pode ser apreendida nas reflexões de Adalberto Marson, pois o diálogo teórico-metodológico com o objeto de pesquisa revela outras dinâmicas da pesquisa. Essa operação sofisticada, marcada por uma ideia de distanciamento do objeto de pesquisa, organiza os caminhos da pesquisa e do diálogo com as fontes documentais.

O trabalho do historiador tornou-se uma operação sofisticada, mediante um conjunto de regras metodológicas e técnicas complementadas por uma variedade de interpretações e montadas em certos meios de controle do objeto analisado através dos recursos de classificação e da quantificação, de tal modo a se conseguir um máximo de distanciamento formal deste objeto.¹³

Tais comentários são importantes na concepção/construção da pesquisa, pois o fazer teatral também está carregado desses significados e considerações. Assim, compreender a obra de Plínio Marcos à luz dessas questões, é perceber esses fragmentos, memórias e lutas dos artistas e grupos teatrais nas décadas de 1960 e 1970. São fragmentos também de uma luta particular. A compreensão dos sujeitos históricos daquele período, bem como suas interpretações, é o próprio fazer artístico como uma prática social em conflito com a realidade histórica em debate. Essas problemáticas colocam o historiador em conflito com a sua própria produção, pois o presente torna-se o lugar da reflexão e projeta também suas preocupações no passado, ou seja, o historiador sempre parte de um presente em transformação,¹⁴ evidenciando o selecionar, organizar e refletir, lembrado por Michel de Certeau.¹⁵ No entanto, sobre essa imbricada relação – passado e presente – podemos elencar diversos caminhos e autores que demarcam posicionamentos, mas Thompson traz reflexões instigantes:

O objeto do conhecimento histórico é a história “real”, cujas evidências devem ser necessariamente incompletas e imperfeitas. Supor que um “presente”, por se transformar em “passado”, modifica com isto seu *status* ontológico, é compreender mal tanto o passado como o presente. A realidade palpável de nosso próprio presente (transitório) não pode de maneira alguma ser modificada porque está desde já, tornando-se passado, para a posteridade. Na verdade, a posteridade não pode interrogá-lo da maneira pelo qual o fazemos; sem dúvida, nós, experimentando o momento

¹³ MARSON A. Reflexões sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, M. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro/São Paulo. Marco Zero/ANPUH, 1984, p. 38.

¹⁴ HOBBSAWN, E. J. **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

¹⁵ CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

presente e sendo atores nesse nosso presente, só sobrevivemos na forma de certas evidências de nossos atos ou pensamentos.¹⁶

As evidências são fragmentos incompletos de uma imensa realidade perdida. Em verdade, cada geração se volta para o passado com questões próprias e específicas do seu momento histórico, isto não significa dizer que o passado será modificado, mas apropriado e interpretado à luz das questões e proposições do momento presente. Nesse caso, Vesentini, Certeau e Thompson percebem uma dimensão dinâmica do passado, pois revelam uma preocupação latente do trabalho do historiador; o diálogo com as fontes documentais na compreensão do passado, assim percebido e vivenciado, e em constante transformação, deixando “certas evidências”, incompletas obviamente, mas carregadas de possibilidades. Tais reflexões são importantes para pensar a relação construída e apropriada por Plínio Marcos durante o período ditatorial brasileiro, especificamente nas décadas de 1960 e 1970, bem como o universo de críticos que analisaram suas obras compondo esse campo em diálogo com a recepção das obras artísticas. É nessa perspectiva que tais autores nos auxiliam no debate e estruturam esse trabalho.

Incorporando essas reflexões, a tese também encontra-se ancorada no processo de recepção dos textos de Plínio Marcos.¹⁷ A recepção dos textos plinianos torna-se uma maneira de compreender as lutas dos agentes históricos que – leitores de uma obra artística – estruturam seus posicionamentos estéticos, políticos e sociais em torno dos debates e das trajetórias dessas obras.¹⁸ A reconstrução parcial desse “horizonte de expectativas”¹⁹ é

¹⁶ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 51.

¹⁷ Segundo Regina Zilberman, no campo recepcional, o leitor torna-se o principal elo do processo literário. Revolucionando o debate contra as leituras que colocavam a obra como centro incontestável de análise e um marxismo que priorizava o social, a Estética da Recepção recoloca o lugar do leitor ativo no processo histórico forjando o debate sobre “Horizonte de Expectativas”. Segundo a autora, a “Estética da Recepção” ganha um impulso considerável com os estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser no campo da teoria crítica, no final da década de 1960. Os dois pesquisadores se destacaram por seus estudos desenvolvidos na Alemanha, na Escola de Constança. De uma maneira bastante ampla, o objetivo de Jauss pode ser resumido da seguinte maneira, “alterar esse quadro, propondo uma história da arte fundada em outros princípios, que incluem a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua”. ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 32. Diante dessas considerações, está implícita uma crítica à ideia de cânone literário e a proposição da perspectiva histórica para a obra de arte. A natureza eminentemente histórica da obra de arte, a obra como portadora de elementos da realidade histórica, a obra situada no intercâmbio dos receptores e a relação da obra com e o seu momento histórico formam as bases teóricas das propostas teórico-metodológicas de Jauss e de Iser.

¹⁸ As divergências entre Iser e Jauss são importantes para a compreensão da “Teoria Estética da Recepção”. Ao comentar algumas questões propostas por Iser, João Cezar de Castro Rocha afirma que o autor “explicitou a distância entre a ‘estética da recepção’, tal como ideada por Jauss, e a ‘estética do efeito’, como desenvolvida por Iser. A estética da recepção se articula a partir da reconstrução histórica de juízos de leitores particulares. Inspirado em Hans-Georg Gadamer, Jauss pretendia conceituar o modo como se processa a interação das expectativas tradicionais do leitor frente a um texto específico. A análise da fusão dos horizontes de expectativa com o ato da leitura tornou-se extremamente relevante para Jauss, pois permitia aprofundar a compreensão

fundamental para a compreensão do lugar do leitor no processo de apreensão dos textos, no nosso caso, os textos dramáticos. Esses textos, singulares na sua estrutura formal, foram lidos como formas artísticas de uma época.

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para quais o texto constituiu uma resposta e que descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a reconhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.²⁰

O horizonte de expectativas da obra pliniana está alicerçado em quatro pilares interpretativos que sedimentam e reconfiguram o diálogo dos textos com o momento histórico: as leituras dos críticos teatrais; as leituras dos censores; as leituras acadêmicas e as leituras feitas pelo próprio dramaturgo sobre as suas obras. Ao reconstruir essas leituras, estamos diante de um universo de possibilidades que nos auxilia a compreender as apropriações históricas da dramaturgia de Plínio Marcos. Ademais, esse processo de recepção é fundamental para a compreensão da trajetória do dramaturgo, suas lutas políticas e sociais nas décadas de 1960 e 1970, os embates com a censura e a apropriação feita pela academia num outro momento histórico. O dramaturgo também é um leitor de suas obras.

O dramaturgo não produziu uma obra dramática engajada nos moldes do teatro

hermenêutica de Gadamer no que se refere ao relacionamento do passado com o presente. Pelo contrário, a estética do efeito, elaborada por Iser, articula-se a partir do texto e, por isso, pretende elaborar uma descrição da interação fenomenológica que ocorre entre texto e leitor. Partindo do pressuposto da existência de uma assimetria inicial entre ambos, a estética do efeito almeja compreender o ato de leitura como uma forma particular de negociação daquela assimetria. Para tanto, investiga a estrutura própria dos textos literários, valorizando a interação específica que tal estrutura provoca. Em suma, enquanto a estética da recepção trabalha com atos de leitura historicamente verificáveis, a teoria do efeito estético busca o estabelecimento de um modelo genérico que dê conta do próprio ato de leitura de textos literários, independentemente de seus contextos particulares de atualização”. ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 9-10. Ramos faz uso dessa diferenciação ao analisar a recepção do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, 1967. RAMOS, A. F. *Terra em Transe: estética da recepção e historicidade*. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 5, 2002, p. 56-62.

¹⁹ Sobre o conceito de “horizonte de expectativas”, Jauss afirma que “há um saber prévio, ele próprio ele mesmo um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis, invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida”. JAUSS, Hans, Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 28.

²⁰ Ibid., 32.

político ou de uma proposta de atuação partidária para a conscientização das massas. Suas peças revelam as nuances da sociedade brasileira do ponto de vista das relações de poder e violência entre as personagens marginalizadas. Para além dessas relações, Plínio Marcos apresentou para o público teatral essas personagens. *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur Lilás* são construções dramáticas que, num primeiro momento, são apreendidas apenas como críticas sociais. Por meio de diálogos rápidos e cenas construídas sobre uma tensão crescente, as personagens vão revelando suas dores e conflitos interiores, forjando uma complexa relação entre palco e plateia. A construção da humanidade das personagens – estruturadas com grau de compaixão – se revela nos diálogos e nas reações que caminham para o desfecho que, invariavelmente, é violento. Mesmo que marginalizados, são também humanos. De simples “reportagens de um tempo mau”, os textos de Plínio Marcos tornaram-se “práticas culturais” em diálogo com o seu tempo.

Nessa perspectiva, a tese encontra-se dividida em quatro capítulos que abarcam o processo de recepção e apropriação da dramaturgia pliniana que forjou os conceitos de “marginal”, “maldito” ou “dramaturgo de um tempo mal” que acompanharam Plínio Marcos ao longo de sua trajetória artística. Assim, se os críticos teatrais foram fundamentais para a construção de tais conceitos, os censores estabeleceram a complexa relação entre o dramaturgo e o Estado brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. O olhar marca essa relação desigual numa luta pela prevalência da escrita sobre o autoritarismo. Tais conceitos foram apropriados pelos trabalhos teóricos e transformados em matéria acadêmica ao longo das décadas seguintes. Nesse caso, os capítulos esboçam uma visão sobre os momentos em que tais conceitos ganharam relevância histórica, formando uma complexa rede que sedimentou o lugar social do dramaturgo na história do teatro brasileiro. Ao incorporar a figura do “marginal” ou “maldito”, o dramaturgo dialogava com o processo de recepção de suas obras pela crítica teatral, com a censura de suas obras nos longos processos burocráticos e com a academia que sedimentou posturas construídas ao longo das últimas décadas. Para compreender esse processo, a tese se estrutura tendo como norte a ampliação dos debates e do campo da recepção, ou seja, parte do indivíduo para uma perspectiva teórica mais ampla.

O primeiro capítulo da tese mostra o olhar do dramaturgo sobre a realidade. É um momento em que o autor estrutura as suas lutas nas décadas de 1960 e 1970. A documentação utilizada – entrevistas e depoimentos – descortina um intelectual que pensa e atua no seu tempo. Nesse caso, percebemos um autor que vai aos poucos incorporando as nuances interpretativas de sua obra na defesa da experiência histórica para justificar as escolhas estéticas apontadas pelos críticos e pelos jornalistas. Se antes, a proximidade com o mundo de suas personagens marginalizadas orientava sua fala, no final da década de 1970, Plínio

Marcos incorporava definitivamente a marginalidade como forma de atuação política. Os temas são interligados, pois a censura integra o ambiente sufocante das lutas pela liberdade e a perseguição, os cortes e as proibições tornavam o dramaturgo um alvo para o governo autoritário. Assim, como artista/intelectual, o dramaturgo empreendeu lutas e usou o *status* de “homem público” para intervir nessa realidade, isso para além das obras dramáticas que articularam uma crítica ferrenha aos mecanismos sociais. Por outro lado, uma defesa da cultura popular como elemento de construção do novo sujeito político também tinha objetivos de libertação e compreensão da realidade brasileira.

Num segundo momento, o campo da recepção se alarga para a apropriação das análises estéticas da obra pliniana. É um capítulo que marca e interpreta a construção do edifício crítico sobre a obra do dramaturgo ao longo de período histórico. Nesse capítulo, percebemos a construção e apropriação do “realismo pliniano” como referência para a produção de uma crítica combativa do sistema. Na década de 1970, os críticos construíam suas análises tendo como referencial os primeiros textos produzidos pelo dramaturgo, estabelecendo verdadeiro vórtice que condensa e direciona o olhar dos críticos teatrais para os primeiros textos: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás*. O “maldito” também tinha contornos estéticos, pois sua obra serviu como uma plataforma de denúncia utilizada pelos críticos sobre as mazelas sociais nas décadas de 1960 e 1970. Por outro lado, a crítica manejou diversos referenciais teóricos e estéticos para compreensão da obra, forjando um “horizonte de expectativas” sobre a dramaturgia pliniana.

O terceiro capítulo é um estudo dos processos censórios de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *O Abajur Lilás* na perspectiva de perceber as lutas cotidianas do dramaturgo com a censura. Se a recepção dos críticos teatrais estruturava o olhar estético para a nascente dramaturgia, os censores interpretavam a obra por meio de um olhar moralizador e edificante. Eram verdadeiros “filtros morais” da sociedade brasileira. Esses processos – presentes no Arquivo da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) – revelam os embates entre o dramaturgo e a instituição censória, são fontes inspiradoras de uma intensa luta pela liberdade de expressão. Mas denotam também as construções imaginárias de um regime político forjado pelas proibições e desmandos, uma busca por uma “higienização da arte”. O regime, por meio de uma imensa burocracia censória, reafirmava uma ditadura civil-militar que contou com o apoio de diversos segmentos sociais. Os pareceres censórios estruturam essa dinâmica.

O quarto capítulo é uma leitura sobre os trabalhos acadêmicos que abordam a dramaturgia pliniana. Desta feita, também são analisadas as biografias produzidas sobre o dramaturgo. É uma leitura possível desses trabalhos – teses e dissertações – que versaram

sobre a obra do dramaturgo. É uma reflexão que busca compreender como esses trabalhos interpretaram a obra do dramaturgo, mas foram marcados por um “espectro biográfico” que acompanha todas as análises. Bem como, são análises que estruturam um determinado olhar sobre a obra, pois todas estão estruturadas pelo prisma da violência e dos caminhos apontados pelo dramaturgo nas décadas de 1960 e 1970. É uma tentativa de compreender como a força da vivência e das reflexões, produzidas pelo próprio dramaturgo, influenciou os estudiosos da obra e da vida de Plínio Marcos. As biografias compõem e estruturam essa reflexão traduzindo as perspectivas do “olhar da intimidade” para a compreensão da trajetória biográfica do autor.

Dessa maneira, o debate articulado pelos capítulos reconstrói o lugar da experiência histórica para o dramaturgo, para os estudiosos da obra, para os censores e para os críticos que contribuíram para a construção desse universo interpretativo pliniano. Os últimos, com a responsabilidade inerente à condição de crítico teatral, estabeleceram as primeiras reflexões estéticas sobre a obra e marcaram todos os trabalhos posteriores sobre o dramaturgo. Foram alçados à condição que ultrapassa a simples conotação de fontes históricas, tornaram-se verdadeiros monumentos historiográficos.²¹

Os sujeitos sociais, na construção da própria identidade, utilizam a linguagem para perceber o mundo e a sua inserção nesse lugar em constante transformação. Portanto, a construção da identidade, a linguagem e a experiência social dos sujeitos históricos são elementos interdependentes, pois estabelecem uma relação dialógica entre si. Então, pensar essa construção identitária separada da linguagem e da experiência histórica dos sujeitos sociais é perder de vista elementos constituidores dessa mesma identidade. Isso é fundamental para compreender as apropriações sobre a dramaturgia pliniana.

Experiência não é uma palavra da qual possamos prescindir. Contudo, uma vez que é usada para essencializar a identidade e ratificar o sujeito, torna-se tentador abandoná-la completamente. Mas “experiência” é uma parte tão integrante da linguagem cotidiana, tão imbricada em nossas narrativas que parece fútil argumentar em favor de sua expulsão. Ela serve como uma forma de se falar do acontecido, de estabelecer diferença e similaridade, de postular conhecimento que é “inatacável”.²²

Plínio Marcos, atento a essas transformações, escreveu seus textos que, em última instância, também revelam a sua própria construção identitária. É um ato político a escritura

²¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 535-553.

²² SCOTT, Joan W. A invisibilidade da Experiência. In: **Projeto História**, São Paulo, número 16, fev. 1998, p. 297-325. p. 324.

dramática, portanto também é uma experiência política. Para tanto, é possível pensar Plínio Marcos como um contemporâneo, um homem que enxerga na escuridão.

Ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.²³

A obra de Plínio Marcos demarca territórios ao constituir um universo de disputas e propostas em torno do amplo contexto da resistência democrática no Brasil. Entre tantos, é um dramaturgo que traduziu com intensidade as mazelas sociais e humanas de forma genial, buscando sempre na reflexão cênica, por meio de textos fortes e diretos, uma maneira de questionar os abusos do militarismo no Brasil, a exclusão e as desigualdades do capitalismo e as fraquezas/grandezas dos excluídos do processo. Durante quatro décadas, o autor manteve uma produção teatral que, ao lado de contos e crônicas jornalísticas, formam um caleidoscópio sobre a realidade nacional, dialogando com os diversos momentos históricos e intervindo diretamente na sociedade, pois o autor foi um dos mais perseguidos pelo regime militar. Plínio Marcos representa a incansável luta pela sobrevivência do artista numa sociedade autoritária que tinha na censura, na tortura e nos desmandos as suas piores armas contra a classe artística e intelectual. A escrita sempre foi uma prática de resistência.

²³ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó/SC: Argos, 2009, p. 72.

Capítulo 1 – Marginais, censura, cultura e resistência democrática

Eu acho que a cultura erudita é excelente, só que ela é tão boa quanto a cultura popular. A gente chega à conclusão de que cultura não é o que você lê, é como você vê. Alguém pode ter lido todos os livros do mundo e não ter cultura, e pode não ter lido nenhum e ter cultura. Cultura é saber ver, perceber, penetrar nas coisas. (Plínio Marcos)

Onde existe autoritarismo o artista é sufocado. O autoritarismo gera o obscurantismo que favorece o copiador, o bobo da corte e os senhores da estética decorativa. (Plínio Marcos)

Um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas, jamais será um povo livre. (Plínio Marcos)

1.1 – Em tempos de maldito

A dramaturgia de Plínio Marcos estabeleceu os diálogos estéticos e políticos com o seu tempo. Nesse sentido, pensar suas referências teóricas, os conceitos mobilizados e a construção de um “edifício interpretativo” que carrega para o centro do debate a vida, a censura, as lutas cotidianas, bem como a obra dramática como uma prática artística e social é fundamental para compreender fragmentos do contexto de oposição conhecido amplamente como resistência democrática nas décadas de 1960 e 1970. Essa reflexão, voltada para a compreensão do teatro brasileiro, pode nos dar uma dica sobre as possibilidades interpretativas do seu passado.

Buscar ações dos homens no tempo tem sido a grande ambição da história e dos historiadores. Em virtude disso, temas, períodos e interpretações são revisitados com vistas a não somente estabelecer um conhecimento dos fatos ocorridos no passado, mas também a revisitar experiências de outrora por intermédio de proposições, debates e/ou questionamentos do tempo presente.¹

Essa projeção no presente tem grandes elementos para se pensar a pesquisa historiográfica. Nas últimas décadas, o dramaturgo Plínio Marcos tornou-se uma referência para pesquisadores que se debruçaram sobre o período ditatorial brasileiro, principalmente aqueles que olham pela “fresta teatral” tentando encontrar respostas/resistências ao “absurdo brasileiro” das décadas de 1960 e 1970. Plínio sobreviveu às décadas de arbítrio militar no Brasil, produziu peças e crônicas teatrais nas décadas de 1980 e 1990. Sobreviveu e percebeu

¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 17.

ao longo dos anos as interpretações da personagem Plínio Marcos pelos que reivindicam a condição de “historiadores do teatro brasileiro”: os críticos teatrais. Para um autor que “prometia morrer para valorizar o autógrafo”, o dramaturgo tornou-se uma “figurinha comum” nos meios artísticos e literários brasileiros, especialmente o universo teatral paulista.

Um “marginal integrado” que desvalorizou todos os livros autografados por ele. Nunca fugiu aos debates sobre os rumos da cultura, da liberdade e da tomada de posição artística frente aos desafios da cultura brasileira. Sempre lutou pela liberdade de expressão – mesmo num momento de liberdades democráticas – não cansou de acusar os mecanismos do mercado, debater o papel do artista frente à indústria do entretenimento e a escrita como forma de libertação e crítica social. Integrou com força o campo da “resistência democrática” dando sua contribuição artística. Essa postura, conservada ainda nas décadas de 1980 e 1990, momentos de afirmação e consolidação da democracia, tornou-se uma prática política e artística do dramaturgo frente às diversidades.

Em 2008, o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba X-9 venceu o carnaval de Santos, em São Paulo, com o enredo *Nas quebradas do mundaréu, Plínio Marcos um sonho de amor e liberdade!*,² uma homenagem ao dramaturgo santista, sua obra e sua atuação política. Entre a biografia e a obra, o samba constrói uma parte dessa imbricada relação para explicar Plínio Marcos para o público santista. A citação é longa, mas o samba merece um olhar especial, por isso sua reprodução integral.

Quem viveu
‘Nas quebradas do Mundaréu’
Saltimbanco e menestrel
Filho dessa terra
De grande valor

² O samba é de autoria de Rubens Gordinho, Celso Tom Maior, Clayton, Manuel e David compositores da Escola de Samba X-9. A escola foi campeã do carnaval santista no ano de 2008 com esse enredo. A relação de Plínio Marcos com o samba de São Paulo é evidente e será tema de debate em diversas ocasiões em defesa da cultura popular contra a invasão dos “produtos importados”. “Em São Paulo, em 1964, escreveu um texto para um espetáculo de música popular brasileira, *Nossa Gente, Nossa Música*, realizado pelo *Grupo Quilombo*, dirigido por Dalmo Ferreira, no Teatro de Arena. Sempre foi um defensor e divulgador do trabalho de sambistas das Escolas de Samba de São Paulo. Em 1970, escreveu e dirigiu *Balbina de Iansã*. As músicas do espetáculo, de compositores tradicionais do samba paulista, como Talismã, Sílvio Modesto, Jangada, foram gravadas em LP, em 1971. Em 1974, lança outro LP – *Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu* – com os sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro, disco considerado fundamental para quem quer estudar o samba da cidade de São Paulo. Esse disco é resultado de um show que já vinha fazendo com esses e outros músicos e que, com algumas variações, recebeu diferentes nomes: *Plínio Marcos e os Pagodeiros, Humor Grosso e Maldito das Quebradas do Mundaréu, Deixa Pra Mim que eu Engrosso*. Além desses e de outros shows, nesse mesmo período tinha programas em rádios e na Televisão Tupi, nos quais divulgava o trabalho dos sambistas paulistas. Durante vários anos, fez a cobertura do desfile das Escolas de Samba de São Paulo para jornal, rádio ou televisão. Em 1972, é o fundador da primeira banda carnavalesca de São Paulo, a *Banda Bandalha*, que saía na quinta-feira da semana anterior ao Carnaval e, também, no sábado de Aleluia, e cujo ponto de partida era em frente ao Teatro de Arena, no Bar Redondo, reunindo artistas, intelectuais e sambistas de várias Escolas de Samba, que se misturavam a milhares de foliões”. In: www.pliniomarcos.com Acesso em 14 de dezembro de 2015.

Salve o poeta, o palhaço e o ator
Surgiu 'Barrela' revelando o escritor

Bendito é o sonho, maldita censura
'Navalha na carne' na literatura
Grita dando voz aos excluídos
Chora o 'Pranto dos anjos caídos'
'Dois perdidos' tão reais

A arte
Conhece o teatro de arena
Rouba a cena
Marco na televisão
Fazendo 'A reportagem de um tempo mau'
Cronista brilhante escreveu no jornal

Camelô
Sua obra ganhou o mundo
Da irreverência
E o talento marginal
A minha escola fez enredo
Nesse carnaval

Quando a magia no samba
Levanta a poeira
É Plínio Marcos
Na X-9 a Pioneira

Os compositores do samba-enredo marcaram o lugar do dramaturgo entre sua obra e suas lutas artísticas. Essa estrutura,³ clássica dos sambas apresentados pelos carnavalescos, será organizada tendo como referência a produção dramática de Plínio Marcos – estruturando os textos teatrais mais conhecidos e divulgados do autor – e elementos biográficos também conhecidos do grande público. Assim, o “filho dessa terra” carrega uma existência mambembe marcada por diversas profissões perpassando pelo palhaço, o camelô, ator e a consagração como escritor. Uma escrita dos “mundos do trabalho” pelos quais o autor santista perambulou durante toda a sua vida.

O cronista ganha contornos biográficos/artísticos entre o trabalho na televisão, na imprensa escrita e na dramaturgia. A obra, simbolizada e eternizada nos clássicos textos teatrais, como *Barrela*, *Navalha na Carne*, *Dois Perdidos numa Noite Suja*, *Inútil Pranto dos*

³ “O samba-enredo é o resultado de um trabalho coletivo. O próprio tema, decidido após votação entre os membros mais influentes da escola, é dado a público, e os compositores devem submeter suas obras, algum tempo depois, a um júri popular, formado por elementos da agremiação, que escolherá o que julgar melhor, o que mostrar maior compatibilidade entre a música e o desenvolvimento do tema [...]. Existem dois tipos principais de sambas-enredo: o descritivo e o interpretativo. O primeiro tipo descreve minuciosamente o enredo, sendo, conseqüentemente longo e, às vezes, de difícil memorização. O interpretativo dá uma rápida ideia dos principais itens do enredo sem, entretanto, fixar-se em nenhum. É, geralmente, mais comunicativo e possui uma letra mais curta; mas pode apresentar pequenos problemas de coesão e de coerência textuais”. Neste caso, acredito ser um samba interpretativo. ORTIZ, Elsa Maria Nitsche. O sujeito do samba-enredo. In: **Linguagem & Ensino**, Vol. 1, Nº. 2, 1998, UFRS (p.115-132), p. 119.

Anjos Caídos, insere o espectador num lugar comum partilhado pelo público, pois tais textos, na visão dos sambistas, ganharam o mundo e ultrapassaram as fronteiras da dramaturgia. A obra representa e também é a própria vida do dramaturgo. O samba-enredo simboliza, em sua estrutura formal, uma existência totalizante aliada aos carros alegóricos, às fantasias e às tradicionais alas que compõem o desfile de uma escola de samba. Organizam um olhar para a personagem em debate, no caso Plínio Marcos: uma personagem que caminha entre a obra e sua biografia, mesclando elementos ficcionais num eterno recontar da sua existência. A frase de Borges, “um homem não está verdadeiramente morto senão quando o último homem que o conheceu está também morto”, estrutura e fundamenta essa complexa relação entre a vida e a obra do dramaturgo santista. Plínio Marcos ficcionalizou a própria vida. Esse “espectro biográfico” acompanha todas as narrativas sobre Plínio Marcos e estruturam uma vida em diálogo constante com a arte ou a arte imitando a vida.⁴

No entanto, outros elementos também acompanham esse olhar sobre Plínio Marcos. O conceito de “marginalidade” também integra nossas reflexões. Em 1988, o dramaturgo foi convidado a estrelar um vídeo intitulado: *Aids/Plínio Marcos*. É um caso exemplar dessa imagem pliniana construída, representada ao longo das duas décadas anteriores: o “escritor dos malditos”⁵, o dramaturgo que escreveu sobre os excluídos da sociedade. Para além dessa realidade, o dramaturgo representava uma personagem, representava um grupo social e falava diretamente para esse público. Um texto rápido – *Ei, amizade!* – carregado das expressões corriqueiras, identifica o autor e a obra para um determinado público, os presidiários.

Ei! Amizade! Aqui é Plínio Marcos, bandido também. Atenção, malandragem! Eu não vou pedir nada, só vou dar um alô. Te liga aí! Aids é

⁴ Sobre a questão biográfica e suas imbricadas relações com a História, podemos perceber as guinadas historiográficas que o debate suscita. Pierre Bordieu chamou a atenção dos historiadores sobre a necessidade de pensar as armadilhas de reconstrução de uma vida. As reflexões de Philippe Lejeune, para além das reflexões autobiográficas, trazem um olhar espacial e múltiplo sobre a biografia. As reflexões sobre a micro-história também demarcam novos posicionamentos sobre as perspectivas divergentes dos sujeitos sociais de uma época. Consultar: GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes** - o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987; LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008; LORIGA, Sabina. **O pequeno X: da biografia à história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. As reflexões de Giovanni Levi e Pierre Bourdieu estão em FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina; (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

⁵ Em março de 1977, o número 4, ano I, da Revista de São Paulo *Extra*, publicou um dossiê organizado por João Antonio e intitulado “Malditos Escritores”. Esse número reunia nove contos inéditos de nove autores diferentes. A capa estampava os nove retratos (3x4), mais um retrato do ilustrador Elifas Andreato, com indicação de data no canto inferior do busto como se tivessem sido fichados pela polícia. A imagem realça a coragem desses escritores que desafiaram a censura e a repressão. Para além disso, os comentários de João Antonio ligam a obra desses autores a um segmento social marginal, mesmo que um tanto genérico. “Eles não se emendam: sempre falando no misere geral, no desemprego e no emprego da força; no feijão, na carne dos amantes, futebol, homossexualismo, cadeia; sempre falando no coração, fígado e intestinos da realidade brasileira. Raça maldita!”. In.: Capa da revista **Extra Realidade Brasileira**, número 4, ano I, São Paulo, março de 1977. Plínio Marcos publicou o conto “Trinta e dois anos em cada perna”, p. 35-39.

uma praga que rói até os mais fortes. E rói devagarinho, deixa o corpo sem defesa contra a doença. Quem pega essa praga está ralado de verde e amarelo, do primeiro ao quinto, sem vaselina. Não tem doutor que dê jeito. Nem reza brava. Nem choro, nem vela. Nem ‘ai Jesus’. Pegou Aids, foi pro brejo...Agora, sente o aroma da perpétua: Aids passa pelo esperma e pelo sangue. Entendeu? Pelo esperma e pelo sangue. Eu não estou te dando este alô pra te assombrar. Então, se toca! Não é porque tu tá na tranca que virou anjo. Muito pelo contrário, cana dura deixa o cara ruim. Mas é preciso que cada um se cuide. Ninguém pode valer pra ninguém esse negócio de Aids. Então, já viu, transar, só de acordo com o parceiro e de camisinha. Tu aí que é metido a esculachar os outros, metido a ganhar o companheiro na força bruta, na congesta: pára com isso, senão tu vai acabar empestado. Aids não toma conhecimento de macheza, pega pra lá e pega pra cá. Pega em homem, pega em bicha, pega em mulher, pega em roçadeira. Pra essa peste não tem bom: quem bobeia fica premiado. E fica um tempão sem saber... Daí, o mais malandro, no dia de visita, recebe mamão com açúcar da família e manda pra casa o Aids. E não é isso que tu quer, né, vago mestre? Então, te cuida! Sexo, só com camisinha. Quem descobre que pegou a doença se sente no prejuízo e quer ir à forra, passando pros outros. Sexo, só com camisinha. Não tem escolha, transar, só com camisinha. Quanto a tu, mais chegado ao pico... Estou sabendo que ninguém corta o vício só por ordem da chefia. Mas escuta bem, vago mestre, a seringa é o canal pro Aids. No desespero, tu não se toca, não vê, não quer nem saber. Às vezes, a seringa vem até com um pingo de sangue e tu mete ela direto em ti. Às vezes ela parece que vem limpona e vem com a praga. E tu, na afobação, mete ela direto na veia. Aí, tu dança. Tu, que se diz mais tu, mas não pode aguentar a tranca sem pico, te cuida. A farinha que tu cheira e a erva que tu barrufa enfraquecem o corpo e deixa tu chulé da cabeça e dos peitos, e aí tu fica moleza pro Aids. Mas o pico é canal direto pra essa praga que está aí. Então, malandro, se cobre! Quem gosta de tu é tu mesmo. A saúde é como liberdade. A gente só dá valor pra ela quando ela já era.⁶

Escolhido para escrever e encenar uma campanha publicitária para um público direcionado, Plínio Marcos representaria os excluídos sociais. Falava e dialogava com eles. Na visão dos publicitários, Plínio incorporava o discurso do marginal como escritor, também um marginal no meio dos dramaturgos. Essa perspectiva nos coloca uma nova questão sobre a dramaturgia pliniana: a construção do marginal por meio da obra e o processo de recepção dos textos e espetáculos. Esses dois conceitos, reiterados e trabalhados ao longo do texto, serão basilares para a interpretação do universo receptivo das obras do dramaturgo. Essa “marginalidade” que acompanha o dramaturgo será a marca de toda a sua obra. Em 1988, o texto demonstra uma íntima relação entre o dramaturgo e os presidiários, personagens marginalizados que povoaram os seus textos nas décadas anteriores. “Aqui é o Plínio Marcos, bandido também”. A personagem Plínio Marcos já estava consolidada. Essa imagem, carregada e reconstruída ao longo de muitos anos, marcaria um olhar sobre o mundo entre a vida, a censura, a crítica teatral e as obras. Personagens excluídos que, nos textos anteriores

⁶ Vídeo exibido na Casa de Detenção, em São Paulo, realizado pela agência Adag e pela TV Cultura. Duração: 2’48”. 22/11/1988.

habitavam o submundo, agora estão presos e vitimados por uma doença fatal: a Aids. A marginalidade ainda tem que enfrentar o seu último inimigo, a morte. Plínio Marcos seria o escritor para construir esse diálogo entre essas múltiplas realidades brasileiras.⁷

Para tanto, outros documentos⁸ também mostram essa íntima relação entre a vida e a construção marginal reiterada em tudo que se produz sobre Plínio Marcos. Em *Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba*, José Paulo Lanyi⁹ será categórico ao construir o perfil do artista tendo como referência o filme de Bertolucci, o *Último Tango em Paris*, pois “os anos tornaram-no mais paciente e tolerante. Seu corpo está cansado e se contrapõe a sua disposição de adolescente, o amor à liberdade, a vontade intacta de descobrir o mundo. Plínio Marcos continua ‘marginal’ e sabe que tem motivos para isso”, mas a recorrência ao cinema é para justificar a impossibilidade de se construir um perfil organizado, coerente e imaculado. O perfil seria aquele “borrifo de traição” que engloba o biógrafo – na situação de criador e

⁷ Para a compreensão e interpretação do conceito de “marginalidade e maldito”, em Plínio Marcos, temos que pensar que o debate perpassa vários lugares e momentos, principalmente no que se refere aos escritores da década de 1970. Flora Sussekind, ao analisar o contexto dos escritores, traça algumas reflexões que elucidam o processo de constituição dos “escritores malditos e marginais” da década de 1970. Entre os subvencionados, tática do governo ditatorial no período, Sussekind encontra a censura como elemento regulador da produção literária do período. Por outro lado, ainda discute elementos internos às obras, marcando em muitos casos a escrita dos traumas da censura e as estratégias de venda num mercado editorial em expansão. Além disso, a discussão sobre os marginais na literatura está relacionada à produção poética da “geração mimeógrafo”, buscando alternativas ao mercado editorial, contato com os leitores, para além das estruturas formais que dimensionam esse trabalho poético. SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Também é pertinente o debate proposto por Michel Riaudel sobre as perspectivas entre o maldito e o marginal. “A postura maldita ou certa postura marginal – Ana Cristina distinguia o marginal de opção política, coletiva, e o marginal de circunstância ou oportunismo – sonha com e reconstitui um lugar do sagrado, num mundo que de sagrado não tem mais nada. Ele fica reinventando valores absolutos, limites intransponíveis, tabus a serem transgredidos numa economia empenhada a digerir e integrar em termos mercadológicos todas as revoltas, incluindo as mais radicais.”. In: RIAUDEL, Michel. Malditos VS marginais? **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, número 15; São Paulo, p. 88-100, 2015, p. 98. E as percepções de Heloisa Buarque de Hollanda sobre a marginalidade desses artistas no contexto: “é exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos ‘não-empresariais’, destacando-se O Asdrúbal Trouxe o Trombone; na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em ‘Super-8’ e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda a desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 107. Nos caminhos abertos por Heloisa, existe uma dimensão estatal/mercadológica negada pelos poetas, exatamente no conceito de produção e distribuição dos livros. Plínio Marcos se aproxima dessa tendência, pela produção livresca, pela atitude diante da censura e pelos temas abordados em seus romances e peças teatrais. A figura do “maldito” ganha cada vez mais contornos marginais.

⁸ A Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo organizou a exposição *Plínio Marcos – um grito de liberdade – uma exposição quase marginal*, no Memorial da América Latina entre dezembro de 2000 e janeiro de 2001, com traços biográficos e algumas obras em exposição. O título da exposição nos remete às problemáticas dessa pesquisa: as nuances entre a biografia, a recepção e a marginalidade de Plínio Marcos. Em 2015, o Serviço Social da Indústria, Sesi de São Paulo, organizou a mostra de teatro Plínio Marcos – 80 anos. O Catálogo da mostra carrega todos os fragmentos biográficos e a construção do conceito de marginal na obra de Plínio Marcos.

⁹ LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho na corda bamba. **CULT – Revista Brasileira de Literatura** – Ano III, Número 27, outubro de 1999, p. 12-19.

organizador – ou na condição de biografado que “distorce”, silencia e recria uma memória para ambos.¹⁰

Essa noção biográfica proposta por Lanyi, ainda comprometida com uma visão sobre o ato de contar uma história, desloca a noção escurecedora da verdade, “pois mentir não tem importância nenhuma, o importante é que você vai contar uma história”. Assim, da comparação com Nelson Rodrigues “nasceria sua fama de maldito, companhia permanente de Plínio Marcos pela vida afora. O próprio escritor recorda que, tempos atrás, após uma apresentação artística em família, seu neto mais velho, Guilherme, de 10 anos, abordou-lhe com as seguintes palavras: ‘Vovô, eu também quero ser maldito que nem você e meu pai, só não quero ir preso toda hora’”.¹¹

Dessa maneira, o texto vai construindo um referencial histórico sobre Plínio Marcos permeado por alguns conceitos que acompanharam a vida e a obra do dramaturgo: maldito, marginalidade e referenciais biográficos. O conceito de marginalidade está associado ao contexto histórico de atuação, mas liga-se facilmente aos outros substantivos que acompanharam e ajudaram a explicar sua trajetória e suas obras: violência, censura e liberdade de expressão. Essas características ganham contornos próprios quando alçadas ao contexto e à própria vida do autor, pois entre a vida e a obra é que os conceitos se moldam e se afirmam num constante diálogo com a realidade histórica.

Ele se autodenomina um ‘escritor analfabeto’, o ‘analfabeto mais premiado do Brasil’- atitude que, de acordo com o dramaturgo, inspira o preconceito da sociedade. ‘Assumir que sou analfabeto é um atrevimento, as pessoas ficam putas da vida’[...] É a provocação peculiar a Plínio Marcos, que afirma não ter revolta, tampouco mágoa da vida. Ele diz ser um anarquista, com uma obra para subverter a humanidade, transformando-a com o estímulo da independência e da autoconfiança [...] São características que transparecem em sua produção no teatro e também na prosa literária, em que Plínio igualmente demonstra vigor.¹²

Plínio construiu uma trajetória marcada por personagens com o tom da realidade das periferias, dos marginalizados e dos excluídos do processo de desenvolvimento econômico. Interpreta o mundo à sua maneira e transporta em textos teatrais essa visão peculiar. Essa imagem, propalada e divulgada pelos meios de comunicação de massa, guarda um verniz histórico nem sempre problematizado, pois o tempo solidificou posturas e construiu uma memória interpretativa sobre o dramaturgo. A diversidade de trabalhos acadêmicos mostra essa capacidade dialógica que o dramaturgo suscitou nos últimos anos, perpassando diferentes

¹⁰ Ibid., p. 13.

¹¹ Ibid., p. 14.

¹² Ibid., p. 17.

áreas do conhecimento. Situação igualmente vislumbrada nas inúmeras encenações de seus textos por grupos teatrais espalhados por todo o Brasil, tarefa incomensurável de se realizar, pois os textos plinianos servem, diante de muitos propósitos, ainda para representar o Brasil da atualidade, suas desigualdades e suas continuidades históricas.

Plínio Marcos, ao lado de Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarniere, Nelson Rodrigues e muitos outros, integra o seleto grupo de autores brasileiros reconhecidos internacionalmente e referências fundamentais para os jovens estudantes de dramaturgia no Brasil. Não seria exagero dizer que desde 1959, data da escritura de *Barrela*, primeiro texto teatral do autor, Plínio Marcos frequenta os palcos brasileiros, demarca posicionamentos e desmascara as diversas realidades nacionais. Não é um dramaturgo de acomodação, mas suscita o debate e proporciona ao público o “olho na fresta” de uma realidade latente, às vezes, próxima demais de um Brasil idealizado.

Quando voltei pra mim, estava com uma vontade imensa de gritar: olha, gente, eu não nasci pra isso de ser figurinha. Nem fácil, nem difícil. Eu não quero ser figurinha. Eu quero é contar a história da gente minha, que é essa gente que só pega a pior, só come da banda podre, o bagulho catado do chão da feira. Quero falar dessa gente que mora na beira dos córregos e quase se afoga toda vez que chove. Quero falar dessa gente que só berra da geral sem nunca influir no resultado. É disso que quero falar.¹³

Nessa mesma perspectiva, os embates com a censura colocaram o dramaturgo numa posição de destaque no cenário cultural brasileiro. Ele construiu posicionamentos em diversas ocasiões, mas aqui, na linguagem cotidiana das personagens, o depoimento ganha contornos literários e a noção de movimento, de desgarrado em sua própria terra, reafirma o lugar social do dramaturgo/personagem.

Por causa da minha poesia, tenho sido maldito, perseguido, preso, espancado, expulso. Mas não importa. Não sou sujeito às leis da banalidade. E esse não-estar é justamente o encanto, a magia, o mistério da vida dos homens do caminho. Andar sem termo [...]. Um constante convite para a delirante fantasia, para o sonho profético. Nosso andar é instigador. Assombra os homens parados na nossa passagem.¹⁴

O autor, por meio de uma pequena autobiografia, marca o lugar da fala e situa sua condição de escritor em tempos de repressão. Olha para o processo histórico e reconhece sua trajetória de andarilho, de mambembe em terra de “homens prego”. Assim, em toda a sua trajetória, Plínio Marcos tornar-se-á personagem de sua própria história, talvez uma maneira de pensar uma existência exterior com marcas censórias em toda a sua obra. Nesse caso, vida

¹³ MARCOS, Plínio. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Editora SENAC, 1996, p. 33.

¹⁴ MARCOS, Plínio. 1999, Op. cit., p.107.

e obra tornam-se focos estabilizadores dessa “experiência histórica” e são explicativas de um contexto singular: a luta pela liberdade de criação durante o período ditatorial brasileiro. A ficcionalização da vida o coloca na condição de escritor da própria existência. Essa complexa trama, entre a biografia e a marginalidade, será uma das grandes contribuições do dramaturgo que também se revela como o grande desafio para os estudiosos da obra.

Tais reflexões são importantes na concepção/construção do universo analítico da obra/vida de Plínio Marcos. No entanto, Plínio Marcos, à luz de diferentes prismas, requer um “processo profanador”, um olhar desconcertante – característica apropriada pelo próprio dramaturgo – “personagem de si mesmo”.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que havia confiscado.¹⁵

A profanação exige uma postura crítica diante do objeto, um lugar que desestabiliza essa aparente tranquilidade analítica e aponte para novas problematizações da realidade. É o lugar do pesquisador que, antes de tudo, revela uma postura crítica diante do mundo, um olhar político sobre as manifestações estéticas e sociais buscando, em nosso caso específico, uma reflexão histórica sobre o dramaturgo Plínio Marcos. Assim, em 1982, quando os ventos da democracia sopravam com mais força, interpelado sobre se escrevia sobre sua vida, ele respondeu que “eu escrevo sobre prostitutas, homossexuais, gigolôs. E nunca fui puta, nem bicha, nem cafetão. Mas sei que tem gente desse naipe. E escrevo sobre eles. Percebe? Eu sou um repórter de um tempo mau. Relato as misérias humanas. Às vezes, as grandezas”.¹⁶ Sobre as misérias humanas, o autor reivindica seu lugar como repórter de um tempo mau, um tempo de perseguições e desmandos, um tempo de profundas transformações no teatro brasileiro.

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

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 68.

¹⁶ MARCOS, Plínio. **Prisioneiro de uma canção**. Sem editora, São Paulo, 1982, p. 14.

Não estamos numa representação convencional. Não há ficção, também não se trata de um show, nem de discurso. Mas pode ser tudo isto ao mesmo tempo. Para começar, piadas de boteco, piadas brasileiras de rua, sem boas maneiras, algumas antigas, outras talvez originais, contadas com ritmo certo, teatralidade. De repente, o tema muda, e Plínio viaja para suas recordações de infância colocando cada uma delas no conjunto de sua proposta político-ideológica rebelde, pouco teorizada, sempre calorosa. É a vez de se lembrar os processos de massificação cultural, a deterioração intencional das manifestações populares, o massacre da universidade, a sabotagem contra os espíritos livres dentro de um regime de exceção.¹⁷

Nesse contexto, cabem as reflexões de Patriota sobre as “ideias força” que movimentam e inspiram o nosso olhar sobre essa realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970, pois “marginalidade”, “maldito”, “biografia” são construções históricas e revelam diferentes olhares sobre a dramaturgia e a vida do dramaturgo.

Ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro.¹⁸

Plínio Marcos traduziu as mazelas cotidianas de uma parcela da população distante do clima de euforia que movimentava os governos militares, principalmente na segunda metade da década de 1960. Nesse momento, o dramaturgo revelou para o público teatral um universo de personagens marcados pela miséria social urbana. Desprovidos de uma visão de futuro, as relações de poder construídas nos textos teatrais como *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás* mostravam uma realidade divergente e distante da propaganda governamental. Seu teatro era político.

1.2 – Os “marginais” no palco

O “breve século XX” tornou-se a imagem simbólica que revela a dinâmica de um mundo permeado por mudanças que forjaram um século marcado por guerras e conflitos, mas também, por propostas efetivas de mudanças culturais e políticas. Transformações globais em diálogo com múltiplas realidades locais. O Brasil estava nesse contexto e forjou sua realidade com as marcas do autoritarismo, das perseguições políticas, das mortes e da censura artística. Nesse contexto, “a história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas

¹⁷ DEL RIOS, Jeferson. O protesto do palhaço vingador. **Folha de São Paulo**, 25 de março, 1984.

¹⁸ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Op. cit., p. 23.

referências e resvalou para a instabilidade e crise”.¹⁹ O teatro de Plínio Marcos – tendo como referência o caso brasileiro – antecipou essas críticas e marcou com sua dramaturgia um novo ponto de vista sobre essas mudanças.

Assim, a dramaturgia pliniana representa um olhar específico – construído e articulado na fresta – sobre a realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970, pois revelou para o público teatral o universo das prostitutas, dos pobres sem trabalho, dos presos em situação de risco e dos homossexuais. O dramaturgo é considerado a referência fundamental para pensar um teatro com personagens que povoam o submundo de uma sociedade que drasticamente se reconfigurava naquele momento histórico, mostrando uma nova crítica social em cena. Nesse contexto, tais personagens representam metaforicamente a fraturas de um sistema político que se organizava pelo prisma do autoritarismo, pelo intenso processo de urbanização e desenvolvimento econômico verticalizado. Além disso, o teatro de Plínio Marcos pode ser apreendido como uma “alegoria de um tempo mau”, um momento que condensava as diversas perspectivas das esquerdas no contexto social e político brasileiro sob o manto de uma ditadura militar. Era um tempo

da censura, da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga. É também, para a classe média, o tempo do festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social. A combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago.²⁰

A crítica empreendida por Plínio Marcos ganhava contornos próprios, pois sua produção como dramaturgo abarca um longo período que vai de 1958 a 1999, mas tornou-se conhecida no final da década de 1960, momento de efervescência teatral que marcou profundamente as lutas da esquerda em diversos campos artísticos, principalmente no teatro. No campo da resistência artística os movimentos de contestação fundamentavam a crítica ao nacionalismo construído com base numa aliança entre o povo e a arte revolucionária. O fim dos grandes temas e a ideia de abrangência reconfigurava os novos caminhos da luta da classe artística no período.²¹ Nesse contexto, a presença das “personagens miseráveis” no teatro

¹⁹ HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995, 393.

²⁰ ALMEIDA, M. H. T. & WEISS, L. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v. 4, p. 332-333.

²¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Op. cit.

brasileiro estruturava uma nova crítica dessa realidade. Plínio Marcos era um dos dramaturgos que realocava o debate e marcava um novo posicionamento político, estético e social. Assim, o universo urbano dos miseráveis tornava-se a fonte de inspiração dessa dramaturgia e sedimentava a crítica social.

Voltando para o âmbito do drama brasileiro e situando-o nas décadas de 1950 e 1960 do século XX [...], vê-se que uma sistematização da presença de miseráveis como personagens centrais permite a identificação de três vertentes espaciais de representação. A primeira delas abarca as figuras dramáticas carentes que habitam pequenas vilas ou territórios do universo campestre; a segunda refere-se a personagens desprovidas de recursos que moram na periferia das cidades; e a terceira, por seu turno, retrata a situação de indivíduos que, em busca de seu sustento, trabalham em subempregos ou exercem atividades degradantes nos centros urbanos.²²

Na classificação proposta por Marina de Oliveira, Plínio Marcos construiu uma obra que pode ser compreendida do ponto de vista das personagens que moram nas periferias das cidades desprovidas de recursos ou “de indivíduos que, em busca do seu sustento, trabalham em subempregos ou atividades degradantes nos centros urbanos”. Para além da presença dos miseráveis no teatro brasileiro, a dramaturgia pliniana carregava outras características singulares: uma linguagem própria, marcada pelos usos de expressões coloquiais e da gíria; diálogos rápidos e intensos, personagens sem perspectivas de futuro e a violência como fundamento das relações de poder sedimentando um debate sobre a “marginalidade no teatro” brasileiro.²³

Essas personagens têm a cara do Brasil, pelo realismo com que foram engendradas, mas também pelo lirismo e pela sabedoria. Representam a voz

²² OLIVEIRA, Marina de. **O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960**. Doutorado em Letras, Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 25. A autora classifica os miseráveis e estabelece as obras que exemplificam sua tese: *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, integram o primeiro grupo. *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, *Pedro Mico*, de Antonio Callado e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, são exemplos do segundo grupo. *Quarto de empregada*, de Roberto Freire, *A invasão*, de Dias Gomes e *O abajur lilás*, de Plínio Marcos, são representantes da última classificação.

²³ O conceito de “arte marginal” carrega conotações específicas nas décadas de 1960 e 1970, principalmente os debates sobre a o “cinema marginal” com suas respectivas propostas estéticas e políticas para se pensar a arte naquele contexto. Do ponto de vista temático, o teatro de Plínio Marcos inova ao trazer para os palcos as classes marginalizadas empreendendo um novo olhar crítico e apontando os problemas sociais e políticos desses agentes sociais no mundo urbano. No entanto, Plínio Marcos não seria um representante de um “teatro marginal”, mas um dramaturgo que trouxe para os palcos os dramas dos marginalizados estabelecendo um diálogo crítico com a plateia teatral e estabelecendo a humanidade de tais personagens. Sobre o cinema marginal, consultar: RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987 e XAVIER, I. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

de Plínio “o povão que berra da geral sem nunca influir no resultado”, gente lesada da sociedade, miserável, mas alegre, apaixonada, violenta e terna.²⁴

É uma dramaturgia carregada de personagens urbanos e periféricos inseridos bruscamente nessa nova organização do mundo das cidades e das periferias urbanas. O mundo urbano, pano de fundo dos conflitos dramáticos, é o lugar de afirmação e legitimação dessas personagens: prostitutas, bandidos, retirantes, favelados, biscateiros e homossexuais. Pode ser visto como lugar de significação social e de crítica da realidade construindo uma “poética dos marginalizados”. O nacionalismo crítico, empreendido por Plínio Marcos, proporcionava um olhar diferente para essa realidade brasileira, pois suas personagens apontavam para uma transformação nos processos de articulação entre a cidade e o campo em curso na sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970. Nesse caso, ganhava contornos específicos, o debate sobre a marginalidade de populações inteiras que não partilhavam das “conquistas do sistema”. Em 1967, os marginais ganhavam os palcos do teatro brasileiro pela escrita de Plínio Marcos.

Mas o tratamento do problema da marginalidade não se esgota apenas no fato da população urbana, nas duas últimas décadas, crescer mais rapidamente do que os empregos não agrícolas. É preciso ressaltar que tal processo se efetua a partir de um quadro sócio-econômico preexistente que confere ao problema uma tônica particular. Ou seja, há uma enorme massa populacional que cresce vertiginosamente em decorrência do êxodo do campo para a cidade. Tais afirmações visam situar nos seus devidos termos a questão da absorção de mão-de-obra. Neste particular, parece ser errôneo afirmar que a desocupação e o desemprego disfarçado que caracterizam a economia urbana derivam apenas de modalidades assumidas pela recente industrialização brasileira. Em outros termos, parece incorreto admitir que a marginalidade urbana advém tão somente do “novo” tipo de industrialização. Se ele acirrou certas contradições, este acirramento ocorreu sobre certas bases que tem a ver tanto com a industrialização recente como com a herança das formas produtivas.²⁵

Essas formas produtivas, no caso brasileiro, tornam-se reveladoras de uma sociedade marcada também pelas relações de dominação, expropriação e exploração no campo. Tais características são fundamentais para compreender o processo de urbanização no Brasil no período. O dramaturgo dava vazão a essa nova realidade urbana e desigual. Seus personagens – tipicamente urbanos – estavam estruturados em conflitos psicológicos que marcavam intensas relações de poder. A plateia identificava nos dramas os conflitos de uma sociedade

²⁴ CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 37.

²⁵ KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 153. O autor estabelece um olhar sobre a relação entre marginalidade e capitalismo como formas interdependentes que se relacionam no contexto nacional e internacional. Marginalidade seria mais um reflexo do sistema capitalista tornando-se integrada ao sistema econômico.

que, marcada pelo autoritarismo e pelas desigualdades sociais, continuava propagando um ideal de desenvolvimento econômico marcado pela atuação dos governos militares. O otimismo econômico e social, divulgado e propagandeado pelos militares, esbarrava numa realidade social diferente.²⁶ O teatro de Plínio Marcos dialogava com essas fraturas sociais.

No entanto, suas peças ainda demarcavam outros posicionamentos, pois retratavam as populações moventes dessa nova realidade em que os agentes sociais transitam nos lugares sociais criados pelo sistema. Até então, esses sujeitos integravam uma massa sem nome e disforme desconhecida do público teatral brasileiro. Plínio Marcos os coloca em cena com desejos e frustrações estruturando os dramas urbanos desses “novos agentes em cena”.

Plínio Marcos, autor de *Barrela* (1958), *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1966) e *Navalha na Carne* (1967), e uma série de outras peças, novelas e crônicas de grande repercussão, compostas por personagens sem paradeiro certo, migrantes, viradores, biscateiros, cheios de parangolés (astúcia), mostrou-nos um mundo de situações extremas [...]. Em sua primeira peça, *Barrela* [...], feita por blocos de tensão, encaminhamentos entrópicos, sequências de cheios e vazios que culminam em vértices que se dissipam na cena seguinte, provocando inesperados desfechos, traz em si uma palpitação incômoda surgida nos becos do Macuco, bairro portuário de Santos, em que Plínio Marcos cresceu e aprendeu a criar e a se criar.²⁷

Assim, a metáfora dos “filhos do vento” tornava-se fundamental para compreender o imenso processo de transformação das cidades brasileiras que se desenvolvia naquele momento.²⁸ Em oposição aos “homens pregos”, essa parcela da população e seus conflitos estruturam grande parte de sua obra dramática. As levas de migrantes retratam essa nova dinâmica do século XX no Brasil, principalmente na segunda metade do século. Nesse sentido, as marcas da oralidade revelavam os lugares de origem como verdadeiros elementos desviantes de uma realidade múltipla.

Há uma forte aproximação com a oralidade, decorrente do meio em que se fizeram enquanto criadores. Eles abrem pequenas janelas para que possamos enxergar uma outra e quase invisível São Paulo, particularmente oral ou em regiões de intermediação. Criadores desembaraçados que fizeram emergir, de forma mais ou menos intensa, elementos culturais profundos trazidos

²⁶ MELLO, J. M. C. & NOVAIS F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v. 4, p. 559-658.

²⁷ PERES, Elena Pájaro. **Exuberância e invisibilidade: populações moventes e cultura em São Paulo, 1942 ao início dos anos 70**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 33.

²⁸ São exemplos dessa escrita, para além dos textos dramáticos, os livros de prosa: MARCOS, Plínio. **O truque dos espelhos e outras histórias de pequenos artistas**. Belo Horizonte: Una Editora, 1999; **Na trilha dos saltimbancos**. São Paulo: Editora Marba, S/D; **Prisioneiro de uma canção**. São Paulo: DAG Gráfica e Editorial Ltda, 1982 e **Na barra do catimbó**. São Paulo: Edição do autor, 1982.

pelos migrantes e imigrantes, incorporando-os vivamente ao contexto histórico e ferindo o cânone que tentava estabelecer.²⁹

Sob o signo da marginalidade, o dramaturgo construía seus dramas mostrando o universo dos excluídos do processo de modernização conservadora e a humanidade dessas relações em situações de tensão e poder. Esses dramas escancaravam uma nova realidade para o público teatral do final da década de 1970. Mas quais os parâmetros para compreender a marginalidade do teatro de Plínio Marcos? Quais os mecanismos interpretativos que estruturam o conceito de marginal no teatro de Plínio Marcos?

A verdade é que as “populações” marginais que Plínio Marcos põe em cena não são personalidades desviantes, mas sim seres que se caracterizam pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania. Elas não podem participar, de fato, no processo econômico, o que as impede de alcançar uma mobilidade vertical ascendente.³⁰

As personagens de Plínio Marcos não são personalidades desviantes ou construídas sob o prisma da loucura. Seus dramas – principalmente os textos escritos na década de 1960 – revelam situações reais marcadas por um profundo senso de desilusão diante da realidade. Ou em outros casos, são personagens desprovidas de uma vontade transformadora do contexto em que vivem. Assim, as personagens plinianas estariam fadadas a viver uma eterna situação limite, marcadas por uma realidade que sufoca qualquer tentativa de transformação. Dessa maneira, todos estão envolvidos numa rede de poder: vítimas e algozes. Essa marginalidade pliniana estabelece os limites interpretativos das lutas por transformação social naquele contexto, pois todos estão inseridos num processo onde os jogos de poder são construídos, mas nunca direcionados para a supressão ou transformação dessa realidade. São personagens que caminham “sem futuro”.

Os criminosos, as prostitutas, os homossexuais, todos aqueles que podem ser enquadrados na acepção genérica de marginais, formam a sua própria sociedade, na qual parecem estar isolados, e ela é como que uma anti-sociedade de tortos [...], os que nasceram para ser gauche na vida, como escreveu o poeta mineiro, e que reflete a sociedade dos “honrados”. Um jogo de espelhos. Olhando-os na imagem invertida, vemo-los falando outra língua que dizemos ser “gíria”. São inconformistas ou anticonformistas por prática, nunca por ideologia [...]. Assumem, ou simplesmente, vivenciam o mal. São condenados a viver no outro lado do muro, dentro de uma fronteira difícil de ultrapassar. A vida miserável que arrastam, condena-os por falta de opção,

²⁹ PERES, Elena Pájaro. Op. cit., p. 67.

³⁰ ENEDINO, Wagner Corsino **Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009, p. 38.

pelo avesso da vontade, pela condição existencial, a suportar um peso trágico muito próximo ao de um herói.³¹

A estrutura dramática seguia o que os críticos classificavam como drama realista, mas os conflitos intensos marcavam e diferenciavam de toda a dramaturgia produzida até aquele momento no teatro brasileiro. Dessa maneira, os conflitos evocavam dramas sociais, vivenciados ao limite por personagens que, marcados por uma existência singular, estruturavam uma crítica à própria plateia que frequentava o teatro. Esse público era desmascarado pelo dramaturgo mostrando as complexas relações sociais dos grupos marginalizados. O dramaturgo, numa tentativa de pensar o público dos seus espetáculos, realizava uma análise interessante sobre o papel da burguesia e a recepção de suas obras teatrais.

O que a burguesia acha, pouco me interessa. Em relação a ela desejo somente que meu teatro a inquiete, que minha peça tire o sono daquele detestável burguês conformado. Quando eu faço uma peça é como se estivesse atirando uma granada. Aliás, escrevo de um fôlego. Quando tenho uma ideia, é tão perturbador que enquanto não boto no papel fico alucinado. Nunca paro, se com eco uma peça escrevo direto até acabar.³²

Na visão do dramaturgo a escrita é uma arma. Como uma granada, seus textos buscam a inquietação, a escrita como forma de combate da alienação de uma plateia que consome um teatro alienante. Como instrumentos de interpretação da realidade suas personagens caminham num contexto de exclusão social. Mesmo falando da realidade, seu olhar caminha entre a dramaturgia e o olhar para o real.

Esses anjos escapados do monturo estão, com suas agressões, dando troco puro do que receberam da sociedade. Quando atacam estão fazendo a devolução do desamor que receberam de nós todos, cidadãos contribuintes, que só queremos não ser incomodados por esse bando de criaturas já não reconhecidas como nossos semelhantes, tudo porque nós mesmos negligenciamos em relação a eles e permitimos que se criassem na miséria, sem terem os mesmos conceitos de bem e mal, de certo e de errado, que norteiam nossas vidas de cidadãos contribuintes.³³

O olhar do dramaturgo para suas personagens marginais revela um profundo respeito. Pois “é a partir do teatro regional para chegar ao universal. Queremos discutir um problema

³¹ VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 27.

³² MARTINS, Fernando. Plínio faz guerrilha, mas é dentro do palco. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 09 de março de 1968.

³³ MARCOS, Plínio. Um monturo só de anjos. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1974.

que seja todo o homem. Acontece que nem tudo que está sendo feito no Brasil é universal”³⁴. Sobre suas personagens e seus conflitos, o dramaturgo compreendia o processo estrutural da sociedade brasileira.

Pálido de espanto, constato que o medo é tanto e mora dentro de tantos, que até os amesquinhados por mil e uma fomes berradoras, em fúria, trucidam o que não se conteve, o que quis quebrar os vidros. E matam e trucidam na vã esperança de acabar com a violência que os aperta num terrível sufoco. Matam e trucidam o que não se conteve e quebrou o vidro que separava sua fome do pão, para mostrarem que não acreditam na polícia, mas que anseiam por justiça e ordem que não têm. Justiça é ordem das quais são desvalidos os famintos [...] E assim vai morrendo um povo que era generoso. Vai morrendo no desespero de se ver morrer.³⁵

Nesse contexto, o dramaturgo incorporava o debate sobre a marginalidade em sua obra. Enquanto sua obra traduzia um contexto urbano e social, o dramaturgo em sucessivas entrevistas buscava incorporar os critérios analíticos da arte marginal, construindo a junção entre vida e obra marginal. Nos palcos o dramaturgo estruturava os conflitos de uma parcela da sociedade brasileira cada vez mais distante do “milagre econômico”, sua atuação como artista atrelava uma obra marginal e uma biografia marginal. Assim, Plínio Marcos incorporava uma atuação artística marginal aos dramas de suas personagens marginalizadas. Era uma maneira de percepção e construção de uma memória biográfica.

Ou melhor dizendo, as minhas peças tratam de marginalizados [...]. E os marginalizados têm toda a minha simpatia, porque eu também sou um marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das maiorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado da sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir no seu próprio destino. Tá todo fora da vida nacional, não é? Então é sobre eles que eu escrevo. Pra mim escrever sobre as pessoas bem postas, provavelmente eu teria que escrever sobre o governo. São os únicos que estão decidindo.³⁶

Até esse momento, o dramaturgo interpretava o seu teatro como uma dramaturgia que colocou os marginais em cena. A fala do dramaturgo em 1978 organizava uma trajetória marcada pela censura, pelas perseguições políticas e pela luta da escrita contra os abusos dos governos militares brasileiros. No entanto, aqui o dramaturgo identifica a sua vivência como escritor e a realidade das personagens marginalizadas construídas ao longo de sua dramaturgia. Nesse contexto, o dramaturgo faz um exercício de memória para pensar o

³⁴ PLÍNIO BUSCA O universal. **Correio da Manhã**, Porto Alegre, 10 de março de 1971.

³⁵ MARCOS, Plínio. Quando a vida humana não tem valor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de agosto de 1977.

³⁶ ALENCAR, Cláudia de; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Entrevistadores). Entrevista com Plínio Marcos. Centro de documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo, 23 de fevereiro de 1978, p. 07. (Texto datilografado)

“nascimento da sua obra” e o contexto de escrita de suas personagens. Para ele, é um processo que reivindica o lugar de suas personagens e de sua dramaturgia em diálogo com Guarnieri, Vianinha, Dias Gomes, mas, sobretudo, Nelson Rodrigues. Assim, o dramaturgo marca o seu lugar no nacionalismo crítico, mas também construía um olhar particular do processo histórico e a sua própria vivência histórica.

As pessoas estavam escrevendo mais ou menos na moda. Evidentemente não é o caso dos grandes poetas brasileiros como o Guarnieri, Jorge Andrade, Dias Gomes. Mas aquele segundo escalão do qual eu fazia parte, de repente, queria dizer as mesmas coisas que o Guarnieri, o Dias ou o Vianinha estavam dizendo. Eu achava que estava sendo esquecida uma linha importante da dramaturgia brasileira, que era com quem eu me afinava mais profundamente: o Nelson Rodrigues. Eu achava que o Nelson era mais emocional, mas na verdade, porque ele colocava mais o que tinha por dentro. Mesmo ele se esforçando para ter um pensamento reacionário seu teatro é revolucionário. E era com esse teatro que eu me afinava: muito mais, colocando nele o que a gente traz por dentro, e não escrevendo para agradar um pequeno grupo.³⁷

O olhar se modifica para apreender uma trajetória que, para além da construção dramática, também é marginalizada diante do contexto social brasileiro da década de 1970. Essa identificação entre vida e obra foi incorporada ao discurso do dramaturgo sobre a sua dramaturgia em diversas entrevistas ao longo da sua carreira. Nesse sentido, pensar a construção histórica dessa identificação é fundamental para compreender as lutas e os seus posicionamentos ao longo do período. Se suas personagens são marginalizadas, o dramaturgo incorpora essas características para criticar as arbitrariedades das estruturas políticas do país. Entre esses exercícios de identificação, o dramaturgo estabelecia o debate entre a obra e a própria vida.

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela é mostrada através da reação de terceiros. Isso quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio [...]. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que nossa imagem se revela a nós mesmos.³⁸

Na década de 1960, essa identificação perpassava por caminhos diversos, pois estruturava e respondia aos anseios de uma crítica jornalística preocupada em mapear as origens de uma dramaturgia que expunha as fragilidades do sistema político e econômico,

³⁷ MENDES, Oswaldo; LOUREIRO, Oswaldo; TUCCI, Fátima, Roberto, José e PAULO, José. Eu não sou bobo da corte. *Última Hora*, São Paulo, 14/15 de janeiro de 1978.

³⁸ CÂNDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 69.

mas também reivindicava a humanidade dos marginalizados. Em muitos momentos, o dramaturgo marcou a sua fala em defesa de suas personagens. Em outros, transformou a própria vida numa construção dramática.

1.3 – A vida como obra dramática

Essa identificação entre uma existência múltipla e a realidade excludente marca a fala do dramaturgo em diversos momentos de sua vida, estruturando uma narrativa recortada pelos caminhos do teatro. Em verdade, o dramaturgo utilizou dessa estratégia principalmente para a escrita de suas crônicas e de vários livros de contos, construindo uma obra que pode ser lida, com algumas ressalvas, permeada por elementos biográficos. No entanto, nas entrevistas, essa latência biográfica e a identificação com as personagens tornam-se mais fortes e objetivas ao longo dos anos. No final da década de 1970, o dramaturgo se intitula um marginal promovendo uma identificação imediata com suas personagens marginalizadas. Enfim, o autor tornava-se personagem de sua própria história. Na sua visão, o autor é um marginal aliado do processo histórico e dos centros das decisões políticas. Sobre o compromisso com a sua gente, com as suas personagens, o autor buscava as referências da sua infância como relato de experiência.

Comigo mesmo e com a minha esquina. Quando eu era garoto, entre os catorze e os dezesseis anos, seu Bernardo, um amigo do meu pai, lá da minha rua, quando me via me perguntava: “Por que você não arruma um emprego e não trabalha?”. Meu pai me perguntava a mesma coisa em casa. Eu respondia que não. Que ia ser artista. Mas artista mesmo – e não personagem de coleção de figurinhas infantis. Era para ser um porta-voz do meu povo.³⁹

Diante desse contexto, a narrativa sobre sua vida e sua escrita dramática – principalmente os primeiros anos – estruturava um pacto entre a vida e a obra que, nesse primeiro momento, transfiguram-se em tímidas reflexões biográficas para se transformar numa identificação com a marginalidade no futuro. Curiosidades jornalísticas para saciar os leitores/espectadores inquietos de uma dramaturgia no alvorecer, esses múltiplos depoimentos vão sedimentando um olhar jornalístico para o dramaturgo e a compreensão da origem de suas personagens dramáticas.

Nos diversos “exercícios de memória”, Plínio Marcos demarca o seu lugar de origem. “Meu pai tentou me enfiar em todas as profissões possíveis. Ele dizia que, se eu tivesse uma

³⁹ LANCELOTTI, Sílvio; SALEM, Armando. Eu sou um teatrólogo. **Revista Veja**, São Paulo, 29 de agosto de 1973, p. 04.

profissão, sempre iria sobreviver. Então meu pai me botou de aprendiz de encanador. E eu acabei ficando funileiro. A minha profissão mesmo é funileiro – é o que conta no meu certificado de reservista”.⁴⁰ Em 1968, reafirmava essa condição de andarilho.

Tenho trinta e três anos. Minha infância teve tudo, inclusive muita miséria e muita fome. Passei grande parte de minha juventude no Porto de Santos e a gente que eu conheci lá jamais vou esquecer, porque é a minha gente. A vida que eles levam é a que eu vivi. Mudei muito pouco mesmo depois do sucesso e dos direitos autorais. Minha posição continua a mesma, cada vez mais forte, é claro.⁴¹

O texto demonstra um autor em contato com suas personagens. Os carregadores, os estivadores, o ambiente das docas e as prostitutas do Porto de Santos habitam grande parte de seus textos dramáticos. São referências para se pensar uma dramaturgia fragmentada. No entanto, o processo de identificação realça a proximidade maior do dramaturgo com essa realidade, pois “a vida que eles levam é que eu vivi”. Essas nuances da vida do dramaturgo serão elementos fundamentais para justificar uma vivência marcada pelas diversas ocupações, pelos caminhos tortuosos da luta pela arte, mas que se estrutura do ponto de vista do presente, momento de afirmação como dramaturgo. E continua o processo de construção biográfica marcando os lugares e a mobilidade como alternativas de trabalho e as diversas profissões.

Fiz de tudo na vida: funileiro, trabalhei na estiva, jogador de futebol, biscateiro, vivi às custas de mulheres e muito mais. Agora, nunca fui um cara desonesto. Num mundo como o nosso, o homem tem que fazer o impossível para viver. O que interessa é o que conta. E se conseguir o suficiente para comer. Depois entrei para o circo. Desde garoto eu me impressionava com os circos que baixavam no meu bairro e para alimentar minha vaidade me fiz artista. Fui palhaço durante cinco anos.⁴²

O circo é a liberdade para Plínio Marcos. O palhaço estabelece outro contato com a plateia, pois o riso desestabiliza o outro e pode ser considerado um elemento de crítica social. Para Plínio Marcos, o circo representava o contato com uma plateia marcada pelos sofrimentos cotidianos encarnando um ideal de povo que sofre e “berra da geral sem interferir no resultado”. Em suma, o processo de construção da memória e da história nas entrevistas de Plínio Marcos está marcado pelo debate entre arte e vida. Se a paixão pelo futebol acompanhou Plínio Marcos, as misérias coletivas da profissão de jogador de futebol foram alvos de muitas de suas crônicas cotidianas. No entanto, na fala do dramaturgo, apenas a arte

⁴⁰ www.pliniomarcos.com. Acesso em 15/12/2016.

⁴¹ MARTINS, Fernando. Op. cit.

⁴² Ibid.

tornava-se o elemento ordenador de uma existência histórica marcada pela reafirmação da vocação artística.⁴³

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 [...]. 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 [...] chegando lá, o cara falou assim: ‘nós podemos dar um salário mínimo para cada um e um emprego na fábrica de pólvora do Exército’. Aí eu falei: ‘Pelo amor de Deus, a última coisa que eu quero ser é operário trabalhador e vim embora’.⁴⁴

Assim, os primeiros anos são interpretados pelo dramaturgo como uma experiência desastrosa. A arte era um caminho a ser trilhado.⁴⁵ “Trabalhei em todos os circos, no circo dos Ciganos, no circo do Pingolô e de Ricardina, no circo Toledo, circo Rubi, da Aurora Viana e do Carvalhinho. Agora, o primeiro pavilhão em que trabalhei foi o Pavilhão Teatro Liberdade, que ficou armado cinco anos em Santos, dando espetáculos todas as noites”. O circo marca uma trajetória artística. “Eu estreei artisticamente no Pavilhão Liberdade, em Santos. Eu era palhaço, e como palhaço tinha o nome de Frajola. Deixei o circo para jogar futebol na Portuguesa Santista”.⁴⁶ Entre o circo e uma vivência marcada pelas diversidades, Plínio Marcos escolhe a arte como forma de estabelecer e marcar as suas escolhas. Essa proximidade com o mundo ficcional, suas personagens e suas múltiplas linguagens é um processo construído pelo dramaturgo como artifício da memória. Em suma, o dramaturgo vai aos poucos construindo e reforçando os laços com suas personagens ficcionais a ponto de tornar-se também uma personagem de sua própria história.

⁴³ Entre o circo e o futebol: “O palhaço gosta de trabalhar com o circo cheio, né! Igual um jogador de futebol, gosta do estádio lotado, né! Agrada mais, lógico, né! Agrada mais e outra: muitos palhaços não brincam com a plateia e a gente aqui de circo pequeno, o palhaço trabalha mais com o público, ele chama um pra dançar, brinca com o outro da bancada [...] Então, o palhaço de circo pequeno é essa relação, ele faz do público o personagem também, ele chama, trabalha com o povão da cidade”. Entrevista com o palhaço Bochechinha. In: BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 30/31. Plínio Marcos era o palhaço *Frajola*. Em 1985, o autor escreveu *Balada de um palhaço*, um verdadeiro depoimento sobre a arte tornado-se quase uma experiência de metateatro. “Eu não entrei na trilha dos saltimbancos por acaso, nem pra ser um reles fazedor de graça. Eu queria consagrar a minha vida através de um imperioso apelo vocacional. Mas as pessoas, com suas receitas de sucesso, sem nenhum escrúpulo, sem nenhuma sensibilidade vieram me falar de mil palhaços geniais. Escutei humilde a história de cada um desses incríveis artistas que viajavam pelas vias da loucura [...]. A magia dos grandes artistas não pode ser ensinada. São segredos que se aprendem com o coração, mas ninguém ensina. Essa magia se manifesta quando se resolve fazer a própria alma [...]. E eu quero fazer a minha alma”. Programa da peça, 1985.

⁴⁴ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981, p. 251.

⁴⁵ Essas memórias são compartilhadas pelos familiares e amigos do dramaturgo, forjando um universo íntimo entre vida e arte. ARTAXO, Vera. Prefácio. In: MARCOS, Plínio. 1999, Op. cit.

⁴⁶ PLÍNIO MARCOS CHEGA amanhã e sua peça estreia terça-feira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 de maio de 1968.

Durante dez anos em que me fui amadurecendo como autor, nunca perdi de vista a possibilidade de fazer um trabalho mais completo com ‘Barrela’, ou seja, tendo adquirido mais vivência teatral pude ampliar e dar uma dimensão mais real daquilo que realmente queria mostrar [...]. É hora de mandar cada vez mais bala. Meu compromisso é com a classe marginalizada. [...] O que escrevo é a minha vivência. Cada um faz o que pode e eu vou de teatro realista porque é assim mesmo. Dessa maneira eu entendo porque participei dela ativamente.⁴⁷

Além dos relatos, para o dramaturgo um momento fundamental em que a arte teatral ganha contornos mais próximos e integra a narrativa biográfica estruturando uma vida em contato com as personagens molda o escritor. A escrita de *Barrela* é um marco fundador. Em diversos momentos, o dramaturgo demonstra a proximidade com o evento que inspirou a escrita do texto em 1958. Mesmo um evento traumático como o retratado em *Barrela* – os presos encarcerados prontos para cometer um ato de agressão – a atitude de Plínio Marcos é de proximidade. Assim, o dramaturgo demonstrava conhecimento e experiência com o ambiente carcerário, mesmo não tendo sido preso.

Houve um caso, em Santos, que 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 *Barrela*. Evidentemente, levei *Barrela* para o circo, para os meus amigos fazerem a montagem. Eles ficaram indignados porque a peça tinha palavrão. Agora, veja bem, isto era inconsciente. Usei palavrão, não porque quisesse fazer um retrato de linguagem, mas porque, realmente, o meu vocabulário não tinha vinte palavras.⁴⁸

Nesse sentido, a linguagem também pode ser percebida como um elemento que aproxima o dramaturgo da realidade em cena. A gíria torna-se um elemento de pertencimento a um grupo social específico. A gíria representa o movimento da língua em direção à quebra de uma única linguagem com poderes absolutos de representatividade universal. O dramaturgo, mesmo com a escrita de *Barrela*, demonstra que não elaborou um “retrato da linguagem”, mas a escrita é a afirmação de seu vocabulário. *Barrela*, segundo o autor, não é fruto de uma pesquisa de linguagem, mas a reprodução de uma linguagem cotidiana vivenciada pelo dramaturgo. “Esse recurso técnico, por comportar neste caso uma visão de mundo, é a evidência de que novos personagens, com suas visões culturais e sensibilidades sociais, abandonam os subterrâneos, para onde foram mandados pelo ordenamento cultural hegemônico, e entram em cena para mostrar a sua existência com formas de fazer e dizer

⁴⁷ MARTINS, Fernando. Op. cit.

⁴⁸ STEEN, Edla Van (comp.). Op. cit., p. 67.

diferenciadas”.⁴⁹ O dramaturgo atualizava o debate pelo prisma da experiência histórica e se alinhava a esses novos personagens em cena oriundos dos subterrâneos da realidade urbana.

No final da década de 1960, o dramaturgo foi descoberto pela crítica teatral. Tornou-se um caso de “sucesso imediato” com os textos *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. Ademais, esses espetáculos marcaram o momento de sua chegada a São Paulo e o reconhecimento da crítica teatral transformando-o num sucesso como autor teatral. Para ele, esses espetáculos foram também marcos interpretativos para relacionar a experiência do autor e a construção ficcional.

Sabe como é, todo santista curtiu a zona do cais. A zona que Lucas Nogueira Garcez (ex-governador paulista) fechou para acabar com um dos currais eleitorais do Ademar de Barros (também ex-governador de São Paulo). E “Dois perdidos...” foi escrita quando eu fui morar em São Paulo, sozinho, sem ter nenhum amigo com quem conversar. Mas é importante que eu diga que, de uma maneira geral, minha vida nunca foi triste. Eu nunca fui um cara sofredor. Mesmo nos tempos difíceis. Eu sempre fui alegre e tirava os problemas – a falta de lugar para dormir, a falta do que comer, que eu encontrei logo que cheguei em São Paulo – de letra.⁵⁰

O dramaturgo, ao relembrar esses momentos, estrutura a narrativa do ponto de vista da vivência e da experiência do submundo das suas personagens. Assim, sua dramaturgia não foi construída sobre uma pesquisa de linguagem, de modos e de condições de vida das populações marginalizadas nos moldes de um trabalho intelectual. O autor reitera a sua experiência histórica na construção de sua dramaturgia. Nesse caso, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* são os marcos interpretativos da dramaturgia de Plínio Marcos que organizam também os atos da memória e da experiência histórica para o dramaturgo. Sobre *Dois perdidos numa noite suja*, o dramaturgo reafirmava que foi uma peça “escrita especialmente para mim, porque eu estava realmente cheio de ser técnico de televisão”.⁵¹

Ator pequeno, sem nome, sem carreira, sem nada, trabalhando de técnico no Canal 4, ninguém convidava para nada. Nessa época eu era também administrador do Arena. Ninguém se lembrava de que eu era ator. Então escrevi uma peça pra mim. Mostrei para a Cacilda Becker. Ela leu a peça e falou: “Você pretende ir com essa peça para o interior? Vão te enforcar no poste”.⁵²

⁴⁹ CABAÑAS, Teresa. Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70. **Revista Chilena de Literatura**, Dezembro, nº 88, 2014, pp. 09-36, p. 30. Consultar também: CABAÑAS, Teresa. **Que poesia é essa?!... Poesia marginal: a estética desajustada**. Doutorado Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 1999.

⁵⁰ LANCELOTTI, Sílvio; SALEM, Armando. Op. cit., p. 5.

⁵¹ STEEN, Edla Van (comp.). Op. cit., p. 75.

⁵² Ibid., p. 76.

Plínio Marcos no final da década de 1970 buscava compreender o processo histórico do ponto de vista marginal. Ao longo de sua carreira, mesmo que não fosse uma identificação imediata com suas personagens, o dramaturgo narrou a sua vida como uma obra de arte. Assim, essa capacidade de contar histórias seria bastante explorada pelo dramaturgo no decorrer de sua vida. Suas histórias passam a ser carregadas de jargões populares, temperadas ao sabor do senso comum que estabeleceu seus padrões de humor e dramaticidade em meio à lida cotidiana da luta pela vida. Suas narrativas incorporaram também a vivência marginal de suas personagens, formando um complexo sistema interpretativo que caminhava para uma total identificação no final da década de 1970.

Não, tem coisas que a gente passa na vida – e que evidentemente são experiências nossas –, mas que não servem para um desdobramento artístico porque a gente passou aquilo sem o mínimo de senso crítico. Depois sim, é que a gente vai começando a entender. Mas eu ainda tenho trânsito pelas quebradas do mundaréu, e agora, com senso crítico fica tudo mais fácil de registrar.⁵³

As personagens que compunham essas histórias baseavam-se nos tipos marginalizados com os quais Plínio tivera contato ou estavam na “boca do povo” e chegavam a seus ouvidos pela “curriola” com a qual andava ou conhecia. Sua forma de reportar os fatos transformando-os em narrativas cheias de literalidade, incrementadas no sentido de tornar atraentes essas histórias, parece não excluir o elevado grau de verossimilhança existente nessa relação entre realidade e ficção. Em muitos momentos, o dramaturgo buscava nas vivências e nas experiências – matéria bruta para a construção de suas personagens – a justificativa para estabelecer os nexos entre a realidade e a ficção.

Se acreditarmos na afirmação do autor quando diz: “eu escrevo reportagens, desde Barrela que eu escrevo reportagens. Escrevo o que ouvi da boca da curriola e, vou passando pra frente,” podemos então concluir pela existência do desejo sincero do autor em retratar aspectos, personagens e ocorrências do meio no qual se inseria. Obviamente, tal disposição de espírito não nos permite a aceitação desses escritos como espelhos fiéis de acontecimentos ou reflexos idealizados da realidade. São escritos que revelam uma vida como obra dramática.

Antes disso, mostram-se como fontes de estudos, devendo ser submetidas à análise pelo pesquisador para que aflore seu conteúdo latente mais expressivo. Sem dúvida, o dramaturgo construiu narrativas interessantes sobre a sua história. Interpretou a sua própria vida, mas forjou a proximidade entre a experiência, a história e a arte. Nesse sentido, buscou compreender as mazelas de grupos sociais que não integravam evidentemente a “sociedade

⁵³ RAMOS, Léo Borges. Plínio Marcos. Afinal, gênio ou analfabeto? São Paulo, **Revista Ele**, Ano XII/julho de 1980.

idealizada” por diversos setores do país. Em tempos de profundos conservadorismos, Plínio Marcos mostrou que a realidade era mais complexa. Mesmo sendo personagem de sua própria narrativa, o dramaturgo transitava entre os conceitos de maldito e marginal que em determinados momentos eram incorporados como vivências formando uma tênue linha interpretativa entre a obra e a vida. Plínio Marcos justificava sua obra narrando uma vivência carregada de “experiência histórica”. Ainda sobre suas personagens.

O meu único desejo é ser mão do homem. Seja ele negro, malabarista ou esteja repousando ainda das profundezas da guarda materna, ou vibre no pátio um canto de menina, ou seja, ele com toda a jangada no fogo do crepúsculo, ou seja, o soldado, ou aviador de estranha energia. Oi menina, você ainda outro dia não brincava de boneca? E aquele Serra que está ao seu lado, não empinava uma pipa? Olha, seu canto, seu destino, você não me queira mal, porque eu procuro me esforçar para conhecer todos os destinos. Eu quero conhecer o desespero de um ator quando ele treme diante do público, porque esquece o texto. Eu quero conhecer a solidão daquela garotinha que é obrigada a migrar e ficar no seio da família estranha como empregada doméstica. Eu quero conhecer o desespero daquele garoto que é obrigado a sufocar os apelos vocacionais e se debruçar sobre livros de contabilidade e atender fregueses rabugentos. Eu fui tantas e tantas vezes o cantor dessas canções do Silvio Santos, o carregador amargo da amargura, o sonhador dos sonhos inúteis, o perdedor de salário miserável, mas agora, eu quero cantar o destino do ser humano, e, se de alguma maneira, eu arranhei seu coração nessa noite, não me queira mal. Arrebente em soluço e chora comigo por quê? Porque eu tenho esperança, porque eu tenho fé, porque eu sou uma pessoa de teatro e, por causa disso, eu confio, confio muito, porque eu pus filhos no mundo e amo tanto quanto você, criança de hoje. Por causa disso tudo, eu só tenho um desejo: o desejo de pertencer a você, assim como eu gostaria de pertencer a toda a humanidade.⁵⁴

Dessa maneira, o dramaturgo reafirma o seu lugar nas lutas artísticas das décadas de 1960 e 1970. Sua “experiência histórica”⁵⁵ trilhou caminhos múltiplos nas décadas de 1960 e 1970, mas pode ser aprendida pela luta contra a censura artística, a defesa da cultura popular e a definição de intelectual numa sociedade autoritária. Essas foram as propostas defendidas por Plínio Marcos nas décadas de 1960 e 1970, pois estabeleciam os nexos de uma luta artística

⁵⁴ PLÍNIO MARCOS. Entrevista no Programa de Televisão Roda Viva em 15 de fevereiro de 1988. www.rodaviva.fapesp.br. Acesso em 22/08/2014. A entrevista foi realizada por Marcelo Rubens Paiva, Antônio Carlos Ferreira, Cacá Rosset, Ninho Moraes, Sérgio Lhamas, Paula Dip, Kleber de Almeida, Luiz Fernando Ramos, Marcos Kaloy, Luiz Serra e Antonia Chagas.

⁵⁵ A luta artística travada por Plínio Marcos pode ser vista como uma prática social em defesa da escrita, da liberdade de expressão e dos preceitos da democracia. Mesmo que, vistas sob o prisma de uma resistência individual, em diversos momentos suas lutas congregaram as vontades de diversos segmentos artísticos e sociais. Nessa perspectiva, o termo experiência histórica pode ser apreendido como representativo de alguns segmentos artísticos, mas não como representativo de classes sociais. Para Thompson, “a experiência é um termo médio necessário entre o ser social e a consciência social: é a experiência (muitas vezes a experiência de classe) que dá cor à cultura, aos valores e ao pensamento: é por meio da experiência que o modo de produção exerce uma pressão determinante sobre outras atividades: e é pela prática que a produção é mantida”. THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 112.

contra as arbitrariedades do regime militar no Brasil. Sem dúvida, essas lutas individuais foram símbolos da resistência artística e da ampla defesa dos direitos políticos e do estabelecimento das liberdades democráticas. Se esse movimento de contestação ficou conhecido como “resistência democrática”, a atuação de Plínio Marcos foi fundamental para a defesa da liberdade teatral diante dos abusos do governo. Foi protagonista entre tantos coadjuvantes.

1.4 – As lutas cotidianas do dramaturgo

A censura marcou profundamente a vida e a obra de Plínio Marcos. As entrevistas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, revelam um desejo de liberdade de expressão, mas demonstram também uma capacidade de luta invejável. O dramaturgo representou o campo da “resistência democrática” na luta contra a censura, os desmandos dos governos ditatoriais e o sufocamento dos canais de participação democrática. As entrevistas revelam um intenso diálogo do dramaturgo com a realidade histórica, mas também seus posicionamentos pessoais que, resguardados por suas obras ou em conflito com elas, descortinam uma realidade complexa. Essas entrevistas são referências e intervenções do dramaturgo diante do mundo, sempre complexo e contraditório. Portanto, são estruturas argumentativas que escondem e revelam uma percepção da realidade, mas também são influenciadas pela crítica, pela recepção do público e situação histórica das suas obras. Em última instância, carregam as referências de seu tempo.

Dessa maneira, em 1988, o dramaturgo olhava para o passado recente e demonstrava uma profunda compreensão da realidade. Nesse momento, o dramaturgo era alçado à condição de “símbolo da luta contra a censura”, as discussões sobre a liberdade política e artística era tema recorrente em todos os meios culturais. Para Plínio Marcos, para além da censura da Polícia Federal – recorrência fundamental nos anos ditatoriais –, existia outro elemento de marginalização que enfrentava naquele momento: a mídia, principalmente a jornalística.⁵⁶ Esse “inimigo violento” seria o construtor de uma significativa marginalização do artista dentro de uma estrutura social de “liberdade democrática”. O dramaturgo, que vivenciou momentos de profundas repressões artísticas, políticas e culturais, buscava compreender o seu papel histórico. E exatamente para responder sobre o lugar do “autor maldito” do teatro brasileiro, símbolo da luta contra a censura, respondia naquele momento

⁵⁶ Torna-se interessante citar que na década de 1980 várias matérias jornalísticas sobre o dramaturgo discutiram a sua condição de artista, alternativo e marginal, bem como a luta contra a censura. Como exemplo, o texto de BRANDÃO, Tania. Plínio Marcos: o eterno maldito. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 06 de maio de 1987.

sobre o esquecimento da sua obra. Ou sobre uma tendência da crítica em buscar a compreensão da sua obra pelo olhar do passado recente.

Hoje nós temos um inimigo violento que não é mais a polícia federal como censura. É a mídia, não é? Então, quando a mídia te marginaliza, você está marginalizado, você não é notícia. Então, você veja, por exemplo, a minha última peça *A balada de um palhaço* estreou no *Zero Hora*, que eu acho a minha melhor peça, com um trabalho deslumbrante da Valderez de Barros que a crítica, a pouca que foi assistir e, por exemplo, o trabalho do Petrim era considerado o melhor da carreira dele e do da Valderez considerado perfeito. Tinha o trabalho do Valfoli, da Vasperti, do Guga, as músicas do Léo Lama, gente profissional. De repente, foi esnobado, por exemplo, pela revista *Veja*, que resolveu não noticiar, não mandou nem seu crítico assistir à peça, porque eles não noticiam teatro alternativo. Então, você veja como acontece: por exemplo, a *Folha de S. Paulo* levou 15 dias para noticiar que a peça estava em cartaz. No *Jornal da Tarde*, por exemplo, tem um grilo lá [...] O Edson é meu amigo, meu camaradinho de bar, mas tem um grilo lá, que eu não sei qual é, que eles não noticiam coisas nossas. Então, por exemplo, veja bem, recentemente o Sábato Magaldi fez uma grande reportagem sobre *Dois perdidos numa noite suja*, que é de 66, e eu dizia para ele: “fala da *Balada de um palhaço*, que você gostou e que mandava seus alunos lá da Europa, de Paris escreverem carta pedindo a peça, porque achava que a peça era importante, e ninguém fala dessa peça”.⁵⁷

Entre as denúncias de esquecimento, do papel desempenhado pela crítica teatral e do papel da mídia sobre a produção teatral, Plínio Marcos tentava compreender o lugar social do teatro num momento em que a censura brasileira rearticulava para o fim e os “novos mecanismos” da estrutura midiática mostravam as nuances da produção teatral.⁵⁸ E ao falar do passado, recorda os momentos de luta contra as arbitrariedades dos governos militares e da censura. Os tempos de lutas para o dramaturgo ainda não tinham terminado.

Não sei se de melhor qualidade, porque eu não tenho que ficar justificando nem analisando: eu tenho que escrever. Só que eu acho que *A balada do palhaço*, ela dizia muito bem o que aconteceu com o artista neste país. Nós lutamos, fomos realmente [...] nós artistas e jornalistas - e eu posso me orgulhar das duas coisas, tanto como jornalista como artista de teatro - fomos resistentes. Eu dediquei a minha vida e não é dos meus perdidos, é desde o tempo da barreira, que foi em cinquenta e tanto, que ela foi proibida, fiquei dez anos proibido, eu não estreei junto com as pessoas da minha geração por causa da censura. Eu fui o único autor proibido no tempo do Juscelino.

⁵⁷ PLÍNIO MARCOS. Entrevista no Programa de Televisão Roda Viva em 15 de fevereiro de 1988. Op. cit.

⁵⁸ Esse momento é analisado por Beatriz Kushnir. Ao pensar o fim da censura e os caminhos trilhados pelos censores, afirma o seguinte: “Com o término da censura subvencionada pelo Estado, os censores foram deslocados para outras áreas da PF: Polícia Marítima, Segurança Bancária, Departamento Pessoal, Administrativo, Comunicação Social, etc [...] Muitos censores/jornalistas foram transferidos para a Assessoria de Imprensa [...] Não objetivando abandonar a proteção e as benesses de ser um funcionário dos quadros da DPF, atingiram o cargo máximo na hierarquia, em 1998, dez anos depois que a Constituição brasileira revogou a censura, quando um projeto de lei foi aprovado na Câmara”. In.: KUSHNIR, Beatriz. *The End: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. Projeto História (PUCSP)*, São Paulo, v. 29, p. 107-123, 2004, p. 122-123.

Então, a minha vida eu dediquei contra a censura, e estou dedicando nesse prezado momento com essa luta absurda que é contra a imprensa, que não noticia mesmo. Não noticia.⁵⁹

Nessa perspectiva, o autor reforçava o campo da “resistência democrática” e a sua atuação como jornalista, cronista e dramaturgo. Assim, também buscava compreender uma geração inteira de teatrólogos que marcaram as últimas décadas, mas demarcava o seu lugar de “homem censurado”, mesmo antes da censura dos governos militares. O dramaturgo, antes de qualquer reflexão, se coloca como um resistente, mesmo em tempos de “liberdades democráticas”, protagoniza e acusa a imprensa que não noticia suas estreias e suas obras, pois o passado ainda é mais importante que o presente. O maldito, para a imprensa, configurava como uma construção com fortes raízes na resistência democrática e projetava no presente a força do passado. O autor, mesmo considerando o seu lugar no passado, cobrava a compreensão e o reconhecimento de suas lutas no presente da crítica especializada e da imprensa. Justificava que a imprensa não era sua inimiga, mas colocava em destaque a necessidade da participação popular nas decisões políticas e sociais. Como “cronista de um tempo mau” pensava o lugar do jornalista e o compromisso com a notícia.

Não, não é meu inimigo, é inimigo do povo, porque o compromisso do jornalista devia ser com a notícia. Então se, por exemplo, um autor que nem eu, que passa lutando contra a ditadura militar, quando vem um período de abertura eu faço uma peça como a Blavatski [peça de teatro: Madame Blavatski], e dei entrevista para jornal da Polônia, para jornal da Alemanha, e não dei uma entrevista no Brasil? Depois que a peça saiu do cartaz eu dei uma entrevista para o jornal Estado de S. Paulo. Mas, a Tonica [aponta para Antonia Chagas, uma das entrevistadoras] é testemunha, porque ela trabalhou na peça, não dei uma entrevista. Ninguém veio me perguntar o que aconteceu nesses sete anos, e por que, de repente eu tinha aparecido com uma peça mística, entende? Isto o que que é? Isto no meu entendimento é censura. Mais ainda, o que é um caso muito mais grave, por exemplo, os chamados - esse foi um discurso que eu fiz, quando recebi o Prêmio Molière, pela Madame Blavatski - eu dizia o seguinte: “Há uma censura”. E tinha lá mais de cinquenta jornalistas que tiveram que calar o bico. Isso chama-se censura, quando você põe no roteiro dos espetáculos, você põe um espetáculo e não põe outro. Então você põe, por exemplo, o meu show e não põe o do Ary Toledo, evidentemente que estão censurando o Ary Toledo. Agora, se põem o dele e não põem o meu, estão me censurando. E vira e mexe. Eu não saio. Eu telefono para o Bóris Casoy, o Bóris Casoy acha um absurdo. Aí manda pôr. Aí dois dias depois já não sai. Eu não tenho dinheiro para por anúncio em jornal. Um anúncio, por exemplo, hoje para você por - o Cacá sabe melhor do que eu quanto é que custa uma publicidade, o Kaloy sabe - se você puser três tijolinhos, custa 20 mil cruzeiros por dia. E um cara que faz teatro alternativo que nem eu não pode por anúncio. Eu tenho que viver daquele serviço que a imprensa devia prestar ao público, mas não presta.⁶⁰

⁵⁹ PLÍNIO MARCOS. Entrevista no Programa de Televisão Roda Viva em 15 de fevereiro de 1988. Op. cit.

⁶⁰ Ibid.

Plínio Marcos se colocava como “alternativo”, um dramaturgo que mesmo depois da abertura política, ainda era censurado. Nesse caso, a imprensa e a estrutura capitalista que sustenta a produção da notícia eram os grandes inimigos do dramaturgo. A censura que sufocava economicamente diversos artistas e intelectuais agora ganhava contornos próprios da realidade brasileira, a desvalorização e a pouca visibilidade dada aos “alternativos”. Em verdade, o grande tema da entrevista é a compreensão das relações de poder na sociedade brasileira. Esse tema, cadente em toda a obra pliniana, reforça os limites e as agruras das relações de poder e dos grupos sociais na sociedade. Para ele, os limites do sistema democrático são claros ao perceber as complexas relações de poder entre os sujeitos históricos. Para o autor, somente a religiosidade pode levar à subversão.

São grupos de pessoas disputando para ver quem tutela o resto do povo. Então tudo consiste na habilidade do mais esperto, ou na brutalidade do mais forte. Mas a religiosidade, que não as religiões oficiais, evidentemente, a religiosidade consiste no seu auto-conhecimento, atenção sobre você mesmo. Esta te leva a você não querer ser nem o poder, nem querer que ninguém exerça poder sobre sua cabeça. Então, é isso que eu tenho feito. Feito um trabalho de procurar encontrar caminhos para dizer para as pessoas que o que nos liberta é o auto-conhecimento. O que pode te tirar de uma sociedade capitalista baseada nos princípios de propriedade privada dos bens sociais, portanto na ânsia possessiva do lucro, portanto, na competição e na violência, é o auto-conhecimento, é a religiosidade.⁶¹

Os textos dramáticos analisados por Paulo Vieira⁶² revelam uma guinada mística na obra pliniana exatamente nesse momento histórico. Nesse caso, ainda é uma religiosidade subversiva que, pela leitura do dramaturgo e a sua compreensão da realidade social brasileira, é o único caminho para a liberdade. Esse complexo sistema interpretativo da obra de Plínio Marcos é um caminho para compreender a realidade, mas o próprio dramaturgo tinha suas

⁶¹ Ibid.

⁶² VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993. Assim, “a leitura da obra de Plínio Marcos apontará uma perda na qualidade dramática à medida que o interesse do autor sai das personagens bandidas, irremediavelmente cruéis, para as personagens místicas. A meu ver, o fenômeno reflete algo como uma busca de caminhos que o dramaturgo houvesse empreendido a fim de encontrar sentido e solução para a vida de suas criaturas párias e, dessa maneira, por que não admitirmos o paralelo também para a nossa vida? Parece-me que Plínio Marcos, em sua atividade de homem e de criador, vivenciou o seguinte dilema: se a solução para a vida não há, tal qual se apresenta no plano da matéria, há de haver no plano do espírito. Esse teorema, se verdadeiro – tudo indica que o é – de alguma maneira estimulou-o, no conjunto de sua obra, a elaborar uma certa teologia.”, p. 08. Juízos de valor à parte, a vivência mística de Plínio Marcos é uma realidade nesse momento histórico. Em 1990, Plínio Marcos deu uma entrevista para a Revista Manchete e o tema era a religiosidade subversiva do dramaturgo. O subtítulo “De escritor maldito a mago dos arcanos, ele põe as cartas na mesa” revelava outra faceta do dramaturgo, a de tarólogo. In: PLÍNIO MARCOS, TARÓLOGO: baralho na Carne. **Manchete**, número 2.002, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1990. Também a entrevista na revista **Psicologia Atual**, ano IV, número 20, intitulada: “PLÍNIO MARCOS” ABORDA a questão da religiosidade subversiva na obra e na vida do dramaturgo.

análises sobre o período. Indagado sobre a condição de “maldito” e o lugar de alternativo, ele exemplificava a capacidade de vender livros e marcar um posicionamento na indústria livreira.

Você veja assim: quando eu era de editora, eu tirava, por exemplo, *Querô*, que era o meu romance campeão, tirava cinco mil exemplares por ano e era uma batalha para vender. Era três livros para Goiânia, três livros para Corumbá, três livros para não sei aonde. Hoje quando eu vou fazer uma palestra num lugar desse aí, eu vendo trinta, quarenta, cinquenta e até cem livros em uma cidade. Quer dizer, eu vendo muito mais andando, e eu não sou alternativo, sou enjeitado. Alternativo é quem escolhe e eu fui posto para fora. Ninguém quer editar os meus! Mas eu queria editar e eu queria que garantissem que o livro seria distribuído. Como o livro não é distribuído, então eu vendo muito mais. Não é uma limitação, é muito mais. Por exemplo, o *Querô*, tiraram uma edição de cinco mil exemplares por ano. Qualquer livro que eu vendo de mão em mão, eu tiro quinze mil, vinte mil por ano, que é muito mais, não é? Quer dizer, o escritor é ruim, mas o camelô é ótimo.⁶³

Dessa maneira, o autor construía e interpretava sua biografia pelo olhar retrospecto. A censura seria o grande tema da vida do dramaturgo. Finalizava a entrevista questionando o lugar da censura em nossa sociedade, pois desmascarava o contexto social brasileiro tendo como referência e permanência da censura estrutural na nossa sociedade. Para ele, a censura integrava a sociedade brasileira. O dramaturgo, tido pelo entrevistador como o “inimigo número um da censura”, trilhava novos caminhos para pensar a realidade nacional daquele momento.

Eu não sou o inimigo número um. Nós todos, nós todos aqui presentes, os atores, os jornalistas, nós sabemos disso mais do que ninguém. O Cacá, que se não houver liberdade total de expressão, não pode haver preservação dos direitos humanos. Mas o que você pode esperar de um país onde Plínio Sampaio [Plínio de Arruda Sampaio (1930), deputado, atualmente do PSOL], que é do PT, vota a favor da censura, rapaz! A sociedade é censura. Eles têm um tremendo medo de que as pessoas falem e pensem livremente. Imaginem, deixando uma fera brava que nem Kaloy fazer o teatro que quiser, dizer o que quiser, sem nenhum controle. Cai a sociedade deles, as instituições estão podres! Eles não entenderam ainda que, para a gente viver bem, não pode mais haver instituição: não pode haver mais igreja, não pode haver mais exército, não pode haver mais casamento, nem família obrigatória. Então, eles entenderam isto, eles se defendem da gente. Então, a liberdade de expressão para eles é uma doença. Então vem o cidadão [...] É Sampaio mesmo o nome dele, Plínio Sampaio? Plínio de Arruda Sampaio, que é do PT e em nome do compromisso que ele tem com a igreja, vota a favor da censura! O que tu vai esperar da direita? O que tu vai esperar do Robertão [Roberto Marinho - 1912-2003 - jornalista, dono da Rede Globo], do, daquele lá... Daquela cria do Lacerda [Carlos Frederic Werneck de Lacerda - 1914-1977 - jornalista e político da UDN, partido de direita do anos 1950, apoiou o golpe de estado em 1964] lá... O Amaral Neto. Sabe o

⁶³ PLÍNIO MARCOS. Entrevista no Programa de Televisão Roda Viva em 15 de fevereiro de 1988. Op. cit.

que a gente tinha que esperar deles, rapaz, se a esquerda vota a favor da censura? Ai então é terrível. Agora, eles sabem muito bem que se deixarem a gente pensar e falar, cai toda a instituição.⁶⁴

A postura libertária era a última resistência ou a última trincheira. O olhar incrédulo para qualquer vertente política marcava o momento. Plínio Marcos construía um olhar para o passado marcado pela descrença no futuro, pois os caminhos da liberdade democrática não acenavam para melhores dias para a criação artística. A postura política do dramaturgo ligava diretamente a construção do discurso sobre o próprio autor.

O que eu vejo com a juventude é que ela está desacorçada do cara que faz um discurso bonito e não cumpre. E o que me tem diferenciado e a minha religiosidade me obriga a ser é uma pessoa que procura viver o seu próprio discurso. Então eu não posso aparecer numa favela dizendo uma coisa lá e, de repente para aparecer na televisão fazer outra coisa. Eu não posso fazer, por exemplo, comercial de televisão porque eu abomino comercial. Eu acho que é apregoar a loucura você pegar pessoas que não podem comprar e insistir que elas comprem. Eu não posso fazer. Então eu vou ter que pegar, morrer na sarjeta se for o caso, mas não posso fazer isto, porque eu sei que a molecada não acredita no padre, não acredita no professor, não acredita no pai, não acredita no artista, não acredita em ninguém. Por quê? Porque ele não tem um parâmetro de honestidade. Então se eu vou lá e converso com eles e vejo que tem isto, eu tenho que garantir o meu taco, e é isso que eu estou fazendo.⁶⁵

A censura ganhava novos contornos e uma nova aparência. Nesse momento, em 1988, o dramaturgo olhava para a realidade e ressaltava a descrença e a ilusão da liberdade democrática. A censura continuava como parte estrutural da nossa sociedade e reivindicava seu papel histórico. Plínio Marcos, para além de suas obras, interpretava o mundo à sua maneira, à maneira dos excluídos, dos malditos e dos marginais. Necessitava vivenciar o seu discurso ou vivenciar o discurso construído sobre ele. Reconstruía e interpretava por meio da memória o seu passado. No passado, a luta contra a censura não foi menos árdua, mas assentava sobre outros pilares. Na década de 1980, a mesma resistência às arbitrariedades e aos desmandos do governo era marcada pela atuação do mercado. Nas décadas anteriores, Plínio Marcos forjou e reconfigurou o seu olhar sobre a censura.

Em 1967, em entrevista sobre *Navalha na Carne*, Plínio Marcos traduzia os anseios dos artistas submetidos à censura, ressaltando um elemento fundamental da política no Brasil. “É lamentável que num país como o Brasil exista censura. A censura é própria dos países onde existe ditadura e nós estamos num regime onde não se permite, ao artista, liberdade de

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

expressão. Nós temos lutado contra a censura e continuaremos lutando”.⁶⁶ O longo processo de censura de *Navalha na carne* mostrava o intenso processo de luta do dramaturgo contra a censura. O sistema político autoritário, as arbitrariedades e os desmandos da censura geravam um ambiente sufocante para as artes de um modo geral. Nesse caso, o dramaturgo ganha contornos mais nítidos, pois a resistência é o único caminho para os artistas.

A ironia da análise de Plínio Marcos reside no debate entre censura e liberdade. *Navalha na Carne* traduzia os anseios dos grupos marginalizados e enfrentou um longo processo censório, tornando-se mesmo um símbolo dos tortuosos caminhos burocráticos. Então, Plínio enfatizava que a censura buscava “interpretar o mundo”, era um atentado contra a liberdade de expressão. Era, em última análise, mesmo sendo anterior ao golpe militar, um instrumento de construção ideológica do regime militar brasileiro, um braço organizado na construção da “utopia autoritária” criada pelos militares. Diante desses abusos, a procura pela compreensão do processo, como sujeito histórico, faz de Plínio Marcos um observador singular. Para ele, a luta cotidiana era um mecanismo de resistência e sobrevivência. O autor buscava a compreensão no público e sua relação com a obra de arte teatral. A censura não poderia interferir nessa relação entre obra de arte e público. Nada mais interessante para um autor que é acusado de levar a “linguagem” das ruas para o palco.

Não podemos permitir que em nossa pátria exista uma censura que não nos permita expressar exatamente aquilo que gostaríamos, que não nos permita fazer críticas abertas ao sistema e denunciar sempre tudo o que achemos que deva ser denunciado. Sou totalmente contra a censura, qualquer espécie de censura: censura é o povo. Quando o povo não gosta de um espetáculo, não adianta ele ser liberado, ser elogiado pela crítica, que não vai mesmo. Quando o espetáculo é bom, aí sim, é que vai. E sou contra censura.⁶⁷

Nesse caso, Plínio Marcos interpreta a realidade do teatro brasileiro tendo como referência a relação entre palco e plateia. Aqui, a noção de “censura como filtro” é demasiada absurda para o autor, pois o povo precisa ter contato com a obra teatral. Para ele, as relações entre arte e sociedade são matizadas pelo gosto do público, pois a participação do público e a produção artística serão referências na carreira do dramaturgo. Um autor que se coloca como integrante das classes populares. Ao ser questionado sobre a censura em sua obra, vai rememorar o processo de criação de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* e a participação da classe artística.

⁶⁶ SOARES, Flávio Macedo. Plínio Marcos: a navalha na carne. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 de jan. de 1967.

⁶⁷ Ibid.

É o medo do empresário brasileiro. O empresário brasileiro é muito covarde. Prefere ‘arriscar’ sempre em peças que já fizeram sucesso no estrangeiro [...] **Dois perdidos numa noite suja** foi recusada por diversos empresários e atores. Então eu mesmo fiz montei o espetáculo, e felizmente, para mim, foi um sucesso. Depois o Fauzi Arap e o Nelson Xavier, também em produção baseada em cooperativa, fizeram a peça aqui no Rio, e também foi um sucesso. Foi o que me abriu as portas. Antes disso, nenhum empresário se interessava pelas minhas peças.⁶⁸

Nesse sentido, Plínio Marcos elaborava sua compreensão da arte e o seu lugar na sociedade. Aqui, ao pensar sobre a emergência de novos dramaturgos, o autor reforça a necessidade de construção de novas formas de atuação dentro do sistema de mercado. Essa necessidade será referendada pelos caminhos da arte e da procura, pela construção da experiência estética e de novas formas de expressão artística, um “teatro popular” como elemento estético e formal que se comunique com a plateia, um teatro “que não faz concessão à ideia, mas faz concessão à forma. A forma tem que ser simples e direta, e isso é o que eu estou tentando conseguir”. A noção de teatro popular ganha contornos específicos na fala de Plínio Marcos ainda em 1967, pois a comunicação com o público, cerne da sua construção formal, representa as nuances do processo criativo do dramaturgo. Na visão do autor, essa seria a sua contribuição para a construção estética e artística do teatro brasileiro, bem como a “digna representação artística” em luta com a censura. O dramaturgo, na tentativa de responder à complexa relação da censura e das impossibilidades do diálogo artístico em tempos de repressão, estrutura sua análise tendo como referência o público e a construção de uma estética popular.⁶⁹ A censura é grande inimiga do dramaturgo, pois a arte popular seria a grande arma contra essa situação. Mas podemos perceber como a censura perpassou as considerações do autor ao longo das décadas que, mesmo num momento de liberdade democrática, *Barrela* enfrentou com proibições ainda na década de 1950.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Plínio Marcos está distante das propostas empreendidas pelos grupos teatrais da década de 1960, por fazer um teatro socialmente crítico, mas distante das propostas do teatro engajado. Nelson Rodrigues, com sua ironia mortal, afirmava que “Plínio Marcos passou, no ‘Teatro de Arena’, meses, anos. Não saía de lá. Convesou mil vezes com Augusto Boal, com Guarnieri e com outros. Todos o viam com os flancos abarrotados de fecundidade. Ele faz, a bem dizer, uma peça por dia [...]. Se o não tão jovem autor ainda estivesse lá, continuaria virginalmente inédito. Sim, não teria uma vírgula encenada. Até que, um dia, apanhou um original seu e foi representá-lo num boteco. E o público de paus-d’água, gigolôs, contrabandistas e senhoras indignas, foi muito mais generoso e solidário do que o ‘Teatro de Arena’. Ali começou a glória”. Mesmo com toda a ironia de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos ficou distante dos grupos teatrais da década de 1960. RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de jan. de 1967.

Doberstein⁷⁰ evidencia a existência de dois tipos de censura e controle de informação: um feito pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), uma instituição mais aberta, calcada numa legislação censória explícita, fixada nos debates da moralidade. No outro campo, existe um controle voltado para a imprensa e realizado pelo Gabinete do Ministro da Justiça (SIGAB), cujo anonimato era a principal característica de sua atuação. No entanto, essa distinção pouco ajuda a compreender as lutas do dramaturgo pela liberdade de expressão. Acreditamos que – como outros dramaturgos, artistas e intelectuais – Plínio Marcos representou um ponto de convergência entre essas duas práticas censórias, pois a proibição dos seus textos tinha uma dupla intenção, uma proibição moralizante, mas que afetava politicamente e economicamente o dramaturgo.

É o conceito de legalização do arbítrio que, na perspectiva de compreensão das proibições da obra de Plínio Marcos, pode explicar a construção e transformação da censura brasileira e a perspectiva de legislação que, ao longo dos anos, deu sustentação aos cortes e proibições levadas adiante pela instituição censória.

Caso tomem como exemplo as democracias ocidentais modernas, no seu relacionamento político com a censura, é admissível, sob a ótica do sistema institucionalizado, uma inércia estrutural que permita evitar ou limitar as consequências eventuais da liberdade ‘perniciosa’ de informação. Só em casos de tensão estrutural caracterizada pelos períodos de guerra, de desconfiança em um governo abalado por escândalos, ou em fases revolucionárias, é que se estabelece a censura oficial e, em tais situações, essa censura configura a presunção da ilegitimidade do regime político em questão.⁷¹

No contexto da censura brasileira, considerando os diferentes momentos históricos e os modelos empreendidos pelos sucessivos governos, podemos perceber uma continuidade do ponto de vista da estrutura moralizante, pois tais valores são representativos de uma sociedade permeada por padrões ético-moralizantes muito fortes. Por outro lado, a chegada dos militares ao poder também marcou o processo de politização da censura. Plínio Marcos vivenciou todo o processo, lutou contra a moralidade e a politização dessa moralidade, para fins de “segurança nacional”.⁷²

⁷⁰ DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978.** (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

⁷¹ KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 28.

⁷² “Elegendo como documentação principal os pareceres emitidos pelos censores, observamos que há um sentido na censura voltada para esse campo, que essa censura não se dá absolutamente de forma aleatória, mas surge de um estudo, de uma sistematização dos métodos a serem empregados e de uma doutrina: a doutrina da Escola

No caso de Plínio Marcos, a proibição de *Barrela*, ainda num momento democrático, em 1959, deixou marcas profundas no caminho interpretativo entre dois campos: a arte e a repressão. Esse episódio, analisado por Plínio Marcos quase dez anos depois nessa entrevista, já encontra referências no campo da memória, pois integra um longo caminho de peças proibidas e espetáculos vetados pelo critério moralizante censório. No entanto, o dramaturgo está em constante conflito como as proibições e tenta construir uma interpretação sobre as nuances do processo. *Barrela* é o início de tudo, “desde a minha estreia em Santos, a minha primeira peça. A *Barrela* já deu muita confusão [...] Toda a minha carreira foi marcada por brigas com a censura”.⁷³ Assim, relaciona a estreia dramática com os conflitos com a censura. Essas perspectivas serão balizadoras de todas as referências do dramaturgo ao pensar e rememorar a sua própria carreira.

Meu primeiro texto foi *Barrela*. É a minha peça mais importante, por ser a mais violenta e que mais me consumiu. Estive preso algum tempo. Lá tive tempo para pensar. Eu já tinha me inconformado com o silêncio e comecei a ter consciência do verdadeiro papel do artista. Representar só não me bastava. Precisava dizer alguma coisa.⁷⁴

Essa perspectiva nascente de Plínio Marcos, em que o dramaturgo relaciona arte e a repressão, é uma referência fundamental para o entendimento do processo de construção de sua própria trajetória como “dramaturgo maldito” e marginalizado. Ao longo das décadas seguintes, esse olhar ficou cada vez mais intenso e demarcou as posturas interpretativas do próprio Plínio Marcos sobre sua construção biográfica. Não se trata de pensar apenas pelo olhar em retrospecto, mas uma construção interpretativa que marca profundamente a consolidação de um estigma: o maldito e suas memórias.

No entanto, a década de 1970 foi importante para Plínio Marcos na medida em que solidificou seus posicionamentos em relação a diversos aspectos da realidade brasileira. O acirramento da repressão, a intensa proibição de seus textos e o acirramento das contradições sociais no país marcaram profundamente sua atuação artística. O autor reconhece os tortuosos caminhos trilhados e os embates com a instituição censória como um poderoso elemento de “divulgação” de uma estrutura social corrompida e que devia ser elemento de discussão em todas as instâncias sociais. Sobre o processo de censura de *Navalha na Carne*, afirmou que

Superior de Guerra (ESG), que tem como eixo central a segurança nacional”. In.: BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002, p. 91.

⁷³ SOARES, Flávio Macedo. Op. cit.

⁷⁴ MARTINS, Fernando. Op. cit.

“deu uma terrível publicidade, e é claro que ajudou, junto ao povo”.⁷⁵ O autor usa a censura para construir a sua argumentação de afirmação como dramaturgo junto ao público.

Eu me tornei um autor popular conhecido porque durante uns seis meses ou sete meses saía esse papo no jornal: o que a gente estava fazendo ou não fazendo para liberar a peça [...] Claro que usei essa popularidade para trazer público pros meus teatros, não vou dizer o contrário. Hoje eu tenho certeza absoluta de que sou um autor conhecido na Penha, na Vila Susano, e sabem que sou ligado ao teatro.⁷⁶

O dramaturgo tem plena consciência do papel desempenhado pela censura na sua trajetória. A ligação memorialística não é um acaso do relembrar, é intencional e construído estrategicamente para incorporar as nuances do processo histórico. É um grande estrategista ao recontar a sua história e as relações construídas por meio dos artefatos da memória. Para o dramaturgo, estabelecer essa relação entre a censura e a vida dramática é um elemento fundamental para compreender a sua trajetória. Bem como, explica uma sociedade marcada pelo sufocamento de diversas manifestações artísticas, busca refúgio na cultura popular como forma de luta e afirmação.

Mas o problema da censura em geral é muito triste. Tenho diversas peças prontas, entre elas ‘O Abajur Lilás’ – que é considerado pelas pessoas que leram a minha melhor peça – e tenho também ‘Oração para um pé de chinelo’. A gente tem medo de mandar essas peças pra censura e ver essas peças, se não proibidas, retidas pra posterior estudo e não liberadas. Então a gente está aguardando melhores dias.⁷⁷

A reflexão toma outros caminhos, as discussões sobre o mercado de trabalho e a preocupação com os caminhos da cultura brasileira demarcam um olhar específico sobre a realidade brasileira: o sufocamento do mercado artístico diante do autoritarismo do governo. E marca um desabafo do autor diante das dificuldades encontradas para exercer a profissão de dramaturgo. Um “ex-dramaturgo”, nas palavras do próprio autor, protesta contra a proibição de *Navalha na carne*, por “atentado contra os bons costumes”, mesmo reafirmando que o texto dramático é totalmente moralista. “A medida da censura me desorientou. Como posso aceitá-la se a peça ficou tanto tempo em cartaz no Brasil, se o filme baseado nela continua a ser exibido tranquilamente? Só posso dizer, então, que isso deve ser piada de algum censor

⁷⁵ O SUCESSO COMEÇOU com a briga na censura para liberar a peça: *Navalha na Carne*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ ZELÃO, Carlos; KUSANO, Kasumi e RIBEIRO, Eid. Olhe o que Plínio Marcos pensa. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 15 de jan. de 1972.

querendo aparecer”.⁷⁸ A proibição demonstra o caráter contraditório para Plínio Marcos, pois as explicações não justificam a interdição do texto. “Por que proibi-la? Por que eu digo que existe prostituição no Brasil? Mas isso não é só problema brasileiro, é mundial. Se a Norma Sueli, a protagonista, fosse americana ou inglesa, tenho certeza de que a peça não seria proibida”.

Essa perspectiva analítica de Plínio Marcos abre caminho para a autocensura, tema polêmico e contraditório, pois revela que “se todos os autores passarem a escrever já se autocensurando, logo deixará de existir teatro no Brasil. Eu não admito mutilações nas minhas obras, eu não reescrevo peças. Só escrevo sobre o que existe, e, se não posso fazer isso, me calo”.⁷⁹ E completa sobre sua posição no teatro brasileiro.

No entanto, não abri qualquer caminho novo para a dramaturgia nacional. Acho que desmistifiquei um pouco o teatro brasileiro, pois na verdade ele não deve ser nada intelectual. Tem que ser direto. Um livro, se você não entende a primeira página, pode continuar lendo até conseguir entender e só depois passar para a segunda. Em teatro não pode ser assim.⁸⁰

As diversas perspectivas apontadas por Plínio Marcos sobre o lugar da censura no Brasil é um instigante processo de reflexão histórica e de construção de uma trajetória artística e biográfica. A censura representa esse complexo universo, esse “filtro cultural e estético”, que mutila e interfere diretamente na produção artística. Para o dramaturgo, é uma instituição questionável e impede que a obra do artista chegue ao povo que deve dizer se a obra é ruim ou boa.

Já na década de 1970, o dramaturgo interpreta a censura como um entrave à produção artística. “Em teatro não estou escrevendo mais porque não passa pela censura. Evidentemente, eu não escrevo nem ninguém escreve para a censura, a gente escreve para o público. Se o público não vai ver para que escrever”?⁸¹ Assim, os mecanismos censórios atravessam a perspectiva criadora de Plínio Marcos que revela uma disposição formidável para justificar a sua proposta estética, pois “eu não estou preocupado com sutileza, estou preocupado em dizer coisas na minha linguagem, com sutileza, acabo fazendo censura. Isto é justamente o que eu não quero fazer”.⁸²

⁷⁸ MOREIRA, Célia. Plínio Marcos – um ex-dramaturgo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1972.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ AS ÚLTIMAS DE Plínio Marcos, escritor consciente e maldito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de maio de 1976.

⁸² Ibid.

Assim, o dramaturgo referenda as principais características de sua obra, a marginalidade e as lutas pelas liberdades, demonstrando o lugar social do artista em tempo de resistências. O argumento de Plínio Marcos reconduz a verdadeira função da resistência.

Existe uma mania: quando a gente diz que a burguesia é censura é porque a burguesia tem a mania de censurar os outros. Sou contra autocensura porque autocensura é pior do que a censura. Nosso país está vivendo um momento de autocensura. Eu não quero me autocensurar nem me preocupar em sutileza [...] Por que a acusação de não estar fazendo alguma coisa? Eu não fugi, não saí fora, o meu livro é considerado o melhor romance do ano até agora. Não é a minha atitude de denúncia mais séria do que todas as peças que estão em cartaz juntas?⁸³

Nesse caso, pensar a atuação do artista diante da censura é a condição da arte como uma prática social. Naquele momento, ser artista, para Plínio Marcos, é ser um resistente. Ser resistente é fugir das subvenções do governo. Um governo que castra e impede as manifestações artísticas que criticam a realidade, só subvenciona uma arte descompromissada com a realidade. Essa postura acompanhará o dramaturgo por muitos anos, “eu estou no caminho que me propus. Se eu quisesse me acomodar ganharia uma subvenção alta do governo para escrever as peças com sutileza. O teatro que está aí é pago pelo governo e eu não quero ser pago pelo governo”. Um escritor em busca de independência artística. Sobre o mercado, Plínio Marcos se coloca como um dramaturgo em contato direto com o público, elemento fundamental para a construção do maldito. Mas nas discussões sobre a censura, ainda no protesto pelas proibições, Plínio revela que o dramaturgo “morreu. Ele não pode encenar as suas peças; logo está morto”. Essa condição do dramaturgo impedido pela censura política e moralizante de levar aos palcos os seus textos dramáticos é fundamental para compreender as argumentações de Plínio Marcos sobre a condição das suas obras.

Eu escrevi umas quinze peças ou dezesseis peças. Cheguei a encenar nove delas. Hoje eu só poderia levar Quando as máquinas param. Todas as outras não estão nem proibidas nem liberadas. Simplesmente não conseguem alvará para serem apresentadas. E olhe que não foi por falta de pedido.⁸⁴

E nesse caso, o dramaturgo busca outros caminhos para o exercício cotidiano da resistência, pois “parei de escrever teatro e passei a escrever contos, crônicas, romances”, mas toda a argumentação da fala está centrada na dificuldade em encenar as suas peças. O olhar sobre a censura, nesse momento, ainda é uma perspectiva de luta e de buscar nos meandros da burocracia jurídica e censória, brechas do sistema. É a construção de um artista em luta contra a realidade sufocante, usando a cena e a escrita como elementos de resistência. Isso fica cada

⁸³ Ibid.

⁸⁴ LANCELOTTI, Sílvio; SALEM, Armando. Op. cit.

vez mais evidente para compreender a relação do autor com a censura, pois para ele “o palco só tem sentido quando é uma tribuna livre, onde se pode discutir, até as últimas consequências, o problema do homem. Quando isso não é possível a gente tem de viver de cascata em cima do público”.⁸⁵ E marcava a sua desconfiança com a abertura política, pois “houve um boato que a censura ia abrir. Até agora parece que é boato mesmo, não abriu nada. Eu, por exemplo, estou com uma peça na censura há um mês”.⁸⁶

Então, vocês podem ver que neste país não faltam dramaturgos; o que falta realmente é possibilidade de nosso palco voltar a ser livre para a gente poder discutir. E quando eu falo livre, quero dizer liberdade com responsabilidade. O que a gente gostaria de ter nos nossos palcos é o seguinte: eu monto uma peça defendendo meu ponto de vista e sou responsável por ele e pela peça, que não deve passar por nenhuma censura prévia. Monto a peça. Depois então, se alguém achar que eu ofendo alguém ou alguma instituição, que abra um processo contra mim, e eu vou responder ao processo. Mas enquanto eu estiver respondendo ao processo, a peça não sai de cartaz, porque o fato de eu estar sendo processado não significa que eu seja culpado [...]. Nós não precisamos de ninguém para nos tomar conta. Não preciso mandar minha peça para a censura [...]. É isso que a gente gostaria de ver no teatro. No momento em que o teatro brasileiro voltar a ser livre, podem ter certeza, nós teremos plateia, muita plateia.⁸⁷

O palco livre de qualquer censura. Plínio Marcos lutava contra a censura. “A liberdade a gente conquista: segundo, a gente não pára de fazer teatro: param a gente; e terceiro, a gente não se acomoda”. Dessa maneira, valorizava cada espaço de luta e debate: “o simples fato de a gente estar aqui discutindo sem censura interior os problemas do teatro nacional é prova de que a gente está combatendo, lutando e reivindicando a liberdade de expressão nos palcos”.⁸⁸

No final da década de 1970, o dramaturgo voltava à cena, mas sempre com um olhar desconfiado para os caminhos da instituição censória e o momento de abertura. A censura será abordada como esse “eterno mecanismo de castração” dos melhores valores artísticos do nosso país. A sensação de continuidade, tanto da realidade quanto das proibições, é vital para a compreensão do olhar do dramaturgo para a política nacional. Para ele, o “fato de *Dois perdidos numa noite suja* ter sido escolhida por dois atores como Juca de Oliveira e Osvaldo Loureiro e um diretor e dramaturgo como João das Neves é quase um atestado de que a peça

⁸⁵ MARCOS, Plínio. Debatedor. **Ciclo de debates do teatro casa grande** (coleção opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 39-70, p. 49. O debate aconteceu no Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, no dia 14 de abril de 1975. Os debates foram coordenados por Paulo Pontes com a participação de Fernando Torres, Yan Michalski e Plínio Marcos.

⁸⁶ Ibid., p. 51.

⁸⁷ Ibid., p. 52.

⁸⁸ Ibid., p. 56.

ainda vale. O que é lamentável, porque ela foi escrita há dez anos para retratar a triste realidade brasileira que, tristemente, continua a mesma ou pior”.⁸⁹

O olhar do artista está centrado em duas grandes tarefas: a crítica à censura e a defesa do mercado de trabalho. Nesse caso, podemos pensar o outro campo de atuação censória sobre os artistas, pois o “direcionamento” da arte promovida pela censura atravessa diretamente a atuação de determinados artistas e intelectuais. Os caminhos escolhidos por Plínio Marcos revelam essa dinâmica, pois a entrevista ressalta a complexidade dos momentos de tensão. “No ano passado, subi em pé-de-vento e só me faltou agarrar-me em fio desencapado. Não arranjava emprego em lugar nenhum. Se começava a trabalhar em algum lugar de manhã, de tarde estava despedido, Fiz de tudo para sobreviver”.

Impossibilitado de atuar no teatro, com peças proibidas, sem emprego, Plínio Marcos fez realmente tudo. Escreveu um livro, *Querô*, a Reportagem Maldita [...] O cerco apertando. Plínio Marcos se tonou conferencista. Fez 40 conferências no ano passado e 25 este ano [...] O tema é um só: Necessidades Culturais do Povo Lesado. Fala do rádio, da televisão, dos jornais, teatro, cinema, futebol, música e lazer.⁹⁰

Dessa maneira, o sentido de continuidade da situação de exceção demarca as reflexões do autor, mesmo no momento das aberturas políticas e democráticas. O seu olhar desconfiado e arredo ainda mostra um dramaturgo em luta no processo histórico. A censura nunca lhe deu trégua, pois estabeleceu cortes e proibições.

Maldito? Por quê? Talvez nada seja mais forte, para justificar a maldição de quem o amaldiçoa, do que uma coerência de duas décadas. Plínio Marcos não arreda o pé. Quem resistirá mais? Aqueles que o censuraram e o mantêm na mira de uma suspeita constante, quando não é coisa pior? Ou um dos mais vigorosos teatrólogos brasileiros? Nós apostamos no Plínio.⁹¹

Essa condição de maldito, questionada pela entrevistadora, acompanha o dramaturgo e está alicerçada também na atuação da censura diante da obra. O autor organiza a sua fala.

Começou exatamente quando escrevi a minha primeira peça, a *Barrela*, ainda durante o governo Juscelino Kubitschek. Até hoje a peça não foi liberada – e lá se vão dezoito anos. Ela foi proibida no governo Juscelino, mas não pelo JK. Foi proibida pela Polícia Estadual. E bem verdade, todas as minhas peças foram proibidas. *Reportagem de um tempo mau* foi proibida na

⁸⁹ ALENCAR, Miriam. **Plínio Marcos de volta**. Diário do Paraná, Curitiba, 15 de set. de 1977.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ PLÍNIO, O RESISTENTE. **Revista Isto É**, São Paulo, 07 de dez. de 1977. A entrevista está estruturada nas obras de Plínio Marcos e a atuação censória. O título já diz muita coisa sobre os caminhos do texto, bem como, a foto de capa que ilustra a reportagem que mostra o dramaturgo com um gorro na cabeça, olhar fixo em direção à câmera, fumando um cigarro. A alusão aos marginalizados é reiterada pela imagem, mas também mostra um indivíduo que não desiste, então é um resistente.

estreia, *Jornada de um imbecil até o entendimento* também foi proibida, o mesmo acontecendo com *Dois perdidos numa noite suja*. Depois é que viria *Navalha na carne*. E lá surgiu num período muito sadio de criação – 1966 e 1968.⁹²

Esses argumentos revelam um artista que relaciona toda a sua obra com um momento de exceção, centrado diretamente na atuação da censura. A resistência organiza toda a fala, pois “quando as forças repressoras avançam e a intelectualidade recua, evidentemente se instala o obscurantismo. Quando as forças repressoras avançam mas encontram resistências firmes na área intelectual, gera-se, então, um clima ótimo para o trabalho de criação. Este período 66 e 68 foi de muita lucidez no Brasil. Foi um período de resistência, talvez mesmo desordenada. Mas foi um período de lutas contra o obscurantismo”. O dramaturgo, no final da década de 1970, tem plena consciência do seu papel como resistente.

Todas as entrevistas possuem agora um caráter memorialístico, mesmo quando olham para o momento presente, como a abertura política e a possibilidade do fim da censura. A censura, na visão do dramaturgo, ainda é um grande obstáculo para a afirmação do artista no Brasil, “a censura nunca alega, ela proíbe [...] A censura nunca melhorou, a censura sempre piora”.⁹³

Por exemplo, o caso de liberação da ‘Barrela’. O censor pegou e proibiu simplesmente a peça. E a gente alegava que o censor não sabia ler o texto de teatro, que uma peça de teatro não tem valor como literatura, ela serve à medida que os atores emprestam seu trabalho.⁹⁴

A censura atravessa duas décadas. Plínio Marcos argumenta sobre a condição de perseguido e censurado. Em diversos momentos defende que o artista não deve fazer negociações com a censura, pois “cortar” e “amenizar” a linguagem de suas personagens é perder toda uma construção estética e formal. Com a censura não tem negociação, num tom melancólico, o dramaturgo afirma que a abertura política ainda está distante.

Não podemos perder a noção que o teatro brasileiro só vai realmente fazer sentido quando o palco for uma tribuna livre, onde a gente possa discutir, até as últimas consequências, os problemas do homem. E isso não acontece em nosso país. Nós temos, realmente, um mundão de peças proibidas e não seria agora que eu tenho duas peças lotando todas as noites que iria perder a consciência. Não houve nenhuma abertura da censura.⁹⁵

⁹² Ibid.

⁹³ PLÍNIO MARCOS: LIBERADO sem cortes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 1977.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ MENDES, Oswaldo; LOUREIRO, Oswaldo; TUCCI, Fátima, Roberto, José e PAULO, José. Op. cit.

Os grandes debates censórios do final da década de 1970 são direcionados para a institucionalização do Conselho Superior de Censura. É o caminho encontrado por vários artistas para revisar processos antigos, liberando espetáculos e textos proibidos há muitos anos. Plínio Marcos usou muito desse artifício para liberar os seus textos. Assim, a censura, para além das proibições e cortes, também representa uma instituição que impede o povo de ter contato com uma arte que responda às verdadeiras necessidades estéticas do momento atual. A saída será sempre a “liberdade de expressão”, liberdade que provoca mudanças na condição social das pessoas, uma liberdade que leve o povo a fazer o seu próprio teatro. E o dramaturgo questiona a própria situação da sociedade brasileira, pois é uma sociedade em que o próprio povo não participa da sua história.

Aí vai levar um tempo porque o estado de miséria é tão grande, há séculos e séculos o nosso povo não participa de seu próprio destino, então esse povo está desaparecendo a se manifestar espontaneamente. Compete às pessoas que tem alguma lucidez incentivar o povo a se manifestar espontaneamente a participar de sua história, expressar a sua cultura.⁹⁶

O dramaturgo, com profundo censo analítico reitera o papel que a censura desempenhou ao longo das décadas de 1960 e 1970. Assim, a censura, dentre outras instituições dos governos militares, alijou o povo de sua história, pois impediu que a população tivesse acesso às diversas manifestações críticas da realidade brasileira. Plínio Marcos elaborava um olhar solitário para a sua luta contra a censura, pois recordava que a luta contra a censura foi uma luta individual, pois os artistas lutaram para liberar algumas peças, mas lutaram pouco para acabar com a censura de uma forma geral.⁹⁷ Esse debate seria referendado pelos debates públicos no final da década de 1970.

Assim, no debate promovido pelo Conselho Superior de Censura, o dramaturgo revela o olhar cético para os novos caminhos democráticos da censura no Brasil.⁹⁸ A fala dele revela

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ ENTREVISTA PLÍNIO MARCOS. Entrevistadores: Cláudia de Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. **Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea**, 23 de fevereiro de 1978, pp. 01-02. A entrevista demonstra os caminhos trilhados pelo dramaturgo para escrever, encenar e produzir na década de 1970. É o testemunho de uma época e será referenciado em diversos momentos nesse capítulo da tese.

⁹⁸ “No âmbito da censura oficial, costuma-se identificar o início da abertura política com a extinção da censura da imprensa, em 1978, e a posse de Petrônio Portela, em 1979. Além das mudanças já vistas, o Ministério da Justiça com Parceria com o CSC idealizou debates acerca da censura com os próprios executores, autoridades e agentes censórios e também com os mais interessados, os setores artístico e intelectual. Realizado em três etapas, o Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas almeja atualizar a agenda de debates entre instituições do governo, setor artístico, meio intelectual e entidades de representação e buscar soluções para os problemas da censura na abertura política”. GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). (Tese de Doutorado) História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 208. A entrevista é parte da VII Reunião do Simpósio sobre Censura,

outros olhares para a censura, pois a coloca como fruto de uma sociedade autoritária. Até o momento, o dramaturgo não tinha pensado nesses termos, mas abre sua reflexão tendo como pano de fundo uma realidade desgastada pelo aparato censório e um dramaturgo marcado pelas adversidades.

Eu gostaria de começar dizendo que a censura na polícia federal não é a pior que se exerce no Brasil. Ela é apenas consequência da sociedade repressiva em que a gente vive. A sociedade é repressiva e por isso mantém essa censura. Nós vivemos numa sociedade hipócrita, onde todos falam contra a censura, mas onde todos exercem a censura a todo momento, reprimindo o próximo. Agora, o mal dessa censura policial é que ela se transformou num braço do colonialismo cultural e tem permitido a invasão do nosso país pelos estrangeiros.⁹⁹

O autor amplia o contexto da censura como braço ideológico do governo autoritário que impedia as artes brasileiras de discutirem a realidade. Assim, “essa realidade nacional não sendo discutida, a arte brasileira não consegue responder às necessidades do povo, às necessidades culturais do povo”.¹⁰⁰ No entanto, a relação entre censura, cultura e povo está construída do ponto de vista da “invasão da cultura do consumo”, que produz o processo de alienação do brasileiro. Na visão do dramaturgo, essa invasão cultural propicia um processo de empobrecimento da crítica nacional. A censura é seletiva ao cortar e impedir que a arte crítica brasileira chegue ao público, mas por outro lado, é conivente com todo o processo de alienação nacional por meio da indústria cultural estrangeira.

O cenário cultural antevisto por Plínio Marcos é impactante e demonstra um pessimismo aterrador. Os caminhos abertos pela censura contribuíram para a criação de uma sociedade permeada pela massiva produção cultural advinda do exterior. Por outro lado, o complexo aparato repressivo montado pelos militares, incluindo a censura e sua atuação repressora com a classe artística, remonta a uma sociedade que se estrutura pelo prisma da publicidade¹⁰¹ e do consumismo, contexto eternizado no conceito de “modernização conservadora”.

realizada em 31 de maio de 1979 pela Comissão de Comunicações da Câmara dos Deputados. Formava a mesa o Dr. Vieira Madeira, Diretor da Censura Federal no momento. As perguntas foram feitas pelo Presidente, Deputado Israel Dias Novais. Plínio Marcos foi um dos debatedores. O debate revela um autor incrédulo sobre os caminhos da censura.

⁹⁹ MARCOS, Plínio. Simpósio Censura: História, Situação e solução. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, Vol. 35, 1980, p. 111.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Sobre a publicidade no Brasil, o clássico livro de ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A Embalagem do Sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1985 ainda é uma referência importante.

Toda essa massa de consumo importada, esse lixo cultural, é sem dúvida alguma, alienante. Ele é subversivo, porque descaracteriza o homem comum brasileiro, desvinculando esse homem comum das suas raízes de brasilidade. Ele esmaga as manifestações espontâneas do povo brasileiro. Ele ocupa o mercado de trabalho do comunicador. Amesquiando esse mercado de trabalho, o comunicador fica impedido de discutir aspectos culturais da sua própria profissão. E mais, além de nos empobrecer culturalmente, também está nos empobrecendo financeiramente.¹⁰²

Essas noções, do ponto de vista do dramaturgo, representam toda a situação de paternalismo governamental das artes nacionais. A subvenção governamental contribui para que a cultura brasileira, uma “arte frouxa” e marcada pela atuação censória, não seja criticada pelos caminhos de uma sociedade democrática. O dramaturgo abre outro campo de discussão: a relação arte e subvenção governamental, que também é um instrumento de cooptação do artista, pois a arte paga pelo governo não representa os interesses do povo. A proposta analítica de Plínio Marcos está sedimentada em valores coletivos e universais, tais valores foram mutilados pela censura.

O teatro, esse teatro, tem dois tipos de censura violentos. O primeiro, evidentemente, é o da polícia federal, que pega e proíbe as peças. Nós calculamos mais de mil peças [...] E daí temos que fazer peças bem comportadas. E as peças bem comportadas não atraem público. E então nós caímos na subvenção governamental. E essa subvenção é realmente corruptora, porque ela impede que o teatro lute pela sua liberdade. Na verdade, o teatro nunca lutou contra a censura. O teatro lutou para liberalização de algumas peças. Mas para o fim da censura eles não lutam porque um teatro que é comprometido com o Governo não vai pegar e correr o risco de lutar contra um órgão do governo.¹⁰³

Plínio Marcos tem como norte a subvenção e a censura. Se de um lado a censura efetua cortes e seleciona os textos e espetáculos que serão liberados, por outro também abre margem para uma produção aliada ao sistema via financiamento governamental. “E não é do jeito que é feito, onde um grupo de pessoas, censores são de repente tutores da Nação. Pessoas que, às vezes, nem sabem ler um texto de teatro, porque um texto desses requer uma especialização. Isso não significa que o censor tenha ou não um diploma de Faculdade”.¹⁰⁴ Nesse caso, a preocupação de Plínio Marcos é a desconstrução da atividade censória, pois a censura representa a destruição do mercado de trabalho para o artista brasileiro. Assim, suas lutas representaram a arte contra a barbárie. Em diversos momentos, a escrita de Plínio Marcos mostrou todas as mazelas sociais, suas lutas contra a censura revelaram que o sistema

¹⁰² MARCOS, Plínio. Simpósio Censura: História, Situação e solução. Op. cit.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

tornou-se um monstro que engolia a si mesmo. Entre esses embates, a cultura popular ganhou contornos próprios nas lutas do dramaturgo. Para ele, o povo e sua cultura eram também um campo de resistência.

1.5 – A cultura do povo como resistência

O conceito de cultura ganhou forma ao longo dos anos pelo olhar de Plínio Marcos. A cultura popular, tema recorrente em diversas entrevistas, tem um papel de destaque em suas análises e sedimenta a luta do artista contra a sociedade autoritária. A força da censura e as proibições estruturavam o olhar do dramaturgo para a cultura popular. As relações entre a censura, cultura popular e intelectualidade são temas interligados em quase todas as entrevistas e tornaram-se basilares para compreender a atuação do dramaturgo. Ainda são permeados por um olhar em retrospecto que reorganiza a sua atuação como artista. “Eu assumi e incorporei ao teatro a incultura do povo brasileiro”¹⁰⁵ afirmava o dramaturgo em 1970. A ironia da declaração era autoexplicativa. As características dramáticas da obra pliniana – a linguagem, a construção das personagens, a força do realismo teatral – apontadas pela crítica eram balizas efetivas para sustentar tal informação de que o dramaturgo estava em contato com os esquecidos da sociedade capitalista. Nessa mesma entrevista, Plínio Marcos respondia aos questionamentos de Walderez de Barros – sua esposa naquele momento – sobre o seu “patriotismo exagerado” e sua construção do conceito de povo e cultura popular.

Porém, eu sei lá o que me dá, que não tenho embalo para ver minhas peças fora do Brasil. Acho que é porque minha alegria está sempre aqui. Por isso eu nunca saí, nem quis sair daqui. Quanto ao trabalho que eu faço no Brasil, não é infrutífero nunca. Nem mesmo quando a censura pega no meu pé [...]. Minhas peças, e eu junto, algumas vezes, já fomos de ponta a ponta do Brasil. Do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Entramos em cidades onde nunca tinha ido uma companhia de teatro profissional. Encaramos incompreensões dos donos da cidade, mas cativamos o povo, que é o que conta.¹⁰⁶

O aparente “patriotismo exagerado” era explicado por uma ânsia de participação do “povo” na fala do dramaturgo, mas revelava a complexa relação entre a construção de suas obras e o seu lugar social¹⁰⁷. O contato com o público e uma luta constante para ser encenado

¹⁰⁵ PLÍNIO MARCOS NO paredão. **Manchete**, ano 17, número 933, Rio de Janeiro, 1970, p. 60-64, p. 60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁷ O conceito de “povo”, no entendimento de Plínio Marcos, pode ser apreendido como as classes populares alijadas das decisões políticas e das instâncias decisórias. Essa perspectiva ressalta o caráter político da sua atuação artística e intelectual. É a “galera que berra da geral sem jamais influenciar no resultado”. O dramaturgo endossa a clássica divisão entre popular versus erudito. Para fundamentar essa crítica, consultar os trabalhos:

revelavam um autor preocupado com a realidade brasileira, com a cultura teatral e a força da censura naquele momento. A noção de cultura como “incultura” proposta por Plínio, incorporada ao teatro como forma de resistência, vai ser referência fundamental para compreender a representação do conceito de cultura que se solidifica na fala do dramaturgo. Cultura popular, para Plínio Marcos, é sempre um campo de resistência, pois incorpora os debates de origem e proximidade com suas personagens. Mas essa perspectiva pode ser mais apreendida no processo de construção da “experiência histórica” dos sujeitos sociais defendida por Plínio Marcos para justificar a sua dramaturgia. Essa perspectiva já havia sido elencada pelo dramaturgo alguns anos antes ao pensar sobre o seu teatro e referendar uma arte teatral preocupada com a realidade, mas que ultrapassa o realismo estético e busca a experiência histórica.

O teatro, com outros setores da vida brasileira, está em fase de procura, de experiência. Ficou muito desarticulado, e agora nós estamos procurando novas formas e tentando abrir novas frentes de luta. Meu teatro, por exemplo, é um teatro de experiência, eu estou pesquisando para ver o que se atinge uma forma de teatro totalmente popular [...]. Particularmente, acredito muito na forma de teatro popular, que estou tentando atingir [...]. Teatro popular é aquele que chega com facilidade à plateia, que não faz concessão à ideia, mas faz concessão à forma. A forma tem que ser simples e direta, e isso é o que eu estou tentando conseguir: um teatro que se comunique com a plateia rapidamente.¹⁰⁸

Essa procura por uma “forma teatral”, considerada popular, indica os elementos históricos para a compreensão que a cultura popular tem na visão do dramaturgo. O dramaturgo estruturava suas reflexões tendo como norte a relação entre a obra e a sua atuação política. Ainda em 1967, o autor procura uma construção formal popular, atestada pelos sucessos de público e de crítica de *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, uma “construção definitiva” que dialogasse com o almejado povo citado anteriormente. Esse povo será o elemento de diálogo e detentor da “experiência histórica”, frequentemente alijado de sua participação no processo político brasileiro pelos governos autoritários, constatação que ganhará força no final da década de 1970. No entanto, a construção e interpretação da experiência dos grupos marginalizados começam a ganhar formas mais específicas na fala do dramaturgo. O realismo parece ser o caminho mais óbvio para interpretar essa realidade opressora e autoritária. O povo, essa amplitude teórica e histórica, ganha contornos mais

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1987 e CHARTIER, Roger. Leituras populares. In: **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado das Letras, 2003, p. 141-167.

¹⁰⁸ SOARES, Flávio Macedo. Op. cit.

nítidos, pois “o que escrevo é minha vivência. Cada um faz o que pode e eu vou de teatro realista porque é assim mesmo. Dessa guerra eu entendo porque participei dela ativamente”.¹⁰⁹ Essa identificação com os marginalizados – os excluídos dos benefícios do sistema capitalista – é uma construção interpretativa incorporada pelo próprio Plínio Marcos. Ao escrever sobre essa realidade, o dramaturgo também interpreta esse mundo marginal, mas aqui é preciso vivência histórica para balizar sua reflexão. O autor participa da cultura marginal e também se coloca como marginal. É um processo de defesa, construção e reafirmação de uma vivência histórica que se coloca como marginal. Essa imbricada relação fornece o campo interpretativo para a atuação do dramaturgo e a compreensão da “cultura popular” e seu lugar de resistência.

Os caminhos para a resistência aos desmando do poder institucionalizado é afirmação da cultura popular. Para Plínio Marcos, a cultura do povo, aliado das decisões políticas, apresenta uma nova opção para a atuação política das massas. A censura impediu o contato da arte com o povo. Para ele, a cultura popular representa um ato de resistência a toda essa situação. O texto teatral *Balbina de Iansã*¹¹⁰ é a primeira incursão dramática do autor no

¹⁰⁹ MARTINS, Fernando. Op. cit.

¹¹⁰ O texto teatral *Balbina de Iansã* foi escrito em 1970. O espetáculo estreou em novembro do mesmo ano no Teatro São Pedro, em São Paulo. Em seguida, fez uma temporada na sede da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, dando início a uma campanha de popularização de teatro, que prosseguiria com a montagem de *Quando as máquinas param*, no Sindicato dos Têxteis, em São Paulo. O texto seria retomado em 1980, com a criação de O BANDO. Em julho de 1971, a peça estreia no Rio de Janeiro, com o casal Ioná Magalhães e Carlos Alberto. Sobre o texto e o espetáculo no Teatro São Pedro, Sábato Magaldi afirmava sobre os elementos da cultura popular da cena: “Plínio Marcos tenta impor a sua voz brasileira, modulada numa linguagem autenticamente popular. *Balbina* representa uma posição radical, que vale como manifesto. Plínio havia encontrado o seu melhor padrão em peças como *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, que equivale em termos nossos sob protesto zangado de um Albee. Em *Balbina*, ele parte do esquema shakesperiano de *Romeu e Julieta* (história popular transposta em termos eruditos) para construir um enredo de amor que rompe as estruturas. A peça tem um sabor ambíguo, que amplia o campo relativamente singelo do enredo: ao mesmo tempo em que os valores dos terreiros de macumba, sob o pretexto de denunciar uma falsa “mãe de santo”, acaba por destruir as crenças místicas, em função de uma escolha racional. *Balbina* adota uma perspectiva crítica e otimista, abandonando o horizonte sombrio da tragédia para instaurar um amor que recusa as superstições, apoiando-se na sua própria força. O desejo de valorizar os elementos populares – escolas de samba, pontos de macumba etc. – deu a *Balbina* uma certa indecisão, como estrutura dramática. Talvez porque o próprio Plínio se incumbisse da direção, sem o necessário distanciamento para amarrar o espetáculo numa unidade global, não se sente o perfeito equilíbrio de texto, música, dança e folclore. Às vezes o diálogo se dilui para que haja a exibição do samba, o que embaça o contorno dramático. Mas não se pode esquecer que essa é a primeira experiência profissional de Plínio como diretor, numa tarefa difícil de harmonizar mais de trinta artistas, em campos tão diferentes [...]. *Balbina* ganharia com maior apuro artístico, mas não deixa de ser uma promessa importante de Plínio Marcos na tentativa de realizar um teatro popular brasileiro. **O Estado de São Paulo**, 13 de janeiro de 1971. Essa visão não foi compartilhada por todos os críticos da peça, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, mas marca um ponto instigante na interpretação sobre o lugar da cultura popular na obra de Plínio Marcos. O tema é aprofundado no capítulo seguinte.

universo da religiosidade popular. E nesse momento, o tema da “importação da cultura” começa a ganhar contornos mais nítidos para a compreensão do debate.

Nisto tudo, “Balbina de Iansã” entra para combater a importação de cultura que vai liquidar com nossas formas de expressão mais puras e também com o nosso mercado de trabalho. Basta ver quantos filmes idiotas estrangeiros passaram nas televisões. Sem contar as novelas de modelo mexicano.¹¹¹

Balbina de Iansã marca efetivamente a proximidade do dramaturgo com o samba paulista. Além de escrever a peça, Plínio Marcos dirigiu o espetáculo e financiou os altos custos da produção. O espetáculo representa o encontro de Plínio Marcos e os sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. Tal encontro gestou a gravação do disco intitulado *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* em 1974 e uma adaptação de uma série de espetáculos realizados entre 1970 e 1973.¹¹² Ademais, o espetáculo *Balbina de Iansã* representou uma parceria entre os envolvidos em mais de uma década de trabalhos, espetáculos, vivências e divulgação do samba paulistano.

Essa é a complexa relação construída pela interpretação do dramaturgo sobre a realidade brasileira da década de 1970: censura, cultura como experiência e mercado de trabalho será a referência fundamental para compreender o posicionamento do autor. Segundo Plínio Marcos, a maioria das peças em cartaz “não tem nada a ver com o nosso povo. Isso liquida a nossa possibilidade de trabalho [...]. Acontece que nem tudo que está sendo feito no Brasil é universal [...]. E há muito tempo que o homem europeu deixou de ser o padrão universal: ele, inclusive está em decadência”.¹¹³ O autor, ao criticar o homem europeu, também busca uma compreensão da realidade do artista nacional e a defesa do mercado de trabalho. “Isso liquida a nossa possibilidade de trabalho [...]. Uma peça brasileira enfrenta sempre muitas dificuldades para ser montada”.¹¹⁴ A busca por uma estética popular, uma forma teatral que dialogue com o público. Para o autor, o “realismo marginal”¹¹⁵ era a forma

¹¹¹ GUIMARÃES, Carmelinda. Um depoimento de Plínio Marcos. **A Tribuna**, Santos, 16 de fev. de 1971.

¹¹² MARCHEZIN, Lucas Tadeu. **Um samba nas quebradas do mundaréu**: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016, p. 25. O autor identifica os espaços de sociabilidades partilhados pelos personagens como o Teatro Popular Brasileiro (TPB) dirigido por Solano Trindade.

¹¹³ PLÍNIO BUSCA O universal. **Correio da Manhã**, Rio Grande do Sul, 10 de abril de 1971.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Para pensar o realismo como corrente teatral, João Roberto Faria exemplifica historicidade da corrente em terras brasileiras no século XIX. Plínio Marcos traduzia o realismo como uma crítica ferrenha aos mecanismos

apropriada para estabelecer o contato com a cultura popular. Sobre *Balbina de Iansã* o dramaturgo referendava o seu olhar para a cultura popular e a participação de sambistas de São Paulo e das escolas de samba paulistas.

Agora o que traz novidade (novidade por ser minha, não é?) é que é um musical. E nessa eu vou trabalhar com toda a curriola das quebradas do mundo mesmo, não é? Aqui em São Paulo tem escolas de samba que não são como as do Rio, mas já estão botando pra quebrar, como a Vila Matilde, O Cordão Camisa Verde e Branco, o Vai Lá, do Bexiga, O Império do Cambucy, eles tem muito talento, são os compositores da minha peça.¹¹⁶

O olhar sobre os “modismos teatrais” exemplificava a busca por uma estética teatral que dialogasse com o povo. Esse posicionamento foi profundamente questionado no início da década de 1970, pois o “escapismo” denunciado por Plínio Marcos referendava uma profunda cisão na cultura brasileira, arregimentava novas formas políticas de luta e questionamento cotidiano da cultura autoritária do país. Plínio Marcos denunciava essa realidade marcada por um olhar estético que desconstruía as lutas desses artistas.

Mas é uma fase onde a turma não quer tomar responsabilidade, porque não é mole, entende? Então esses caras saem pela tangente, eu nunca vi nada tão reacionário como essa frase *eu estou na minha*. Corta o diálogo, o cara diz eu estou na minha, você é careta, não tem diálogo. Eu não sei disso não, eu quero discutir sim, quero dialogar sim, quero falar com o povão, nas faculdades, em todo lugar. E eu falo através do teatro, eu falo muito mais através do teatro do que dando entrevista. Nós temos é que combater a importação de cultura, antes de tudo, defender nosso mercado de trabalho, senão vamos acabar catando lata, viu? Eu acho que a posição do autor que se respeita é de oposição, de denúncia, que a gente tem de entrar nesses assuntos que interessam ao povo.¹¹⁷

O dramaturgo denunciava todo um complexo movimento cultural brasileiro. Incorporava a necessidade do debate e do diálogo, mas desprezava outras propostas estéticas que marcaram profundamente a realidade teatral brasileira naquele período.¹¹⁸ Em nome da

da sociedade burguesa. FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

¹¹⁶ LARA, Odete. Plínio Marcos. **O Pasquim**, nº.076, 2, dez., 1970, pp. 18-19, p. 18

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ A atuação do Teatro Oficina é um grande exemplo do processo histórico teatral de grupos no final da década de 1960. A trajetória do grupo é peculiar para compreender as novas propostas estéticas e políticas do grupo diante do acirramento da censura, do autoritarismo e do sufocamento artístico brasileiro. Longe do “escapismo”, o Teatro Oficina marcava o seu lugar no debate estético e político naquele momento. Consultar os trabalhos de: BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004; LEMOS, V. E. C. **Gracias Señor: análise de uma proposta para a atuação**. 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000; RIBEIRO, N. C.

proteção do mercado de trabalho, Plínio Marcos desconstruía ou desconsiderava uma profunda transformação artística, estética e política da realidade brasileira. Buscava explicações na necessidade do debate entre os artistas e o povo, especificamente a construção de uma linguagem teatral que provocasse o debate, que estabelecesse o contato com o outro, a seu ver, as classes populares detentoras de uma cultura de resistência. “O problema mais grave não é esse, a gente tem que partir para o seguinte princípio: nem tudo que fala de política é político. Então a gente tem que pensar no consumo do mercado entende?”.¹¹⁹ E reivindicava um contato entre a arte e a cultura do povo. Plínio Marcos buscava uma compreensão da cultura popular como um espaço de conflito em oposição à invasão cultural estrangeira. O teatro era novamente o alvo do dramaturgo.

Ah eu atribuo a isso sim, porque os caras pegaram e entraram na dos gringos eles falam que estão na deles mas estão na dos outros. Então, esse negócio de *living* teatro, sei não, living theater, que chama não? Entraram num troço macabro, não é? Que não tem nada a ver com a gente, quer dizer, o que que tem que trazer gringo aqui pra dizer pra gente o que tem de fazer? Não tem disso não. Trazer os Lobos da Argentina? Os caras vem aqui fazer expressão corporal e dizem que estão abafando? O outro fez um show de iluminação, o outro faz uma peça sobre o assunto, mas que não diz qual assunto, o público que vai ao teatro fica cada vez mais se sentindo burro. Então tem uns caras que escrevem uma peça, que até pegam e dizem que é influência minha, mas é grupo, porque escrever peça de dois personagens não é privilégio meu.¹²⁰

O debate proposto pelo dramaturgo perpassa por uma defesa estética do realismo, forma teatral que dialoga diretamente com o povo brasileiro. A crítica endereçada às influências internacionais é fundamentada pela crença na incapacidade do diálogo estético dessas manifestações com o público brasileiro. Na visão do dramaturgo, esses grupos estavam em decadência em seus respectivos países, questionava o olhar colonizado e buscava o nacionalismo, “eles não estão num período de civilização, eles estão num período de decadência e nós na verdade não passamos ainda por revolução nenhuma, então porque a gente vai tirar onda de decadência?”.¹²¹

A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004 e CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968). 2006. 177f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

¹¹⁹ LARA, Odete. Op. cit.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

A escritura de *Balbina de Iansã* despertava o dramaturgo para a cultura popular como um conceito a ser compreendido e problematizado ao longo de suas entrevistas. Marca o momento em que a cultura popular começa a se tornar um lugar de embates e de resistência dentro das relações de poder na sociedade brasileira. Esse nacionalismo vai cedendo lugar a outra visão da arte e da cultura popular nos debates sobre o papel da resistência e sobrevivência na sociedade autoritária. Uma visão que incorpora a cultura popular como parte integrante de um grande movimento de “proteção da cultura nacional” contra a “importação de cultura que vai cada vez mais esmagando a nossa cultura popular”.¹²²

Sobre o público e as apresentações no Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias Têxteis, Plínio Marcos afirmava uma intensa relação entre palco e plateia.

Diz que isso traz uma dificuldade para os atores, porque de certa forma também estão condicionados a reações de plateia menos expansivas [...]. Cerca de 90% do pessoal que vem aqui nunca foi ao teatro, então muitas vezes eles perdem a noção de coletividade, de que se começarem a falar muito alto, atrapalham os outros que estão assistindo e também os atores de continuar a peça. Mas a gente sempre procura dar um avisozinho, e o problema é solucionado.¹²³

A cultura popular como elemento de resistência e a preocupação com o mercado de trabalho do artista nacional nortearão as preocupações do dramaturgo na década de 1970. A luta contra a “cultura importada” dará o norte das reflexões do dramaturgo num contexto de repressão e acirramento das disputas pela compreensão do processo histórico. O processo de popularização do teatro demonstra as preocupações do autor nesse momento, pois o contato com a diversidade de público marcava o seu lugar de “artista do povo” – censurado e impossibilitado de estreiar – Plínio Marcos se afirmava ainda mais como um ex-dramaturgo. Se por um lado, essa perspectiva lhe resguardava uma imagem de maldito, por outro, reafirmava a condição também de resistente, pois se o dramaturgo “desiste de continuar a escrever peças, Plínio Marcos continua a ser um homem de espetáculo”.¹²⁴ Assim, sua condição de resistente é reafirmada e reconstruída para o público.

As manifestações da cultura popular – e o teatro de Plínio Marcos como construção formal que dialoga com essa cultura – aparecem como um elemento de resistência, como

¹²² O SUCESSO COMEÇOU com a briga na censura para liberar uma peça: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1971. Essa entrevista é sobre o programa de popularização do teatro no Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias Têxteis em São Paulo, com a apresentação a preços populares dos textos *Balbina de Iansã* e *Quando as Máquinas Param*.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ MOREIRA, Célia. Op. cit.

elemento que se constitui das tensões¹²⁵ que reafirmam uma sociedade com conflito. A cultura popular revela essas complexidades, mas para Plínio Marcos é o lugar que revela os novos agentes históricos que buscam a participação nas diversas instâncias de poder. Para ele, é a cultura popular que demonstra a capacidade de lutas dos agentes históricos naquele momento. Assim, o dramaturgo forja uma interpretação que une a prática política e a construção da experiência histórica dos sujeitos por meio das vivências cotidianas na cultura popular. O elemento transformador da realidade brasileira está na cultura popular. O escritor percebe essa realidade e defende tais posicionamentos.

E coloco no meu show uma série de proposições em defesa da nossa música, do mercado de trabalho, das pessoas lá do meu bairro. Pois importar músicas estrangeiras, e filmes estrangeiros, e tudo que é estrangeiro, somente tira o mercado de trabalho do artista popular brasileiro. Eu só acredito que um povo seja realmente livre se conseguir preservar as suas formas de expressão mais puras. A arte popular é uma delas. Está sendo violentamente esmagada pela importação de cultura. Tem rádio que só tocam iê-iê-iê. E, quando se chega diante de uma plateia de estudantes, e se fala em congada, parece que está se falando em coisa de outro planeta.¹²⁶

A defesa da cultura popular frente à massificação. Para o autor, o povo só é livre quando consegue preservar as suas formas de expressão mais puras. No entanto, essa questão torna-se mais evidente quando pensada pelo prisma do debate travado entre cultura popular e indústria cultural. Plínio Marcos organiza o raciocínio tendo como referencial os complexos arranjos da produção teatral na década de 1970. Novamente, busca a compreensão da realidade alegando que a arte é “esmagada com essa importação de cultura, que invadiu praticamente todos os nossos círculos de comunicação”.¹²⁷ Nesse sentido, completa a reflexão tendo como norte a busca pelo homem comum, personagens trabalhados em diversas peças e romances, que necessita de lugares e arranjos para que se manifeste livremente e mantenha sua dignidade cultural. Ademais, mostra a necessidade de compreender a realidade social do país.

Estou fazendo arte popularesca. Ela não é de massa, porque eu só atinjo as elites. Mas, antes de escrever qualquer coisa, eu vou às ruas, aos sindicatos, colher, junto ao povo, suas aspirações. E nestas conferências pelo interior

¹²⁵ Essa tensão pode ser vislumbrada na visão de Stuart Hall sobre as mediações culturais, principalmente nas reflexões sobre a cultura popular e as identidades. Consultar: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

¹²⁶ LANCELLOTTI, Sílvio; SALEM, Armando. Op. cit., p. 04.

¹²⁷ Plínio, o resistente. Op. cit., p. 38.

tenho procurado incentivar os estudantes a que saiam das universidades e que convivam um pouco com o povo para sentir suas aspirações.¹²⁸

Esse olhar estético e político sobre a realidade brasileira – centrado no papel da cultura popular como baluarte da resistência – desloca o lugar do artista na sociedade brasileira. O dramaturgo se coloca como um autor que analisa e está em contato com o povo, inspiração principal para a sua arte. Necessariamente, no final da década de 1970, Plínio Marcos voltava o olhar para a participação das classes populares nos movimentos políticos e sociais. Um novo sujeito social, deslocado do processo de participação política, marca sua posição social mediante sua inserção na cultura popular. Aqui, o dramaturgo começa a perceber a necessidade da construção da experiência histórica dos sujeitos sociais. Para ele, o processo de colonização cultural é histórico, tem referências na longa tradição brasileira, desde os tempos coloniais. É um processo de desumanização e de retirada do “índio” da sua própria cultura. Sobre a realidade atual, a metáfora colonizadora ganha contornos artísticos e políticos.

A mesma coisa está sendo feita com o povo brasileiro agora. Assombram-nos com técnicos e nos acenam com a possibilidade de ser república atômica, com televisão a cores e essas coisas todas, que não estávamos preparados para ter, e vão destruindo a cultura de um povo. Nós, classe média, aprendemos muito a dar importância somente à cultura erudita, à cultura que se aprende na Faculdade. Vamos esquecendo que o nosso povo tem uma cultura rica, a qual tem que ser preservada, e que a cultura não é o que cidadão lê. Cultura é como você vê. Um cidadão pode ter lido todos os livros do mundo, mas pode não saber ver; portanto não tem cultura.¹²⁹

Esse deslocamento de compreensão sobre o lugar da cultura popular e suas relações com a cultura erudita ganha outros elementos. Se antes a cultura popular era um elemento de resistência, portanto a necessidade de preservação, agora o autor elabora a defesa tendo como referência a experiência e a participação dos grupos populares nas instâncias de poder instituídas. O sujeito histórico se especifica na perspectiva de Plínio Marcos, pois os caminhos da redemocratização são fundamentais para compreender essa nova realidade de participação política.

Se partirmos desse ponto de vista, vamos ver que o nosso povo tem capacidade para escolher os seus dirigentes. Não tem sentido que esse povo brasileiro, que tem uma cultura tão rica, fique marginalizado da sua própria

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ MARCOS, Plínio. Simpósio Censura: História, Situação e solução. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, Vol. 35, 1980, p. 114.

história, impedido de influir no seu próprio destino, como está por causa de outras censuras: censuras políticas, de organização, e outras coisas.¹³⁰

O dramaturgo chama a atenção para os caminhos da participação política.¹³¹ A tensão proposta por Plínio Marcos é fundamental para compreender os caminhos da cultura popular no país, pois torna-se o lugar de forjar uma experiência histórica das classes populares. A cultura popular é o lugar da resistência política. No entanto, o debate proposto por Plínio Marcos não ultrapassa a oposição entre erudito e popular, mas a possibilidade revolucionária da cultura popular como fruto da experiência histórica dos agentes sociais. Para ele, a cultura popular era detentora da transformação social.

Sem dúvida, a participação do artista/intelectual será fundamental para compreender esse processo histórico. Plínio Marcos também defendia o lugar de atuação do intelectual artista. No caso dele, um intelectual de origem popular. Nessa defesa, o dramaturgo incorporava veementemente o contato com as classes marginalizadas, a força das interpretações históricas e as lutas artísticas durante as décadas de 1960 e 1970. Em todo caso, compreender essas lutas estabelece outros caminhos trilhados por um artista em defesa da arte.

1.6 – Artistas/intelectuais: o lugar da resistência

Se os temas da censura e da cultura popular ocupam lugar de destaque nas entrevistas de Plínio Marcos, é preciso ressaltar a construção e a atuação do intelectual/artista pensada pelo dramaturgo.¹³² Seu olhar, ao longo das décadas, caminha do particular para a defesa dos grandes valores da sociedade democrática. Suas lutas buscaram o coletivo e marcaram uma geração inteira de artistas que se opuseram contra os governos militares. O dramaturgo defendeu “causas maiores” e contribuiu para os caminhos da resistência artística e intelectual.

¹³⁰ Ibid., p. 115.

¹³¹ A apresentação do dramaturgo feita pelo Deputado Israel Dias Novaes, no Simpósio Censura: História, Situação e Solução é marcada pelo olhar estético e político sobre a obra, a vivência e os referenciais históricos. No mais, Plínio Marcos é o “homem que põe o povo na sua obra, que tem como personagem exclusivo dos seus contos, dos seus romances, do seu teatro, do seu jornalismo, exclusivamente o povo, mas o povo na sua parte humilde, a periferia humana”. Ibid., p. 110.

¹³² O pensamento de Plínio Marcos sobre os intelectuais se distancia das propostas de Antonio Gramsci. Para Plínio Marcos, o intelectual é um transgressor e um resistente. Para Gramsci, “cada grupo social, nascendo de um terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc”. GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 04.

Não estava sozinho nessa tarefa, pois lutou com as armas que tinha: a escrita e a condição de homem público. É um intelectual que reelabora seu olhar ao longo das décadas, visão marcada pelas intensas relações artísticas, pela elaboração do conceito de cultura, pelas lutas pela liberdade de expressão contra a censura e os caminhos da “resistência democrática”, tema recorrente na trajetória do “autor maldito”. É um homem do seu tempo, um homem que interpreta e atua no seu tempo. Também rememora a sua trajetória, suas lutas e recorre a esses fragmentos para reconstruir a sua própria história.

É um campo de possibilidades históricas em aberto. As definições de intelectual, segregados a nichos culturais, não definem suas funções como dramaturgo, cronista, escritor de prosa, agitador cultural e crítico em tempo integral, atividades desenvolvidas concomitantemente nas décadas de 1960 e 1970. Plínio Marcos estava distante do clássico lugar destinado aos intelectuais, mas, em suas entrevistas e depoimentos, reconfigurava um lugar de fala e de lutas. Suas intensas disputas com a censura, a propensão para o debate, sua dedicação ao teatro e sua vitalidade criativa lhe garantem um lugar nesse restrito campo de atuação. Sua obra ganhou a posteridade.

O tom polemista empreendido pelo dramaturgo “cortante como navalha” marca suas posições, a priori, como lutas individuais e caminham para as grandes definições de Liberdade, Democracia, Cultura Popular e Justiça Social. Essas definições, objetos caros à historiografia, movimentaram o dramaturgo nas décadas de 1960 e 1970. Em suma, a luta dos artistas e intelectuais contra os governos militares demarcou e reconfigurou a própria condição de intelectual,¹³³ as propostas de engajamento e de mediador cultural. Plínio Marcos representa essas variantes, mas defende uma postura marginal.

Estas podem desembocar em duas acepções do intelectual, uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os ‘mediadores’ culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como erudito [...] Segunda definição, mais estreita e baseada na noção de engajamento na vida da cidade como ator – mas segundo modalidades específicas, como por exemplo a assinatura de manifestos –, testemunha ou consciência.¹³⁴

¹³³ Alcides Freire Ramos discorre sobre a composição alegórica dos intelectuais no filme *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade. Assim, o cineasta representa os intelectuais sob três premissas: omissão de dados econômicos e ocupações dentro do sistema, distanciamento das classes oprimidas e a frivolidade do debate. “É por meio de deslocamentos, mudanças de tons narrativos, adições, subtrações, etc., que a estratégia alegórica se materializa”. Plínio Marcos constrói, por meio de suas entrevistas, uma postura que o aproxima das classes marginalizadas. RAMOS, Alcides Freire. A representação dos intelectuais. In: **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: Edusc, 2002, p. 131-187, p. 169.

¹³⁴ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.) **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, pp.242/243. As dificuldades apontadas por Sirinelli, tanto de definição quanto metodológica, não impediram a explosão de estudos sobre o lugar dos intelectuais nas sociedades contemporâneas, visto como o crescimento da História Política. No caso brasileiro, o livro de MICELLI, Sérgio.

A atuação do dramaturgo não pode ser compreendida pelo prisma do clássico teatro político ou pelo engajamento artístico/partidário. Essa perspectiva pode esfumçar a verdadeira contribuição do autor na luta pelos direitos democráticos e da resistência ao autoritarismo. As dificuldades de definição não impedem uma aproximação com os conceitos históricos representativos da intelectualidade. Plínio Marcos reivindicou sua condição de “artista marginal”, “dramaturgo maldito” e também de intelectual. Antes, quando era apenas um repórter de um tempo mau – definição que utilizou durante toda uma vida – o autor caminhou lentamente para uma reflexão mais coletiva da realidade brasileira, mesmo perpassando pela defesa da “cultura nacional” diante da “invasão estrangeira”, tema clássico das esquerdas durante todos os governos militares.

O misticismo sempre o acompanhou, ganhando contornos mais específicos nas décadas de 1980 e 1990, mas nesse momento o “maldito” já estava consolidado na memória popular. Plínio Marcos sabia que a arte é uma construção transnacional, carrega as influências de diversos lugares e autores. A arte, principalmente o teatro, não se constrói apenas pelo nacionalismo, mas também pela quebra das fronteiras culturais, sociais, espaciais e políticas. O dramaturgo buscava uma compreensão cada vez mais universal da complexa realidade brasileira.

O caminho da “independência intelectual” e de criação artística, tão reivindicado por Plínio Marcos, possui marcas de uma profunda transformação histórica e de efervescência cultural cuja origem é a cidade de Santos/ SP. “Eu escrevia peças para agradar a determinados grupos, seguindo as regras que eles ditavam e isso só me deu fracassos consecutivos. Aí eu resolvi partir novamente para a linha da minha primeira peça, a **Barrela**, e saiu **Dois perdidos**. Voltei a trabalhar nesse terreno e acho que o meu testemunho agora é muito mais importante”.¹³⁵ Esses primeiros anos seriam fundamentais para o dramaturgo, pois o convívio com diversos intelectuais, como Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, trazia a “marca gloriosa do Macuco”, bairro em que o dramaturgo nasceu e viveu seus primeiros anos em Santos/SP. Outros como o poeta Roldão Mendes Rosa, pintores como Nelson Penteado de Andrade, jornalistas como Geraldo Ferraz compunham esse universo intelectual que acolheu Plínio Marcos.

A gente foi conhecendo tudo [...] naquele momento começava-se a falar na música dodecafônica e, por acaso, em Santos, duas pessoas iam se tornar

Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 é um grande exemplo desse campo de pesquisa historiográfica. Outra contribuição é o livro de SORJ, Bernardo. **A construção intelectual do Brasil contemporâneo:** da resistência à ditadura ao governo FHC. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

¹³⁵ SOARES, Flávio Macedo. Op. cit.

importantíssimas nesse setor: o Gilberto Mendes e o Willy Correia. E poetas que nem o Roldão Mendes Rosa, uma porção de gente, um Clube de Cinema cheio de atividades, onde se discutia, onde se levava diretores. A Patrícia Galvão tinha uma verdadeira adoração pelo Alfredo Mesquita, pelo Sábado Magaldi, pelo Décio de Almeida Prado, pela Cacilda Becker, pela Radha Abramo. O ídolo dela em escultura era o Bruno Giorgi.¹³⁶

Esse ambiente intelectual, originário na história biográfica do dramaturgo, será referência para a posteridade, mas nesse momento marca uma relação de dependência artística. A busca por uma linguagem própria e por uma construção estética e formal é um tema recorrente em todas as entrevistas. Em 1967, acreditava que tinha conseguido isso com o seu segundo texto dramático *Dois perdidos numa noite suja*. Os primeiros anos ainda são vistos como devedores dessa cultura santista que mobilizou e reafirmou a convivência com diversos artistas e intelectuais. Plínio reafirmou isso durante toda a vida.

Quais seriam as definições sobre o lugar do dramaturgo e suas contribuições para a crítica à sociedade brasileira? Essas questões mostram-se instigantes, a partir do momento em que o autor olha para o seu passado e busca compreender a sua história e seu lugar no contexto cultural brasileiro. Um lugar tensionado pelas relações com a cultura e o povo. Qual o lugar do intelectual nessa relação?

Nunca abandonei o circo e até hoje me sinto bem fazendo um espetáculo mambembe. Viajo muito, já andei o Brasil todo. Enfrentei as mais variadas plateias: camponeses, operários, estudantes, analfabetos, retirantes e o diabo. Aliás, os melhores espetáculos são aqueles que faço em praça pública, nos subúrbios, sindicatos, etc. [...] O que eu gosto mesmo é ver que minhas peças chegam ao povo. Que eles entendem a minha língua, que falo com eles, que minha dor é igual, porque sou um deles.¹³⁷

Nesse sentido, o objetivo do dramaturgo é questionar a realidade burguesa. Uma busca inquietante por uma “visão de povo”. Um “povo” que partilhava da mesma linguagem, das mesmas aspirações, mas que se encontra, como o próprio dramaturgo, impossibilitado de exercer a sua condição de sujeito histórico e social. Um povo tolhido da sua própria liberdade. O dramaturgo reivindicava o seu lugar, o seu público e constrói a imagem de marginalizado e maldito ligado às classes populares. Uma construção simbólica, aparentemente simples e trivial, mas que colocava o autor num novo patamar social, o de intelectual/artista que falava a linguagem do povo. A burguesia seria a sua interlocutora. A escrita seria a arma que “tiraria o sono daquele detestável burguês conformador”.¹³⁸

¹³⁶ MARCOS, Plínio. 1996, Op. cit., p. 56.

¹³⁷ MARTINS, Fernando. Op. cit.

¹³⁸ Ibid.

O escritor como um guerrilheiro, uma escrita que demonstra a força dramática das obras de Plínio Marcos. A escrita como arma diante de uma sociedade autoritária, a sociedade burguesa. Plínio Marcos é “filho do seu tempo” – reivindicando a reflexão proposta por Edward Said – na construção das representações dos intelectuais. A condição pública, apontada pelo filósofo, organiza e determina a situação do intelectual moderno. Plínio Marcos ajuda a compreender a definição, pois com a consciência de “homem público”, o dramaturgo reelabora a sua condição de artista e direciona o seu discurso para os centros de poder e para as massas. Tem plena consciência do seu público, mas deseja profundas transformações sociais.

Há um perigo de que a figura ou a imagem do intelectual possa desaparecer num amontoado de detalhes, e que ele possa tornar-se apenas mais um profissional ou uma figura numa tendência social [...] Quero insistir no fato do intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar das coisas e de seus interesses. A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público.¹³⁹

A compreensão de Said, do homem público ou que assume uma postura pública na defesa dos valores universais, nos auxilia a entender as colocações de Plínio Marcos. Mesmo tendo plena consciência de sua plateia burguesa e estudantil, o dramaturgo sabe que suas obras revelam e descortinam uma realidade complexa e temerosa: as relações de poder na sociedade capitalista. O povo, referência para o dramaturgo, é o marginalizado.¹⁴⁰ Tal condição lhe colocou na mira da censura. Assim, os marginalizados definem um “segmento de classe trabalhadora que se distingue do assalariado a partir de um modo peculiar de inserção nas estruturas produtivas, não-tipicamente capitalista, mas também não destituído de importância no processo de acumulação”.¹⁴¹

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as Conferências Reich de 1993. São Paulo: Companhia da Letras, 2005, p. 25.

¹⁴⁰ Plínio Marcos recoloca a questão do ponto de vista das relações de poder entre as personagens excluídas pela situação social. Em sua obra, em poucos momentos existe a crítica externa do ponto de vista das transformações sociais e os processos revolucionários, mas demarca um olhar internalizado sobre as complexas relações estabelecidas que se perpetuam pela disputa de pequenos objetos materiais, pelo uso da linguagem e pelas relações de violência física e simbólica a que as personagens estão submetidos. Na atualidade, o livro de WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011 oferece um novo olhar sobre a condição dos “marginalizados” encarcerados pelo discurso da “tolerância zero” e a institucionalização da violência contra as populações negras, pobres e marginais.

¹⁴¹ KOWARICK, Lúcio. Op. cit., p. 173.

A busca das esquerdas pelo “povo brasileiro” é tema recorrente na obra de Marcelo Ridenti. O sociólogo traz considerações importantes sobre as lutas empreendidas por diversos artistas e intelectuais brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. O conceito de “romantismo revolucionário”, desenvolvido pelo autor, abarca o processo de transformação social, econômica e política que o Brasil passou nessas décadas e o papel dos artistas e intelectuais no campo da resistência. A grande contribuição é a compreensão do processo histórico tendo como referência as elaborações políticas, culturais e sociais no mesmo plano analítico. A cultura de resistência é o tema da análise de Ridenti.

Nesse contexto, geraram-se reações políticas e culturais às transformações em escala nacional e internacional. Reações que se podem atribuir traços comuns na história recente do Brasil: resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização imposta pela sociedade do consumo do mercado capitalista; identificação com o camponês, tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso resgatar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria.¹⁴²

O conceito de Ridenti abarca uma gama de lutas e transformações sociais, mas não pensa essas transformações do ponto de vista estético e formal. O autor não consegue abarcar as múltiplas manifestações, principalmente, os caminhos do teatro naquele momento. As reflexões de Ridenti estão apoiadas no conceito de “Romantismo revolucionário”, de Michel Löwy, cuja principal contribuição é a construção de uma visão social de mundo, uma maneira de interpretar a realidade contra o modo de vida da sociedade capitalista e uma crítica à modernidade que disseminou esses valores.

Ao mesmo tempo, também reitera a condição individual, subjetividade e voluntarismo, e a construção de uma comunidade para a realização de uma sociedade utópica historicamente. Essa relação, segundo Ridenti, ajuda a compreender a atuação das esquerdas com as massas, relação construída pelo diálogo com o passado, mas também com características de um projeto de futuro, pois são “vestígios nostálgicos da construção da utopia do futuro, aliado ao voluntarismo político”. O homem novo, nas concepções dessas esquerdas, era o homem do povo, mas com um projeto de futuro modernizador. Ao pensar a década de 1970, o autor analisa os ecos do romantismo revolucionário diluídos pela força da indústria cultural entre o mergulho nos movimentos sociais e a ocupação do espaço de mercado pela televisão.

¹⁴² RIDENTI, M. **Em Busca do povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 42.

Quais as relações propostas por Plínio Marcos para a compreensão do intelectual e o diálogo com o povo? Quais os caminhos antevistos pelo dramaturgo na década de 1970 para o teatro e a resistência artística? O dramaturgo reelabora o seu olhar sobre o público, reconstrói sua experiência histórica e demarca um lugar de fala: o artista que dialoga com o povo.¹⁴³ E para justificar esse intenso diálogo, o autor estrutura suas entrevistas tendo como referência a sua trajetória biográfica, a escrita de suas obras e o contexto de suas lutas cotidianas. É uma organização que responde aos anseios dos entrevistadores, mas demarca o discurso de convencimento do autor. Como artista do povo, a crítica ao teatro comercial e às experimentações estéticas que se distanciam do povo, é uma recorrência que afeta culturalmente esse mesmo teatro. “Culturalmente o teatro está perdido. Os defensores da pretensa vanguarda fizeram teatro hermético, cheio de agressão gratuita, anarquista e o pouco que podia entender disso era que defendiam o caos. Isso cobrando 15 a 20 cruzeiros o ingresso, o que fez o espectador um pouquinho normal afastar-se do teatro”.¹⁴⁴

As lutas teatrais na década de 1970 são referendadas pelos referenciais construídos na década anterior. Entre 1969 e 1971, os três principais grupos teatrais brasileiros – o Arena, o Oficina e o Opinião – estavam em declínio ou extintos. As interpretações do período recolocam as novas bases analíticas do período tendo como referência a atuação desses grupos, bem como construções estéticas e políticas daquele período.¹⁴⁵ Assim, entender a atuação desses grupos é pensar num momento de grandes efervescências políticas e culturais no país. No entanto, tais referências não nos auxiliam a compreender as transformações históricas no teatro brasileiro na década de 1970. Plínio Marcos elabora suas reflexões tendo esse contexto como cenário de atuação. Essa fragmentação política, desarticulação dos grupos coletivos e do acirramento dos governos militares não impossibilitaram que diversos artistas continuassem a resistir, Plínio Marcos foi um deles.

Os caminhos do dramaturgo nesse momento são marcados pelos embates artísticos, mas suas reflexões caminham para a defesa dos valores universais do homem. Mesmo em

¹⁴³ O diálogo proposto por Plínio Marcos com o povo está distante das propostas empreendidas por diversos grupos e artistas na década de 1960, como os Centros Populares de Cultura. Para Plínio, as estruturas de poder retiram do povo o poder das decisões, o contato com uma arte viva e legitimamente popular. O povo de Plínio Marcos, as personagens plinianas, são mais complexas que sua referência intelectual de povo.

¹⁴⁴ GUIMARÃES, Carmelinda. Um depoimento de Plínio Marcos. **A Tribuna**, Santos, 16 de fev. de 1971.

¹⁴⁵ Os grupos citados possuem trajetórias específicas e diversas, mas são representantes das construções coletivas que nortearam as produções teatrais na década de 1960. Suas trajetórias são paradigmáticas por representarem as possibilidades artísticas e as lutas que mobilizaram as esquerdas naquele momento. Ademais, tornaram-se referências pendulares para a compreensão dos movimentos teatrais da década seguinte, exemplo do livro: ARRABAL, José; LIMA, M. Alves; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980 que se propõe pensar os caminhos do teatro brasileiro na década de 1970, mas tem como referência analítica a década anterior.

suas obras, consideradas pela crítica como “reportagens malditas”, suas personagens aspiram às categorias universais. São dramas históricos que realçam uma construção estética e formal. Se o passado não é referência para compreender a grande maioria das personagens plinianas, o futuro é sempre reconstruído pela violência ou pela permanência das desigualdades. As personagens aspiram mudanças, mas são sufocadas por uma realidade excludente e violenta. Em plena campanha para a popularização do teatro, Plínio Marcos dispara sua crítica para os caminhos da contracultura e dos grupos teatrais que questionam o sistema por essa perspectiva.

Outra preocupação que a gente tem é com o escapismo das classes mais privilegiadas, que tiveram possibilidade de estudar e os intelectuais, muitos deles se agarrando em doutrinas que levam o homem a escapar da realidade, se ‘drogando’ por aí, dizendo que não há perspectivas e essas coisas todas. A gente discorda tremendamente disso. Sempre há o que fazer, sempre se deve fazer. A gente queria mostrar que o escapismo não interessa, não resolve e não é solução para nada.¹⁴⁶

A concepção de luta e resistência de Plínio Marcos é marcada por um determinado olhar para a realidade. A crítica endereçada aos movimentos da contracultura e às práticas teatrais se alicerçava na busca pela compreensão do momento histórico, mas também demonstrava os estreitos preceitos estéticos e políticos do dramaturgo. Tais movimentos, na visão do autor, representavam uma maneira de “escapar” da realidade.¹⁴⁷ Uma maneira de fugir das questões urgentes da realidade brasileira. Tudo isso, aliado ao profundo sentimento de que a luta cotidiana se dava no campo da “resistência democrática” e da campanha de popularização do teatro.¹⁴⁸

A crítica aos “modismos” e ao papel dos intelectuais organizam as reflexões do dramaturgo nesse momento. “Os grandes artistas, os grandes intelectuais continuam ativos, apenas nem sempre eles podem apresentar sua obra”.¹⁴⁹ Para se pensar os caminhos da resistência democrática, principalmente do teatro, torna-se importante perceber que as lutas

¹⁴⁶ O SUCESSO COMEÇOU com a briga na censura para liberar a peça: *Navalha na Carne*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971.

¹⁴⁷ Plínio Marcos será enfático em criticar a atuação do Living Theater, principalmente pela defesa da cultura nacional e da eficácia da contracultura. Os estreitos pressupostos estéticos do dramaturgo também condenarão toda a postura do Teatro Oficina, principalmente depois da encenação de *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, fase denominada contracultural do grupo de São Paulo. Em entrevista a Odete Lara, Plínio Marcos foi constantemente questionado sobre isso. LARA, Odete. Plínio Marcos. **O Pasquim**, nº. 076, 2, dez., 1970.

¹⁴⁸ A campanha de popularização do teatro foi organizada no Sindicato dos Trabalhadores de Indústrias Têxteis em São Paulo, com a peça *Quando as Máquinas Param* e preços reduzidos para os alunos do Curso do Mobral. A proposta foi questionada pela crítica teatral e será debatida no próximo capítulo.

¹⁴⁹ ZELÃO, Carlos; KUSANO, Kasumi e RIBEIRO, Eid. Plínio Marcos, a mesma lucidez contundente. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 09 de jan. de 1972.

empreendidas pelos diversos grupos e segmentos não foram percebidas e vivenciadas da mesma maneira. Sobre o manto do autoritarismo e da censura, diversos artistas trilharam caminhos diversos, uma ruidosa resistência cultural e intelectual configurava as lutas nas brechas do sistema, uma verdadeira linguagem da fresta. O teatro buscou e rearticulou as novas referências estéticas e contribuiu para que os novos personagens entrassem em cena.¹⁵⁰

Nesse caso, para compreender esses novos sujeitos e as novas propostas artísticas torna-se necessário pensar as diversas articulações no campo artístico. Desse ponto de vista, a atuação de Ruth Escobar e do Teatro São Pedro marcaram as novas iniciativas para a construção de uma resistência artística e intelectual na década de 1970.¹⁵¹ Por outro lado, os diversos grupos teatrais que surgiram na década demonstraram novas vivências políticas que se distanciaram das propostas coletivas construídas na década anterior. Sílvia Fernandes, ao analisar os grupos teatrais mais importantes do eixo Rio/São Paulo, o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o *Pod Minoga*, o *Ventoforte*, o *Ornitorrinco* e o *Mabembe*, realça as diferenças de propostas e uma grande diversidade de trabalhos.

Essa evidência das diferenças está apoiada, entretanto, numa semelhança. O teatro dos grupos se faz tão desigual por estar ancorado na experiência particular dos criadores, de formação, vivência, projeto estético ou ideologia. Cada agrupamento, como reunião de indivíduos singulares que se junta por alguma espécie de afinidade, manifesta-se de um modo próprio, e a reunião em equipe de pessoas afins vai definir um resultado diferente daquele conseguido por outro núcleo que, do mesmo modo, quer fazer aquele teatro que julga interessante e procura um meio de viabilizá-lo, tanto econômica quanto cenicamente¹⁵²

Numa outra perspectiva, os grupos teatrais estabelecidos em regiões periféricas de São Paulo também marcaram os novos caminhos para o teatro na década de 1970. Esses grupos foram importantes para a constituição dos movimentos sociais do final da década de 1970. Segundo Silvana Garcia, eram “os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si

¹⁵⁰ SADER, E. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Nesse caso, o foco da pesquisa são as articulações dos movimentos sociais e os novos lugares para o exercício da política.

¹⁵¹ A atuação de Ruth Escobar pode ser analisada pela montagem de *Cemitério de automóveis* e *O balcão*, ambas dirigidas por Victor Garcia e produzidas por Ruth Escobar. A concepção cênica e a atuação dos atores denunciavam o autoritarismo, a violência institucional e a derrota dos movimentos populares. Tornaram-se verdadeiros manifestos contra a ditadura. No caso do Teatro São Pedro, Rosângela Patriota afirma que “nesse período, por exemplo, o Teatro São Pedro, sob a liderança de Maurício e Beatriz Segall, buscou, de maneira incessante, colocar em cena um repertório artístico em sintonia com as questões políticas do momento, por intermédio de profissionais que compartilhassem as perspectivas sociais que nortearam os trabalhos do mencionado grupo. Dessa maneira, as atividades artísticas continuaram a ser desenvolvidas e houve o surgimento de novos grupos, com expectativas diferenciadas daquelas que motivaram os da década de 1960”. PATRIOTA, Rosângela. **O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas**. ANAIS/ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa, 2003, p. 02.

¹⁵² FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

e dariam a tônica do movimento dos independentes: produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”. A autora estudou os grupos mais representativos como: Núcleo Expressão de Osasco; Teatro-Circo Alegria dos Pobres; Teatro União e Olho Vivo; Núcleo Independente; Truque, Traquejos e Teatro e o Galo de Briga.¹⁵³ Nesse sentido, apesar de pequenos traços comuns, os grupos revelam uma dinâmica própria. Sob o prisma da multiplicidade, a crítica ao realismo e a busca por novas experiências estéticas e políticas, o teatro brasileiro mostrava os caminhos da arte e dos questionamentos políticos. Esse pequeno esboço mostra os caminhos do teatro no Brasil naquele momento, manifestações que podem ser estendidas a outros meios artísticos e de comunicação, como o jornalismo. No jornalismo, na década de 1970, o surgimento de diversos jornais alternativos na forma de gerações superpostas, mostraram as articulações dos jovens precursores do jornalismo e inovações estéticas e operacionais que demarcavam os novos agentes sociais e civis.¹⁵⁴

Sobre a resistência teatral, os caminhos são ainda mais complexos. Plínio Marcos buscava na “popularização do teatro” um caminho para compreender e lutar contra o regime. Assim, o dramaturgo busca respostas, pois deseja que o teatro possa responder às necessidades do público. “O público não vai ao teatro porque o teatro não dá a resposta cultura que o povo exige [...] Mas o teatro não discute, não responde à busca de ninguém. Se estivesse respondendo, as casas lotariam todas as noites”.¹⁵⁵ A diversidade daquele momento demonstra outros caminhos do teatro. Rosangela Patriota também explica esse momento tendo como referência as novas influências do teatro brasileiro e a recusa do estilo realista por esses novos agentes do teatro.

O estilo realista, predominante em espetáculos com dimensões políticas, mas realizados por companhias profissionais, passou a ser alvo de duras críticas, em particular pelo fato de, artística e tematicamente, circunstanciar a

¹⁵³ GARCIA, Silvana. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 124.

¹⁵⁴ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. Para além dos caminhos empreendidos pelo jornalismo de resistência, por meio da imprensa alternativa, os jornalistas colaboracionistas com o regime também marcaram uma geração inteira como verdadeiros cães de guarda agindo sob o manto da censura. “A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. É na dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos”. p. 17. Consultar também: KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editoria, 2004.

¹⁵⁵ AS ÚLTIMAS DE Plínio Marcos, escritor consciente e maldito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de maio de 1976.

representação da realidade aos espaços já definidos nas diferentes instâncias sociais. É provável que esse tenha sido um dos caminhos pelos quais, mesmo com a presença efetiva de trabalhos em sintonia com a resistência democrática, as ideias de Antonin Artaud, de Jerzy Grotowski, de Judith Malina e de Julien Beck vieram ao encontro de propostas que estavam em busca de outras linguagens artísticas e existenciais.¹⁵⁶

O teatro ainda teria essa condição de trazer a lucidez, uma resposta cultural aos problemas da sociedade brasileira? No campo teatral, as respostas artísticas diante do sufocamento e do recrudescimento da repressão marcaram inúmeros grupos e artistas. Assim, alguns buscavam alternativas junto aos movimentos populares e também uma inserção no mercado cultural, naquele momento representado prioritariamente pela televisão.

Os trabalhos teatrais estavam marcados pela ideia de liberdade estética e formal. Os anos estavam marcados pelos autoritarismos no bojo de suas transformações históricas, novos agentes culturais que percebiam essa realidade também como ambiente de possibilidades. Ao levar aos palcos essas dúvidas, esses questionamentos e as construções políticas, mesmo derrotadas nas décadas anteriores, mostravam uma efervescente resistência artística e cultural, um verdadeiro ambiente que olhava o Brasil pela fresta, olhar que mais tarde ficaria conhecido como “linguagem da fresta”.¹⁵⁷

Diante dessa realidade, qual postura o intelectual deveria assumir? Resignar-se ou criar possibilidades para que florescesse uma cultura de oposição? Como compreender um dramaturgo que, ao se consolidar por uma linguagem realista e por peças que levavam os marginais aos palcos, também mostrava uma vitalidade instigante e influenciava os novos dramaturgos naquele momento? Como perceber os caminhos dessa resistência teatral? Plínio Marcos buscava explicações tendo como referência a década de 1960 e a contribuição dos dramaturgos brasileiros.

A gente conseguia liberar as peças, conseguia mandar ver, conseguia dizer do jeito que quisesse. Então a nossa dramaturgia ficou uma potência. Era realmente classificada como uma das mais potentes do mundo [...] Nós tivemos um ano de estreiar 20 autores novos, caras que vinham rachando, sem fazer cerimônia com otário, e as nossas plateias viviam lotadas, mas

¹⁵⁶ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. Op. cit., p. 177/178.

¹⁵⁷ Plínio Marcos é tido como criador e influenciador de uma escola teatral no Brasil. Os dramaturgos que foram influenciados por ele são: Consuelo de Castro, Leilah Assumpção, Antonio Bivar, Isabel Câmara e José Vicente. Essas influências são percebidas de forma a compreender as relações de poder vivenciadas pelas personagens, uma estrutura distante dos clássicos mecanismos revolucionários marxista-leninistas, mas uma estrutura que permeia as estruturas reconfigurando as relações de dominação. Mesmo Plínio Marcos tendo como referência um grupo de personagens marginalizadas, seus personagens batem-se num mundo que não oferece nenhum vislumbre de redenção, envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas realçando o instinto de sobrevivência de cada um. Essas relações serão reconstruídas pelos outros dramaturgos, mas em outros estratos sociais, muito mais identificados com a classe média e estudantil. 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, pp. 161-166.

vivam lotadas de gente ansiosa por saber das coisas, por discutir, querendo debates depois do espetáculo, e aí do dramaturgo que não botasse na peça coisas que possibilitassem o debate final. Aquele que viesse alisando, fingindo que dizia e não dizia, estava realmente barbarizado.¹⁵⁸

Na década de 1970, o dramaturgo pensava a condição do intelectual/artista no Brasil. Para ele, a subvenção era o grande inimigo do teatro crítico, pois o governo passou a dar “violentas somas para o teatro se manter vivo”. Esse longo processo pensado por Plínio Marcos estrutura a defesa do teatro amador como possibilidade criativa que liga a resistência artística à cultura popular. O intelectual resiste e busca na experiência histórica a compreensão da realidade brasileira.

O teatro amador, no meu entendimento, teria que ter uma função muito importante dentro do teatro. Mas quem se mete a fazer teatro amador geralmente é um marginal da classe média e que quer só badalar sua beleza em cima do palco. Ele não vê qual a importância do teatro amador.¹⁵⁹

Essa perspectiva de Plínio Marcos carrega uma visão de preservação do campo de atuação dos artistas teatrais. Para ele, o teatro amador precisa se dedicar a montar peças de principiantes para ser um lugar de divulgação de uma dramaturgia nacional. Por outro lado, o artista reivindica a discussão sobre o fechamento do campo de trabalho para toda a classe artística em geral, pois a invasão da cultura estrangeira impede que o artista nacional desenvolva o seu trabalho artístico. O dramaturgo mostrava a sua perspectiva de atuação reivindicando a luta do seu “teatro social” que reorganiza o debate sobre a realidade em diferentes níveis, postura contrária ao que ele denomina de teatro político. No final da década Plínio Marcos demarcava o seu lugar como intelectual e artista. Olhava para a década de 1960 e traçava um panorama cáustico e corrosivo apontando a desestruturação de uma sociedade democrática.

Até 1964, nós tínhamos várias lideranças populares, mas não tínhamos uma massa politizada. Com o movimento de 64, essas lideranças desapareceram. A massa ficou sem liderança sem saber o que fazer, o governo que assumiu o poder, então, pode jogar, de certa forma, numa linha mais liberal. Não enfrentava nenhum risco. E o que tivemos em 68, quando a massa, mais por uma questão de sufoco, do que por uma questão de politização, começou a esboçar uma reação de fato? Tivemos um endurecimento do regime. Por isso não podemos julgar isoladamente períodos desses treze anos do regime de Revolução.¹⁶⁰

¹⁵⁸ MARCOS, Plínio. Debatedor. Op. cit., p. 50.

¹⁵⁹ Ibid., p. 51.

¹⁶⁰ PLÍNIO, O RESISTENTE. Op. cit., p. 38.

O dramaturgo faz um balanço. É o artista que olha para o passado e tenta compreender o presente. Os anos de repressão precisam ser pensados como integrados numa complexa relação entre a repressão e os mecanismos de resistência. E incorpora o discurso da crítica social, sempre presente nos textos teatrais e nas crônicas, como debate para a compreensão dos mecanismos de poder da sociedade capitalista. Para ele, os movimentos sociais não precisam de tutela. Qualquer tutela aprisiona a participação do povo.

O que importa discutir é que no Brasil, mesmo antes de 1964, dos partidos de esquerda mais radical, aos da direita, incluindo-se os partidos de centro, todos eles, sem exceção, nasceram sempre de cima para baixo. Sempre foram partidos de elite. O problema está aí até hoje. No momento, fala-se, por exemplo, em constitucionalização do país, em Constituinte e outros tais. E nessa discussão o povo não entra.¹⁶¹

Em verdade, a análise do dramaturgo está discutindo a participação popular. O povo, referência constante nas análises do dramaturgo, está distante das lutas políticas e sociais. E sobre o contexto das manifestações de rua, o dramaturgo reafirma o acirramento dos mecanismos de controle social.

Eu parto do princípio de que a dignidade humana se manifesta em qualquer circunstância. Ela independe de momentos mais ou menos propícios. Então, no meu entender, o sufoco a que chegou a nossa sociedade é que levou as pessoas que sempre tiveram dignidade a vir a público, agora, com mais energia. Mas estas pessoas, não tenham dúvidas, de um jeito ou de outro, sempre estiveram atuando de acordo com suas ideias. Hoje, o que se vê por aí não é revanchismo. Uma preocupação pura e simples em derrubar ou não o governo. O que se vê é um movimento político da nação. Uma força civil que se ergue em favor dos direitos humanos. O anseio por mudanças é geral.¹⁶²

A luta se torna universal. Se antes, a defesa se pautava por temas considerados menores – liberação de peças, lutas cotidianas e negociação com a censura –, agora o dramaturgo constrói um olhar múltiplo sobre a realidade. E ainda, mesmo o olhar em retrospecto, mostra um indivíduo preocupado com a realidade ampla, um cronista de uma época que ultrapassou a condição de “repórter de um tempo mau” e organizou sua reflexão pelo prisma da temporalidade e da análise global. Para ele, o intelectual é sempre um marginal que faz a crítica à sociedade.

Eu acho o seguinte: o intelectual brasileiro é um marginal que quer ganhar status através da cultura. Então, ele sempre se leva a sério demais. E eu não me levo a sério. Quer dizer, eu posso vender meus livros em porta de teatros. Na porta do Paulo Eiró aconteceu um caso gozado: eu estava vendendo meus

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

livros e veio uma moça dizendo que era um absurdo eu ter que vender meus livros. E eu disse a ela: “Ora minha senhora, o moço aí não vende pipoca?”. Ela disse que livro não era a mesma coisa que pipoca. E eu respondi: “Na hora de vender é”. Ela voltou: “Mas foi você que escreveu o livro?”. “Bom, continuei, e não foi ele que fez a pipoca?”. Quer dizer, na hora de escrever é outra coisa, sou escritor. Agora, na hora de vender, sou vendedor.¹⁶³

Plínio Marcos, como toda a ironia, buscava a compreensão do lugar do intelectual e seu papel de resistente. Para ele, o intelectual que se compromete com a classe dominante não é nada. O intelectual só será sentido se for perigoso, o saber que incomoda e critica a realidade. Se ele se compromete com a classe dominante não é um intelectual, pois está distante dos verdadeiros problemas da sociedade. Para compreender essa realidade, a busca pela vivência – base argumentativa de toda a crítica de sua obra teatral – terá uma importância fundamental para o dramaturgo. Havia a defesa de uma participação e compreensão do mundo por meio da vivência cotidiana, “eu quero é nutrir o povo brasileiro de brasilidade, porque é aí que reside o nosso humanismo”.¹⁶⁴ O dramaturgo explicava a sua obra tendo como referência a construção dessa experiência artística, pois o intelectual tem que sair da faculdade e ir conviver com o povo. A vida e suas múltiplas realidades seriam os grandes elementos para a construção do artista. A sabedoria popular é o grande elemento de criação.

Eu sou uma pessoa integrada, mas também não sou uma pessoa integrada. Quando eu vou num terreiro eu não estou fazendo arte, eu tô indo e quando eu vou jogar futebol, eu também não tô fazendo arte, eu tô indo. Sabe, o que às vezes me surpreende é que às vezes as pessoas vêm aqui e falam assim: “será que você poderia me levar na macumba que eu tô fazendo uma pesquisa?”. Aí você apresenta ele pra um pai de santo ou chama o pai de santo aqui em casa [...] Eles põem um microfone na boca do pai de santo e começam uma entrevista, sabe? Não! Você só aprende as coisas convivendo.¹⁶⁵

A perspectiva do autor é a vivência da cultura popular. O objetivo é a compreensão do homem como sujeito social. A realidade precisa de vivência para ser compreendida. Plínio Marcos defendia a cultura do povo, a compreensão de uma cultura marcada pela oposição entre erudito e popular. “O fundamental que eu quero que vocês saibam é o seguinte: a minha religiosidade é o homem. Eu só quero ser irmão do homem, mais nada”. E reafirmava a necessidade de viver a cultura do povo para compreender o próprio povo. O dramaturgo recomendava a vivência como forma de sedimentação da experiência antropológica do intelectual.

¹⁶³ MENDES, Oswaldo; LOUREIRO, Oswaldo; TUCCI, Fátima, Roberto, José e PAULO, José. Op. cit.

¹⁶⁴ ENTREVISTA PLÍNIO MARCOS. Entrevistadores: Cláudia de Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Op. cit., p.03.

¹⁶⁵ Ibid., p. 09.

Não querer ensinar pro povo, mas aprender com o povo, sabe? Porque o povo tem a sua própria cultura. Nós, que somos marginais de classe média, nós só damos valor pra cultura erudita. Mas o povo tem sua cultura. Então tem que estar junto do povo e aprender a cultura dele. Porque só achando que ele tem uma cultura, é que vou poder respeitá-lo integralmente e amá-lo, então, integralmente, porque você não ama uma pessoa que você não respeita integralmente. Então, quando eu vou pra macumba, por exemplo, o que eu sei? Eu sei que as multinacionais também estão indo procurar os curandeiros, pra pegar as ervas deles e analisar e transformar isto num remédio, e sei que os meus meninos da medicina, meu pessoal da medicina, que está se formando em medicina, repudia isto.¹⁶⁶

O dramaturgo defende a cultura popular como elemento de crítica aos abusos da sociedade autoritária. Novamente, para ele, o intelectual é o resistente. Um indivíduo que precisa se aproximar do povo para construir a sua identidade histórica. Ele já era o próprio povo em cena. O lamento residia na atualidade de sua obra. Naquele momento, era necessário perceber as relações sociais, a diversidade das esquerdas e o distanciamento da população das decisões políticas. O país era organizado, pensado e vivenciado de cima para baixo. “Não é uma questão de eu ter sido ou não perseguido [...]. Nesse exato momento, creio que as maiores perseguições estão sendo feitas contra pessoas que, em geral, não vêm a público. E, a esta altura dos acontecimentos, não interessa a gente ficar discutindo quem é o campeão de perseguições”.¹⁶⁷ Nesse caso, o dramaturgo percebe os caminhos da sociedade autoritária do ponto de vista dos grandes desafios enfrentados pela resistência. Plínio Marcos novamente reconstruía os caminhos do “intelectual marginal”, “o intelectual brasileiro é um marginal da classe média que quer ganhar status através da cultura. Então ele sempre se leva a sério demais”.¹⁶⁸

A crítica teatral também criou as bases interpretativas da dramaturgia pliniana. Em todo o caso, compreender a recepção dos críticos estrutura um novo olhar para a obra em diálogo com o seu tempo. Por meio das diversas leituras, os críticos teatrais criaram um arcabouço teórico e interpretativo que serviu de base explicativa da obra, mas também estruturou e fundamentou as leituras futuras de sua dramaturgia. Os críticos marcaram seus posicionamentos.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ PLÍNIO, O RESISTENTE. Op. cit.

¹⁶⁸ MENDES, Oswaldo; LOUREIRO, Oswaldo; TUCCI, Fátima, Roberto, José e PAULO, José. Op. cit.

Capítulo 2 – Plínio Marcos e o olhar da crítica especializada: um autor em busca de um palco

O lugar é aqui. O tempo é este que vivemos. Os personagens são nossos conhecidos, pois sangram a sua realidade enquistada como câncer social no corpo capitalista de todas as grandes metrópoles como São Paulo. Os jornais, em suas manchetes sensacionalistas, espremem o drama desses “Dois perdidos numa noite suja”, todos os dias. E Plínio Marcos limita-se, por isso, a pegar em dois tipos da crônica da cidade e com eles fazer uma peça admirável. Sem jamais se compadecer com o destino a que conduz a trajetória psicológica desses homens jovens, marginalizados pela sociedade que os gerou, apresenta-os, numa reportagem dramática, mas organicamente teatral, à complacência romântica dos espectadores. Há no conflito entre os dois perdidos numa noite suja [...] uma afirmação crítica sobre a dissolução das classes, que almeja uma solução (ia a dizer revolução) no sentido de exemplificar a justiça que será um dia, o homem (nesse dia não haverá mais tragédias como essa em que o autor se inspirou, para nos dar um recado urgente. (João Apolinário)

Assim torna-se plenamente justificável afirmar que, por excelência, todas as manifestações, artísticas ou não, são políticas. Elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como “político” e “não-político”. (Rosângela Patriota)

2.1 – O universo crítico: 1960/1970

As críticas teatrais – nas décadas de 1960/70 – sobre a obra de Plínio Marcos demonstraram, discutiram e construíram todo um arcabouço teórico e estético sobre o período histórico e revelaram a apropriação das obras, os rumos do teatro brasileiro em diálogo com a censura e os debates artísticos do momento. A escrita dos críticos teatrais, o suporte de transmissão desse conhecimento e a postura de “observadores privilegiados” da realidade¹ são condicionantes do lugar social ocupado pelos críticos teatrais em determinados momentos históricos.² Seus textos são pontos iluminadores em diálogo com a obra e o contexto

¹ Essa perspectiva não deve ser encarada como única explicação para o lugar do crítico ou para a função do crítico. Visto como “vanguarda estética” ou “elo esclarecedor” entre o público e a obra de arte, retira-se o papel histórico e documental da crítica teatral. Assim, podemos perceber como a arte pode modificar e interagir com o “horizonte de expectativas” desse seletivo grupo, pensando como altera, conforma ou interage com esse mesmo universo. Um bom exemplo dessa transformação é o papel desempenhado pelo cinema novo e o diálogo com a crítica italiana naquele momento histórico. Consultar: SIEGA, Paula Regina. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). 2010. Tese de Doutorado. (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010.

² “A existência pura e simples da crítica, o espaço disponível nos jornais, o seu prestígio junto ao público leitor/espectador, a quantidade de livros (escritos por críticos) disponíveis nas livrarias etc., constituem

histórico.³ Plínio Marcos, mesmo escrevendo antes desse período – como é o caso de *Barrela* e *Os fantoches* – será discutido e assimilado pela crítica teatral de São Paulo e Rio de Janeiro somente no final da década de 1960.⁴ As biografias sobre o autor revelam os diversos meandros desse momento na vida do dramaturgo, a mudança para São Paulo e a construção do homem de teatro com diversas profissões.

No caso de Plínio Marcos, os críticos construíram um edifício interpretativo,⁵ que perdurou por décadas, marcado pela análise estética sobre a dramaturgia, mas também pela tentativa de estabelecerem explicações políticas e sociais incorporando e reforçando a longa tradição teatral que parte das influências/referências estrangeiras para uma explicação do

indicadores importantes de uma realidade: do ponto de vista social, estabeleceu-se uma determinada divisão do trabalho intelectual. Esta atividade [...] adquire sua legitimidade a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos [...] uma capacidade específica: produzir interpretações válidas”. RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 51. Em verdade – entre as décadas de 1960 e 1980 – percebemos o encolhimento do espaço dedicado às artes, principalmente, ao teatro nos jornais impressos. A crítica teatral torna-se menor tanto em espaço de escrita e profundidade de reflexão. A academia torna-se um campo privilegiado para esses críticos que desenvolvem diversas pesquisas. A trajetória de Décio de Almeida Prado, apesar das especificidades, é interessante nesse sentido. Consultar: BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005; FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma e AGUIAR, Flávio (Org.): **Décio de Almeida Prado**: um homem de teatro. São Paulo: EDUSP, 1997.

³ As críticas sobre a dramaturgia pliniana estão dispersas em diversos arquivos/acervos no Brasil. Os arquivos consultados para esta pesquisa foram os seguintes: Centro Cultural de São Paulo, Fundação Nacional das Artes – FUNARTE – Rio de Janeiro e Museu Lasar Segall, em São Paulo. O site www.pliniomarcos.com, organizado e administrado pelos seus familiares, mantém aberto ao público críticas, trechos de textos teatrais, fotografias e informações biográficas e também foi usado como locus privilegiado desta pesquisa. Ademais, as publicações da fortuna crítica de diversos críticos teatrais do período foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

⁴ Essa reflexão inicial está focada nas críticas teatrais que versaram sobre os diversos textos e espetáculos que marcaram as décadas de 1960 e 1970. No entanto, as críticas teatrais de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur Lilás* foram trabalhadas em tópicos separados, pois são marcos interpretativos da construção de toda a trajetória crítica e biográfica do dramaturgo. Os três primeiros textos são as bases em que se assenta todo o edifício interpretativo sobre Plínio Marcos. *Abajur Lilás* torna-se outro ponto de referência pela forma e pela trajetória. Assim, optou-se por uma divisão teórico-metodológica para compreender especificamente esses textos como marcos interpretativos – estéticos e políticos – portanto, suas trajetórias são fundamentais para justificar a tese de construção histórica da alcunha de “dramaturgo maldito”. Assim, a crítica sobre a obra de Plínio Marcos sempre retorna a esses lugares comuns para referenciar e validar suas observações estéticas, políticas e históricas.

⁵ Roland Barthes nos dá uma primorosa reflexão sobre o lugar da crítica em nossa sociedade. Para ele, “se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades”, mas somente “validades”. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos [...] Pode-se dizer que a tarefa da crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, alguma coisa de “escondido”, de “profundo” de “secreto”, que teria passado despercebida até então (por que milagre? somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época”. BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 161.

fenômeno teatral brasileiro.⁶ Plínio Marcos seria incorporado nessa tradição para torná-lo assimilável e explicado naquele contexto, décadas de 1960 e 1970. Também, a defesa da dramaturgia pliniana tornou-se um campo aberto de defesa da democracia e da liberdade de expressão por muitos críticos teatrais.⁷ Todo esse universo apontava para as profundas transformações da sociedade brasileira daquele momento. Alberto D'Aversa, Yan Michalski, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Apolinário são alguns personagens que integram boa parte da literatura que compõe a História do Teatro Brasileiro, pois produziram suas críticas no calor do momento, mas também estabeleceram os parâmetros estéticos para as análises futuras⁸. No caso da obra de Plínio Marcos, escreveram em diversos momentos sobre as construções estéticas do dramaturgo, forjando interpretações que marcariam as diversas análises futuras sobre a obra. Em suma, tornaram-se reconhecidamente historiadores do teatro brasileiro⁹ que, para além de documentos históricos, a crítica teatral também forjou para construir uma história do teatro brasileiro.¹⁰

Um dos primeiros textos dramáticos escritos pelo dramaturgo foi *Os Fantoques*.¹¹ Esse texto é provavelmente o segundo texto escrito por Plínio Marcos em 1960 e gerou uma das

⁶ Terry Eagleton escreve sobre o papel do crítico na sociedade contemporânea. Para ele – Raymond Williams é um importante exemplo – o crítico se encontra num contexto de profunda dominação social, cabendo-lhe resistir a essa dominação engajando-se tanto através do discurso quanto da prática no processo pelo qual as necessidades, os interesses e os desejos reprimidos possam assumir as formas culturais que poderiam ligá-los a uma força política coletiva. EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁷ Alberto D'Aversa tornou-se amigo do dramaturgo ao longo de sua carreira. Fez de sua crítica no Diário de São Paulo, de 1965 a 1969, um verdadeiro espaço de luta estética, política e de liberdade de expressão.

⁸ “Dessa maneira, estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Porém, quando a proposta volta-se para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta. Especificamente, em tais circunstâncias, as intenções iniciais do dramaturgo podem ser subvertidas, dando origem a outros significados e objetivos, muito mais condizentes com as expectativas do diretor e do elenco, responsáveis pelo trabalho”. PATRIOTA, R. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam Black-tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: PATRIOTA, R. e RAMOS, A. F (Orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 115.

⁹ O trabalho de Rosângela Patriota – sobre Oduvaldo Vianna Filho – é um dos exemplos dessa nova empreitada historiográfica tendo como interlocutores a produção dos críticos teatrais sobre o dramaturgo. Nesse texto, a autora constrói um diálogo com a crítica teatral problematizando a construção e a solidificação de determinadas interpretações sobre a obra do dramaturgo, especificamente sobre o texto *Rasga Coração*, de 1974, último trabalho de Vianinha. PATRIOTA, R. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁰ As reflexões de Adalberto Marson são fundamentais para a compreensão e leitura dos críticos em relação à obra de Plínio Marcos. MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (Org.). **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 2003.

¹¹ *Os Fantoques* foi reescrito pelo menos duas vezes. A primeira versão, *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, foi duramente criticada por Patrícia Galvão. *Jornada de um imbecil ao entendimento*, escrita em

experiências mais instigantes para o dramaturgo com a crítica teatral. Patrícia Galvão escreveu um duro comentário sobre a obra marcando seus posicionamentos artísticos e estéticos naquele momento. O diálogo com o “Teatro do Absurdo”¹² seria a mola propulsora da crítica ao texto dramático de Plínio Marcos proposto por Patrícia Galvão. As referências a *Barrela*, primeiro texto dramático escrito por Plínio Marcos, estabelecem o tom comparativo da crítica. Assim, é possível “passar do plano da reportagem, que era o principal defeito de sua peça anterior, *Barrela*, para o plano da criação, invadindo terreno difícil para sua experiência e seus conhecimentos, desde que há a intenção de nos proporcionar um teatro de tonalidades filosóficas”.¹³

A crítica de Patrícia Galvão acompanhou Plínio Marcos ao longo de sua carreira. Patrícia Galvão orientava, mas também cobrava posicionamentos mais complexos ao autor que procurava trilhar os caminhos de um teatro com teor filosófico, debate aprofundado nas respectivas análises do que se convencionou a chamar de “estética do absurdo”.

O teatro de teor filosófico é o mais árduo, o mais complexo para ser trabalhado. [...] A simples leitura de algumas obras dum teatro de base filosófica não autoriza ninguém a escrever dentro dos seus moldes. [...] Onde não há base, será inútil falar-se de influência, pois a leitura de textos de teatro filosófico, ainda mais leitura à ligeira, não pode conferir uma receptividade, um aproveitamento, ao ponto de se considerar produzida uma influência. A tentativa de *Os Fantoques*, quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem, o autor saltou para o teatro das ideias e foi o que se viu. Um texto medíocre.¹⁴

1965, é outra versão do texto dramático que foi levada à cena sob a direção de João das Neves, no Grupo Opinião. É um texto marcado pelos embates entre cinco personagens – *Mandrião*, *Popo*, *Teco*, *Pilico* e *Mandica* – que dialogam sobre o destino de *Manduca*, acusado de roubar o chapéu de *Mandrião*. Paulo Vieira identificou indícios do Teatro do Absurdo na peça de Plínio Marcos, experiência mal assimilada pelo autor em início de carreira no círculo de intelectuais em Santos, São Paulo. VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 128. Ficha técnica do espetáculo no Teatro de Câmara de Santos, Grupo de Teatro Aliança Estudantil, em 1960: *Popó*: Manuel dos Santos; *Mandrião*: Amaury Klein; *Teco*: A. G. de Sá; *Dilico*: Pedro Bandeira e *Manduca*: Cataldo Coppola e direção: Plínio Marcos.

¹² Segundo Patrice Pavis, “a peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular. A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Ao centrar a fábula nos problemas de comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre teatro, numa metapeça. Das pesquisas surrealistas sobre a escrita automática, o absurdo reteve a capacidade de sublimar, numa forma paradoxal, a escrita do sonho, do subconsciente e do mundo mental, e de encontrar a metáfora cênica para encher de imagens a paisagem anterior”. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 02. Acredito que Pagu não tinha todas essas referências para um processo comparativo das obras teatrais. No entanto, o debate ganha contornos de vivência e experiência em relação ao texto inaugural de Plínio Marcos, sucesso no Festival de Teatro do Estudante em Santos, dramaturgia que ajudou a divulgar e reconheceu o valor estético do jovem dramaturgo. Pagu marcou sua posição em tom professoral.

¹³ GALVÃO, Patrícia. Um texto, um diretor. **A Tribuna**, Santos, 27 de agosto de 1960.

¹⁴ Ibid.

Patrícia Galvão – mesmo depois dessa crítica devastadora – tornou-se a grande musa incentivadora de Plínio Marcos nos caminhos da escrita teatral. Mesmo com essa crítica, Plínio Marcos reconheceria os questionamentos e os apontamentos estéticos discutidos pela crítica teatral. Esse mesmo texto teatral seria reescrito, receberia outros títulos e seria novamente criticado em outros momentos no cenário teatral brasileiro.

Assim, no final da década de 1960 – com o sucesso de *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* que consagravam o dramaturgo como referência do realismo e do naturalismo no teatro brasileiro – outros textos do dramaturgo ganharam os palcos, como foi o caso de *Jornada de um Imbecil até o entendimento*.¹⁵ Yan Michalski, ao analisar o espetáculo e o texto nesse novo momento, ressaltava a tentativa de inovação na sua obra, mesmo que o texto tenha sido escrito primeiramente quase dez anos antes. Essa nova reescritura representava para o crítico um momento em que o autor optou por equacionar alguns elementos da tradição teatral brasileira, pois “em vez da sólida ilustração naturalista da vida, através da qual ele se tornou famoso, o autor parte agora para uma forma de criação mais estilizada, aproveitando elementos formais de dois gêneros profundamente enraizados na cultura teatral brasileira: o auto popular e a farsa circense”.¹⁶

Nesse momento, o crítico estabelecia os parâmetros avaliativos da obra de Plínio Marcos tendo como referência os textos teatrais que revelaram o autor santista exatamente no ano anterior. Michalski estabelecia os limites do texto dramático e da iniciativa de popularização formal do teatro iniciada por Plínio Marcos.¹⁷ Aliás, o olhar de Michalski é retrospecto, pois atualizava Plínio Marcos tendo como referência o presente, mas não permitia o contexto de escrita primeira de *Os Fantoches*. Sobre o texto, o crítico reafirmava as qualidades estéticas do texto, mas:

¹⁵ O texto foi levado aos palcos como *Jornada de um Imbecil até o entendimento* sob a direção de João das Neves com a seguinte ficha técnica: *Mandrião*: Alberico Bruno; *Teco*: Henrique Amoedo; *Totoca*: Helena Velasco; *Popó*: Denoy de Oliveira; *Pilico*: Jorge Cândido e *Manduca*: José Fernandes. Direção Geral: João das Neves.

¹⁶ MICHALSKI, Yan. Jornada de Plínio Marcos para o teatro popular. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1968.

¹⁷ Nesse mesmo documento, para o crítico, a questão formal era uma inovação nos textos de Plínio Marcos até aquele momento. No entanto, Michalski afirma que a iniciativa de popularização do teatro não é algo novo, principalmente na construção formal dos textos para além do próprio esquema de organização dos espetáculos. O CPC e o próprio Ariano Suassuna – apesar das diferenças formais dessa comparação – são referências para o crítico, mas o texto não se torna mais popular que suas obras anteriores, pois para essa classe média que frequenta o teatro, esses elementos populares não são capazes “de estabelecer uma comunicação mais intensa e direta do que o naturalismo burguês de *Dois Perdidos* e *Navalha na Carne*, cuja força e impacto sobre qualquer tipo de público me parece mais que provada”.

Várias das qualidades já conhecidas de Plínio Marcos estão presentes na *Jornada*: a vivacidade dos diálogos, a capacidade de síntese dramaticamente eficiente, um contato muito íntimo com certas verdades duras da vida brasileira. A grande desvantagem que o talentoso autor está levando nessa fase estilizada da sua obra (pelo menos a julgar pela presente experiência inicial) em relação à fase naturalista que o consagrou é uma menor dose de autenticidade: enquanto em *Dois Perdidos*, *Navalha na Carne* e até *Quando as Máquinas Param* todas as falas pareciam escritas sob o irresistível impulso de uma necessidade interior, a demonstração da *Jornada* parece um tanto desagradavelmente estudada, artificialmente didática, primariamente demagógica.¹⁸

Nesse sentido, o texto ganha contornos mais específicos quando pensado pelo crítico à luz dos outros trabalhos de Plínio Marcos. Sábato Magaldi também usou desses mesmos argumentos para analisar *Jornada de um imbecil ao entendimento*, mas o moralismo do texto, apontado desde Patrícia Galvão alguns anos antes, tornava-se a característica desviante de uma proposta estética que começava a se solidificar na visão dos críticos teatrais.¹⁹ No entanto, a crítica às mazelas sociais tornava-se um dos pilares interpretativos da obra do dramaturgo.

O autor que denuncia com violência as mazelas sociais cede lugar aqui ao moralista que procura corrigir os erros e os costumes, sem perder a mira, mas caçoando também dos próprios recursos teatrais. O diálogo mantém sempre a objetividade e a virulência do autor de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, e ao mesmo tempo adquire a quase amenidade de quem prefere não agredir, mas aliciar pelo riso. No conjunto, *Jornada* situa-se em nível inferior aos melhores textos de Plínio, com a vantagem de provar que ele não é um dramaturgo esgotado num estilo e tem talento e versatilidade para experimentar outras formas.²⁰

Magaldi estrutura a obra de Plínio Marcos. Os marcos representativos dessa obra são pensados do ponto de vista estético, pois a procura por uma evolução estética é o norte para o

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Em 1979, por ocasião da montagem do Teatro de Arena de Porto Alegre. Rio Grande do Sul, direção de Jairo de Andrade. Sábato Magaldi mantinha os mesmos argumentos para interpretar *Jornada de um imbecil ao entendimento*. A crítica reafirmava os elementos estéticos para julgar os textos de Plínio Marcos: “De uma vasta produção literária, seus melhores textos teatrais estão nessa linha: *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Navalha na Carne*, *Barrela* e *Abajur Lilás* (os dois últimos ainda inéditos no palco). A força do diálogo, o poder de observação, o mergulho no íntimo das criaturas marginalizadas asseguram a intensa teatralidade de uma obra que não deixa indiferente nenhum espectador. Entende-se que Plínio procura escapar às vezes do realismo que é o seu forte, em função de uma análise teórica dos processos sociais, como fez Brecht em tantas obras. Plínio tem um conhecimento real dos mecanismos da sociedade que ele encara segundo uma perspectiva ideológica precisa. Entretanto, em *Jornada* essa perspectiva não aparece filtrada em vivência convincente. E o resultado artístico acaba por prejudicar-se”. MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos tenta fugir do realismo. E tropeça na teoria. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 15 de maio de 1979. O Teatro de Arena de Porto Alegre também encenou *Quando as máquinas param*, em 1968, com a seguinte ficha técnica: direção: Wagner Mello; elenco: Alba Rosa e Jairo de Andrade; cenários e figurinos: Luís Damasceno e iluminação e Som: Gilberto Pereira. GUIMARÃES, Rafael. **Teatro de Arena: palco de resistência**. Porto Alegre: Libretos, 2007.

²⁰ MAGALDI, Sábato. Teatro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 de setembro de 1969.

pensamento do crítico. “Parece que há histórias que possuem o gérmen da teatralidade, enquanto há outras que não. Quero crer que *Os Fantoches* é uma história cujo dinamismo interno não comporta teatralidade”. Essa estrutura interna, perspectiva buscada e defendida pelos críticos, revela uma busca por uma síntese estrutural estética. Os críticos, marcados por *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* pensavam todos os outros textos dramáticos em uma nítida comparação estética, um olhar que sempre se volta para o passado cuja presença incomoda e marca os novos posicionamentos do autor e do lugar que foi inicialmente destinado à dramaturgia de Plínio Marcos: o realismo/naturalismo.

Essa estrutura interpretativa ou esse “horizonte de expectativas” ganhava outros contornos à medida que incorporava novos elementos analíticos, pois a encenação de *Dia virá* também acumulou elementos nesse compêndio de análises.²¹ Apolinário iniciou sua reflexão logo pelo prisma da comparação, pois “autor de duas peças de grande ressonância (*Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*), Plínio Marcos traz ao teatro brasileiro a originalidade de um talento indiscutível de dramaturgo que descobre e explica uma nova realidade e dela faz, embora e ainda em forma de reportagem ou crônica dramáticas, teatro vivo, autêntico, original”.²² Apontando as contradições do texto dramático e as contradições de uma escritura por encomenda, o crítico buscava apreender a personagem bíblica criada pelo dramaturgo. “O que fica do espetáculo é um Cristo mais puro e mais idealista, uma Igreja mais conservadora e reacionária e o sabor amargo da fome do povo vencido, esmagado pelas forças com as quais a Igreja pactua desde Pedro, fazendo dessa cumplicidade a sua própria sobrevivência histórica”.²³ A referência a que o crítico se apegava para explicar o texto dramático ainda é o realismo, pois essa nova proposta dramática não convence.

Sábato Magaldi também fez suas reflexões sobre *Dia Virá*. A análise, marcada pelas características – realismo, uso da linguagem e personagens marginais – que naquele momento já consolidavam a dramaturgia pliniana, referendava a proposta, mas não recomendava o texto teatral. Por outro lado, o crítico já anunciava um “estilo costumeiro” que, no seu ponto de vista, não poderia impedir outras possibilidades estéticas. Mas, esse “certo mérito” carregava uma pesada carga de realismo que acompanhou as análises críticas.

²¹ *Dia virá* foi escrito em 1967 e encenada em setembro do mesmo ano pelo Centro de Estudos Teatrais do Colégio Des Oiseaux – TECO – em São Paulo. Em 1980, o texto ganha uma segunda versão: *Jesus-Homem*. Em dezembro de 1980, o texto recebe uma segunda montagem de O BANDO, com direção do próprio autor. O BANDO já havia apresentado montagens de *Barrela* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e, com suas atividades, retoma projeto anterior de “popularização de teatro”, iniciado com *Balbina de Iansã* e *Quando as Máquinas Param* quase dez anos antes. In. www.pliniomarcos.com. Acesso em 20/12/2016.

²² APOLINÁRIO, João. De Cristo a Plínio Marcos. *Última Hora*, São Paulo, setembro de 1967.

²³ Ibid.

Se se encarar “Dia Virá!” como exercício literário, será obrigatório reconhecer-lhe um certo mérito: Plínio Marcos está acostumado a lidar muito bem com a linguagem do submundo e salta nessa peça para a elevação bíblica, mostrando-se capaz de sair do seu estilo costumeiro. Desse ponto de vista, a experiência é animadora e anuncia para o autor outras possibilidades. O texto falha onde se mostra insatisfatória qualquer recriação evangélica. A Bíblia é em si tão rica e se estratificou numa linguagem tão elevada que as novas exegeses ou as variações estilísticas em torno dela resultam sempre pobres e dispensáveis. Essa história de um Judas revolucionário, que trai Jesus para propiciar a rebelião popular, pode ser curiosa, mas não transcende no espetáculo a brincadeira infantil. O autor não dispõe também a força literária para evitar que as longas tiradas de Judas ou de Maria permaneçam na má retórica.²⁴

Em 1980, *Jesus Homem* era pensado sobre outros patamares analíticos, mas o referencial era sempre o mesmo, pois “o escritor deixou os bordéis, o cais e as pensões em direção aos dias antigos na Galileia, mas com a mesma preocupação [...] Nada mudou. Plínio continua o repórter dos tempos maus, característica agora acrescida da visão espiritualista do homem”.²⁵ Na visão do crítico, o dramaturgo deslumbrava os novos caminhos para a humanização da personagem bíblica, uma visão popular proposta contida em *Dia Virá* escrita ainda na década de 1960. Em 1980, os tempos eram outros, mas os críticos mobilizavam os mesmos critérios estéticos para perceber a obra do dramaturgo, um olhar marcado pela década anterior era o farol que guiava os críticos naquele momento.

No final da década de 1960, o autor iniciou um controverso processo de popularização do teatro.²⁶ Os textos são respectivamente *Homens de Papel*, *Quando as máquinas param* e *Balbina de Iansã* e estimularam os críticos a comentarem essa nova proposta teatral do dramaturgo tanto do ponto de vista formal quanto social. *Homens de Papel*,²⁷ que na visão de João Apolinário, pautava-se pelos mesmos valores dialéticos que recebemos em peças como *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* referenciava novamente a linguagem transformadora da dramaturgia. Assim, o crítico revela uma mesma “força orgânica de cada

²⁴ MAGALDI, Sábato. Dia Virá, uma história de Cristo na base do Ginásio. In. www.pliniomarcos.com. Acesso 13/12/2016.

²⁵ DEL RIOS, Jeferson. Jesus- Homem entra na roda dos batuqueiros. **Folha de São Paulo**, 11 de janeiro de 1981. Essa mesma perspectiva foi defendida por Cláudio Pucci na crítica: Bando com Jesus, Tuov com ABC. **Folha de São Paulo**, 15 de dezembro de 1980.

²⁶ A controversa – tanto do ponto de vista formal como estrutural – foi apontada por Yan Michalski por se tratar de uma tentativa de incorporar elementos da cultura popular no palco e na dramaturgia. No entanto, essas iniciativas tornaram-se referência na própria maneira do dramaturgo enxergar o seu lugar na dramaturgia e seu espaço de atuação como representante dos excluídos no teatro brasileiro.

²⁷ *Homens de papel* estreou no Teatro Maria Della Costa, em 1967, sob a direção de Jairo Arco e Flexa. A ficha técnica do espetáculo foi a seguinte: Elias Glezer: *Berrão*; Raul Martins: *Giló*; Eduardo Abas: *Chicão*; Ruthineia de Moraes: *Maria Vai*; Vicente Acedo: *Pelado*; Tereza de Almedia: *Noca*; Silvio Rocha: *Tião*; Osvaldo Louzada: *Coco*; Raymundo Duprat: *Bichado*; Ivete Bomfá: *Poquinha*; Maria Della Costa: *Nhanha*; Fernando Baleroni: *Frido* e Walderez de Barros: *Ga*.

palavra, que promove cada situação, e o desenvolvimento do conflito fundado em bases quase primárias na sua revelação desse submundo social”.²⁸ A crítica resvala na proximidade que tem com os textos anteriores, pois quanto mais próxima melhor. Essa hierarquia interpretativa é o marco nas análises sobre a dramaturgia de Plínio Marcos que revela a força atrativa de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*.

Os critérios da recepção crítica estão alocados em outros textos dramáticos que funcionam como um “redemoinho” que atraia para o seu vórtice qualquer análise estética. O maldito ganhava contornos mais sólidos a cada texto dramático. Em *Homens de papel* a crítica à sociedade burguesa era o grande elemento do texto ou a “face trágica da vida”.

Suas histórias são, como esta de *Homens de Papel*, de uma aparente fragilidade, quase anedótica que, no entanto, espanta pelo poder revelador e pela admirável capacidade de crítica de conteúdo que representa. Ele nos dá o outro lado do clichê social, a face trágica e sórdida da vida, que ninguém vê (ou não quer ver). Desnuda tudo com crueldade feroz, como se realizasse uma reportagem dramática, de uma teatralidade, aliás, insuperável já na sua peça *Dois Perdidos*. Nela também os problemas do homem sub-humano, que ele conhece e busca trazer à consciência eclética, eram assim colocados como testemunho incorruptível.²⁹

Apolinário aproxima os dois textos dramáticos – *Homens de papel* e *Dois perdidos numa noite suja* – para referendar *Dois perdidos numa noite suja* como marco fundador de uma nova estética dramática. Essa complexa relação é basilar para compreender o olhar dos críticos teatrais, a busca por uma referência canônica para a dramaturgia pliniana.³⁰ Alberto D’Aversa, um dos críticos mais importantes da obra de Plínio Marcos, tinha como referencial a originalidade de Plínio Marcos em tratar de velhos esquemas sociais. A citação, apesar de longa, é uma análise que ressalta os temas da dramaturgia pliniana.

É, reconhecemos, mais uma peça sobre o abusado tema da exploração do homem pelo homem; só que Plínio é um autor intrinsecamente original e sua maneira de ver a vida e os acontecimentos renova completamente os velhos e oportunistas esquemas (fato que acontece em todas as suas peças – “Navalha”, “Dois Perdidos...”, “Vida de Cristo” etc). A realidade

²⁸ APOLINÁRIO, João. *Homens de Papel*, sucesso. **Última Hora**, São Paulo, outubro de 1967.

²⁹ Ibid.

³⁰ *Homens de papel* também foi o tema de uma análise acadêmica que analisa a construção interna da obra e o contexto de criação do artista: violência, censura e estado autoritário. Nesse caso, a análise interna ganha força no sentido de referendar os caminhos da violência nos discursos dos opressores e dos oprimidos. Para ela, “na ação do opressor, a intenção de dominar se manifesta por meio de estratégias e referências que, além de intimidar e aterrorizar os catadores, têm como objetivo ‘alimentar’ um esquema de simulação. Na ação do oprimido, os insultos e as ofensas, imersos em clima de total descontrole, representam um meio de extravasar sentimentos e emoções desequilibradas que se acumulam e ‘explodem com apelo à brutalidade em um ato de linchamento’”. ALMEIDA, Jahilda Lourenço. **O percurso discursivo da violência em Homens de Papel, de Plínio Marcos**. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009, p. 14.

convencional dos temas sociais é, para Plínio, simples pretexto sobre o qual ele constrói seus personagens que, depois da tipicização inicial de reconhecimento, vivem de uma existência dramática imprevista e autônoma, numa liberdade absoluta de invenções que superam sempre as iniciais convenções temáticas.³¹

D'Aversa realça exatamente os caminhos estéticos escolhidos para contar uma história de exploração capitalista brutal e cruel permeada por relações de poder em que as personagens nem podem manifestar sua indignação, pois podem perder os pequenos benefícios do miserável emprego.³² É um texto de constatação.

Contudo, também neste grupo de ralés alguém levanta a voz da dignidade e rapidamente todos chegam a compreender que sem o trabalho deles, sem o papel que eles regularmente entregam cada noite, o explorador estará, por força, obrigado a ceder aos pedidos de uma mais justa remuneração; decidem a greve. Mas no grupo, alguém não aceita a proposta; é uma mulher, nordestina, que chegou a São Paulo para tratar de sua filha gravemente enferma, uma menina vítima de constantes ataques epiléticos; inutilmente o marido se esforça para fazê-la compreender que a união de todos resultará em benefício também da menina; que é necessário passar até fome para defender o pão de amanhã; que a justiça é sempre uma difícil conquista. A mulher pensa só e exclusivamente em sua filha, e não aceita; fura a greve. Mas existe uma nêmesis social, hoje, como antigamente existia uma “moira”, um destino fatal, que governa as ações humanas: e a menina, violentada por um tarado do grupo, morre. Somente neste momento, ou seja, quando a miséria coletiva se transforma em desgraça particular, quando os males sociais fatalmente chegam a ser males determinados e particulares, a mulher aceita a greve e as suas consequências. O explorador pressente a ameaça, vê que a sua liderança está mortalmente ameaçada e politicamente oferece o dinheiro necessário para o enterro da criança. Todos então acreditam ter vencido a batalha, o homem cedeu uma vez, deverá ceder agora a todos os pedidos e a greve é agora levantamento e rebeldia de todos. O explorador não tem outro caminho, para afirmar a própria autoridade, que a luta aberta e sangrenta e, decidido, desafia o chefe dos rebeldes. A luta é de vida ou de morte; aquele que vencer será o novo líder. E, realisticamente, cruelmente, historicamente, vence o mais alimentado, o mais forte, o que mais armas tem a sua disposição. Os homens de papel são derrotados: outra solução não resta que apanhar os sacos vazios e voltar às ruas da cidade a catar a imundice e o lixo da própria condição humana.³³

³¹ D'AVERSA, Alberto. Homens de Papel. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 20 de outubro de 1967. Segundo Paulo Viera, Alberto D'Aversa escreveu duas críticas sobre *Homens de papel*. “No segundo, analisou o estilo e a linguagem: “Se a linguagem é facilmente criticável (pela renúncia, proposital ou virtual, à precisão e purificação literária, pela limitação do vocabulário, pelo amorfo e genérico uso dos termos, etc.), as situações (ou seja, os instrumentos essenciais da expressão teatral) são todas elogiáveis pela sinceridade da expressão, pela autenticidade da realidade em exame, pela força penetrante da comunicação.”. In: VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 75.

³² Ibid.

³³ Ibid.

O crítico interpretou as condições de exploração das personagens e traduziu as mazelas do sistema capitalista. Para o crítico, a abordagem pliniana das relações humanas em *Homens de papel* escancarava o óbvio: as desigualdades que matam e assolam a sociedade numa força destruidora de pessoas. *Homens de papel* representava isso para o crítico.

Décio de Almeida Prado³⁴ também analisou *Homens de papel*. E foi irônico ao afirmar que o ano de “1967 ficará como o ano no qual as companhias paulistas descobriram que representar Plínio Marcos é um bom negócio tanto artístico quanto econômico, tentando recuperar em alguns meses de intensa exploração da sua dramaturgia os longos anos em que se pensou justamente o contrário”. E a metáfora de um rio em degelo ganhava contornos mais poéticos, pois “agora, deu-se o degelo – e o rio das produções plínio-marquianas começa a avolumar-se, ameaçando transbordamento”. O texto dramático, na perspectiva do crítico, é um momento de extensão e alargamento da proposta estética. Sobre o texto, Prado reafirma o lugar das personagens na construção do conflito dramático.

O conflito novamente se arma, como nas peças anteriores, em termos de personalidades fortes e fracas: verdugos e vítimas. O medo ante a força bruta (ou econômica), a astúcia que procura contornar o obstáculo sem atacá-lo de frente, ou então justificar em palavras a própria covardia, são os motivos dominantes desta sub-humanidade fisicamente e moralmente miserável.³⁵

Sobre a linguagem, o uso da gíria³⁶ era um grande trunfo para o dramaturgo. O uso da gíria, referência fundamental apontada pelos críticos, era novamente referendado por Prado como o grande elemento estético de *Homens de Papel*. No entanto, a crítica de Prado concentra a sua análise na gíria como elemento dramático que estrutura a realidade da cena e não como transgressão social e política. O “uso da gíria sem nenhuma condescendência intelectual que glorifica o uso das expressões populares” incorporava o dramaturgo numa tradição teatral ligada diretamente às classes populares e marginais.

³⁴ PRADO, Décio de Almeida. Duas peças de Plínio Marcos. In: **Exercício Finto: crítica teatral (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 232.

³⁵ Ibid., p. 232.

³⁶ Sobre a gíria na dramaturgia de Plínio Marcos, os críticos teatrais a apontaram como referência de interpretação e justificativa contra os abusos da censura. No entanto, as análises críticas referenciavam a gíria e o palavrão apenas como estrutura e força dramática, situada a nichos específicos da desigual realidade brasileira, apenas como referências na construção dos diálogos. A grande questão que os críticos irão apontar, principalmente nas defesas contra os argumentos e vetos da censura, será a força da linguagem que estrutura o texto e as personagens. Numa perspectiva bakhtiniana, Cezar Roberto Versa analisa a obra de Plínio Marcos como um mascaramento social e uma perspectiva contracultural da linguagem explorada na sua obra. Assim, percebe como a linguagem dentro do texto dramático tornou-se uma ferramenta de execração de dilemas e conflitos sociais e políticos das décadas de 1960 e 1970. Esse processo, segundo o autor, se apegava no uso de gírias e palavrões que visam a atingir o outro e a própria sociedade. VERSA, Cezar Roberto. **O teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social**. Dissertação (Linguagem e Cultura). Universidade Estadual do Paraná (UNIOESTE – CASCAVEL), Cascavel, 2007.

Plínio Marcos usa a gíria sem nenhuma condescendência intelectual, sem olhá-la de cima para baixo, porque ela é a única linguagem que ele conhece e domina a fundo. A única capaz de exprimir o seu pensamento como vigor e naturalidade. As suas ideias já surgem moldadas pelas frases feitas, por essas saborosas locuções populares do momento que, nada dizendo de preciso, dizem tudo conforme a expressão e o contexto em que são empregadas. Parece que durante os trinta e um anos de sua existência ele não fez outra coisa senão ouvir e armazenar esse tesouro de modismos que faria inveja a qualquer folclorista profissional. Mas tomamos a repetir, a gíria em seu teatro nunca se torna demonstração didática ou diversão erudita: brota sempre espontânea, viva, ligada à personagem e à situação dramática, fazendo o público rir – inclusive dos palavrões – por perceber com tanta clareza não só como o povo fala, mas sobretudo como sente e pensa.³⁷

Prado reafirmam o lugar da linguagem na obra de Plínio Marcos. Para além desse lugar, também reorganiza e incorpora um novo lugar para o dramaturgo: um representante do “povo” no teatro, mesmo que esse mesmo povo seja derrotado. Para compreender o conflito de *Homens de papel*, o crítico mobiliza as construções internas da obra: os heróis não convencem no texto dramático.

O princípio de revolta contra a injustiça e a opressão econômica só pode vir de fora, de uma família do campo ainda não contaminada pelo cinismo e pelo negativismo da grande cidade. Deveria ser este o fator positivo, do ponto de vista social e moral. Mas ao crítico cabe registrar a contragosto que Plínio Marcos não se revela tão convincente na virtude como no vício: a sua heroína peca por excesso de perfeições, por conter um elemento de idealização quase romântica – o campo visto por um homem da cidade como Plínio Marcos – que se choca com o realismo cru das outras personagens.³⁸

Prado estabelecia os limites do texto *Homens de papel* agravados pela encenação. O conflito não convencia o crítico, pois a família do campo, ainda não contaminada pelos conflitos do mundo rural, proporcionava um texto que não convencia a plateia, o conflito não se realizava inteiramente. Assim, mesmo com uma linguagem nitidamente interpretada como popular, o crítico considera que o conflito dramático não se estabelece diante da ingenuidade da situação vivenciada pelas personagens. Entre uma linguagem popular e a construção do conflito dramático, o crítico afirma as deficiências do texto dramático *Homens de papel*.

Martim Gonçalves analisa *Homens de papel* sob uma outra perspectiva. Para ele, o texto é uma grande realização dramática completa, pois apresenta os conflitos sociais, homens marcados por um contexto de exploração, que ultrapassa a perspectiva de reportagem.

Recriando situações com uma força dramática bastante rara no teatro brasileiro, caracterizando tipos com uma notável economia de meios e

³⁷ PRADO, Op. Cit., p. 231.

³⁸ Ibid., p. 232.

dinamizando a ação com um diálogo dos mais vivos e fortes (além de um acentuado pendor humorístico), Plínio Marcos não me desiludiu com essa sua terceira peça. Muito pelo contrário. Os amigos da onça tinham corrido pressurosos para destruir o ídolo e sua tentativa mais ousada: uma peça em dois atos longos atacando um tema que teria que ser desenvolvido em todas as suas pretensões, escapando à pura reportagem dramática e à especulação dos tipos como foi o caso da sua segunda peça – “Navalha na Carne” – cujo valor teatral é positivamente inferior a esta nova peça. Abandonando o realismo inóculo, Plínio Marcos em “Homens de Papel” usa e mistura estilos diversos para traduzir as suas ideias em termos teatrais. Com exceção de algumas repetições que poderiam ser cortadas, a nova peça do jovem autor realiza a sua proposição, mostrando um agrupamento de marginais que, vitimados por uma engrenagem mais poderosa, encontra meios pra se libertar e impor a sua vontade [...]. E não sou eu quem vai censurar Plínio Marcos pelas que apresenta em seu novo trabalho. O que é importante é que ele continua pesquisando, que não tem medo, que saiu da gaiola onde os quadrados queriam aprisioná-lo. No início da sua carreira como autor dramático, a experiência é mais importante que a pequena realização satisfatória para agrado dos seus “admiradores”.³⁹

Nesse sentido, o crítico tentava mostrar os mecanismos estéticos que naquele momento vislumbrava como “quadrados que queriam aprisioná-lo” como um dramaturgo realista. Gonçalves enxergava em *Homens de papel* uma força dramática, pois distanciava da reportagem e do realismo que marcou os seus primeiros textos para estabelecer os debates sobre as desigualdades sociais. A referência ainda era *Navalha na carne* como padrão analítico, mas o crítico elogiava a pesquisa e a tentativa de subverter e aprofundar a “peça reportagem” que consagrou o dramaturgo.⁴⁰

Nessa mesma perspectiva, os críticos teatrais analisaram *Quando as máquinas param*⁴¹ tendo como referência as estruturas dramáticas anteriores que consagraram o dramaturgo. João Apolinário escreveu sobre o texto nesse momento em que Plínio Marcos buscava os caminhos para a contraditória popularização do teatro. Sobre o espetáculo de 1967 – interpretado por Miriam Mehler e Luís Gustavo – o crítico foi categórico.

³⁹ GONÇALVES, Martim. Homens de papel. In: www.pliniomarcos.com. Acesso em 12/02/2015.

⁴⁰ As críticas teatrais do Rio de Janeiro seguiram os mesmos padrões analíticos dos críticos paulistas. Referenciaram o texto em relação aos outros trabalhos do dramaturgo e demarcaram as propostas estéticas do autor. Consultar: OSCAR, Henrique. “Homens de Papel” hoje no João Caetano. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1967 e ABREU, Brício. Homens de Papel – o autor. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1967.

⁴¹ A primeira versão dessa peça chamava-se *Enquanto os Navios Atracam*. A peça foi escrita em 1963 e encenada nesse mesmo ano, no Teatro de Arena, no projeto Teatro Universitário. Nessa primeira versão havia três personagens: Zé, Nina e Seu Mané, o pai de Nina. *Quando as máquinas param*, na sua versão definitiva, estreou em 14/10/1967, no Teatro de Arte, sala pequena do TBC, em São Paulo, com Miriam Mehler e Luiz Gustavo, direção de Plínio Marcos. Em 1971, montagem no Teatro do Sindicato dos Têxteis, com Walderez de Barros e Toni Ramos, sob a direção de Jonas Bloch, em São Paulo, continuando a campanha de popularização de teatro iniciada com a peça *Balbina de Iansã* (e retomada em 1980 com a criação de O BANDO), com espetáculos para operários e estudantes de cursos de alfabetização do método Paulo Freire. Ocorreram várias outras montagens posteriores. In: www.pliniomarcos.com, acesso em 12/11/2016.

Muito bem. Essa irreverência de linguagem, que tem feito sucesso de *Dois Perdidos numa noite Suja*, *A Navalha na Carne*, *Homens de Papel* e naturalmente fará, também a de *Quando as Máquinas Param* é uma forma de comunicação magnífica, bem realista e objetiva [...] O que resta, até agora, do teatro de Plínio Marcos? Uma originalidade única, em língua portuguesa, de expressão dramática. Uma força impetuosa, emocional, intuitiva ou primária, de invenção ou recriação da realidade social, redutível, estratificada, brasileira, que Plínio projeta, até transcendência, através de uma linguagem crua, viva, em que, por exemplo, no palavrão (que faz o burguês se rebolar de riso, quando ouve os personagens de Plínio gritá-lo até a sublimação) explode todo o conteúdo de conflitos marginalizados ou insólitos da anedota ou do clichê enfocado.⁴²

Apolinário colocava questões. Os caminhos da dramaturgia pliniana estavam ligados a uma forma estética: o realismo permeado por uma linguagem objetiva ligada às camadas pobres e marginais da população. A questão principal era exatamente as opções estéticas como referências fundamentais para a construção de uma linguagem que subvertia e dialogava com a plateia. As perguntas do crítico para o autor são pontos de reflexão sobre os caminhos da dramaturgia pliniana.

Então, o que se pretende, agora, de Plínio? Que ele ponha em conflito dramático as ideias-força que geram as desigualdades e desequilíbrios sociais dos personagens sub-humanos que ele tão bem conhece e retrata com um realismo impressionante dialético. Mas fôlego para colocar problemas, sim, mas onde as ideias de transformação da realidade que se limita a retratar (aliás, magistralmente) seja já soluções deglutidas de problemas novos que ajudem a criar um mundo novo, esse novo humanismo que o autor intui, mas parece não saber onde e como se realiza.⁴³

Décio de Almeida Prado é outra referência de análise para o texto *Quando as máquinas param*. Para ele, a passagem do realismo para a peça de mensagem política deixava em aberto ainda as perspectivas do dramaturgo.

Também nesta peça, de apenas um ato e duas personagens, a virtude, representada pela mulher, parece menos autêntica, não diremos que o vício, mas do que a fraqueza masculina. No homem, nos seus movimentos ascendentes e descendentes de humor, nas suas explosões afetivas, na sua linguagem sempre concreta, sempre figurativa, está todo o interesse da peça [...]. O final pessimista e melodramático, em contraste com o equilíbrio entre alegria e tristeza das cenas anteriores, convence menos: é sempre difícil a passagem do psicológico ao social, do individual ao coletivo, de peça realista à peça de mensagem política.⁴⁴

⁴² APOLINÁRIO, João. *Quando as máquinas param*. **Última Hora**, São Paulo, outubro de 1967.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ PRADO, Décio de Almeida. Duas peças de Plínio Marcos. In: **Exercício Findo**: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 233.

O crítico ressaltava os caminhos da dramaturgia pliniana. Na crítica do texto *Quando as máquinas param*, Prado já explicitava os critérios analíticos que balizavam sua análise: o realismo como marca fundamental dos textos de Plínio Marcos. Ademais, a análise tinha como perspectiva ressaltar o empobrecimento do texto – do ponto de vista do conflito dramático e da construção das personagens – em relação aos outros textos dramáticos do autor. O vórtice estético realista continuava tragando as proposições dos críticos que analisavam os textos dramáticos de Plínio Marcos tendo como referência as obras que o consagraram, mas agregavam às suas posições diversos elementos como: o realismo, a crítica social, o texto dramático como reportagem.

João Apolinário, três anos depois, pensou o processo de popularização do teatro estabelecendo os nexos entre a estrutura formal e a proposta social do dramaturgo. A novidade do teatro de Plínio Marcos estava também em apresentar uma nova linguagem dramática para uma plateia burguesa. O crítico ressaltava que o lugar para as suas obras serem apresentadas era para o povo, buscando uma interação entre a linguagem cênica e a plateia. Tal afirmação estabelecia os nexos entre palco e plateia, mas estava longe de ser uma realidade nos palcos brasileiros cuja plateia era composta majoritariamente de estudantes, intelectuais e classe média. O povo, retratado por Plínio Marcos e referendado pelo crítico teatral, estava cada vez mais distante do teatro naquele momento.

Quando em outubro de 1967 vimos a peça de Plínio Marcos “Quando as Máquinas Param”, no Teatro de Arte (anexo ao TBC) apresentada para o público tradicional, fizemos-lhe restrições que, mais tarde, ao vermos “Balbina de Iansã”, no Teatro São Pedro, também apresentada para o mesmo espectador explicitamos de forma mais direta: o teatro de Plínio Marcos pode causar impacto entre a classe média, a alta burguesia, os estudantes, que sei eu, essa gente que tem dinheiro para frequentar a chamada “Broadway Paulistana”, mas o lugar certo para suas peças serem representadas é em teatros que sejam frequentados pelo povo, por essa maioria que só vai ao teatro quando o teatro vai até ela. Quer dizer, se os problemas que colocam, não só nessas duas, mas em todas as suas peças, podem causar sucesso, sobretudo pela linguagem originalíssima, junto dessas camadas mais evoluídas, é no entanto ao povo, às maiorias, que seus textos se dirigem com mais objetividade, revelando-lhes o que, em boa verdade, os burgueses estão fartos de conhecer.⁴⁵

É uma análise marcada pelo olhar em retrospecto. Será que o teatro de Plínio Marcos trazia revelações para esse “povo” cultuado pelo crítico? “Se faz sucesso (e que dramaturgo brasileiro fez mais sucesso em todo o Brasil do que Plínio Marcos) mostrando-lhes a realidade, quase sempre do submundo, é no próprio submundo que seu teatro alcança esse

⁴⁵ APOLINÁRIO, João. Plínio Marcos faz campanha de teatro popular nos sindicatos. *Última Hora*, São Paulo, 20 de agosto de 1971.

poder de penetração transformadora necessário para uma tomada de consciência que leve as maiorias a reflexionar sobre seus próprios dilemas”.

Apolinário revela a capacidade de Plínio Marcos em buscar o sub-humano nos outros textos dramáticos, mas em relação a *Quando as máquinas param*, o crítico afirma que é uma repetição temática, uma duplicação de linguagem empobrecida. O crítico cobra novos posicionamentos do dramaturgo, “que ele ponha em conflito dramático as ideias-força que geram as desigualdades e desequilíbrios sociais dos personagens sub-humanos que ele tão bem conhece e retrata com um realismo impressionante dialético”.⁴⁶ O realismo então, nesse ponto de vista, perfeitamente demonstrado nas denúncias sociais propostas em *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Barrela*, não serve como referência para julgar *Quando as máquinas param*. Assim, o crítico revela o seu olhar para a tentativa de popularização observando que o teatro de Plínio Marcos deveria se dirigir ao seu verdadeiro público.

A prova de uma certa inoquidade do seu teatro junto das classes privilegiadas a que me referi, teve-a já que Plínio Marcos nas duas experiências que acaba de fazer, levando “Balbina de Iansã” do Teatro São Pedro para a Casa Verde e agora “Quando as Máquinas Param”, do Teatro de Arte para o Teatro dos Têxteis do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Fiação e Tecelagem de São Paulo. Está na cara. O que há 4 anos atrás, no Teatro de Arte, já nos parecia uma mensagem para burguês digerir, ou há menos de um ano, no São Pedro, postal turístico para o mesmo burguês se divertir, agora cabe inteirinho na campanha de teatro popular que Plínio Marcos está desenvolvendo, com a certeza de que se dirige a seu verdadeiro público, aquele povo que está inteiro também nas suas peças e que nelas se revê e a seus problemas, cuja solução fica ainda mais claro só ele poderá achar, na medida em que for tomando consciência disso. É essa indiscutível utilidade, essa urgente e catalizadora mensagem que Plínio está levando ao povo, fazendo suas peças para ele em lugares que ele frequenta e onde poderá, a preços mínimos, ter o teatro que sempre lhe tem sido recusado.⁴⁷

A popularização do teatro é uma iniciativa louvada pelo crítico. A grande questão é pensar o teatro popular e a iniciativa de Plínio Marcos que, agora definitivamente na visão do crítico, levava o seu teatro para o seu público de direito como uma missão cultural. Se antes, a novidade dos textos plinianos estava sedimentada na linguagem coloquial, agora o dramaturgo será localizado como representante das classes populares no teatro.

É essa missão, esse quase sacerdócio cultural, essa renúncia aos bens comerciais de um teatro dentro do esquema, essa entrega, pois, do artista ao seu povo, que eu quero aqui elogiar com as duas mãos, feliz por ver que certas coisas aqui defendidas na prática, funcionam mesmo, desde que haja

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

fé e honestidade no trabalho que seja realizado com a certeza de se estar a cumprir um dever.⁴⁸

A perspectiva de Apolinário está calcada na relação entre a proposta estética do dramaturgo e o público. A crítica esconde os debates sobre o movimento teatral, ou seja, a classe burguesa, público majoritário das peças teatrais, não mais responderia aos anseios de uma dramaturgia de denúncia e contestação. Ou o crítico invalidava o processo de denúncia do teatro ou buscava compreender o processo tendo o público como força de mudança social. Optou pelo segundo, pois o povo, elemento chave para a compreensão da crítica de Apolinário, estava distante do teatro. No entanto, ao estabelecer essa complexa relação entre forma, conteúdo e público, o crítico reforçava os parâmetros estéticos do teatro de Plínio Marcos. Se a linguagem, antes apenas para burguês digerir, agora encontrava o seu lugar no processo de popularização do teatro, *Balbina de Iansã*, na visão dos críticos, coroava essa postura e indicava o lugar de Plínio Marcos no teatro brasileiro.

*Balbina de Iansã*⁴⁹ foi outro texto dramático que popularizou o teatro de Plínio Marcos, mas os críticos analisaram o texto e o espetáculo como mais uma tentativa de fugir às amarras das formas que haviam consagrado o dramaturgo nos últimos anos: realismo fotográfico, simplificação naturalista. Se antes, o dramaturgo era visto pela crítica teatral ressaltando esses elementos estéticos, agora o olhar dos críticos se pauta por uma integração entre palco e plateia, olhar muito mais direcionado para as encenações do que para o texto dramático, marcados agora pela presença de um novo elemento analítico: a cultura popular. O texto era um olhar sobre a cultura popular,⁵⁰ principalmente a religiosidade popular como forma de expressão social, mas permeado por uma história de amor num terreiro de macumba⁵¹. Para os críticos, o espetáculo construía e referendava essa aproximação, mesmo

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ *Balbina de Iansã* foi escrita em 1970, estreou em novembro do mesmo ano no Teatro São Pedro, em São Paulo, fazendo depois uma temporada na sede da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, continuando a campanha de popularização de teatro, que prosseguiria com a montagem de *Quando as máquinas param*, no Sindicato dos Têxteis, em São Paulo. E seria retomada em 1980, com a criação de O BANDO. Em julho de 1971, a peça estreia no Rio de Janeiro, com o casal Ioná Magalhães e Carlos Alberto. In: www.pliniomarcos.com. Acesso em 20/08/2016.

⁵⁰ A “cultura popular” observada pelos críticos não está balizada por nenhuma referência teórica, apenas por um olhar superficial sobre a relação entre uma dramaturgia que se voltava para outros elementos julgados populares pelos críticos como: samba, religiões de matrizes africanas, terreiros de candomblé. No caso de *Balbina de Iansã*, pelo olhar dos críticos, o autor agora se ligava diretamente às classes populares e se colocava como representante dessa cultura no mundo teatral brasileiro.

⁵¹ Segundo Paulo Vieira, “quem deu a primeira ideia da peça foi Alfredo Mesquita, então diretor da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Alfredo teria pedido a Plínio que escrevesse um trecho do Hamlet em gíria, para servir de exercícios aos alunos da EAD. O autor leu várias peças de Shakespeare e tirou de *Romeu e Julieta* a inspiração do amor que desafia as convenções que o impossibilitam”. VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 130. *Balbina de Iansã* é o primeiro de uma série de três musicais escritos durante a década de 1970: *Noel Rosa, o poeta da vila*

que abordando personagens diferentes dos marginais costumeiros, a cena atualizava o debate com os críticos teatrais.⁵² O texto teatral *Balbina de Iansã* tinha outra estrutura dramática⁵³ e essas premissas foram levadas em conta pela crítica teatral.

A crítica analisou a proposta do espetáculo e do texto dramático em 1971. Roberto Freire⁵⁴ fez as primeiras análises da cena no Teatro São Pedro. Para ele, o povo estava presente para prestigiar o melhor autor brasileiro contemporâneo, apesar do “primitivismo, agressividade e da coragem dura” que a pessoa humana transparecia, isso para além dos textos dramáticos. No início da década de 1970, Plínio Marcos já carregava consigo a fama de “maldito”. Então, diferente das críticas anteriores onde o manejo da linguagem era a referência para a compreensão da dramaturgia, com *Balbina de Iansã* a crítica toma outro posicionamento que liga diretamente o dramaturgo com as camadas populares por meio da cena teatral. Freire revela uma proximidade do autor com esse “povo” que “dançava e cantava, enquanto artistas famosos de teatro, cinema, televisão e música popular se acotovelavam na bilheteria para conseguir ingressos”. O relato da experiência do crítico é fundamental para perceber as nuances comparativas da análise do espetáculo.

Assistimos à estreia de sua primeira peça (“Dois Perdidos Numa Noite Suja”) com apenas mais três pessoas da classe teatral. Quanta diferença entre aquela e esta noite! A classe teatral, agora, dava-lhe todo o apoio. Mas, estou seguro, a maioria dos artistas lá presentes devem estar decepcionados. Plínio escreveu a peça, produziu-a, dirigiu-a e confiou em apenas uma atriz de

e seus amores (1977); *Chico Viola, o rei da voz* (1979). A **Revista Veja**, São Paulo, 18 de setembro de 1968, numa reportagem intitulada: Plínio Marcos: Romeu e Julieta amam candomblé, também faz essa mesma afirmação sobre as origens da escrita de *Balbina de Iansã*. Realmente a peça começou a ser escrita em 1968 e foi concluída em 1970. A estreia foi em 08 de janeiro de 1971 no Teatro São Pedro, São Paulo.

⁵² A proximidade de Plínio Marcos com os sambistas de São Paulo é conhecida há muitos anos. A dissertação de mestrado de MARCHEZIN, Lucas Tadeu. **Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulista na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos**. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, é um trabalho de pesquisa sobre a criação do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* gravado em 1974. O autor busca pontos comuns nas trajetórias dos artistas como: atividades informais para sobreviver, mas a preocupação é buscar os espaços de sociabilidades frequentados pelas personagens do disco. *Balbina de Iansã* marcaria o início de mais de uma década de trabalhos coletivos entre esses indivíduos que rendeu para além do disco *Humor Grosso nas Quebradas do Mundaréu* (1973); o musical *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* (1976) e o texto dramático inacabado de *Chico Viola, o rei da voz*.

⁵³ A estrutura do espetáculo, financiado diretamente por Plínio Marcos, mescla atores profissionais e amadores no palco. Com trinta atores, o espetáculo teve apenas uma temporada. No programa da peça encontram-se listados os integrantes do elenco em cada conjunto: Grupo Barra Funda, Geraldo Filme (reco-reco), João Valente (violão), João Sem Medo (violão), Irineu Escovinha (cavaquinho), Badá (tumbadora), Nofrinho (pandeiro) e Zeca da Casa Verde (afoxé). A *Partido Mais Alto* era composto por Talismã (violão), Marco Aurélio “Jangada” (reco-reco), Toniquinho Batuqueiro (afoxé), Silvio Modesto (pandeiro), João Dionísio (cuíca), Paulinho Carrera (surdo). A peça reunia importantes figuras do samba paulista. Para além dos sambistas, o elenco reunia Wanda Kosmo: *Mãe Zéfa* e Walderez de Barros: *Balbina* e mais de trinta atores compondo: o *Povo da Pedra Branca* e o *Povo dos Angóis*.

⁵⁴ FREIRE, Roberto. Sem título. In: www.pliniomarcos.com. Acesso em 17/08/2016.

nome o papel principal: Wanda Kosmo. Sua mulher Walderez de Barros fez Balbina. O resto entregou à improvisação criativa e ao talento de gente que faz samba, folclore e se inicia no teatro em São Paulo. O que restou do espetáculo, apesar da apoteose final, deve ter decepcionado muita gente que se ocupa de estreia tradicional ou de vanguarda em teatro, bem como os folcloristas ou especializados em religiões de origem africana.⁵⁵

Assim como em outras análises, o crítico está balizado por outras experiências anteriores para julgar *Balbina de Iansã*. Plínio Marcos, na visão do crítico, naquele momento já era um dramaturgo consagrado e revelava uma capacidade comunicativa com o “povo” que estava presente em *Balbina de Iansã*. A crítica estava mais centrada no olhar para o público do que para a estrutura formal do texto.

A toda essa gente, em nome do público comum que estava no teatro, pedimos que esqueça um pouco sua erudição e sensibilidade, estruturadas na tradição e no estrangeiro. Porque aquilo que se chamam de “happening”, eles chamariam de “estalo”. E o “estalo” de sentimento popular primitivo – até primário, se quiserem – ocorrido com o espetáculo “Balbina de Iansã”, foi, sem dúvida, a mais linda explosão de criatividade e comunicação de gente pura e simples, ocorrida fora dos carnavais, fora das favelas, fora dos clubes de bairro, fora das ruas em dias de festa, depois do tri. Em São Paulo. Sim, em São Paulo, onde estas belezas parecem viver acomodadas, contidas em subterrâneos ou atrás das barricadas dos preconceitos.⁵⁶

O texto era simplesmente interpretado como um “estalo” de sentimento popular primitivo como resposta a todo o processo de censura e castração do dramaturgo. Uma explosão de criatividade e comunicação do “povo” e da gente simples. O crítico revela o compasso do autor com o público: uma verdadeira apoteose teatral entre o público e o espetáculo. Nesse sentido, *Balbina de Iansã* representava a grande iniciativa do dramaturgo no diálogo com as classes populares, principalmente pelo caminho da catarse coletiva e da apropriação do espetáculo pelos atores sambistas. Novamente o tema popular entrava difuso na obra e na visão dos críticos teatrais que buscavam uma compreensão de toda a dramaturgia pliniana. Para Freire, a obra não era uma abordagem teórica sobre a cultura popular.

Alegria e emoção, de forma alguma, nos tiram a capacidade de crítica. Não se perde a lucidez com a beleza ingênua, mas sim com a beleza da prestidigitação sofisticada, das criações artísticas sem raízes e perspectivas. A genialidade dos diálogos, da linguagem teatral de Plínio, está muito além de seu talento de diretor. Porém, num tipo de peça musical como essa, não havia mesmo necessidade de um diretor mais experimentado.⁵⁷

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

A polêmica apontada por Freire ganharia contornos mais complexos num debate entre a jornalista Regina Helena de Paiva Ramos e Plínio Marcos sobre os caminhos da “cultura popular” em *Balbina de Iansã*.⁵⁸ No entanto, para pensar *Balbina de Iansã*, o crítico Jefferson Del Rios⁵⁹ mobilizou outros argumentos. “Quando ao final da estreia de “Balbina de Iansã”, o elenco comovido carregou Plínio Marcos nos braços para que recebesse a ovação da plateia, este importante dramaturgo brasileiro provou a si mesmo, aos companheiros de teatro e à crítica, que continua criativo”. A catarse coletiva era, para o crítico paulista, uma visão que ressaltava o lugar em que os críticos recolocavam o dramaturgo: um dramaturgo popular. Essas afirmações, esse novo lugar social ocupado pelo dramaturgo com *Balbina de Iansã*, ainda revelava o diálogo com os trabalhos anteriores do dramaturgo. Essa perspectiva tornava-se um elemento principal para compreender a dramaturgia de Plínio Marcos estimulando um jogo interpretativo: se antes a linguagem do submundo, marginal era o grande elemento estabilizador e revelador da dramaturgia de Plínio Marcos, com *Balbina de Iansã* o dramaturgo estava ligado diretamente ao povo, não só pela linguagem, mas pela apoteose cênica e pelo pertencimento biográfico.

Sem usar uma única só vez um palavrão contundente, motivo de tantas discussões a respeito de suas peças, criou uma estória brasileira e popular e a transportou para o palco em um espetáculo belo e vigoroso embora com defeitos. Derivando de sua temática principal: a marginalização e destruição de indivíduos despreparados para enfrentarem a lei da selva nos grandes

⁵⁸ O debate sobre a apropriação do conceito de “cultura popular” no espetáculo *Balbina de Iansã* tornou-se público entre Plínio Marcos e Regina Helena de Paiva Ramos, na época crítica do jornal *A Gazeta*. De acordo com a crítica teatral, “A mensagem que Plínio Marcos nos passou foi esta: tudo é fajutagem, tudo é superstição, tudo é bobagem. Candomblé e cerimônias congêneres são coisas ignorantes. O rapaz e a moça, os únicos sinceros de toda a patota, acabam jogando o patuá no chão, quebrando o *congá* (o altar nas cerimônias de candomblé e macumba) e indo embora. Os dois heróis quebram suas tradições, repelem a ignorância da ‘massa ignara’ que continua no candomblé, mostram a supremacia da inteligência sobre a ignorância e o atraso dos que ficam. Uma posição, esta, um pouco estranha para Plínio Marcos, homem do povo e que acha que fora do povo não há salvação. Peço vênia para discordar humildemente do autor. As tradições populares devem ser respeitadas e preservadas. Nem tudo é fajutagem neste mundo misterioso do candomblé e da umbanda. Há muita coisa errada e fora da lei, mas generalizar é cometer injustiças”. RAMOS, Maria Helena de Paiva. *Balbina fajutou a cultura popular*. *A Gazeta*, São Paulo, 18 de janeiro de 1971. Plínio Marcos respondeu num verdadeiro processo de desvinculação do conhecimento acadêmico da vivência popular, base de seu raciocínio para escrever o texto teatral. “Só quero explicar que disse a distinta que não estava interessado em pesquisa folclórica, e, sim, na preservação da arte popular. E para mim, preservar a arte popular é garantir a oportunidade de trabalho aos nossos artistas contra a importação de cultura. E foi o que fiz. Contratei trinta e oito atores populares, entre eles, os atabaquistas [...]. Regina Helena deve se sentir a dona do folclore brasileiro. Mas dessa vez ela se machucou. Eu não sei nada. Porém se tem uma coisa que sei é como minha gente fala. Porque sou povo e sei como falo [...]. Mas como a distinta Regina Helena vai saber como fala o povo? Ela é uma ilustre pesquisadora folclórica que se enfia sempre num dicionário e nunca num terreiro de verdade”. MARCOS, Plínio. Regina Helena, a fajuta dona do folclore. *Diário da Noite*, São Paulo, 20 de janeiro de 1971. Oswaldo Mendes relatou o desfecho do embate, “a crítica de a réplica e nunca mais falou com Plínio Marcos. ‘Eu gostava dele, escrevi várias matérias em sua defesa e contra a Censura, mas depois disso nem nos cumprimentamos mais. Ele me virava o rosto quando a gente se encontrava’”. MENDES, Oswaldo. MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009, p. 293.

⁵⁹ DEL RIOS, Jefferson. “Balbina de Iansã”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 de janeiro de 1971.

centros, Plínio Marcos dedica-se ao mundo místico dos ritos afro-brasileiros, especificamente a macumba, desmistificando-a nos aspectos alienatórios e valorizando sua face romântica e autenticamente folclórica. Balbina resulta numa aventura envolvente e reveladora de algumas das mais enraizadas manifestações artístico-religiosas do povo brasileiro, através do drama de amor de João Gico e Balbina de Iansã, Romeu e Julieta da macumba em luta contra Mãe Zefa, a chefe incontestada do terreiro da Pedra Branca.⁶⁰

Esse processo de “popularização”, iniciado com o espetáculo *Quando as máquinas param*, agora ganhava contornos mais nítidos, pois era uma transformação no olhar do crítico para o dramaturgo. O crítico interpretava o espetáculo como um resgate de valorização folclórica das tradições religiosas do povo brasileiro. Os críticos, para além dos debates acadêmicos, forjaram uma interpretação que estava em consonância com o olhar do dramaturgo, pois estabelecia a relação entre a “face romântica” e as tradições populares. Por outro lado, referendavam os aspectos alienantes apontados por Plínio Marcos ao retratar o amor de *João Gico e Balbina*.

É evidente que não se trata de uma peça maior de Plínio Marcos, talvez seja melhor qualificá-la de roteiro para um espetáculo colorido de rezas e danças. Os diálogos geralmente cedem vez às cenas coletivas de canto, lutas (capoeira) e evocações religiosas. O final é densamente reservado como se o autor pretendesse apenas mostrar seu povo rindo e chorando, sem comprar brigas maiores. Um espetáculo simples e bonito de cosias brasileiras que agrada, depois de filtrados os excessos. Um deles é a extensão dos atos com cenas superficiais e de pouco efeito plástico (algumas danças prolongadas) [...]. Cercada de mistério e perda de amor, “Balbina de Iansã” pede passagem e o público deve vê-la. Ao autor que amargou quase dois anos de afastamento do teatro, só podemos dizer, Saravá Plínio Marcos, teu santo é forte.⁶¹

Balbina de Iansã tornou-se símbolo da tentativa de Plínio Marcos no diálogo com um teatro marcado pela construção estética e pela participação popular. Sábato Magaldi foi categórico em analisar o espetáculo como uma voz brasileira, modulada por uma “linguagem autenticamente popular”. Na perspectiva do crítico teatral, o espetáculo traduzia tais elementos em detrimento do texto teatral que era apenas um roteiro “colorido de rezas e danças”. Nessa perspectiva, a cena de *Balbina de Iansã* alçava o dramaturgo na condição que ultrapassava a de intérprete e tradutor de uma linguagem marginalizada de guetos e segmentos sociais, mas um autêntico “homem do povo” brasileiro que fazia teatro e falava a “linguagem desse povo”. O dramaturgo agora é o próprio povo que escreve e que encena os seus espetáculos. A linguagem, antes um elemento de choque com a plateia burguesa, agora é o

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

povo que fala e encena a própria figura do dramaturgo. Essa transformação do olhar crítico marcava profundamente a carreira do dramaturgo.

Nessa perspectiva, o crítico Sábato Magaldi estabelecia um estudo comparativo do ponto de vista da dramaturgia. Ao analisar o espetáculo, Magaldi estruturava sua perspectiva tendo como referência a imposição de uma “voz brasileira” ao teatro que dialogava com diversas correntes vanguardistas internacionais. Para ele, *Balbina de Iansã* era salto estético e político da dramaturgia nacional modulada pela linguagem autenticamente popular. A visão acadêmica do tema – apontada por Freire e debatida por Regina Helena de Paiva Ramos – deixava de ser o mote analítico da crítica que referendava a nova proposta de teatro popular de Plínio Marcos.

É preciso conhecer o que se passa em nosso palco para avaliar o significado de *Balbina de Iansã*, novo cartaz do Teatro São Pedro. Atingimos um nível internacional em espetáculos como *O Arquiteto* e *o Imperador da Assíria*. Participamos da vanguarda europeia e norte-americana com as experiências do *Oficina*. *Cemitério de Automóveis* reproduziu o lançamento parisiense. *O Balcão* é modelo para a próxima montagem da Broadway. Em meio a esse ambiente de elite, sofisticado e alheio a raízes nacionais, Plínio Marcos tenta impor a sua voz brasileira, modulada numa linguagem autenticamente popular.⁶²

Nesse sentido, Magaldi estruturava sua crítica tendo como perspectiva uma história do teatro brasileiro até aquele momento. O Teatro de Arena e o *Oficina* – legítimos representantes de uma vanguarda teatral brasileira – era visto como base para uma dramaturgia legitimamente nacional. Por outro lado, os espetáculos como *O Balcão* e *Cemitério de Automóveis* eram exemplos de rigor estético e preocupação formal. *Balbina de Iansã* continuava o processo histórico, modulada por uma linguagem própria do povo brasileiro, era vista como manifesto de cultura popular pelo crítico teatral.

Balbina representa uma posição radical, que vale como manifesto. Plínio havia encontrado o seu melhor padrão em peças como *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, que equivale em termos nossos sob protesto zangado de um Albee. Em *Balbina*, ele parte do esquema shakesperiano de *Romeu e Julieta* (história popular transposta em termos eruditos) para construir um enredo de amor que rompe as estruturas. A peça tem um sabor ambíguo, que amplia o campo relativamente singelo do enredo: ao mesmo tempo em que os valores dos terreiros de macumba, sob o pretexto de denunciar uma falsa “mãe de santo” acaba por destruir as crenças místicas, em função de uma escolha racional. *Balbina* adota uma perspectiva crítica e otimista, abandonando o horizonte sombrio da tragédia para instaurar um amor que recusa as superstições, apoiando-se na sua própria força.⁶³

⁶² MAGALDI, Sábato. Sem título. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13 de janeiro de 1971.

⁶³ Ibid.

Magaldi tem como referência a mudança proposta por Plínio Marcos. O universo sombrio das tragédias cotidianas dos grupos marginalizados, visto sob outra perspectiva, o amor que luta contra a alienação. Magaldi demonstra que existe um descompasso entre o conteúdo e a forma do espetáculo. A vontade de valorizar os elementos populares entra em contraste com a estrutura dramática.

Balbina de Iansã, na perspectiva do crítico teatral, ainda era uma promessa. Todo o debate entre os diversos elementos colocados no palco é traduzido por Magaldi como um descompasso estético, para além das defesas acadêmicas e políticas da cultura e religiosidade popular. O crítico traduzia o embate pelo prisma estético e formal: o espetáculo não se resolvia enquanto forma estética. Macksen Luiz – crítico da montagem carioca – analisou o texto tendo como referência a mesma abordagem dos críticos anteriores.

Investir prestígio, fama, dinheiro em um texto como *Balbina de Iansã* é, pelo menos, uma prova de honestidade de propósitos. Ainda mais quando se sabe que *Balbina* teve uma acolhida (crítica e público) fria em São Paulo. Insistir num sucesso duvidoso para quem só vive para fórmulas infalíveis de êxito é uma ousadia e um desrespeito aos padrões do bom comércio. Mas, agora, a dupla não quer somente vender seu nome. Quer também vender uma ideia: a do teatro de raízes populares. E ninguém melhor que Plínio Marcos para dar-lhe realidade.⁶⁴

O crítico revela as estratégias de marketing para “vender” um teatro com raízes populares. Nesse sentido, o nome de Plínio Marcos estaria ligado a determinadas características de um teatro voltado para os grupos marginalizados na sociedade capitalista. No caso de *Balbina de Iansã*, o crítico ressaltava determinados aspectos - naturalismo, realismo fotográfico, simplificação naturalista – forjados em construções dramáticas anteriores, mas que não explicariam essa nova dramaturgia com ligação direta com a cultura popular.

Os estereótipos a que levaram a obra de Plínio Marcos (naturalismo, realismo fotográfico, simplificação naturalista, etc.) não se ajustam à análise de *Balbina de Iansã*. Como Plínio, *Balbina* tem muitas formas de se expressar. Nada de rótulos ou fórmulas prontas, mas apenas a ligeireza de um raciocínio inquieto. Ao contrário de seus textos anteriores – como *Dois Perdidos numa Noite Suja*, *Navalha na Carne*, *Barrela* – *Balbina de Iansã* é esquemático, tem poucos diálogos e menos acabamento. Mantém no entanto a mesma sinceridade nas mensagens.[...] Com habilidade pouco comum, Plínio Marcos diz tudo que deseja sem qualquer complicação, desmontando o processo de alienação de uma certa prática mística. Ingênuo, até simplório, o fato é que *Balbina de Iansã* emociona a plateia ao final. Cultura popular autêntica, com um diálogo habilidosíssimo (reproduzindo a gíria dos

⁶⁴ LUIZ, Macksen. Plínio Marcos sem rótulos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1971.

frequentadores de terreiros), Balbina pode não ser o melhor de Plínio mas é, certamente, o mais sincero.⁶⁵

O espetáculo *Balbina de Iansã* revelava uma nova perspectiva de atuação para o dramaturgo Plínio Marcos. A crítica teatral encampou a defesa da cultura e da religiosidade populares feita pelo autor, mas estabeleceu que os mecanismos estéticos mobilizados por ele não se estruturavam numa mescla entre a crítica da alienação pela mística da religião, os elementos da cultura popular e a estrutura formal de uma história de amor. A defesa estética do espetáculo, empunhada como uma bandeira de luta do artista, esbarrava exatamente na proposta política, pois os elementos da cultura popular estavam inseridos num contexto de transposição de uma história de amor, nos moldes de uma tragédia de Shakespeare, para uma realidade do candomblé, marcada pela opressão e alienação dos sujeitos que partilham dessa mesma religião. O amor entre *Balbina* e *João Gico* não termina em tragédia, pois os dois lutam e vencem todos os obstáculos. A crítica que indicou o espetáculo como uma grande apoteose do povo em cena, referendou o dramaturgo agora como legítimo representante das camadas populares no teatro brasileiro, mas não conseguia organizar e compreender os elementos em cena e a proposta política empreendida pelo dramaturgo. *Balbina de Iansã* durou apenas uma temporada. O povo não foi ao teatro para assistir *Balbina de Iansã*.

A década de 1970 foi um período de profundas transformações na produção teatral de Plínio Marcos. Como diversos textos teatrais proibidos, esse momento marca o cerceamento da produção teatral, a perseguição aos artistas e o fim dos grupos teatrais nos moldes do Teatro de Arena e Oficina,⁶⁶ referências clássicas para compreender o teatro nesse período. No caso de Plínio Marcos, a luta durante todo o período será pautada pela liberação dos textos

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ O Teatro de Arena e o Teatro Oficina são balizas interpretativas do período, pois são “modelos” de atuação em grupo, de resistência teatral e de atualização da cena teatral brasileira. Sobre a rica atuação desses grupos, consultar as obras: NANDI, I. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989; PEIXOTO, F. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982; BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 e SILVA, A. S. da S. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981. Consultar também os trabalhos acadêmicos: BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004; GOLDFEDER, S. **Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário**. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977; LEMOS, V. E. C. **Gracias Señor: análise de uma proposta para a atuação**. 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000; LIMA, R. N. de. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. 1988. 488f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988; RIBEIRO, N. C. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira**. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004 e TAVARES, R. **Oficina: 10 anos. “mas eis que chega a roda viva e leva a viola pra lá” 1980**. 119f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

interditados, pela valorização da cultura popular e pelo fim da censura. Por outro lado, os poucos textos inéditos produzidos não conseguiam chegar aos palcos, pois a censura atuava como filtro de toda a sua produção. Nesse caso, todas as iniciativas de levar aos palcos os textos dramáticos de Plínio Marcos foram frustradas, deixando uma lacuna na produção e divulgação de sua obra nesse período. Plínio Marcos tornava-se um artista profundamente marcado pelos embates com a censura e com as autoridades. Sua atuação como jornalista e romancista revela essa dinâmica. A década de 1970 para Plínio Marcos, foi um momento em que os críticos fizeram uma revisão da sua obra, sempre pelo prisma do passado.

A década de 1970 parece colocar em suspense a dramaturgia de Plínio Marcos, pois depois de *Balbina de Iansã*, encenada em 1970, tanto a escrita dramática do autor quanto as críticas teatrais são escassas, demonstrando que a censura e a perseguição aos artistas forjou um vazio cultural, forçando o dramaturgo a se envolver em diversos outros projetos, inclusive na produção literária em prosa, estratégia para a divulgação de suas obras que não ganhavam os palcos, mas que tornavam-se conhecidas pela própria iniciativa do dramaturgo em vender os seus livros, sendo camelô de sua própria obra.⁶⁷ Um desses projetos foi a escrita por encomenda de um texto teatral sobre Noel Rosa.

Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores foi um texto encomendado.⁶⁸ O texto, mesmo sendo um roteiro de encenação, carrega as marcas da defesa do carnaval e da cultura popular que acompanhariam Plínio Marcos ao longo de toda a década de 1970. Para o dramaturgo, “o grande espetáculo musical brasileiro é a escola de samba”, percebia Flávio Império, cenógrafo do espetáculo⁶⁹. Segundo Vieira, “todos os musicais foram escritos durante os anos em que a sua melhor dramaturgia foi impedida de ir à cena. No conjunto de

⁶⁷ Em 1976, o dramaturgo lança o livro *Uma reportagem maldita (Querô)*, um dos romances mais premiados do escritor. Em 1978, o autor lança o livro *Histórias das quebradas do mundaréu*, uma reunião de crônicas publicadas principalmente no jornal Última Hora e *Na barra do Catimbó* a história da favela imaginada por Plínio Marcos. MARCOS, Plínio. **Uma reportagem maldita (Querô)**. São Paulo: Global, 1976; **Histórias das quebradas do mundaréu**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978 e **Na barra do Catimbó**. São Paulo: Global, 1978.

⁶⁸ *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* foi um texto encomendado por Osmar Rodrigues Cruz para inaugurar, em 1977, a sede própria do Teatro Popular do Sesi (TPS). Oswaldo Mendes narra esse episódio da seguinte maneira: “Com a grana adiantada e um prazo razoável para escrever o que a encomenda exigia, ele se entregou ao trabalho. Se entregou sem muita pressa, é verdade [...]. Não foi exatamente uma peça o que o Plínio entregou a Osmar. O próprio autor reconheceu tratar-se mais de um roteiro, que ‘ficava meio esquema de teatro de revista, meio enredo de escola de samba’”. MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009, p. 214-315.

⁶⁹ A peça ficou em cartaz no Teatro do Sesi durante dois anos com sucesso absoluto. O espetáculo tinha a seguinte ficha técnica: Direção: Osmar Rodrigues Cruz. Assistente: Paulo Lara. Visual: Flávio Império. Assistentes: Cláudio Luchesi e Cecília Carrotti. Coordenação musical: Caetano Zamma. Coreografia: Carlinhos Machado. Assistente: Marlene Silva. Assistente de produção: Alessandro Memmo. Cenotécnica: Arquimedes Ribeiro. Iluminotécnica: Domingos Fiorini. Direção de cena e sonoplastia: Claudio Martinuzzo. Contra-regra: Haroldo Acedo. Elenco: Ewerton de Castro, Walderez de Barros, Bruna Fernandez, Sonia Rocha, Benjamin Cattán, Elias Gleizer, Ana Maria Brandão, Sílvia Modesto, Péricles Flaviano, Nize Silva, Anely Tavares, Lizete Negreiros e outros. Participação especial do Regional do Evandro.

sua obra, os musicais escapam da singularidade das personagens que a pena do maldito sempre foi capaz de criar. Os musicais foram as obras possíveis de serem montadas nos duros anos de censura. Mesmo assim Plínio vai tentando extrair lições da adversidade”.⁷⁰

Uma crítica não assinada na Folha de São Paulo⁷¹ relatava a dimensão do espetáculo e do roteiro de cena de Plínio Marcos. A crítica ressaltava a desmistificação do compositor e a humanização da personagem consagrada como o “filósofo do samba”. O Noel folclorizado foi deixado de lado para que as características humanas fossem ressaltadas e resguardada a memória do músico. O longo trecho – mesmo que não aprofunde as análises formais do texto – revela nuances de um espetáculo que ficou dois anos em cartaz dialogando com um imenso público teatral.

Nada disso. A preocupação do autor se fixou num ponto: mostrar o homem Noel Rosa com base nos sambas que deixou e em determinados aspectos da sua biografia – as mulheres, o defeito no queixo, o suicídio do pai. E a partir daí situá-lo na época e esclarecer o papel que ele desempenhou na história da nossa música, isto é, da cultura brasileira. A tarefa não era brincadeira. Tratava-se ao mesmo tempo de destruir o mito sem desprezar a memória. Era preciso mostrar ternura com senso crítico, mas evitando um massacre de análise em clima do público [...]. Como se vê, é parte do processo de domesticação do samba e a consequente apropriação da cultura popular por parte das emissoras de rádio e gravadoras. Inevitável. O problema do queixo de Noel é usado para justificar o impulso destrutivo que o levou ao desregramento e à morte, um suicídio camuflado. Isso explicaria as indecisões do poeta, sua extrema fragilidade psíquica e depois física, a tirania que exerceu sobre as mulheres no melhor estilo do machão. E também que suas músicas, sempre voltadas para o cotidiano, podiam muito bem significar uma tentativa de afastar a realidade (contradição para ser discutida em cima da peça). Deve-se considerar no entanto, que esses aspectos não são tratados para apresentar o lado “mau” de Noel Rosa. Plínio conseguiu trazer de volta o indivíduo Noel exposto às pressões e jogos da sua época. Por acaso ele era compositor e dos melhores que já tivemos.

Os críticos teatrais analisaram o espetáculo como forma de perceber a força interpretativa da cena. Sábato Magaldi foi mais incisivo sobre o roteiro de espetáculo proposto por Plínio Marcos. Em *Noel Rosa* – histórico personagem do samba brasileiro – o crítico observou que o dramaturgo não construiu uma estrutura narrativa com a força dos textos que consagraram o autor santista, mas um olhar externo, distante da vivência que deu margem para a criação de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e talvez até para *Abajur Lilás*, escritas na década anterior.

⁷⁰ VIEIRA, Paulo. Op. cit., 1993, p. 135. A outra peça musical de Plínio Marcos *Chico Viola, o rei da voz* é um texto mais acabado, mas nunca foi levado aos palcos. Possivelmente foi escrito depois de *Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores*.

⁷¹ QUAL É A tua Noel? No Sesi, o outro lado do Poeta da Vila. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de maio de 1977.

Tratava-se de uma proposta exterior, sem a vivência pessoal, que é a grande força de Plínio [...]. Faltou-lhe a chama criadora para transformar o material em obra de arte [...]. O Poeta da Vila contenta-se frequentemente com flashes e esboços, nos quais exigências dramáticas impunham um desenvolvimento. Sente-se a falta de maior número de informações, para ultimar o retrato do compositor. Mesmo a polêmica com Wilson Batista, que ocupa tempo apreciável do espetáculo, permanece solta, sem justificativa convincente. Rápidos diálogos introduzem os casos amorosos de Noel, para fixar a imagem do boêmio, preso a ninguém. Com exceção de Julinha, contudo, surpreendida no ocaso do liame com Noel, não se definem a contento as diversas presenças femininas.⁷²

Nessa perspectiva, os anos dedicados ao samba paulista não convenceram o crítico de que o dramaturgo tinha “vivência” para construir uma cena teatral que convença e proporcione a desconstrução do ídolo do samba. Para Sábado, as situações soltas não convencem e necessitam de uma amarração para um fio condutor da cena. Noel Rosa saiu ileso e confuso do espetáculo, na perspectiva do crítico. Magaldi realizava uma análise formal do texto e da cena e não estabelecia os nexos entre o espetáculo e o contexto da década de 1970. No entanto, sua análise estava balizada pelos textos anteriores do autor como referências fundantes de uma dramaturgia.

Jefferson Del Rios estabeleceu essas ligações com a censura, mas teve como referência um olhar comedido para o espetáculo, pois “concentra elementos chave da ilusão teatral para levar ao espectador a visão retrospectiva da existência agitada de Noel”.⁷³ Sobre os efeitos da censura na obra do dramaturgo, o crítico demonstrava a distância do texto musical do conjunto de suas “peças agressivas”.

O mais perseguido escritor de teatro do Brasil, alvo predileto da censura, mostra aqui a sua faceta de autor de roteiros para espetáculo musical. Este trabalho nada tem a ver com o conjunto de suas peças agressivas, “reportagens de um tempo mau”, que iluminaram a cena brasileira antes de serem proibidas. É um roteiro, estritamente nos limites da biografia conhecida de Noel. Sem polêmica ou aprofundamento sobre a época retratada. O que mais pedir a um escritor vigiado, quase banido da profissão e que, mesmo assim, dá conta do recado com eficiência?

O contexto da repressão ganha contornos nítidos na perspectiva de Del Rios para compreender a proposta estética de Plínio Marcos. Um tema consagrado – o sambista Noel Rosa – sem polêmicas e uma estrutura dramática alicerçada em cenas que vislumbravam o questionamento dessa própria consagração. O texto ficou em cartaz durante dois anos. Ilka Marinho Zanotto também fez considerações muito parecidas com o crítico anterior, mas

⁷² MAGALDI, Sábado. Plínio e Noel, um desencontro. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 04 de junho de 1971.

⁷³ DEL RIOS, Jefferson. Com vocês, novamente o poeta Noel. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de junho de 1977.

referendava a proposta popular de Plínio Marcos. “Chamou Plínio Marcos, o dramaturgo que tem o povo e o samba no sangue, para escrever roteiro de um musical que evocasse a vida e o tempo de Noel”.⁷⁴

O musical marca outra proposta de Plínio Marcos e sua apropriação das dimensões da cultura popular, proposta que vinha sendo delineada desde o início da década de 1970 com a articulação com os sambistas de São Paulo. Por outro lado, a encenação de *Balbina de Iansã* foi fundamental para a integração do dramaturgo como legítimo representante da cultura popular, proposta que antes transparecia no uso da linguagem das camadas baixas da população, mas que na visão dos críticos teatrais, representava a própria chegada do povo aos palcos. Não era apenas a linguagem popular que estava em cena, mas o próprio povo como elemento cênico, como sempre estereotipado. No final da década de 1970, a explosão de textos do dramaturgo santista forçou os críticos a construírem suas análises pautadas em quase duas décadas de repressão e desmandos dos sucessivos governos militares em relação à produção artística. Plínio Marcos também seria analisado nessa mesma perspectiva.

Depois de *Balbina de Iansã*, com diversos textos proibidos, o dramaturgo escreveu *Feira Livre*, apenas um roteiro de cena.⁷⁵ O texto, escrito em 1976, teve apenas uma única montagem no Rio de Janeiro em 1979.⁷⁶ As críticas desse espetáculo são de 1979, portanto estão em diálogo com essa efervescência cultural do final da década. A crítica teatral analisou o espetáculo pelo prisma das proibições e dos desmandos da censura com a obra de Plínio Marcos que perpassaram toda a década. Míriam Alencar, em entrevista com o dramaturgo, fazia referência a todos esses anos em que grande parte da obra do dramaturgo esteve proibida. “Aos 43 anos, um dos autores mais proibidos do Brasil, Plínio Marcos, agora

⁷⁴ ZANOTTO, Ilka Marinho. Uma festa digna da poesia de Noel Rosa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 de junho de 1977. Jairo Arco e Flexa também usou os mesmos argumentos para analisar o texto e o espetáculo, apenas justificou a liberdade artística como recriação da personagem Noel Rosa. FLEXA, Jairo Arco e. Peixe fora da água. **Revista Veja**, São Paulo, 08 de junho de 1977.

⁷⁵ Plínio Marcos encampou vários projetos ligados ao samba paulista, defesa do carnaval e da cultura popular. No teatro, com diversos textos e espetáculos proibidos, seguindo a trilha de *Balbina de Iansã*, Plínio engatou o primeiro show com os Pagodeiros da Pauliceia, que estreou em Belo Horizonte a convite do Diretório Central dos Estudantes. O show *Plínio Marcos e os pagodeiros* fez sucesso e agora, com direção de Emílio Fontana, se transformou em *Humor Grosso e maldito nas quebradas do mundaréu* com quinze sessões vendidas, e ficou sete meses em cartaz no Teatro de Arte do TBC. O sucesso do show rendeu, em setembro de 1974, convite da Secretaria de Turismo da Prefeitura de São Paulo para uma série de 24 palestras-shows intitulada *Plínio Marcos conta a história do samba em São Paulo*. Em abril de 1976, quando quase todos os textos do dramaturgo estavam censurados, ele reuniu os pagodeiros disponíveis – Geraldo, Zeca, Talismã, Sílvio Modesto e Toniquinho – e começou uma nova temporada do espetáculo da Igrejinha, casa de música popular brasileira no Bexiga, na confluência das ruas Santo Antônio e Treze de Maio.

⁷⁶ *Feira Livre*, com direção de Emiliano Queiroz, estreou no dia 01 de março de 1979. Foi levada aos palcos pelo grupo *Soy Loco por Ti, América*, no Teatro Opinião. O texto marcou a volta aos palcos de Plínio Marcos depois de quase dez anos impedido de encenar. A partir desse espetáculo observa-se um verdadeiro festival de peças plinianas no período. A caixa dos textos proibidos pela censura estava definitivamente aberta.

também romancista, verá a estreia de uma peça sua depois de oito anos”.⁷⁷ As marcas da censura apareciam nas análises dos críticos teatrais como referência política para compreender o momento.

Luiz Carlos Maciel foi um dos primeiros a observar que a *Feira Livre* era o primeiro espetáculo teatral do autor depois de oito anos de proibições. E lembrava a força da dramaturgia pliniana.

Plínio Marcos não é, certamente, o dramaturgo mais sutil ou delicado que se possa imaginar. Pelo contrário: a força de sua obra teatral irrompe de uma franqueza crua e quase brutal. Plínio fala direto, sem papas na língua – e seria simplesmente grosso, não fosse o seu faiscante senso de teatro, sem dúvida o maior em nossa dramaturgia desde Nelson Rodrigues. Com alentado número de textos proibidos pela censura e há oito anos sem lançar um trabalho novo no Rio de Janeiro, nesta Feira Livre (Teatro Opinião), Plínio parece ter trocado o naturalismo feroz de suas primeiras peças pela linguagem musical e a estilização que ela exige.⁷⁸

Para o crítico, o dramaturgo retirado dos palcos pela força da censura ainda guardava elementos que o notabilizaram como autor de sucesso na década anterior. Esse vazio cultural apontado pelo crítico – oito anos sem lançar um trabalho – não explicava os caminhos trilhados pelo autor nesse período, ele justifica sua análise buscando na década anterior suas referências para analisar o espetáculo. Texto e música não se articulavam, por causa do naturalismo do texto *Feira Livre* – apenas um punhado de situações simples [...]. E através delas, Plínio Marcos procurava indicar ao espectador qual a natureza das relações sociais e econômicas vigentes em nossa sociedade – não compactuava com o didatismo estilizado do musical. “Feira Livre parece herdeira direta dos textos teatrais produzidos pelos centros populares de cultura que, até, 1964, se multiplicaram pelo país”.⁷⁹

Nesse sentido, o crítico estruturava o seu olhar tendo como referência o passo mais próximo, nesse caso a década de 1960. A direção de Emiliano de Queiros foi vista como um “verdadeiro caldeirão de influências, experiências e meras impressões”. E arremata sua análise com o olhar para a década de 1960. “Dessa maneira, ele retoma com descarada paixão a linha evolutiva do teatro brasileiro que, até fins dos anos 60, procurava uma nova linguagem para o espetáculo, sob a inspiração sem dúvida um tano remota, mas magicamente viva, do francês Antonin Artaud”.⁸⁰

⁷⁷ ALENCAR, Míriam. Finalmente Livre na Feira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1979.

⁷⁸ MACIEL, Luís Carlos. Gestos de Força: uma encenação feérica para Plínio marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 14 de março de 1979, p. 101.

⁷⁹ Ibid., p. 101.

⁸⁰ Ibid., p. 101.

Macksen Luiz também percebeu essa força destruidora da censura na obra teatral ao comentar *Feira Livre*. O crítico ressaltou que as sequelas deixadas pela censura são maiores e piores do que a simples proibição de texto. Em verdade, o crítico ressalta que as proibições impediram uma geração inteira de dramaturgos de ver os seus textos encenados e analisados pelos críticos teatrais.

A ação da censura não se esgota nos cortes e proibições de textos e de espetáculos. Deixa sequelas. No caso de Plínio Marcos, autor impedido de ver suas antigas peças encenadas e sistematicamente proibido de estreiar, constata-se que a censura o prejudicou duplamente. O fato de mantê-lo fora do palco, longe da confrontação de sua obra com as encenações, fez com se perdessem o ímpeto e a contundência de seus antigos textos. *Feira livre*, primeira peça inédita que Plínio estreia no Rio em oito anos, é a demonstração de que o autor, por falta de exercício permanente, não está de posse de suas inegáveis qualidades de dramaturgo.⁸¹

Dessa maneira, o crítico também analisava o texto e o espetáculo com o olhar para o passado. O “vazio” de uma década inteira praticamente mostrava-se forte ao pensar um novo texto de Plínio Marcos. O olhar ainda era para os primeiro textos que marcaram o final da década de 1960. Para ele, o momento forçava os dramaturgos a marcarem presença dos seus textos, um “exercício desesperado [...] independente do compromisso do autor com a qualidade de sua obra anterior”. Assim, a distância dos palcos foi fundamental para que os dramaturgos perdessem as perspectivas “tanto do ponto de vista da criação quanto do alvo contra o qual deseja investir”. Luiz estabelece a sua análise em comparação com toda a produção dramática de Plínio Marcos até aquele momento e desconsidera o momento histórico ao pensar os textos. Para ele “Plínio Marcos dá tiros a esmo, como se estivesse cego, sem rumos. O problema maior é que, ao deslocá-lo violentamente da sua trajetória, a censura e seus desdobramentos lançaram Plínio no vazio, no limbo, asfixiando-o”.⁸²

Na visão do crítico, “não que *Feira Livre* tivesse as mesmas pretensões naturalistas de suas obras maiores [...] Fiel ao título, pretendeu apenas fazer desfilar uma série de tipos que frequentam essa forma de comercialização popular [...] *Feira Livre* está mais próximo daqueles quadros de teatro de revista do que de um espetáculo de protesto contra exploradores e a favor dos explorados”.⁸³ Nesse caso, o crítico apontava as fraquezas do texto que era apenas um roteiro de cenas populares não organizadas em torno de uma ação que coordena o espetáculo. Para Luiz, Plínio Marcos estava distante dos textos que o consagraram. A censura

⁸¹ LUIZ, Macksen. *Feira Livre*. **Revista Isto É**, São Paulo, 14 de março de 1979.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

tornava-se essa grande inimiga para justificar sua análise, mas o olhar estava voltado para o passado.

Yan Michalski escreveu dois artigos sobre a *Feira Livre*⁸⁴ de Plínio Marcos e aproveitou para fazer uma análise do momento tendo como referência a obra de Plínio Marcos: “pode-se lamentar que Plínio Marcos demonstre em *Feira Livre*, sua primeira obra inédita lançada no Rio nos últimos oito anos, tão pouca disposição a exigir mais do seu conhecido talento”.⁸⁵ E foi categórico a afirmar que o espetáculo era apenas um desfile de tipos pitorescos, “sumariamente definidos como feirantes ou fregueses”, desarticulados num enredo carente de ação dramática. Mas também buscava a compreensão do texto como uma crítica à sociedade do consumo. “Não se poderá imaginar que Plínio Marcos fosse abordar, por mais caoticamente que seja, um tema como a *Feira Livre* sem servir-se dela como veículo do seu generoso inconformismo para com as coisas como elas são. É o que de fato acontece, mas através de uma montagem excessivamente superficial e redundante”.⁸⁶ Segundo Michalski, *Feira Livre* não estruturava uma crítica coerente, marcada por uma ação dramática coesa, e não acrescentava nada ao tema que movimentava o espetáculo: a crítica ao sistema capitalista.

Flávio Marinho⁸⁷ também recorreu a tais argumentos para interpretar *Feira Livre*. Para ele, a intenção do autor era estabelecer os nexos entre o mundo global do consumo – suas mazelas e desigualdades sociais – com o microcosmo de uma realidade eminentemente popular, ou seja, uma feira livre. Mesmo assim, ficam claros os seus recados sobre a exploração e a definição de um sistema que visa especialmente o lucro. “A ordem parece absoluta, mas basta qualquer imprevisto – um pivete, por exemplo – para que a repressão surja imediatamente para garantir a manutenção de um estado de coisas”.⁸⁸ Plínio Marcos voltava à cena com um texto marcado por esquematismos e sem ação dramática. A crítica teatral apontou as falhas no texto e no espetáculo, mas definiu e estabeleceu os critérios norteadores de suas análises naquele momento: a censura como parte de um longo processo de desestruturação do campo teatral.

No final da década de 1970, todos os textos de Plínio Marcos seriam liberados e revelavam a urgência dos debates artísticos na abertura política no Brasil. *Sob o signo da*

⁸⁴ MICHALSKI, Yan. O teatro voltou aos palcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 de março de 1979.

⁸⁵ MICHALSKI, Yan. Desfile de tipos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 de março de 1979.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ MARINHO, Flávio. Uma feira moralista, um elenco esforçado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 de março de 1979.

⁸⁸ Ibid.

*discoteque*⁸⁹ é um dos últimos textos produzidos ainda na década de 1979. Os críticos saudaram a volta do dramaturgo com um texto inédito. Sábato Magaldi saudou essa dramaturgia com o olhar na década anterior, “Plínio Marcos volta à dramaturgia com suas características próprias, que provocaram o impacto de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*. [...] Um autor que se impõe pela autenticidade e pela violência, empenhado permanentemente em externar sua revolta e seu inconformismo”.⁹⁰ Esse retorno do dramaturgo a um “terreno conhecido” apontado pelos críticos era a chave para compreender todo o processo de perseguição e uma vigilância sistemática à sua obra.

A primeira constatação animadora é que o silêncio forçado não afetou a qualidade básica do dramaturgo: poder de síntese, linguagem original e comprometimento político-social. Em menos de duas horas, Plínio Marcos reitera o propósito de ser repórter de um tempo mau, numa sucessão de diálogos sintéticos, contundentes e que atingem quase sempre o cerne das questões levantadas. A capacidade de elaborar um texto enxuto distancia-o da maioria dos novos autores brasileiros, geralmente prolixos e tentados pela redundância.⁹¹

A crítica de Jefferson Del Rios reitera os critérios analíticos construídos em torno da obra de Plínio Marcos. No entanto, a violência como ponto de tensão dramática se dilui no desenvolvimento do texto. Os críticos perceberam esse olhar do dramaturgo para os “modismos em cena” que versavam sobre o lugar do consumo cultural na sociedade brasileira. “Um mergulho profundo na alma de três criaturas humanas, foi erguida apenas com o lixo, com a sucata de nossa língua. Molecagem permitida apenas aos grandes poetas”⁹².

No entanto, os elogios da crítica também marcavam uma outra perspectiva para esse final de década que olha o passado pela fresta, pois “quando as três personagens falam por si, temos o melhor Plínio Marcos. Quando apenas expressam as opiniões do autor, temos um Plínio inconvincente”.⁹³ Mas a crítica mais completa veio de Ilka Marinho Zanotto, pois para ela, o autor é um dos mais expressivos, mas o texto *Sob o signo da discoteque* é

⁸⁹ *Sob o signo da discoteque* foi uma adaptação da crônica *Por falta de cama*, no livro *História das Quebradas do Mundaréu*. Em 1979, o texto foi aos palcos pelo Grupo Viagem Produções Artísticas S/C Ltda. No Teatro Igreja. Elenco: Malú Rocha, Héron Capri e Walter Breda; Direção de Mario Masetti; Cenografia: Cadú Moreira.

⁹⁰ MAGALDI, Sábato. A crueza, o vigor, o melhor de Plínio Marcos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 23 de março de 1979.

⁹¹ DEL RIOS, Jefferson. Plínio Marcos rompe o cerco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 de março de 1979.

⁹² FUSER, Fausto. Um canto sob o signo das pirâmides. **Última Hora**, São Paulo, 10 de abril de 1979.

⁹³ FLEXA, Jairo Arco e. Três no embalo: a geração discoteque, vista por Plínio Marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 38 de março de 1979.

decepcionante.⁹⁴ Zanotto também voltava o olhar para o passado e buscava interpretar o texto de Plínio Marcos com tais referências: os diálogos verazes, as situações fortes, o crescimento dramático intenso, personagens bem delineadas e senso de teatralidade, mas que não impediam que a peça fosse um prefácio de si mesma.⁹⁵

Embora o autor se declare “repórter” de um tempo mau, seu talento em outras obras vai além da transcrição pura e simples da realidade dos injustiçados para filtrá-los através de uma intuição mais profunda que ilumina os desvãos sombrios das causas. Transforma, então, o que seria um relato cru em libelo ético, em testemunho comovido e comprometido tanto com a verdade dos fatos quanto com a sua condenação. É justamente essa dimensão maior que está ausente do texto atual, reduzido ao flagrante naturalista de uma curra.⁹⁶

Nesse sentido, Zanotto aponta os mecanismos que sedimentaram a dramaturgia pliniana e que estavam ausentes em *Sob o signo da discoteque*, tornando o texto uma metáfora de si mesmo. A autora, para explicar essas ausências, buscava explicações na censura e no longo período em que o dramaturgo foi silenciado. “É prematuro afirmar que se tenha estiolado seu talento ímpar, mesmo porque muitos dos elementos de seus grandes textos continuam presentes em ‘Signo da Discotheque’, mas há um evidente retrocesso”. Marcado por essa perspectiva, o final da década de 1970 para Plínio Marcos era um momento de revisão da sua obra.

Sob o signo da discoteque era interpretada pelos críticos como parte menor de uma trajetória marcada por grandes textos e também por um longo silêncio imposto pela censura. Era, na visão dos críticos, o retorno aos palcos de um dramaturgo que foi impedido de escrever durante quase uma década. Era o retorno de um artista marginal perseguido e impedido de exercer a sua profissão. Nesse sentido, os argumentos dos críticos foram estruturados para pensar a obra pela estrutura interna, característica que a colocava em desvantagem em relação aos textos produzidos na década anterior. A “invasão cultural”, tema recorrente para o dramaturgo nesse momento, não foi suficientemente trabalhada em termos estéticos, deixando para os críticos uma sensação de que o dramaturgo tinha perdido a sua capacidade criativa. Passava da reportagem aos temas complexos da realidade brasileira. A denúncia proposta por Plínio Marcos não surtiu os efeitos esperados. A estética do maldito – apontada e desenvolvida pela crítica teatral durante duas décadas – era o grande trunfo criativo que impulsionou toda uma geração de críticos teatrais. No final da década, a abertura

⁹⁴ ZANOTTO, Ilka Marinho. A peça de Plínio Marcos decepciona. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 de março de 1979.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

dos arquivos e de peças censuradas, mostrava uma nova realidade, Plínio Marcos ainda seria reverenciado pelos textos da década anterior.

Um exemplo disso – para além de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* – *Oração para um pé de chinelo* estava entre essa dramaturgia proibida e que finalmente ganharia os palcos no final da década de 1970.⁹⁷ A crítica teatral recebeu o texto como parte desse momento de liberação dos textos dramáticos, Plínio Marcos estava nessa leva de dramaturgos proibidos que agora ganhariam os palcos brasileiros. No entanto, no caso de Plínio Marcos – os fatores que impulsionavam os críticos eram a censura que cortou, mutilou e proibiu diversos textos dramáticos e uma “estética pliniana” referendada pelos críticos ao longo de mais de vinte anos de produção dramática – tais perspectivas organizavam e direcionavam as análises sobre a obra do dramaturgo. Entre a estética e o olhar retrospecto, os críticos balizavam suas análises interpretando a dramaturgia como pungente quando se aproximava dos padrões estabelecidos na década de 1960. Do contrário, quando tais padrões não eram atendidos, a preocupação era com o longo período de silenciamento proporcionado pela censura e interdição de suas obras.

Oração para um pé-de-chinelo estava nessa perspectiva de análise. “Plínio Marcos escreve desde 1959, mas ainda não é um autor amadurecido. E não por deficiência do próprio Plínio, mas pelas condições adversas em que desenvolveu sua prática profissional”.⁹⁸ Zanotto abordava o texto com um olhar diferente, pois o passado como proposta estética ainda é referência para a compreensão da obra pliniana.

Toda força teatral de Plínio Marcos está presente nesse texto de 69, que, dez anos decorridos, continua dolorosamente atual. O autor denuncia, com a veemência costumeira, a violência, o arbítrio e a impunidade vergonhosa da qual goza misteriosamente o Esquadrão da Morte. Esculpi a golpes de martelo três personagens estudantes da vida, representantes da mais abjeta marginalidade – um criminoso foragido, um alcaguete aposentado e uma jovem prostituta, cujos caminhos se cruzam por momentos, no fundo de um porão [...]. A sua é uma posição de irremediável solidariedade, e nisso lhe reside a grandeza: seus melhores textos são de profundezas veementes que registram o terrível egoísmo da sociedade atual, usando a chave aguda de um realismo cortante.⁹⁹

⁹⁷ *Oração para um pé de chinelo* foi escrita em 1968. Em 1979, o texto foi montado pelo próprio Plínio Marcos na direção. No elenco: Ângela Falcão, Astrogildo Filho, Maurício Nabuco. Local: Sala Alberto D’Aversa – Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. No Rio de Janeiro, em 1980, o espetáculo teve a direção de Alberto Magno, elenco: Dulce Rodrigues, Chico Martins e Maurício Nabuco. Teatro Tereza Raquel, Rio de Janeiro. O texto teve outras montagens nesse período.

⁹⁸ LUIZ, Maksen. A volta de Plínio Marcos numa produção desastrosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1980.

⁹⁹ ZANOTTO, Ilka Marinho. *Oração para um pé-de-chinelo*. **Revista Isto É**, São Paulo, 11 de julho de 1979.

Nesse sentido, para Zanotto, o texto era verdadeiramente um olhar profundo e de um realismo cortante sobre a realidade brasileira. Sábato Magaldi também buscou nesse “realismo” uma especificidade de Plínio Marcos, pois “costumamos chamar de realismo essa propriedade inconfundível da linguagem e a narrativa fiel dos acontecimentos, como se o escritor procedesse à maneira de um repórter ou um documentarista. A verdade que emana da situação tem sido a fonte generosa do melhor teatro praticado por Plínio Marcos”.¹⁰⁰ No entanto, Magaldi fez uma ressalva para realçar a crítica ao texto, que para ele não poderia ser considerado uma retomada do melhor estilo de Plínio. “Mas não cometerei a leviandade de concluir que o bom teatro de Plínio está vinculado à década de sessenta. Agora que ele pode escrever livremente, certo de que será encenado, abre-se um território imenso à sua criatividade. Por certo, ele não decepcionará ninguém”.¹⁰¹ Mesmo com a ressalva – a primeira feita pelo crítico em todos os escritos sobre Plínio Marcos – a crítica inteira está dedicada a uma análise dos conflitos em *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, para depois uma apreciação de *Oração para um pé-de-chinelo*. Os críticos também estavam interpretando a obra pelos seus próprios limites estéticos, referendados ao longo de toda a carreira do dramaturgo.

Mariangela Alves de Lima interpretou o texto como referência conhecida do dramaturgo – realismo das situações dramáticas – “com a mesma força, com o mesmo compromisso de estabelecer a miséria das suas personagens e o sistema social que as confina num beco sem saída”.¹⁰² Alertando para uma personagem ausente – o Esquadrão da Morte – Lima estabelece a análise do texto dramático como uma “tensão que se estabelece entre a interioridade da personagem e o seu discurso. Por uma fidelidade ao realismo, essas personagens não podem se afastar de uma linguagem dura e empobrecida, onde não há termos para designar os sentimentos. Enquanto isso, eles expressam, através da pausa, da reticência e da omissão, um abismo de carências que grita silenciosamente a humanidade perdida”.

Os críticos olhavam em retrospecto¹⁰³ e interpretavam os últimos textos da década de 1970 pela reflexão estética sobre a dramaturgia pliniana e pelos caminhos da censura teatral.

¹⁰⁰ MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos, na medida exata de sua criatividade. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 de julho de 1979.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² LIMA, Mariangela Alves de. Marginais e realismo sem novidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 de julho de 1979.

¹⁰³ FLEXA, Jairo Arco e. Plínio Marcos cada vez menos censurado. **Revista Veja**, São Paulo, 11 de julho de 1979. As críticas da montagem carioca em 1980 construíram argumentos muito próximos às reflexões desenvolvidas pelos críticos paulistas. A censura e o referencial estético de Plínio Marcos são organizadores de uma trajetória artística. MARINHO, Flavio. No submundo da marginalia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1980; LUIZ, Macksen. A volta de Plínio Marcos numa produção desastrosa. **Jornal do Brasil**, Rio de

Plínio Marcos tornava-se um dramaturgo maldito na visão dos críticos que justificavam suas análises tendo como referências duas perspectivas: a censura e a “estética pliniana”. O realismo das situações dramáticas, o manejo da linguagem, a tensão dramática e a força das personagens eram elementos imprescindíveis para compreender uma dramaturgia que se construiu em um momento de tensão na sociedade brasileira. Para os críticos, ao comentar os últimos espetáculos da década, essas variantes explicavam uma dramaturgia criada a partir de uma vivência histórica única, uma profunda compreensão das classes populares e uma capacidade de denúncia social.

No entanto, as referências estéticas para o julgamento de qualquer texto dramático de Plínio Marcos estavam ancoradas em três textos dramáticos: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. *Abajur Lilás* tornou-se emblemática pelos caminhos trilhados na burocracia censória, mas esteticamente guarda as referências dos trabalhos anteriores de Plínio Marcos. No entanto, não tem essa força dramática dos textos anteriores, mas representa um caminho próprio traçado pelos críticos teatrais na década de 1970. Tais textos, na visão dos críticos, representavam o acabamento formal de uma dramaturgia inovadora naquele momento histórico, ou seja, o final da década de 1960. Para muitos críticos, Plínio Marcos representava um dos caminhos para a crise teatral daquela época. A crítica teatral construiu e interpretou todas as referências estéticas e históricas sobre a dramaturgia pliniana.

Como um vórtice de um redemoinho,¹⁰⁴ esses textos funcionaram durante toda a carreira de Plínio Marcos como marcos interpretativos de toda uma dramaturgia que abarca quatro décadas de uma produção diversificada. Para o autor, essas referências foram fundamentais para a compreensão e construção do rememorar sobre sua trajetória.¹⁰⁵ *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na Carne* serão analisadas pelo prisma da crítica teatral. Antes de suas proibições, os críticos construíram suas interpretações e marcaram tais

Janeiro. 17 de julho de 1980 e MARINHO, Flávio. Mais submundo. Plínio Marcos em cena, enfim. **Revista Visão**, V. 29, Número 24. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1980.

¹⁰⁴ O diálogo em questão é com a obra historiográfica de Carlos Alberto Vesentini. *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur Lilás* são referências fundamentais para a compreensão de todo o universo crítico erguido em torno da obra de Plínio Marcos. Não é exagero referenciá-las como “fatos históricos” na perspectiva de Vesentini, pois para a crítica, estes textos forjaram as bases de uma grande construção estética válida para interpretar a obra pliniana em qualquer momento histórico. VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁰⁵ As diversas críticas escritas por Plínio Marcos são fundamentais para compreender esse processo de rememorar e recontar a sua biografia e a trajetória de suas obras. Para uma reflexão mais profunda, consultar a coletânea de crônicas: CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. E os próprios textos ficcionais e memorialísticos de Plínio Marcos: MARCOS, P. **Figurinha Difícil: pornografando e subvertendo**. São Paulo: Ed. Senac, 1996; MARCOS, P. **Na barra do catimbó**. São Paulo: Parma, 1978; MARCOS, Plínio. **A Figurinha e Soldados da minha rua**. Histórias Populares (1) – relatos autobiográficos São Paulo: Edição do autor, 1986 e MARCOS, Plínio. **Canções e reflexões de um Palhaço**. São Paulo: Edições do autor, 1987.

textos como verdadeiros baluartes de uma “estética pliniana”. *Abajur Lilás*, ainda marcado por esse olhar perpassou toda a década de 1970, possuindo uma trajetória singular na truculenta censura do período. Compreender esses textos pelo viés dos críticos é um caminho singular para estruturar o que chamamos de “dramaturgia pliniana”, bem como a construção da estética teatral do dramaturgo.

2.2 – *Barrela*: a crítica imaginada

Barrela foi o primeiro texto dramático de Plínio Marcos.¹⁰⁶ Segundo Plínio Marcos, esse texto nasceu de uma história real, chocante e grotesca que aconteceu em uma cadeia em Santos. Essa “experiência do dramaturgo” e seu olhar para a realidade brasileira serão o grande elemento propagador de sua dramaturgia elencado pelos críticos e historiadores do teatro brasileiro como marginal, crítico e realista. Plínio Marcos também interfere na sua própria história ao “contar e recontar” esses eventos em diversas situações. Aqui, reitera o caráter de experiência viva como parte integrante da sua escrita dramática. Não é novidade que os escritores retiram elementos da sua experiência material para a construção da literatura, mas Plínio Marcos demarcava seus posicionamentos em diversas ocasiões lembrando que “eventos reais” sedimentavam sua dramaturgia. Nesse caso, a alcunha de “repórter de um tempo mau” referendava a postura do dramaturgo em lidar com a sua dramaturgia quase vinte anos depois da escrita de *Barrela*.¹⁰⁷

¹⁰⁶ O texto teatral *Barrela* foi escrito por Plínio Marcos no ano de 1958. Sobre a data da escritura da peça ainda existe controvérsias, pois a Folha de São Paulo, num artigo de 20/11/1999, afirma que o texto foi escrito em 1956, assim como o prefácio escrito para a edição de 1976 também corrobora com essa data. Para tanto, a primeira montagem e a publicação é de 1959. Essa primeira montagem foi no Aliança Estudantil e no Teatro de Câmara de Santos/SP. Com o seguinte elenco: Elenco: “Portuga”: Fernando Fortes; “Bahia”: Antonio Vieira; “Tirica”: Kleiber Facundo Leite; “Fumaça”: Luiz Carlos Souza Carvalho; “Pachorra”: Júlio Bittencourt; “Louco”: Plínio Marcos; “Garoto”: Edemar Cid Ferreira. Coadjuvantes: Eliseu Gama Filho; Aloysio Costa; Dilmar Carneiro. Contra regra: Sarah Herzstark e Creuza Ribeiro de Carvalho. Desenho do programa: Roberto Costa Gonçalves. Montagem: a Equipe. Direção: Plínio Marcos. O Programa da peça ainda trazia alguns comentários sobre os atores e o grupo. “Os intérpretes desta peça: com uma única exceção, a do autor da peça, o elenco de “Barrela” é todo de estreantes em teatro; quando o pano se levantar, estarão pela primeira vez enfrentando uma plateia, com uma peça difícil e perturbadora; eles são, na verdade, dirigentes da entidade que vão tentar fazer teatro porque gostam de teatro, e porque acham que este é o melhor meio que possuem para promover um movimento de levantada cultura”. In: *Barrela. Programa da Peça*, Santos, São Paulo, 1959. In: www.pliniomarcos.com. Acesso em 12/08/2016.

¹⁰⁷ *Barrela* possui duas versões dramáticas. A versão de 1958, momento de escritura da peça, é um texto formalmente mais simples e bem menos violento do que se assistirá em 1980. Versão que acreditamos que foi alterada por volta de 1976, ano de publicação do texto pela Global Editora, livro que acompanha essa pequena história de *Barrela* feita por Plínio Marcos. Este último tornou-se a versão definitiva do texto. Podemos perceber diferenças fundamentais na personagem *Bereco*, pois em 1958 chamava-se *Pachorra*. Suas características psicológicas: a violência física, as relações de poder entre os companheiros de cela, a força das ações são ampliadas na segunda versão, pois integram uma nova amplitude às complexas relações de poder entre as personagens. O conflito, na segunda versão, ganha contornos mais delineados e ampliados, marcando profundamente as relações internas na cela. Nesse caso, apresenta os mesmos elementos, pois intensifica a cada

Houve um caso em Santos de um garoto que, por pouca coisa, badema de botequim ou coisa parecida, foi recolhido ao xadrez, junto com a malandragem da pesada e penou o bastante pra ficar picado de raiva e saindo de lá, se armar e ir matando todos os que barbarizaram no xadrez.¹⁰⁸

Assim, estabelece uma relação entre a vivência e a capacidade em criar histórias próprias de um mundo de marginalizados, um mundo que “conhece bem”. Essa “escrita despreocupada”, nas palavras do próprio autor, será o elemento desestabilizador de toda a sua dramaturgia, reconhecida pelos críticos como uma prática teatral única naquele momento histórico. Necessariamente, ao recontar sua história, o dramaturgo incorpora elementos, pois para ele, ao mostrar o texto para seus pares do circo, logo inicia um processo de censura, pois aquela linguagem impossibilitaria a realização do espetáculo naquele momento histórico.

Em 1959, *Barrela* enfrentará a censura e a oposição dos setores mais conservadores da sociedade, inclusive entre os próprios atores amadores do Centro de Estudantes de Santos. É dignamente um texto em busca de um palco e resume a luta do dramaturgo contra a censura e a busca pela liberdade de expressão. Plínio Marcos fala sobre essa luta para ser encenado ainda em 1959.

Carlos Magno resolveu realizar em Santos o seu Festival de Teatro Estudantil, justamente porque lá estavam a Patrícia Galvão e o Geraldo Ferraz, que então era secretário do jornal A Tribuna, e que botaram tudo na parada. Aí, Patrícia mostrou a Barrela pro Paschoal. Ele se entusiasmou e, no final do festival, fez estardalhaço, falou pros jornais que a Barrela era uma das peças que mais o comoveram até então e disse que ainda fazia questão que os estudantes de Santos a montassem. E o Osvaldo Leituga, Presidente do Centro de Estudantes de Santos, topou a parada.¹⁰⁹

Plínio Marcos interpreta e reconta a história de *Barrela* em diversos momentos de sua carreira. A trajetória da peça revela um pouco a trajetória do dramaturgo. Para ele, escrevendo em 1976 no momento de publicação do texto dramático em formato de livro, a peça sofreu para ganhar os palcos. Marcou uma geração de estudantes que, ainda na década de 1950, seria tragada na década seguinte, pelos desmandos da censura e do governo militar. Era um processo de luta, pois “demos um duro danado. Com exceção do Julinho Bittencourt, do

cena e guarda o final violento e angustiante. Paulo Vieira analisa assim: “Projetando tal peça no tempo, no final da década de cinquenta, o impacto causado por ela não deve ter sido pequeno. Inclusive porque vem à tona um grupo de personagens novas no contexto do teatro brasileiro, além do que a situação exposta era radicalmente estranha ao teatro que se praticava”. VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 56.

¹⁰⁸ MARCOS, Plínio. A História de Barrela. In: **Barrela**. São Paulo: Global Editora, 1976, p. 05.

¹⁰⁹ Ibid., p. 07.

Antonio Vieira e de mim, ninguém mais queria saber de teatro, mas com o tempo pegaram gosto. Em fins de 59, estávamos prontos pra estreiar”.¹¹⁰

Essas referências serão fundamentais para a construção teórica e interpretativa dos críticos teatrais que se debruçaram sobre a obra de Plínio Marcos e, principalmente, do texto teatral *Barrela*. Lucio Allemand Branco, no estudo comparativo entre Genet e Plínio Marcos, alerta para as relações de poder da vida marginal. Plínio Marcos, em *Barrela*, captou esse universo com maestria ainda na década de 1950, pois

as relações de poder da vida marginal ganham uma dimensão singular quando no confinamento por revelarem mecanismos que apenas a situação de inescapabilidade poderia trazer à tona. As regras do convívio forçado modelam uma nova expressão da ‘excentricidade’ social ao exigir, um tanto paradoxalmente, uma atitude pautada no rigor da obediência a uma nova ordem”.¹¹¹

Essa nova ordem ressaltava as relações de poder estabelecidas dentro da cela, espaço restrito e condicionado a regras próprias de uma realidade singular. *Barrela* inseria o público nessa realidade específica por diversos meios e mecanismos teatrais. Os críticos construíram suas interpretações e incorporaram o dramaturgo nesse universo dramático. A peça nunca foi encenada nas décadas de 1960 e 1970 solidificando os argumentos dos críticos que referenciavam o texto como uma possibilidade, um momento de criação vetado pela censura e pelas autoridades políticas.¹¹² O texto dramático ganhou contornos específicos ao longo de sua trajetória, pois a proibição pela censura tornava-se o elemento perturbador na carreira dramática de Plínio Marcos.

No entanto, mesmo com a proibição, uma matéria assinada no jornal *Correio da Manhã* convidava o leitor a assistir o espetáculo, mesmo o texto sendo proibido pela censura. O texto jornalístico carrega as marcas de uma irônica reflexão sobre a realidade da peça, tanto do ponto de vista do enredo quanto da proibição censória. A ironia do texto vale a reprodução do longo trecho em questão.

¹¹⁰ Ibid., p. 07.

¹¹¹ BRANCO, Lucio Allemand. **A santa absolvição do crime: violência, revolta e religiosidade nas dramaturgias de Jean Genet e Plínio Marcos**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – UERJ, Rio de Janeiro, 2012, p. 107.

¹¹² Em 1967, *Barrela* foi montada sob a direção de Luis Carlos Maciel. Essa montagem – considerada uma tentativa de burlar os esquemas censórios – forjou uma “crítica imaginada” sob as possibilidades do texto teatral e das montagens que poderiam ter acontecido durante todo o período em que o texto foi proibido. A censura proibiu o espetáculo e o texto seguiu os caminhos burocráticos da proibição censória. Essa montagem de Luis Carlos Maciel, no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, teve a seguinte ficha técnica: Cenografia: Luis Parreiras, com Fábio Sabag, Joel Barcelos, Milton Gonçalves, Ginaldo de Souza, Luiz Parreiras, Carlos Guimas e Mário Petraglia.

Quando não quiser assistir uma peça forte, trágica, cômica, pornográfica, ou seja lá o que for, tem uma saída muito simples: não vai. Ninguém nunca obrigou a ninguém neste país, e em nenhum outro, a assistir a uma peça teatral, a ver um filme (exceção feita às propagandas do Governo, de Jean Manzon) ou observar uma mulher tirar a roupa. Logo o censor é um objeto antidemocrático por excelência dentro de uma sociedade [...]. Os censores, que entendem pra burro de dramaturgia, e, surpreendentemente, também o ministro da Justiça, chegaram à conclusão que a montagem da peça “não é aconselhável”. Também pudera, a peça se passa numa cela de prisão no Brasil. Como aqui não existem marginais, assassinos ou carcereiros, ela é um despropósito. Há ainda aquele argumento xaroposo: “Como posso ir ao teatro com a minha senhora e assistir todas essa barbaridades!”. Existem duas soluções: ou larga-se a senhora em casa, coisa nada rara na relação matrimonial burguesa, ou se vai com ela assistir ao Festival Tom & Jerry, filmes de Doris Day etc.¹¹³

No entanto, o depoimento do diretor Luis Carlos Maciel, presente na reportagem, discutia os conceitos estéticos que perpassavam a montagem e o texto de *Barrela*. Para ele, o dramaturgo “reinventa o teatro naturalista e põe em questão, outra vez, o seu problema estético, ou a sua maneira de captar a realidade e transformá-la em obra de arte. Consegui isso, porque resolvi extrair da atitude naturalista as suas últimas consequências. Retoma o que já tinha sido superado e transforma em comportamento vital. Daí que suas peças eficientes são as menos artísticas no sentido tradicional”. O diretor estabelece os critérios tendo por base a capacidade do dramaturgo em retirar da realidade uma matéria viva e transformá-la em obra de arte. A fala do diretor caminha no sentido de retirar a arte para revelar a realidade.

Ao montar o espetáculo, procurei que a sua forma global não fosse naturalista, apesar de a interpretação obedecer a este critério, para não criar a impressão de um mundo mágico, particular e pequeno. Ampliei o mais possível o cenário, para que a cela vaze o presídio, e descendo ao espectador a noção de que ele está comprometido com tudo o que se passa ali dentro, o mundo continua no presídio, e este continua na rua, ou na casa de qualquer um de nós. Qualquer cerceamento de liberdade, ou qualquer tipo de pressão que não permite ao homem ser ele próprio, desumaniza uma comunidade.¹¹⁴

O diretor procurava ultrapassar o universo de confinamento em que as personagens se encontram. A proposta do diretor é inserir o espectador nesse universo que apresenta-se distante da plateia, mas ao mesmo tempo integra a vida em sociedade. O mundo do presídio também é o mundo partilhado pelo público teatral. Nesse sentido, *Barrela*, na visão do diretor, ganha cada vez mais contornos artísticos e estéticos em busca dos problemas humanos e das questões universais. Michalski, em 1968, assistiu aos ensaios no Teatro Jovem e interpretou *Barrela* de uma maneira completamente diferente.

¹¹³ LAMARE, Germana de. *Barrela*, a peça proibida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de março de 1968.

¹¹⁴ Ibid.

Yan Michalski pautou sua análise de *Barrela* tendo como referência os outros textos teatrais – *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* – que revelaram o dramaturgo para a crítica paulista e carioca a partir de 1967. Para ele, “comparada com as obras mais recentes do talentoso autor, Barrela parece algo primária, monolítica e ingênua. [...] A estrutura das personagens é por demais esquemática, e o desenvolvimento da narrativa por demais óbvio e folhetinesco, para que a obra possa transcender consideravelmente o caso particular que lhe serve de enredo, e projetar-se para a esfera de um significado mais amplo e generalizado”.¹¹⁵ O texto, na visão do crítico, estava preso a um esquema estético fechado que não projetava para fora do ambiente narrado uma perspectiva de realidade latente na sociedade.

O crítico interpreta *Barrela* como uma flagrante “crônica dramatizada” que se esgota no tempo e espaço de sua criação. Michalski estrutura sua análise por comparação. Se os outros textos transcendiam o espaço dramático forjando dramas universais, *Barrela* não projetava os conflitos entre as personagens para o universal. Os dramas – na mesma condição de suas personagens – estavam fechados e voltavam-se para um micro universo de suas personagens. No entanto,

Em Barrela o dramaturgo se recusa a enfeitar a realidade, e a apresenta sob o seu mais cru e cruel aspecto, mas com tamanha sinceridade, força de convicção e naturalidade de linguagem, que nem por um momento o espectador deixa de acreditar que os acontecimentos – que talvez fossem considerados pouco plausíveis, se contados de outra maneira – se passaram exatamente assim como os vemos no palco.¹¹⁶

A realidade e a estrutura do texto chamam a atenção do crítico. Se por um lado, Michalski observa uma estrutura fechada do ponto de vista estético, por outro recomenda a força da linguagem que não “enfeita” a realidade. Essas características foram fundamentais para que os críticos teatrais referendassem a obra pliniana e sua força dramática. O dramaturgo também marcou essa “força do real” em comentar a escrita de *Barrela*. O texto marca uma construção histórica e interpretativa sobre a obra de Plínio Marcos. Ele mesmo reelabora as nuances do momento histórico. Se de um lado a crítica lhe resguarda um lugar na história do teatro brasileiro, seu trabalho como autor lhe garante respostas instigantes. Sobre as observações de Michalski, Plínio Marcos colabora escrevendo – no prefácio de lançamento do livro em 1976 – uma pequena história sobre a trajetória do texto que nunca chegava aos palcos, mas encontrava-se publicado.

¹¹⁵ MICHALSKI, Yan. Barrela, a peça que conta a vida como ela é. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de março de 1968.

¹¹⁶ Ibid.

Mas o caso do garoto me comoveu tanto que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história, a despejei no papel. Escrevi na forma de diálogo, em forma de espetáculo de teatro, que era o que eu mais conhecia, mas não me políciei, não me preocupei com os erros de português, nem com as palavras. Imaginei o que se passara no xadrez antes, durante e depois de o garoto entrar, coisas que eu conhecia bem de tanto escutar históricas da boca da malandragem. E dei o nome de *Barrela*, que é borra que sobra do sabão de cinzas e que, na época, era gíria que significava o mesmo que curra, ou seja, quando todos estupram um.¹¹⁷

A linguagem de *Barrela* era o que sedimentava a referência dos críticos teatrais em 1968. Para estes, o texto carregava os contornos de uma realidade própria e complexa, mas com a censura os críticos teatrais não conseguiram avaliar o texto ou a cena teatral proibida pelo Ministro da Justiça Gama e Silva.¹¹⁸ Nesse sentido, a proibição de *Barrela* marcou profundamente o olhar destes mesmos críticos teatrais. Durante toda a década de 1960 e 1970 o texto não foi levado aos palcos completando uma das mais longas proibições censórias no Brasil, 21 anos de proibição.¹¹⁹ O texto ganharia os palcos novamente nos anos de 1980.¹²⁰

Em 1980, *Barrela* – juntamente com *Abajur Lilás* – novamente seria objeto de comentários dos críticos teatrais, pois o texto enfim havia sido liberado pela censura.¹²¹ Os

¹¹⁷ MARCOS, Plínio. Op. cit, 1976, p. 6.

¹¹⁸ A proibição de *Barrela* provocou algum movimento no meio crítico e artístico. O jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, por meio da coluna de Van Jafa, promoveu um debate sobre a obra: “é sua primeira peça, certamente reescrita para esta montagem”. No entanto, as análises mais profundas do espetáculo e do texto não serão feitas nesse momento. JAFÁ, Van. Sem título. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 de março de 1968.

¹¹⁹ Como alternativa à proibição censória que durava quase 20 anos, o texto teatral *Barrela* foi publicado em 1976. Nessa publicação, o autor faz um prefácio contando a história de *Barrela*, as tentativas de levar o texto aos palcos e as sucessivas proibições ao longo de todo o período. MARCOS, Plínio. **Barrela**. Global Editora: São Paulo, 1976. Cláudio Kahns, em 1977, publica um artigo comentando a trajetória de *Barrela* ao longo dessas duas décadas. O crítico chama a atenção para a leitura do texto no Teatro Ruth Escobar dentro do Seminário de Dramaturgia organizado para permitir a leitura de textos teatrais proibidos. A leitura de *Barrela*, segundo afirmações do diretor Mário Mazzetti, prepara os atores para a marcação do texto, ou seja, uma leitura acompanhada de gestos e momentos, a fim de “manter o realismo e o quase naturalismo da peça”. KAHNS, Claudio. Hoje, “*Barrela*”, do recordista Plínio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de agosto de 1977.

¹²⁰ Em janeiro de 1980, o dramaturgo alegava que *Barrela* havia sido montada para apresentações não públicas da peça para convidados pagantes selecionados. “A encenação, que inclui cenários, tornou-se possível graças à extrema dedicação de um grupo de atores e se a peça for liberada, já está tudo preparado para uma reapresentação normal”. Era o início de formação de O BANDO. PLÍNIO, ENQUANTO “BARRELA” não vem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de janeiro de 1980.

¹²¹ A primeira montagem de *Barrela* depois da liberação censória ocorreu em 1980. A iniciativa teatral em forma de cooperativa tinha por nome O BANDO. Plínio Marcos marcou novamente o surgimento do grupo: “Nos meados de outubro de 1979, um grupo de atores se juntou para, clandestinamente, montar *Barrela*, que completava 20 anos de proibição pela censura. A peça estreou em dezembro, no porão do TBC [Teatro Brasileiro de Comédias, SP], gentilmente cedido por Antônio Abujamra, diretor do TBC na época. Os ingressos eram vendidos pelo próprio elenco que, nas ruas, os ofereciam para as pessoas. Todas as sessões, que eram realizadas às sextas-feiras, à meia-noite, lotaram. Um êxito”. O grupo se transferiu para o TAIB – Teatro de Arte Israelita Brasileiro – em São Paulo e a iniciativa funcionou durante dois anos. www.pliniomarcos.com. Acesso em 20/11/2016. O programa da peça traz a seguinte ficha técnica: Direção: Renato Consorte e Plínio Marcos. Elenco: Francisco Milani: *Tirica*; João Acaíbe: *Bahia*; Benê Silva: *Bereco*; Thanah Correa: *Portuga*; Antonio

críticos marcaram sua posição do ponto de vista histórico denunciando o longo período de proibição. Naquele momento, a denúncia era o principal elemento que estruturava as análises de *Barrela*. Alberto Guzik fez de sua crítica um libelo que aplaudia a liberação do texto e marcava sua posição diante da censura. A luta contra a censura empreendida pelo dramaturgo era ressaltada por Guzik.

Depois de uma proibição de 21 anos, *Barrela*, primeiro texto de Plínio Marcos, é remontada por uma cooperativa integrada pelo autor. Nas últimas duas décadas esse dramaturgo delineou uma das carreiras de resistência mais coerentes e combativas da história da cultura nacional. Sofrendo proibições sucessivas que o impediram de estabelecer uma carreira regular como escritor de teatro, o teimoso santista não arredou pé. Teimou, nadou contra a corrente. Virou conferencista, editor e vendedor de seus próprios livros e cronista de jornal. Plínio continua a se desdobrar [...]. Plínio sobreviveu. Mas sua carreira penosa, seu talento castrado são provas dolorosas do alcance da paranóia censural. *Barrela* é um espetáculo emocionante. O texto possui as qualidades características de Plínio. Diálogos incisivos, personagens bem-delineadas, ação contínua, tensão extremada. Bem-dirigida e bem-interpretada por um conjunto de poderosos atores, a produção da cooperativa O Bando vai além das próprias qualidades da montagem. Com a inclusão de compositores e musicistas como Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, Zeca da Casa Verde, Talismã e outros sambistas paulistanos, que abrem o espetáculo – e com os quais Plínio Marcos vem trabalhando há alguns anos – *Barrela* ganhou a dimensão de um evento concreto da cultura popular. A empolgante criatividade dos músicos e a violência assombrosa nos cárceres. Fatias da realidade no palco.¹²²

O texto e suas qualidades estéticas estavam em segundo plano. Com a entrada dos sambistas populares, o espetáculo ganhava contornos de um evento de cultura popular. A *Barrela*, montagem de 1980, arregimentava as vontades do momento: um texto liberado depois de duas décadas de proibição, o autor também proibido carregando o estigma de maldito e um espetáculo marcado por elementos da cultura popular. *Barrela* condensava os desejos de grande parte da intelectualidade artística do período, pois marcava a liberação de diversos textos pelo Conselho Superior de Censura. A crítica teatral interpretava o espetáculo tendo como referências essas mudanças sociais e históricas do final da década de 1970. “Com um poder de síntese que é uma de suas melhores características, Plínio Marcos resume em um enredo contundente a espantosa sub-humanidade que se agita atrás das grades. Um punhado

Leite: *Fumaça*; Adelmo Rodrigues: *Caranguejeiro*; Moisés Rocha: *Falcom*; Júnior Prata: *Garoto*; Carlos Costa: *Pinto Mole*; Cachimbo: *Pentelho Branco*; Gabriel: *Guarda*; Zeca da Casa Verde: *Guarda*; Manoel Gutierrez: *Carcereiro*. In: Programa da peça: *Barrela*, Produção: O BANDO, São Paulo, 1980.

¹²² GUZIK, Alberto. Sem título. In: www.pliniomarcos.com. Acesso em 20/11/2016.

de presidiários é mostrado ao público no retrato fiel de uma situação social”.¹²³ O milagre econômico não conseguia esconder essas personagens desveladas por Plínio Marcos como “fatias de realidade no palco”. Na visão dos críticos, *Barrela* como evento estético tornava-se também um momento de purgação dos sentimentos do período de redemocratização ao congregar os diversos elementos estéticos e políticos.

“Barrela” prova que Plínio Marcos, como arguto repórter do cotidiano, e mais, como poeta dos desvalidos, continua certo no que escreveu. Nem uma linha a tirar. Afora, porém, os aspectos imediatos da questão, é impressionante redescobrir a força da literatura de Plínio. Há vinte anos atrás, quase um moleque das ruas santistas, ele já trazia uma linguagem nova e, quem sabe, irrepetível. O teatro que faz não vale exclusivamente porque fotografa a realidade social. “Barrela” vai além ao incorporar nos incidentes ocorridos na cela onde homens se confrontam, aspectos gerais da condição humana: medo, esperança, ódio, múltiplos sentimentos que formam o homem universal. Uma peça sem piedade, mas solidária.¹²⁴

“São vinte anos de silêncio forçado que emergem no palco do Taib”. O crítico construiu uma argumentação marcada pelo contexto social e político de *Barrela*. As fronteiras estéticas estão colocadas em segundo plano, pois é um momento de reflexão histórica e social. Ademais, os críticos estruturam seus posicionamentos sobre a temática desenvolvida no texto e a realidade brasileira. O texto não envelheceu.

De poucas peças se pode dizer: tem quase dez anos mas sobreviveu, não foi superada. Pois “Barrela” tem 22 anos, vinte e pouco de proibição, e sobrevive vigorosa, contando a história de um grupo de homens espremidos numa cela. O autor diz que o mérito não é seu, mas do país, que conseguiu a proeza de não mudar nesse tempo todo (algumas coisas até se agravaram).¹²⁵

A entrada de novos personagens transformava o espetáculo numa apoteose popular. “Barrela, a essa altura, ficou maior do que é, e isso não é pouco mérito”. Nesse sentido, os críticos transformaram a liberação e a encenação de *Barrela* em símbolo da resistência artística à censura e aos desmandos da ditadura.

Proibido em bloco, durante muitos anos Plínio Marcos foi o teatrólogo brasileiro mais perseguido e desconhecido: sua obra, supunha-se, estaria inteira na altura de “Navalha na Carne” e “Dois Perdidos Numa Noite Suja”. Liberado, descobre-se outra realidade [...]. Apesar do veto oficial, “Barrela” andou chegando de alguma forma ao palco, aparentemente tolerada pela Censura: além de tentativas de amadores em 1968, no Rio, um grupo de

¹²³ DEL RIOS, Jefferson. *Barrela*, sempre atual com a força de Plínio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de julho de 1980 e GARCIA, Clóvis. “Barrela”: após 21 anos, a mesma força dramática. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 1980.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ PUCCI, Cláudio. Quantas peças conseguem isso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de julho de 1980.

profissionais que aguardava a liberação arriscou-se, em sessões para a classe teatral e convidados especiais – e, no início deste ano, uma cooperativa de atores, “O Bando”, sob direção de Plínio Marcos e Renato Consorte, encenou a peça em São Paulo e Santos, até a liberação definitiva [...]. Reduzidos a uma situação de animalidade, os personagens de “Barrela” encontram apenas duas válvulas de escape: a violência indiscriminada que atira uns contra os outros e a maconha contrabandeada para dentro das celas. São personagens autênticos, já que em “Barrela”, Plínio Marcos, conhecido por seu aguçado ouvido para o falar coloquial, não se limita a copiar a linguagem do cotidiano: ele a recria, dando-lhe um ritmo altamente teatral [...]. Mas o maior mérito da peça está em sua enxuta dramaticidade. Ela jamais envereda pelo panfletário, mesmo porque qualquer reflexão mais profunda soaria falsa nos personagens. O que vale é a ação dramática – e isso garante a juventude de “Barrela”, passados 21 anos.¹²⁶

Em 1980, *Barrela* serviu aos críticos teatrais como um elo interpretativo histórico que ligava as duas décadas em que vigoraram o regime militar brasileiro. Plínio Marcos com sua dramaturgia realista, com personagens marginalizados e conflitos intensos era símbolo da truculência e da censura. As lutas empreendidas em torno de *Barrela* reforçavam essa imagem diante da crítica teatral e da classe artística. Os processos enfrentados pelo dramaturgo, as lutas artísticas para a liberação das peças, a escrita – em prosa ou teatral – como forma de luta pela sobrevivência ganham contornos poéticos no final da década de 1970. *Barrela* congregava todos esses elementos: escrita em 1959, o texto passou duas décadas proibido. Ainda naquele contexto, a única apresentação no Festival de Teatro Estudantil, em Santos, marcava os últimos momentos do regime democrático brasileiro.

Ao longo das décadas seguintes, *Barrela* nunca chegou aos palcos. Em 1968, o texto foi interpretado pelos críticos como uma construção estética fechada, sem diálogo com a realidade por Yan Michalski. Tal análise foi negada pelo diretor Luis Carlos Maciel, pois toda a construção cênica do espetáculo quebrava essa ilusão, mostrando que o “mundo da cela de uma prisão” integra a realidade do público. *Barrela* extrapolava os limites do palco para interpretar o mundo, principalmente a partir de 1980. A trajetória do texto contribuiu ainda mais para solidificar os mecanismos estéticos que balizaram a obra do maldito: o realismo teatral, a força da linguagem, as personagens marginalizadas e os embates com a censura durante o regime militar.

No contexto da abertura política, *Barrela* ganhou contornos de uma verdadeira apoteose popular. A atualidade do texto foi apontada pelos críticos teatrais como força interpretativa da realidade brasileira. O dramaturgo se desculpava dizendo que “a culpa não era dele se em vinte anos o país não havia mudado”. O texto carregava todos os elementos

¹²⁶ FLEXA, Jairo Arco e. Em liberdade, não é mais a Censura que julga Plínio Marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 09 de julho de 1980.

para que tornasse um evento histórico e social no contexto de 1980.¹²⁷ Assim, a trajetória de *Barrela* carregava as imbricadas relações históricas construídas ao longo do período ditatorial brasileiro. Marcou profundamente a carreira de Plínio Marcos, pois tornou-se representativa de uma estética própria e resistente ao tempo, e ainda continua atual como modelo social interpretativo da realidade prisional brasileira. É um texto que perpassa todo o período ditatorial brasileiro tornando-se, dentre os textos do autor, paradigmático dessa luta encarnizada de Plínio Marcos para ser ouvido e encenado. Reforçava ainda mais o lugar de maldito ocupado por Plínio Marcos na história do teatro brasileiro.

O texto carrega os conflitos daquela época para a posteridade. No entanto, outros textos do dramaturgo também serviram como “ponta de lança” para que os críticos teatrais forjassem suas interpretações acerca da obra do “maldito”. *Dois perdidos numa noite suja* – obra-prima na visão dos críticos teatrais – foi uma dessas peças que marcou toda a trajetória de Plínio Marcos.

2.3 – *Dois perdidos numa noite suja*: o nascimento do dramaturgo

Dois perdidos numa noite suja marca praticamente o nascimento do dramaturgo para a crítica teatral paulista.¹²⁸ Na década de 1960, especificamente em 1966, o texto ganhou os palcos brasileiros demarcando os novos olhares da crítica teatral para o dramaturgo Plínio Marcos.¹²⁹ Imediatamente, os críticos buscaram interpretar a obra à luz das influências estéticas e políticas do seu tempo, construíram novos olhares para o dramaturgo. Demarcavam os novos parâmetros que seriam basilares para a compreensão futura do dramaturgo,

¹²⁷ Durante a década de 1980, *Barrela* foi encenada por vários grupos teatrais no Brasil. Consultar: MARINHO, Flávio. “Barrela”, oito perdidos numa cela suja. O Globo, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1982; BUENO, Eduardo. Seis perdidos numa noite suja e longa. O Estado de São Paulo, São Paulo, 03 de agosto de 1990. A adaptação cinematográfica revela um intenso diálogo de *Barrela* com a realidade brasileira das décadas seguintes, quase trinta anos depois de escrito: **Barrela: Escola de Crimes**: Brasil: 1994 (lançamento comercial) / Direção: Marco Antonio Cury, baseado em peça homônima de Plínio Marcos / Companhia produtora: Nádya Filmes / Fotografia: Antonio Penido / Elenco: Marcos Winter, Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Cosme dos Santos e Paulo Cezar Pereio.

¹²⁸ O texto teatral *Dois perdidos numa noite suja* foi escrito em 1966 e estreado no mesmo ano na galeria do Bar Ponto de Encontro, em São Paulo. Depois, o espetáculo foi transferido para o Teatro de Arena em São Paulo. Na temporada no Teatro de Arena, Ademir Rocha foi substituído por Berilo Faccio. Ainda nesse ano, a mesma montagem se apresentou no Teatro da Rua (Rua Augusta, 2203, São Paulo), como a primeira parte de um programa duplo, cuja segunda parte era *Zoo Story*, de Edward Albee. www.pliniomarcos.com. Acesso em 20/03/2016.

¹²⁹ A primeira adaptação cinematográfica foi em 1971: **Dois Perdidos numa noite suja**: Brasil: 1971 (lançamento comercial) / Direção: Braz Chediak, baseado em peça homônima de Plínio Marcos. Companhia produtora: Magnus Filmes / Fotografia: Hélio Silva / Elenco: Nelson Xavier e Emiliano Queiroz. A segunda é de 2003, **Dois perdidos numa noite suja**: Brasil: 2003 (lançamento comercial) / Direção: José Joffily, baseado em peça homônima de Plínio Marcos / Companhia produtora: Coevos Filmes / Fotografia: Nonato Estrela / Elenco: Roberto Bomtempo e Débora Falabella.

principalmente os diálogos com a obra pelo viés acadêmico. Por outro lado, também buscaram um “novo caminho” para a dramaturgia nacional. É o momento que demarca o olhar crítico para o dramaturgo e sua obra. Plínio Marcos relatou, em diversos momentos, a estreia do texto na Galeria do Bar Redondo, em São Paulo. Assim, o texto, no momento da escrita e encenação, será fundamental para compreender as estruturas interpretativas construídas pelos críticos como basilares para a compreensão de grande parte da obra pliniana. Mas antes disso, o próprio Plínio Marcos consolidou seu olhar cômico para o acontecimento teatral.¹³⁰ Assim se referenciou sobre a primeira encenação do texto.

Eu escrevia. Eu escrevia. Uma peça de dois personagens, inspirada num conto de Moravia. Pensava em arrumar um companheiro e sair mambembando pelo interior. Mostrava para uns e pra outros, mas ninguém interessava. Uns achavam que eu já era marcado, maldito. Seria proibido de qualquer jeito. Outros não acreditavam na peça. O Alberto D’Aversa achava uma obra-prima. Achava também que não tinha nada a ver com o conto de Moravia. Mas andava numa merda de fazer gosto. (Grifos nossos)¹³¹

A análise de Plínio Marcos sobre o momento é marcada pelas nuances da memória. As interpretações biográficas se misturam com a análise dos críticos que naquele momento escreveram sobre o dramaturgo. No entanto, é um lapidar relance da memória que marca o nascimento do dramaturgo para a crítica teatral. *Dois perdidos numa noite suja* tem essa capacidade ao pensar a trajetória da obra pliniana e os diálogos com a crítica teatral. O autor, ao relembrar esses momentos, distantes quase trinta anos depois, demarca o lugar dos críticos ao incorporar as influências estéticas marcadas como referências fundamentais para a compreensão do texto. Por outro lado, revela também os caminhos da construção dramática marcados pelas dificuldades econômicas naquele momento de escrita. Na sua própria narrativa, a censura e a condição de maldito são fundamentais para a compreensão a criação de *Dois perdidos numa noite suja*.

Eu continuava mostrando a peça pra uns e pra outros. Mostrei pra Cacilda Becker. Ela leu. Ficou pensativa por um tempo, depois falou, com sinceridade que lhe é peculiar. _ Engraçado, você conhece dez palavras e dez palavrões e escreveu uma peça. Incrível. O que você pretende fazer com ela?

¹³⁰ Segundo Lucineia Contiero, o dramaturgo “atravessava um período difícil, de dinheiro curto, a que procurava aliviar fazendo bicos. Como ator, andava desempregado. Ao escrever a peça sabia, pelo registro polêmico de certos temas, que teria dificuldades com a censura, e não podia se fiar cegamente no resultado financeiro do empreendimento. Pensou numa peça para atura: dois personagens, cenário reduzido, tudo que facilitasse mambembar pelo interior, como fizera na década de cinquenta com o circo. Pensava fazer algum dinheiro, driblar a crise”. CONTIERO, Lucineia. **Plínio Marcos: uma biografia**. Tese apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista: Assis, 2007, p. 216. Tais afirmações contextuais não explicam o conceito estético aprofundado por Plínio Marcos, os motivos de criação do texto e nem o contexto histórico da escrita do texto. Contiero ressalta apenas o caráter memorialístico.

¹³¹ MARCOS, Plínio. **Figurinha difícil: pornografando e subvertendo**. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 1996, p. 101.

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 montar essa peça no interior vão te esfolar e te enforcar no poste. Não entra nessa. Invente outra. Eu sei que as pessoas tem a maior bronca de quem as incomoda. Mas o que podia fazer? O pensamento livre incomoda. Senti que a Cacilda foi tocada.¹³²

Mas o mais interessante, na fala do dramaturgo, é o processo de montagem do espetáculo. Aqui, todo o processo é marcado pelas dificuldades e agruras de um dramaturgo iniciante. Plínio ressaltou essas dificuldades, marcas características de toda uma trajetória teatral. Mas na montagem de *Dois perdidos numa noite suja* ressaltou o início da carreira.

Eu fiquei triste. Mas continuei convidando as pessoas pra trabalharem comigo. Atores já considerados, ou atores batalhando espaço. Péricles Fabiano (filho do Simplício). Fauzi Arap. Ninguém se interessava. Aí conheci o Ademir Rocha. Ele não sabia de nada de mim. Eu sabia que ele tinha feito escola de arte dramática. Acertamos, com a condição imposta por ele: se aparecesse um ator de verdade, entrava no meu lugar. Não apareceu. E foi comigo mesmo na estreia. Penosa. A Nídia Licia me emprestou o dinheiro. O Buca, um amigão, outro dinheirinho. O Pelégio, iluminador da Tupi, ajudou a gente a afanar refletores do Sumaré. O pessoal maquinista descolou pra nós os praticáveis. Os contra-regras pegaram as camas e tudo o que precisávamos pro cenário. O transporte foi com o pessoal da garagem. E lá fomos nos instalar num lugar chamado Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole, que Emílio Fontana conseguiu pro nosso espetáculo. Grandes amigos, com a graça de Deus, sempre tive. O Toninho Matos e o Paulo Ubiratan, hoje diretor da Globo, operavam luz e som. E eis *Dois perdidos numa noite suja* pronto pra estreia.¹³³

Nessa perspectiva, a estreia do espetáculo ganha contornos cômicos, improvisados à maneira do teatro amador, marcados pela total falta de recursos financeiros, mas demonstra a capacidade de Plínio Marcos em demarcar historicamente a sua “estreia” como dramaturgo, momento referendado pelos críticos. A realidade da estreia, mesmo com o olhar memorialístico de Plínio Marcos, revela um momento de efervescência do teatro em Santos/SP. O teatro, para Plínio Marcos, no caso de *Dois perdidos numa noite suja*, foi uma aventura de amigos que procuravam um palco para um texto. A estreia, pelo prisma da memória do dramaturgo, foi uma verdadeira aventura teatral.

A estreia nesse boteco Ponto de Encontro foi uma parada. Cinco pessoas pra 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

¹³² Ibid., p. 101.

¹³³ Ibid., p. 102.

Freire nos comoveu. Ele prometeu mandar gente pra ver a peça. Disse que ali estava nascendo o novo teatro brasileiro. Eu estava pasmo.¹³⁴

O autor busca outros posicionamentos quando reconhece o lugar da crítica teatral como lugar de reflexão e divulgação de *Dois perdidos numa noite suja*. Os críticos interpretaram como um locus privilegiado de análise sobre a realidade brasileira. Nesse caso, Plínio Marcos reconhece o lugar dessa crítica na construção interpretativa de sua obra.

Nessa noite foi a 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. E era verdade. Roberto Freire de um lado, Alberto D'Aversa de outro. Começou a vir gente. Pouca. Mas dava um dinheirinho [...] Mudamos pro Teatro de Arena. Um aluguel louco, 70% da renda. Topamos. Sobrava pouco pra nós [...] 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*.¹³⁵

Nessa perspectiva, o dramaturgo estabelece a importância dos críticos na sua trajetória. *Dois perdidos numa noite suja* afirmaria o debate crítico e a ascensão definitiva do “novo dramaturgo, Plínio Marcos”.¹³⁶ Um dos espectadores da estreia de *Dois perdidos numa noite suja* – como lembra Plínio Marcos – foi Roberto Freire, escritor e psiquiatra, convidado por Ademir Rocha para assistir ao espetáculo. Na visão de Roberto Freire, esse novo teatro que nascia marcava um novo momento da dramaturgia nacional.

Só reconheço como inteiramente válidos dois textos nacionais: "Eles Não Usam BlackTie" de Gianfrancesco Guarnieri e "Dois Perdidos Numa Noite Suja" de Plínio Marcos. Quase dez anos os separam [...] A impressão que tenho é de que não se escreveu nada entre ambas. Porque faltou sinceridade, não houve real necessidade de escrever, nenhum outro autor teve bastante coragem de retratar seu mundo, ou seus mundos não possuíam nada digno de retrato. Ver "Dois Perdidos Numa Noite Suja" não é mole. Tem bastante humor para gente descarregar a vergonha, o medo e a covardia que a honestidade do autor nos provoca. É a peça mais suja e cruel jamais escrita no Brasil. Por isso linda e necessária, importante e verdadeira.¹³⁷

¹³⁴ Ibid., p. 103.

¹³⁵ Ibid., p. 103.

¹³⁶ Revista Pulso, ano 8, n. 282, 18 de maio de 1968.

¹³⁷ FREIRE, Roberto. Dois perdidos numa noite suja. **Revista Sinal**, São Paulo, 1996. Martim Gonçalves será um crítico mordaz dessa postura de Freire. No entanto, ao criticar a postura de Freire na comparação entre Plínio Marcos e Guarnieri, o crítico carioca reforça as qualidades dramáticas e a força da linguagem em *Dois perdidos numa noite suja* como reveladora de uma verdade cênica. GONÇALVES, Martim. Dois perdidos numa noite suja. Rio de Janeiro: **O Globo**, 31 de maio de 1967.

Freire reafirma a condição de marco de uma nova dramaturgia. Em sua perspectiva os dois espetáculos – separados por dez anos de história – são fundamentais para compreender o o nacionalismo e a renovação do teatro brasileiro. Os argumentos usados pelo crítico são fundamentais para compreender os caminhos históricos trilhados pelos dois textos,¹³⁸ pois marcados por uma ânsia de realidade, interpretavam o Brasil, por caminhos diferentes e complexos, mas demarcavam os novos posicionamentos estéticos e os novos rumos do debate teatral.¹³⁹ Essa ânsia de realidade forjava uma interpretação autêntica sobre o período, pois a crítica demarcava o posicionamento e estabelecia os marcos interpretativos. *Dois perdidos numa noite suja* era o marco sinalizador de uma nova ruptura no teatro brasileiro. Freire, um dos primeiros a escrever sobre o espetáculo, ainda tinha como referência todo o processo de transformação e de possibilidades engendradas pelo teatro na passagem da década de 1950 e 1960. Aqui, as referências de transformação política marcadas pela revolução social e estética são fundamentais para compreender o texto de Plínio Marcos.

Se de um lado, *Eles não usam Black-tie*, encenado pelo Teatro de Arena em 1958, era um marco sinalizador de uma nova proposta estética e política carregando todas as disputas engendradas pela nacionalização da dramaturgia nacional, *Dois perdidos numa noite suja* atualizava o debate numa outra perspectiva. Para Freire, a dramaturgia de Plínio Marcos abria uma perspectiva de futuro, abrindo um novo caminho estético, mas o campo de referência ainda era o passado. A análise de Freire sedimentaria uma postura crítica que vinculava uma constante revolução no teatro brasileiro, forjando críticas à própria atuação dos dramaturgos e diretores na década de 1960. Nesse caso, naquele momento, o Tropicalismo¹⁴⁰ transformava-

¹³⁸ O espetáculo *Eles não usam Black-tie* é um marco consagrado na história do teatro brasileiro, pois atualiza o debate do ponto de vista dos dramaturgos nacionais, o teatro crítico da realidade brasileira. É símbolo de afirmação da dramaturgia nacional e dos caminhos do teatro crítico da realidade brasileira ainda na década de 1950. O texto de Guarnieri marcou a retomada do Teatro de Arena em 1958.

¹³⁹ O nacionalismo no teatro brasileiro não é um movimento organizado e coerente nos modelos tradicionais de movimentos artísticos do início do século XX. Podemos compreender esse movimento teatral por diversas vertentes estéticas, pela atuação de vários dramaturgos e grupos teatrais que compartilharam esse momento da história do teatro brasileiro. A história do Teatro de Arena e do Teatro Oficina é fundamental para a compreensão do processo. Por outro lado, o curto período de atuação dos Centros Populares de Cultura – CPCs – também reforça a diversidade dessa rica realidade teatral do período. Dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri demonstram a complexidade desse momento histórico. No entanto, uma análise das obras teatrais, tanto do ponto de vista formal e histórico, ainda é o melhor caminho para compreender o processo histórico. Consultar: BARCELLOS, J. **CPC: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994; BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977; CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988; CHAUI, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1982; MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984 e PATRIOTA, R. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁴⁰ Sobre a crítica ao nacionalismo empreendida pelo Tropicalismo Favaretto foi singular: “a mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil,

se na maior contestação a esses modelos explicativos da realidade brasileira. *Dois perdidos numa noite suja* seria o texto que marcaria essa nova análise da realidade brasileira, pelo olhar dos marginalizados, pois dava continuidade aos avanços estéticos propostos em *Eles não usam Black-tie*. No entanto, as propostas estéticas de Plínio Marcos não estavam condicionadas ao engajamento artístico direto, mas a uma contundente análise social. Freire tentava estabelecer os nexos explicativos do momento, mas olhava para o passado para construir suas explicações.

Sábato Magaldi reforçou o coro de críticos que referendaram *Dois perdidos numa noite suja* como a grande realização do teatro brasileiro em 1967. Mas acima de tudo, o espetáculo foi analisado como sendo inaugural de uma nova proposta estética. O crítico paulista saudou a novidade demarcando seus posicionamentos estéticos. As personagens, inspiradas no conto de Moravia, foram construídas com o verniz nacional, com aquela verve dramática brasileira. Para ele, existiria uma intensa ligação entre as personagens do submundo, a linguagem crua e o desfecho trágico. Essa realidade, antevista pelo crítico, confirmava e sedimentava um novo olhar sobre a dramaturgia de Plínio Marcos que seria, naquele momento, referência para todas as análises posteriores.¹⁴¹

O fim do ano reservou uma surpresa agradável: a estreia de DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, ontem à noite, no TEATRO DE ARENA, depois de uma passagem quase despercebida pelo Ponto de Encontro. Plínio Marcos é sem dúvida uma revelação de autor. A peça tomou como ponto de partida um conto de Moravia. Sente-se a densidade dramática de um ficcionista, PLÍNIO MARCOS deu às duas personagens um cunho brasileiro, a verdade do nosso submundo, desde o corte psicológico à linguagem crua. O diálogo, como um torniquete, espreme a situação até o desfecho trágico, preparando exaustivamente para que se tornasse verossímil. Tonho e Paco são empurrados para a marginalidade, justificando-

volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. Tais preocupações foram responsáveis pelo engajamento de grande parte dos intelectuais e dos artistas brasileiros na causa da construção de um Brasil novo, através de diversas formas de militância política". FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979, p. 11.

¹⁴¹ Sobre a "linguagem pliniana", termo cunhado pelos estudiosos acadêmicos da obra dramática de Plínio Marcos, podemos perceber o uso da linguagem como poderoso elemento dramático. Em cena, para além das personagens, a linguagem representa um mundo desconhecido para a plateia do teatro brasileiro até aquele momento. Esse elemento, abordado por Magaldi, será referência fundamental para os estudos posteriores de Plínio Marcos: JESUS, Eliana Maria. **Estratégias conversacionais na interação de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos**. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007; MARINHO, Leticia Morales Wanderley. **As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, *Dois Perdidos numa noite Suja***. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2006 e SANTOS, Sandra Leopoldina Chemello dos. **O processo interacional no discurso construído em *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos**. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007. Tais estudos concentram-se nos textos que marcaram o início da carreira do autor, momento em que a crítica baliza todas as suas reflexões sobre a obra de Plínio Marcos.

se o primeiro por não ter um sapato com que se apresentar aos outros, e o segundo por ter perdido a flauta, que seria o seu ganha pão.¹⁴²

Em verdade, a análise de Magaldi está estruturada em dois momentos. Em primeiro lugar, o crítico pensa o texto como inaugural de um novo tipo de linguagem dramática. As personagens são construídas em torno dessa linguagem, imediatamente referendada como uma linguagem dos marginalizados. Essa “linguagem crua” comporta uma verdade do submundo que leva a um desfecho trágico, o assassinato de uma das personagens. Entretanto, o segundo ponto elencado pelo crítico é a construção de um universo que “empurra” as personagens para a marginalidade. As condições históricas e sociais são fundamentais para compreender o diálogo estabelecido entre *Paco* e *Tonho*, pois são construídas pelo prisma do embate e da tensão social. A crueldade e o sadismo estruturam toda a tensão dramática, pois respondem a um universo opressor com violência.

Mas seu clima não é o da lamentação, da autopiedade compassiva. Eles extravasam a amargura na crueldade e no sadismo. Se o mundo foi implacável com ambos, sua reposta é ainda mais severa, até incidir na quebra de todos os valores e no crime. Não há saída para esses seres acuados, que se distanciam do modelo de Beckett na medida em que não se esgotam no silêncio, mas partem para a violência, embora se consuma ela no estrépito inútil. A direção de Benjamin Cattán tem valor porque, baseada em marcações simples, procura exacerbar o clima realista do conflito. O autor, no papel de Paco, alcança uma total naturalidade, no melhor estilo dos desempenhos do ARENA. Ademir Rocha ainda é um ouço composto e revela dicção insatisfatória, compensada, no final, pelo vigor sincero. Se a temporada de 1966 foi escassa em número de produções, mostrou uma virtude, do ponto de vista da dramaturgia; todas as novas peças brasileiras, entre as quais a de Plínio Marcos, buscam inquietantemente um caminho inédito.¹⁴³

Magaldi referenciou a força dramática do texto e demarcou as influências literárias do dramaturgo. Os créditos do “realismo da cena”, com marcações simples, revelam o clima realista do conflito. *Dois perdidos numa noite suja* realmente marcava uma nova crítica da realidade brasileira. O distanciamento de Beckett se dá pelo desfecho dramático, pois a linguagem dramática revela um final inevitavelmente violento. Se em Beckett o silêncio organiza a cena, em *Dois perdidos numa noite suja* a violência – na qual as personagens são empurradas para esse desfecho – organiza a quebra de todos os valores sociais. Em verdade, o crítico estrutura sua análise tendo como perspectiva as referências estéticas que dialogam com o texto, mas finaliza com o ineditismo da proposta de Plínio Marcos. Na perspectiva de Magaldi, Plínio Marcos realiza uma aproximação do realismo com a proposta estética de

¹⁴² MAGALDI, Sábato. *Dois Perdidos, um achado. Programa da Peça*. São Paulo: Arena, 1967.

¹⁴³ Ibid.

Samuel Beckett,¹⁴⁴ comparação feita para apreender esteticamente Plínio Marcos, uma construção dramática intensa ligada à veracidade das personagens brasileiras. Sem dúvida, em 1967, Plínio Marcos conquistava a crítica e seria considerado o “criador” de uma nova estética teatral.

Alberto D’Aversa escreveu muito sobre *Dois perdidos numa noite suja*. O crítico italiano, como bem lembrado por Plínio Marcos, foi um dos que mais se entusiasmou com o espetáculo e marcou profundamente a carreira do dramaturgo. Paulo Vieira teceu os seguintes comentários sobre a análise do crítico.

D’Aversa apontou o mercado em que os desvalidos trabalham como sendo a imagem do inferno: Sem portas, sem pedaços de céu, sem o generoso ponto final do itinerário dantesco, escreveu para logo em seguida relacionar o ambiente das personagens: Esse mal imanente, esse inferno concreto, está sempre presente e condiciona todos os gestos e, por conseguinte, assentimento dos dois rapazes (antinomia de uma mesma identidade, é o homem – e sua plena integridade – que está em jogo, Fausto e Mefisto ao mesmo tempo, [...] é o húmus que alimenta o drama.¹⁴⁵

Paco e Tonho, metades partidas, integrantes de uma mesma personalidade? Em verdade, o crítico dedicou longas reflexões teóricas sobre o dramaturgo santista,¹⁴⁶ suas opções estéticas e construiu e estruturou um pensamento pedagógico sobre os textos de Plínio Marcos.¹⁴⁷ Os textos críticos de Alberto D’Aversa demarcam uma postura diante da obra.

¹⁴⁴ Magaldi faz essa aproximação entre *Dois perdidos numa noite suja* e Samuel Beckett com ressalvas. No entanto, o crítico estabelece que o autor santista estava entre duas correntes estéticas: Realismo e Teatro do Absurdo. Essa difícil comparação pode ser desconstruída na afirmação de Raymond Williams ao analisar o realismo do século XIX e reconsidera o lugar de *Esperando Godot* de Beckett como crítica a essa corrente. Para Williams, “a condição do realismo no século XIX era de fato dada pela suposição de um mundo visto em sua totalidade. Nos grandes realistas, não havia separação de natureza entre fatos públicos e privados, ou entre experiências privadas e públicas [...]. Era, antes, um modo de ver o mundo, no qual se fazia possível vivenciar as características de todo um modo de vida por meio das características de homens e mulheres individualizados” (p. 183). Sobre *Esperando Godot*, levando em consideração o tema da aporia, Williams percebe que “agora o método foi desenvolvido para mostrar os conflitos no interior de uma condição humana absoluta. Esse é um mundo quase que inteiramente estático, em que, para qualquer ação humana significativa, estabelecem-se limites estreitos. E, no entanto, as lutas por uma significação, em cada um dos pares, são agudamente contrastadas. A ação da peça é o ato da espera”. WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 201. Essa aproximação talvez seja possível do ponto de vista desenvolvido pelo próprio Williams no que se refere ao conceito de “estrutura de sentimento” como interpretação relativa de um momento histórico.

¹⁴⁵ Vieira, Paulo. Op. cit., p. 61-62.

¹⁴⁶ Plínio Marcos tece homenagem ao crítico italiano radicado no Brasil. Pois, “o mestre D’Aversa, que soube compreender e amar o povo brasileiro como poucos sabem” foi fundamental para a circulação crítica do dramaturgo Plínio Marcos. Dez anos depois, Plínio Marcos demarcou seu apreço pelo crítico teatral, escrevendo sobre a importância de D’Aversa para a sua trajetória. MARCOS, Plínio. Estou no palco. Penso no meu mestre D’Aversa. **Folha de São Paulo**, 26 de maio de 1977.

¹⁴⁷ Sobre a preocupação pedagógica da crítica de Alberto D’Aversa, consultar MERCADO, Antonio. **A crítica Teatral de Alberto D’Aversa no Diário de São Paulo**. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, Universidade Estadual de São Paulo, 1979.

D'Aversa¹⁴⁸ analisa a nascente dramaturgia de Plínio Marcos como uma lupa e demarca vários pontos de sua reflexão. Segundo Paulo Vieira, a reflexão de D'Aversa é marcada pela “originalidade e pela novidade de linguagem, termos que remetem à ideia, corrente na época, de vanguarda”.¹⁴⁹ No entanto, D'Aversa abordava o “novo dramaturgo” tendo como norte explicativo as nuances biográficas do autor e a perspectiva de transformação da sociedade pelo prisma teatral. Uma transformação estética. O dramaturgo percebeu o lugar da crítica teatral.

Ouvi dizer que a excelente peça de Plínio Marcos, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, é tirada de um conto romano de Alberto Moravia e que esse fato pode determinar limitação em eventual juízo de valor. Tolice. Ninguém ousaria controlar as fontes de inspiração de Shakespeare (do qual se conhecem somente três temas totalmente originais) ou de Brecht, cuja produção é na íntegra derivada de textos já existentes e esteticamente autônomos. (A ópera dos três tostões, de John Gay, Herr Puntilla, nos contos de uma escritora finlandesa, Mãe Coragem num romance checo, O bom soldado Schweig [...] num famoso, e homônimo, romance de Hasek. Etc...!) Jorge Luiz Borges afirma que a originalidade não existe e que o poeta é um veículo casual. O Quixote foi escrito antes por uma infinidade de poetas e depois, casualmente, por dom Miguel Cervantes de Saavedra. É suficiente pensar nos grandes mitos da antiga Grécia e tudo torna-se, se não lúcido compreensível. Plínio Marcos e Moraiva. Conheço Moraiva. Ele, que tanto ama o teatro e que nunca deu certo, acho que agradeceria e admiraria esta peça de Plínio que soube dar vida a um esquema literário de modesta importância (o conto original é apenas uma ocasião) dando-nos uma peça bem brasileira que tão violentamente se insere na polêmica do nosso atual teatro.

D'Aversa exagera no referencial para justificar a influência literária encontrada no texto teatral. O crítico demonstra e reforça os argumentos anteriores propostos por Freire e realçados por Magaldi. A linha de raciocínio é a mesma. Ao buscar as referências do dramaturgo para *Dois perdidos numa noite suja*, D'Aversa estabelece os mesmos critérios históricos para pensar o texto e o espetáculo.¹⁵⁰ Plínio Marcos seria o grande referencial

¹⁴⁸ Alberto D'Aversa escreveu cinco críticas sobre o texto de Plínio Marcos. Os temas elencados pelo crítico abriam um leque analítico sobre a novidade do teatro pliniano. Fundou as bases analíticas para as futuras interpretações teóricas sobre o dramaturgo. MERCADO, Antonio. **A crítica Teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo**. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, Universidade Estadual de São Paulo, 1979. É possível perceber os caminhos do crítico teatral por meio da abordagem de Mercado, pois a influência dos conceitos estéticos e da dramaturgia brechtiana, os anseios por uma dramaturgia crítica e o diálogo com as diferentes realidades nacionais – principalmente depois do filme *Seara Vermelha* – são fundamentais para compreender a análise de D'Aversa. *Dois perdidos numa noite suja* coincide diretamente com essa mudança de perspectiva teórica do crítico italiano.

¹⁴⁹ VIEIRA, Paulo. Op. Cit. p. 59.

¹⁵⁰ A aproximação como o conto de Moravia foi feita por Sábato Magaldi, o primeiro a apontar essa referência literária em relação ao texto teatral *Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos. A grande reflexão dos críticos está atrelada à forma como o dramaturgo reconfigurou o conflito pelo viés da linguagem teatral e o brasileiro das personagens.

dramático – nesse caso o texto *Dois perdidos numa noite suja* – para pensar os caminhos do teatro brasileiro no final da década de 1960.

O debate sobre os caminhos do teatro brasileiro naquele momento demonstram a perspectiva do crítico teatral, cansado das fórmulas nacionalizantes do teatro brasileiro, mas também organizava o raciocínio para a compreensão da dramaturgia de Plínio Marcos. Mesmo que, ao explicar tais caminhos, o crítico tem a apreensão da censura como elemento fundamental para compreender o processo de silenciamento das manifestações teatrais, o texto ainda é uma grande realização estética e política do teatro brasileiro.

Sim, porque a peça de Plínio começava onde a experiência confusa do teatro político – social acabava (e não por culpa dos autores, mas dos acontecimentos políticos que os obrigaram a respirar de boca fechada) cobrando uma transferência do problema social para o existencial, numa nova dimensão que, ao mesmo tempo é avançada e indicação de liberdade. A assimilação do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta; o conto desapareceu no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade eminentemente teatral ou seja baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cena e dos nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a credível possibilidade da fábula. Méritos exclusivos de Plínio Marcos que já antes desta peça tinha dado suficiente prova de sensibilidade teatral com algumas obras que não tiveram a sorte de serem levadas no palco por veto de censura ou por opacidade de empresários. Este jovem autor não é mais uma promessa; é uma certeza. Vai ser duro tirá-lo de titular. O moço é bom de bola. Dois Perdidos dentro de Uma Noite Suja, de Plínio Marcos, sem dúvida a peça mais inquietante e viva destes últimos e anêmicos anos de teatro brasileiro.

As “experiências confusas” citadas por D’Aversa podem ser compreendidas por diversos argumentos estéticos, históricos e políticos. Com intensa atuação no Diário de São Paulo, D’Aversa trilhou caminhos próprios para apreender o teatro brasileiro, da “crítica pedagógica”, de profundo engajamento oriundo, até a defesa de um “moderno teatro brasileiro” com referências às propostas brechtianas.¹⁵¹ As referências a uma nova dramaturgia são fundamentais para compreender o raciocínio do crítico teatral que, claramente apontava as dificuldades dramáticas da arte engajada naquele momento. O maldito, pelo olhar arguto da crítica, trilhava caminhos específicos. D’Aversa enxergava essas

¹⁵¹ Uma análise nos quatro anos de escrita crítica – 1965 a 1969 – de Alberto D’Aversa no Diário de São Paulo é fundamental para compreender o posicionamento teórico do autor. Mercado afirma que o crítico caminha em direção a um novo realismo, pois “é sabido que o espectador como prefere, quase sempre, uma linguagem que repita a sua própria monotonia e os seus hábitos cotidianos; nela encontra a confirmação dos próprios limites, que ficam assim justificados pelos testemunhos que o teatro lhes dá”. Mercado identifica profundas transformações no pensamento de D’Aversa, inclusive uma perspectiva realista do teatro brasileiro, como elementos brechtianos aliados a uma nova leitura da poética aristotélica. MERCADO, Antonio. Op. cit., p. 162. As críticas de D’Aversa são direcionadas nesse momento a espetáculos como Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes, espetáculos levados por Augusto Boal à frente do Teatro de Arena de São Paulo, bem como a utilização do Sistema Coringa. Sem dúvida, em 1966, a crítica teatral vai referendar o dramaturgo Plínio Marcos como a grande referência da nacionalização dos palcos brasileiros.

nuances do teatro de Plínio Marcos e estabelecia as conexões históricas e estéticas para explicar o dramaturgo. Ainda em 1967, referendava “Dois perdidos numa noite suja, autêntico e standhaliano coup de pistolet que acordou a crítica e o entusiasmo de poucos, mas frenéticos, espectadores, quebrou as barragens que protegiam a seca teatral e inundou a árida paisagem com uma série de dramas que alarmou as autoridades e fez do teatro notícia de manchete”.¹⁵² O crítico ainda reforçava sobre a realidade social mostrada no palco.

Há no conflito de *Dois Perdidos* uma evolução crítica sobre a dissolução das classes [...] uma linguagem emocionante, despojada, termostática nas graduações da temperatura social e dramática, em que a palavra sobe e desce para determinar as situações humanas, levadas de limite em limite até o extremo fatal e inexorável de uma realidade que condena. [...] O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Antiromântico.¹⁵³

Nesse mesmo documento, o drama social das personagens é uma crítica ferrenha aos limites de uma sociedade de classes, pois revela o contexto de exploração a que são subjulgadas as personagens.¹⁵⁴ Para além da marginalidade social cuja marca é a violência histórica, as personagens também são marginalizadas do mundo do trabalho formal. A relação entre esses dois contextos não é trabalhada pelo crítico naquele momento histórico, mas revelou – nessa mesma crítica – que o mercado, lugar de trabalho das personagens, é a visão do inferno, “sem portas, sem pedaços do céu, sem o generoso ponto final do itinerário dantesco”. Assim, na visão de D’Aversa, Plínio forjava os novos mecanismos teatrais para compreender a realidade brasileira, como uma “hemorragia do câncer”, pois o texto revelava uma realidade que o condena: os que estão fora do projeto econômico nacionalista pela modernização conservadora dos militares.

Paulo Mendonça, ainda sobre *Dois perdidos numa noite suja* no Teatro de Arena, também saudou o dramaturgo como promessa de um novo teatro brasileiro. Esse novo autor dramático, na visão de Mendonça, estava em diálogo com a realidade teatral brasileira. Representava os novos caminhos da dramaturgia nacional. O crítico forjava os seus pressupostos para pensar o espetáculo em cartaz no Teatro de Arena.

¹⁵² D’AVERSA, Alberto. Um autor testemunha: Plínio Marcos – II. **Diário de São Paulo**, 25 de maio de 1967.

¹⁵³ D’AVERSA, Alberto. *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, **Diário de São Paulo**, 27 de dezembro de 1966.

¹⁵⁴ A tese de José Estevam Salgueiro ressalta a condição de trabalhadores das personagens, *Tonho e Paco*, marginalizadas no contexto da realidade brasileira. Sua reflexão está ancorada na relação entre trabalho/trabalhador como norte dramático do texto *Dois perdidos numa noite suja*. SALGUEIRO, José Estevam. **O trabalho e o trabalhador na dramaturgia de Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja**. Tese de Doutorado em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

Interrompo hoje o meu retrospecto de 1966 para registrar, ainda que tardiamente – o fato que ocorreu semanas atrás, e por motivos vários, não pude testemunhá-lo – o nascimento de um verdadeiro autor dramático: Plínio Marcos que, com *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, atual cartaz do Arena, conquista um lugar de destaque no nosso meio teatral. Confesso que a coisa me surpreendeu. Embora amigos cuja opinião respeito já me tivessem falado das qualidades desse espetáculo – um dos materialmente mais modestos que já tenho visto e, intelectualmente, guardadas as proporções, dos mais estimulantes – não esperava que fosse tão bom. Talvez não tenha muito cabimento tentar aqui uma colocação do texto de Plínio Marcos no grande quadro da dramaturgia contemporânea. Não sei até que ponto o autor está informado a esse respeito, nem sei se isso tem maior importância para a compreensão de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. É bem provável que não tenha nenhuma. Assim mesmo, apenas como pontos de referência para o público interessado, eu diria que essa peça é prima irmã de *Zôo Story* e prima em segundo grau de *Esperando Godot*.¹⁵⁵

As referências de Apolinário são fundamentais para compreender o processo histórico de análise da crítica de *Dois perdidos numa noite suja*. As características marcadas pelo crítico – atmosfera sufocante, amargura fundamental, mundo sem horizonte, o vazio denso e o sofrimento – são fundamentais para compreender o texto pliniano, marcam também o olhar dos críticos ao aproximar *Dois perdidos numa noite suja* aos autores estrangeiros como Albee¹⁵⁶ e Samuel Beckett.

Não vou, evidentemente, traçar paralelos impossíveis. Mas para quem tenha sido marcado, como eu fui, pelas citadas obras de Albee e de Samuel Beckett, algumas associações são inevitáveis: a mesma atmosfera sufocante, a mesma amargura fundamental, o mesmo mundo sem horizontes e sem soluções, o mesmo vazio denso de sofrimento, de frustração, de azedume, um vazio, se me permitem a contradição, espesso, abafado, opressivo, no qual as personagens se movem às cegas, abandonadas, como num aquário de água turva.¹⁵⁷

Para o crítico, a grande contribuição do autor era exatamente a criação de uma realidade humana que extrapola os dramas existenciais e filosóficos. Essa situação pungente era o grande elemento propulsor do texto, pois essa gente de “carne e osso”, marcada pelo uso da linguagem, demonstrava e revelava uma grotesca realidade social brasileira. Ainda revela a força expressiva do texto. Plínio Marcos, com *Dois perdidos numa noite suja*, era o representante de um novo olhar para a realidade brasileira e alçava o nacionalismo no teatro

¹⁵⁵ MENDONÇA, Paulo. *Dois perdidos, um achado. Programa da peça*. São Paulo: Arena, 1967.

¹⁵⁶ “Além do mais, a compreensão deste tipo de teatro, ainda muitas vezes incompreendido pelos críticos, deveria, creio eu, elucidar tendências do pensamento contemporâneo em outros campos, ou pelo menos mostrar de que forma uma nova convenção como esta reflete as mudanças ocorridas, no último meio século, na Ciência, na Psicologia e na Filosofia”. A afirmação de Martin Esslin não é suficiente para a compreensão e crítica do teatro de Edward Albee que construiu uma crítica corrosiva das bases do otimismo norte americano na segunda metade do século XX. ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 12.

¹⁵⁷ MENDONÇA, Paulo. *Dois perdidos, um achado. Programa da peça*. São Paulo: Arena, 1967.

brasileiro a outros patamares. A crítica estabelecia esse olhar e marcava o lugar social do dramaturgo na produção teatral naquele momento. A linguagem própria, o realismo gritante e o jogo cênico eram elementos comuns aos primeiros olhares sobre o dramaturgo.

Décio de Almeida Prado também escreveu sobre *Dois perdidos numa noite suja* naquele momento. Esse primeiro olhar de Prado foi divergente em relação aos críticos anteriores. O crítico paulista revelou a força dramática da obra, mas não fez coro ao novo processo de “descobrimento de um novo realismo nacionalista” do teatro brasileiro. Em suas reflexões, como demonstrado anteriormente em outros críticos, forjaram interpretações que perpassavam pelas disputas políticas e estéticas daquele ano. Prado reforçava o argumento demonstrando que o texto dramático nacional dialogava com as influências estrangeiras do ponto de vista das desilusões do mundo moderno. Samuel Beckett é a grande inspiração para compreender *Dois Perdidos numa noite suja* na visão do crítico teatral paulista.

Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja* Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de Esperando Godot: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, de afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior.¹⁵⁸

Nesse sentido, Prado fixava seu olhar no texto buscando as referências externas para compreender a situação de *Paco* e *Tonho*, duas personagens de *Dois perdidos numa noite suja*. Na comparação com Beckett, Prado compreende as personagens dentro do contexto da luta de classes, pois a análise das personagens revela um mundo de contradições em que a violência sobrepõe o debate. A citação, mesmo longa, revela o olhar do crítico para as personagens que estruturam toda a construção do texto dramático.

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 seu sonho é retornar à vida normal, possuir um par de sapatos decentes (símbolo, a seus olhos, do decoro burguês), recuperar o nível econômico e social que já fora seu, voltar a estudar ou a trabalhar como pessoa civilizada. O outro, ao contrário, está instalado definitivamente e diríamos comodamente na abjeção. Criado em reformatórios, estranhando que alguém possa ter pai e mãe (mãe é natural, pai já é um luxo algo ridículo), não conhece vida diversa, nem valores diversos. Não é um desesperado porque nunca soube o que fosse esperança. O seu modo habitual de expressão é a hostilidade, desde a picuinha, o insulto, o achincalhe, e a intriga, até, se for o caso, o roubo e o assassinio. Qualquer concessão, qualquer generosidade, é sempre interpretada por ele como sinal de fraqueza, quando não de falta de virilidade. As suas normas de existência não admitem a neutralidade: ele está sempre na ofensiva ou na

¹⁵⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Dois perdidos numa noite suja. Programa da peça*. São Paulo: Arena, 1967.

defensiva. Vencedor, procura espoliar e espezinhar o vencido. Vencido, aceita sem pestanejar os termos do vencedor, para poder continuar na luta. Paga, em suma, o duro preço que a vida diariamente lhe impõe mas trata de cobrá-lo dos outros com juros. O mais inteligente, o mais sensível, o mais corajoso fisicamente, o mais equilibrado dos dois, é também, por uma dialética facilmente compreensível, o mais frágil e o mais vulnerável. A simpatia que sente eventualmente pelo próximo, os laços de solidariedade que ainda o une aos outros homens, fazem-no ceder sempre ante a obtusidade (disfarçada em esperteza), a total ausência de compreensão do seu parceiro. A exploração do melhor pelo pior, do mais forte pelo mais fraco, eis o tema que a peça desenvolve até a explosão final. São duas figuras dramáticas – e o desfecho bem o comprovam as visitas frequentemente pelo ângulo cômico, na medida em que este tipo de maldade é primário, infantil, não concebendo sequer a existência de padrões morais.¹⁵⁹

No entanto, o crítico paulista revela o seu olhar sobre a dramaturgia buscando compreender o desfecho do drama realista de Plínio Marcos. A “infantilidade” proposta como referência para compreender o desfecho violento do texto demonstra a distância estética que separa o crítico do mundo esquadrihado pelo dramaturgo. A violência, estruturada nas relações de poder, no olhar do crítico que “se quer a existência de padrões morais”, é o grande elemento propulsor do texto. Outros críticos perceberam essa aproximação. Para Prado, essa conjunção entre violência e poder, era estruturada na linguagem usada como referência simbólica das personagens. Para ele, “a gíria e o palavrão, com casos como este passam a ser a própria forma de pensamento”.

A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional (também neste setor sofremos de ligeiro subdesenvolvimento em relação aos Estados Unidos) – 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 do pensamento.¹⁶⁰

Prado, ao analisar a construção formal do texto, alegava que *Dois perdidos numa noite suja* estava longe de ser um texto acabado e perfeito. O distanciamento crítico demonstrava um olhar cético em relação à estrutura formal do texto, pois o texto ganharia mais complexidade se fosse condensado num único longo ato. Essa perspectiva formal se justificava, segundo Prado, pelo tema tratado no conflito, pois era uma única situação dramática que deu origem a todo o contexto em que as duas personagens estruturam as suas falas, seus desejos e violências.

Dois Perdidos Numa Noite Suja inspirada num conto de Moravia (e até que ponto, não saberíamos dizer), está longe de ser uma peça acabada e perfeita.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

Cremos inclusive que ganharia em consistência e intensidade se os seus dois atos fossem condensados num longo ato único. Mas 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.¹⁶¹

Para Décio de Almeida Prado, Plínio Marcos era apenas um dramaturgo iniciante que construiu uma obra que precisava de um melhor acabamento formal. As personagens – *Tonho* e *Paco* – eram representantes de um mundo de violência, pois formalmente o texto desembocava numa infantil explosão de violência. Sua perspectiva analítica estava centrada na construção formal do texto e suas nuances sociais. A violência projetada no texto era incapaz de traduzir os anseios sociais daquele grupo de marginalizados, mas revelava uma outra dinâmica teatral, crítica da realidade brasileira, mas que não propunha nenhum tipo de transformação social. Era um olhar microscópio para uma realidade complexa de personagens sem futuro.

A crítica referendou *Dois perdidos numa noite suja* em São Paulo e Rio de Janeiro.¹⁶² Os críticos saudaram o espetáculo *Dois perdidos numa noite suja* como a maior realização do teatro brasileiro, pois referendaram o nascimento de um novo dramaturgo nacional. Ademais, a crítica usava e alertava para os novos critérios interpretativos para a apreensão de *Dois perdidos numa noite suja*. Assim, traduziu as possíveis influências internacionais – Jean Genet, Samuel Beckett e Albee – como referências fundamentais para compreender os caminhos dessa “nova dramaturgia” que alçava o nacionalismo do teatro brasileiro, tão discutido pelos críticos teatrais naquele momento, a outros patamares críticos. O drama realista, criticado durante a década de 1960, com *Dois perdidos numa noite suja* estabelecia o novo movimento da dramaturgia nacional.

No entanto, Plínio Marcos ainda era uma promessa como dramaturgo. Mesmo tendo escrito outros textos dramáticos antes de *Dois perdidos numa noite suja*, a crítica teatral, em sua grande maioria, desconhecia o dramaturgo santista. Ademais, a crítica teatral sedimentou

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² A montagem de *Dois perdidos numa noite suja* no Rio de Janeiro sob a direção de Fauzi Arap e Nelson Xavier também foi unanimidade entre os críticos teatrais. A montagem carioca teve a seguinte ficha técnica: Fauzi Arap: *Tonho*; Nelson Xavier: *Paco*; Cenários e Figurinos: Marcos Flaksman; Música e Sonoplastia: Denoy de Oliveria e Paulo Pontes; Iluminação: Fauzi Arap e Nelson Xavier; Produtor: Cláudio Bataglia; Assistente de Produção: Antonio Bivar; Direção: Fauzi Arap e Nelson Xavier. Os críticos seguiram a mesma tendência da crítica paulista, mas aprofundaram pouco na análise estética. Fausto Wolff, Henrique Oscar, Martim Gonçalves, Luiz Alberto Sanz e Bárbara Heliodora saudaram o nascimento de um novo dramaturgo. As palavras de Heliodora, “outra vítima da sanha da moralidade das aparências é Plínio Marcos, cujo *Dois Perdidos numa Noite Suja* é uma das obras mais pungentes e poéticas que têm aparecido na dramaturgia nacional, obra de perfeita economia dramática na qual não existe uma só palavra que não contribua para a composição geral da imagem, e que a ela não se integre, constituindo um todo de tal modo unificado, de tal modo voltado para a criação de uma visão dramática do homem nas condições mais extremas da existência, que espanta que ocorra a quem quer que seja destacar desse maravilhoso complexo esta ou aquela palavra para ser avaliada fora de seu contexto”, condensam o olhar dos críticos cariocas sobre *Dois perdidos numa noite suja*.

os caminhos da obra-prima naquele momento. Sem maiores referências, Plínio Marcos estreou com um dos textos mais comentados ao longo de sua carreira sendo interpretado pela crítica como um dos caminhos possíveis para a dramaturgia teatral. O peso dessas análises seria revisto em toda a sua trajetória como artista e como intérprete de seu tempo. Com *Navalha na Carne*, a postura dos críticos fora ainda mais contundente, pois agora tinham critérios comparativos para pensar o dramaturgo.

2.4 – *Navalha na carne*: uma crítica combatente

Navalha na carne é um texto contundente. As montagens marcaram um momento de profundas transformações na realidade social brasileira do ponto de vista estético e político. Os críticos, ao analisarem o texto dramático e os espetáculos, estabeleceram os parâmetros interpretativos para a obra com referências fundamentais para as lutas contra o regime de censura naquele momento.¹⁶³ Para os críticos, Plínio Marcos não era mais um dramaturgo estreante, pois carregava um “estilo” e um olhar próprios para a realidade brasileira.¹⁶⁴

Agora, os críticos buscaram compreender a obra por outros referenciais, inclusive pelo pequeno lastro teatral que já acompanhava o dramaturgo desde *Dois perdidos numa noite suja* no ano anterior.¹⁶⁵ A linguagem original como referência ainda será a grande contribuição apontada pelos críticos para compreender o texto dramático. *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* compunham esse universo pensado e apropriado pelos críticos para

¹⁶³ Os estudos acadêmicos sobre *Navalha na carne* revelam também a força da linguagem de Plínio Marcos naquele contexto. No entanto, tais trabalhos referendam e estruturam uma narrativa em que a língua comporta um processo de violência simbólica deslocado do tempo e lugar. Consultar: SANTOS, Sandra Leopoldina Chemello dos. **O processo interacional no discurso construído em *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos**. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007 e VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. **Navalha na Carne Entre Quatro Paredes: imagens espetaculares e infernais**. 2012. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – UNB, Brasília, 2012.

¹⁶⁴ *Navalha na carne* estreou em setembro de 1967, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. A ficha técnica do espetáculo: *Wado*: Paulo Vilaça; *Neusa Sueli*: Ruthinéa de Moraes; *Veludo*: Edgar Gorgel Aranha (substituído por Sérgio Mamberti); Direção: Jairo Arco e Flexa; Cenário: Clóvis Bueno; Produção: Walderez de Barros. Em outubro de 1967, estreia no Teatro Maison, no Rio de Janeiro, com Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz, direção de Fauzi Arap. Um espetáculo ainda mais polêmico pela atuação da musa do teatro brasileiro Tônia Carrero, como *Neusa Sueli*. A ficha técnica do espetáculo: *Wado*: Nelson Xavier; *Neusa Sueli*: Tônia Carrero; *Veludo*: Emiliano Queiroz; Cenário e Figurinos: Sarah Feres; Chefe de Montagem: Elias Conturci; Diretor de Produção: Carlos Kroeber.

¹⁶⁵ *Navalha na carne* tem suas versões cinematográficas. A primeira versão é de 1970, com direção de Braz Chediak: **A Navalha na Carne**: Brasil: 1970 (lançamento comercial) / Direção: Braz Chediak, baseado em peça homônima de Plínio Marcos. Companhia produtora: Magnus Filmes / Fotografia: Hélio Silva / Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha e Emiliano Queiroz. A segunda versão é de 1997, direção de Neville D’Almeida: **Navalha na carne**: Brasil: 1997 (lançamento comercial) / Direção: Neville D’Almeida, baseado em peça homônima de Plínio Marcos / Companhia produtora: Carville e Terra Brasilis / Fotografia: Cezar Elias / Elenco: Vera Fisher, Jorge Perugorria e Carlos Loffler.

referenciar o seu olhar para a nascente dramaturgia de Plínio Marcos. O final da década de 1960 apontava os “novos caminhos” para a dramaturgia nacional.¹⁶⁶ As reflexões críticas ganhavam contornos mais nítidos sobre o olhar de Plínio Marcos para a realidade brasileira, pois naquele momento, forjava-se o que viria a ser denominado posteriormente como “dramaturgia pliniana”, bem como o olhar cada vez mais marcado pela alcunha de “autor maldito” ou “dramaturgo marginal”. Com *Navalha na carne*, Plínio Marcos seria efetivamente reconhecido como um “autor marginal”, idealizado e compreendido com um compromisso singular com as classes menos favorecidas, distantes dos benefícios do sistema capitalista, humanizados em seus conflitos cotidianos. Essa humanização tinha contornos próprios e em contraste com outros dramaturgos que haviam retratado as classes populares no teatro até aquele momento. Um olhar próprio, com personagens desprovidas de vontades políticas e partidárias, apenas párias sociais que reivindicam sua humanidade. A crítica centrou suas análises nessas características.

Ao lado disso, a proibição do espetáculo pela censura aglutinou toda a crítica teatral em nome da liberação do espetáculo,¹⁶⁷ pois as análises são como depoimentos que atestam a força estética e política de *Navalha na carne* alegando que a proibição do texto era uma verdadeira afronta à liberdade de expressão. Se a censura alegava que *Navalha na carne* não era arte – apenas pornografia e palavrões gratuitos – os críticos referendavam a estética do texto e argumentavam que a censura não tinha autoridade para tal julgamento. Os argumentos usados pelos críticos variavam, mas mostravam e ressaltavam a capacidade do dramaturgo em traduzir as mazelas cotidianas para o palco. Cada crítico referendou *Navalha na carne* tendo como base diferentes pressupostos teóricos, mas que unidos sob o prisma histórico, reconstruíram um lugar social para o dramaturgo e para o texto dramático. Analisaram o texto e o espetáculo como mote para uma crítica certa ao sistema político nacional que, marcado por um desenvolvimento político e econômico autoritário, forjava uma realidade que, vista pelos desvalidos e por uma parcela da intelectualidade da época, era uma ilusão política e

¹⁶⁶ Para além do Tropicalismo, a crítica ao nacionalismo no teatro brasileiro possui contornos específicos – por meio de textos e espetáculos teatrais diversos – no final da década de 1960 e início da década de 1970. Segundo Rosângela Patriota, “o estilo realista, predominantemente em espetáculos com dimensões políticas, mas realizados por companhias profissionais, passou a ser alvo de duras críticas, em particular pelo fato de, artística e tematicamente, circunstanciar a representação da realidade aos espaços já definidos nas diferentes instâncias sociais. É provável que esse tenha sido um dos caminhos pelos quais, mesmo com a presença efetiva de trabalhos em sintonia com a resistência democrática, as ideias de Antonin Artaud, de Jerzy Grotowski, Judith Malina e de Julian Beck vieram ao encontro de propostas que estavam em busca de outras dimensões das linguagens artísticas e existenciais”. GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 177.

¹⁶⁷ O processo censório de *Navalha na carne* revela a complexa dinâmica dos caminhos censórios, pois a luta dos artistas e críticos para a liberação do texto foi fundamental para a afirmação do dramaturgo santista. Além disso, a atuação de Tônia Carrero foi fundamental para a liberação do texto que, na década de 1970, foi proibido em todo o território nacional. A censura de *Navalha na carne* foi aprofundada no terceiro capítulo da tese.

social. Um sistema marcado pelas desigualdades sociais, pelo autoritarismo econômico e político. *Navalha na carne* era símbolo de toda essa realidade nacional.

Anatol Rosenfeld¹⁶⁸ foi um dos críticos que escreveu sobre *Navalha na carne* com o intuito de construir um diálogo com a realidade teatral brasileira daquele momento. É um depoimento contra a censura. É uma escrita de protesto pela proibição. A condição histórica de apresentação de *Navalha na carne* foi lembrada pelo crítico como um momento de profundo silenciamento da arte, elemento que não suprime a verdade do texto teatral. “Da mesma forma como a arte não pode silenciar os campos de concentração, ela não pode furtar-se a expor as partes pudendas do corpo social. A supressão da palavra não elimina a realidade. Disfarça e cultiva espectros”.¹⁶⁹ Essa é a base da reflexão de Rosenfeld, nítida crítica ao papel social da censura brasileira que tenta esconder a realidade. Para ele, o papel da arte é mostrar essas fraturas sociais, essas partes doentes da realidade brasileira. *Navalha na carne* cumpre essa função, exatamente na construção da linguagem, pois realiza um “ato de purificação”, por sua violência agressiva que integra a plateia no jogo dramático.

É no jargão chulo desses marginais, nas suas fórmulas fixas, ricas de “sabor pitoresco” para nós, mas pobres de humanidade por reduzirem toda a riqueza das relações humanas aos seus mecanismos mais elementares; é nessa linguagem que reside uma das conquistas de Plínio Marcos e uma das forças expressivas da peça. Ela exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto exprime, degrada-se cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam como o desesperado prazer de quem se sabe perdido. Por vezes ela suscita o nosso riso, pelo sabor que lhe é inerente, mas ao mesmo tempo nos faz envergonhar-nos do nosso próprio riso.¹⁷⁰

A censura para Rosenfeld tentava estancar uma realidade complexa, desigual e politicamente autoritária. A linguagem marginal de *Navalha na carne* era o grande elemento que reduzia as personagens e suas ações em atos primitivos também partilhados pela plateia que assiste e assusta com o que está sendo representado. O riso é um elemento revelador dessa condição do público. A análise do crítico estabelece o ponto de reflexão: os mecanismos criados pelo dramaturgo revelam uma sociedade, universo explorado por Plínio Marcos, marcada pela solidão humana onde “todos usam e exploram e são usados e explorados no que é mais íntimo e pessoal”. Essa postura analítica revela a corrupção das personagens num

¹⁶⁸ O trabalho de Anatol Rosenfeld foi analisado por Maria Abadia Cardoso, tendo como referências fundamentais a construção estética e histórica da produção intelectual de Rosenfeld. CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador**. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2014.

¹⁶⁹ ROSENFELD, Anatol. *Navalha na nossa carne*. Suplemento Literário. **O Estado de São Paulo**, 15 de julho de 1967. Rosenfeld analisa a proibição de *Navalha na carne* em 1967 com a censura de *Os Espectros*, de Ibsen, na Alemanha de Guilherme II. Para ele, a censura da palavra não esconde a realidade.

¹⁷⁰ Ibid.

universo de opressão e de desespero das personagens que para o crítico são vítimas da realidade.¹⁷¹ Para o crítico, todas as alusões ao pornográfico e ao obsceno não serviam para questionar o valor estético da peça, pois aqui estruturavam uma grande obra de arte que discutia os valores morais de uma sociedade, “a denúncia dramática de um autor que ama o homem”. Rosenfeld tem como premissa a denúncia social do espetáculo. Para ele, *Navalha na carne* é uma denúncia moral que desvenda os mecanismos elementares do submundo, os problemas morais e sociais muito mais amplos. Como vestígios de pulsões primitivas, as personagens de *Navalha na carne* desnudam um universo de opressão e relações de poder. O espanto do público está exatamente no momento em que a nossa própria carne está sendo cortada.¹⁷² Para além da defesa estética, o espetáculo era uma defesa política da liberdade artística diante da censura. Os críticos se aglutinavam em torno da luta pela liberdade de expressão. *Navalha na carne* tornou-se símbolo estético dessa luta. O nome de Plínio Marcos era associado a essa nova proposta estética, “realismo cru” ou uma fatia da realidade servida ainda quente do cenário original para o deleite do público teatral.

Sábado Magaldi, num longo documento crítico, também estabeleceu os critérios para se pensar o texto dramático e a proibição de *Navalha na carne* no contexto do final da década de 1960. Assim como Rosenfeld, o crítico mineiro reafirma os caminhos do dramaturgo em retratar a realidade “sem lentes embelezadoras, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta”.¹⁷³ O documento é uma defesa crítica e estética sobre a atualidade de *Navalha na carne* que condicionava o próprio dramaturgo que “com o mesmo vigor antiilusionista que é a marca de uma parte ponderável da melhor ficção contemporânea, Plínio Marcos realiza obra de arte verdadeira”.¹⁷⁴

Magaldi entende a estrutura da peça que, marcada por um olhar verticalizante da sociedade brasileira, estabelece o lugar social das personagens, pois “marginalizadas no submundo em que vivem, por assim dizer, rastejam os seus sentimentos, e não é ato que

¹⁷¹ Anatol Rosenfeld utiliza uma das fórmulas do imperativo categórico de Kant para compreender a condição universal dos problemas apontados por Neusa Sueli, como uma grave questão moral, pois “será que somos gente”.

¹⁷² Anatol Rosenfeld será um crítico mordaz dessa estética teatral denominada por ele de “teatro de agressão” que desenvolveu de formas diversas em inúmeros espetáculos e textos teatrais. Para ele, esse teatro agressivo se esgotava na própria estrutura violenta construída pelos dramaturgos e pelos diretores teatrais, atitude que não estabelece um aprofundamento crítico com a plateia que apenas participa pacificamente do espetáculo. José Celso Martinez e as últimas encenações no Teatro Oficina: *Roda Vida, Galileu Galilei, Na Selva das Cidades e Gracias Señor* são exemplos de trabalhos criticados por Rosenfeld. ROSENFELD, Anatol. O Teatro Agressivo. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 45-58.

¹⁷³ MAGALDI, Sábado. Documento Dramático. Suplemento literário, **O Estado de São Paulo**, 16 de julho de 1967.

¹⁷⁴ Ibid.

frequentemente estão jogadas ao solo”. As relações entendidas pelo crítico são marcadas pela tristeza em relação ao mundo e à realidade, pois são constantemente jogadas para a insubmissão e aos desvios. Mas a crítica à censura de *Navalha na carne* perpassa nitidamente para a reflexão do lugar da arte na sociedade.

Permitimo-nos julgar que essas considerações foram feitas com base no que “Navalha na carne” tem de mais aparente e superficial. Desde que se admita ser a peça uma obra de arte autêntica, está claro que não teve o intuito de chocar gratuitamente o público. Pode-se até concluir que, denunciando uma realidade, que precisa ser corrigida, ela acabaria por resguardar a sociedade de males que a solapam. O tratamento artístico de uma situação nunca é antiestético, mas analisa em profundidade um fenômeno social. A linguagem, se fosse amenizada, falsearia a caracterização psicológica e o ambiente.¹⁷⁵

Nesse sentido, Magaldi reforça novamente o papel da linguagem no texto dramático e o lugar das personagens que revelam uma mensagem positiva, pois o “horror que a protagonista sente de tudo, repelindo com náusea os impulsos equívocos do homem que a explora, já representa uma sansão moral contra o meio em que vive”. Para Magaldi, *Navalha na carne* tinha uma função moralizante que justificava a sua encenação, pois o texto estabelecia uma repulsa das próprias personagens daquela realidade.

Os limites de “Navalha na carne” decorrem das próprias intenções do autor, cujo objetivo foi o de documentar a realidade. A peça se inscreve, assim, dentro das fronteiras do realismo, ou do neo-realismo, quando a literatura moderna procura abrir-se numa expressão mais ampla [...]. Mas sobretudo na dramaturgia brasileira, que experimenta numerosos caminhos, ele se impõe como estágio salutar para quebra de tabus e preparo do terreno em função de voos mais altos. É uma inútil hipocrisia querer interditar para um público adulto a visão dessa realidade.¹⁷⁶

Nesse sentido, Magaldi referenciava o texto como uma das possibilidades para a “nova dramaturgia brasileira”. O crítico apontava os caminhos estéticos – o realismo ou o neo-realismo – para se compreender *Navalha na carne*, mas também reafirmava a crise da dramaturgia nacional diante da censura às obras teatrais. *Navalha na carne* unia diferentes críticos numa mesma batalha, a luta contra a censura. Nesse caso, estabelecia que o fragmento proposto por Plínio Marcos revelava uma explosão mais ampla, momento de análise social marcado por reflexões mais profundas sobre a realidade brasileira que se via diante de profundas transformações sociais.

Décio de Almeida Prado também deu o seu depoimento sobre *Navalha na carne* e defendeu o texto diante dos abusos da censura: uma clara reflexão sobre as camadas mais

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

profundas do texto dramático. Para ele, o texto é um momento de prospecção, uma sondagem da realidade brasileira que se volta para as classes populares. *Navalha na carne* juntamente com *Dois perdidos numa noite suja* são basilares no sentido de interpretarem “as camadas mais baixas, econômica e moralmente, da sociedade e nas camadas menos nobres da personalidade humana”.¹⁷⁷ O que jorra desses diálogos impressionantes “é um fundo de ressentimento psicológico e social, extravazando-se através de palavrões, exprimindo-se em atos de espontânea ou deliberada agressividade” na interpretação manifesta do crítico teatral. Mas apontava para os limites desse teatro que se perderia na sua crueldade¹⁷⁸ em estado bruto, latente na sua própria estrutura formal ou na teatralidade direta. Para Prado,¹⁷⁹ *Navalha na carne* carrega a força do diálogo que se percebe em diversos planos dramáticos.

Plínio Marcos é mestre dessas sugestões psicológicas que não se aclaram totalmente – talvez nem mesmo para o autor. O seu diálogo comporta sempre dois planos: o das palavras, simples, elementar, de acordo com o nível mental das personagens; e os dos sentimentos, das relações inexpressas, que ao contrário, é bastante sutil e complexo. O interesse teatral está na correlação entre esses dois planos, naquilo que poderíamos chamar de transparência dramática: a capacidade de revelar o pensamento que não chega a ser articulado pelo diálogo. O próprio uso do palavrão é matizado conforme a personagem.¹⁸⁰

Décio de Almeida Prado estabelece os parâmetros para compreender o teatro de Plínio Marcos, exatamente pela comparação com Jean Genet,¹⁸¹ pois toda a violência e a agressividade tem um efeito contrário, pois as personagens de *Navalha na carne* não são atraídas para o mal.

Não há nada de comum entre este universo primário (a situação dramática de *Navalha na Carne*) e o satanismo e o decadentismo – para empregarmos

¹⁷⁷ PRADO, Décio de Almeida. A prospecção de *Navalha na Carne*. **O Estado de São Paulo**, 01 de outubro de 1967. Prado nesse mesmo artigo compara *Navalha na carne* a uma espécie de “Huis- Clos” dos pobres: três pessoas se estraçalhando mutuamente, experimentado todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado. Tal perspectiva foi aprofundada no trabalho de VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. **Navalha na Carne Entre Quatro Paredes: imagens espetaculares e infernais**. 2012. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – UNB, Brasília, 2012.

¹⁷⁸ O teatro da crueldade, apontado por Décio de Almeida Prado, não tem ligação com as reflexões de Antonin Artaud, mas um espaço cruel de reflexão sobre as diferenças sociais existentes na sociedade brasileira. O texto de *Navalha na Carne* referendava esse olhar sem ressalvas para o processo de desenvolvimento econômico e político da realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970.

¹⁷⁹ Tal artigo foi publicado na coletânea de críticas teatrais – entre 1964/1968 – como o título apenas de *Navalha na Carne*. PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo (1964-1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 216/219.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Essa comparação proposta por Prado rendeu um trabalho acadêmico baseado em três tópicos basilares de ambas as dramaturgias: violência, revolta e religiosidade. BRANCO, Lúcio Allemand. **A santa absolvição do crime: violência, revolta e religiosidade nas dramaturgias de Jean Genet e Plínio Marcos**, 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

expressos do século XIX – de peças como as de Genet, com sua atração metafísica pelo mal. Plínio Marcos não intervém nos acontecimentos. Mantém-se na neutralidade do naturalismo, mas deixando entrever claramente que a sua posição moral não se confunde com a das suas personagens. Ele sente por suas criaturas suficiente afinidade para compreendê-las, talvez suficiente piedade para justificá-las, porém nunca as propõe como modelos. No seu teatro, somos repelidos e não atraídos pela crueldade e pela perversidade. A sua peça é violenta mas sadia, como um palavrão na boca de um homem do povo.¹⁸²

O universo de *Navalha na carne*, uma lente para a realidade brasileira, seria um momento de profunda compreensão realista das personagens e situações dramáticas, mas distanciadas da moralidade do dramaturgo. O texto dramático, este exemplo de neutralidade naturalista, revelava a intimidade do dramaturgo com suas criações, mas a distância característica da obra e seu criador. Para Prado, *Navalha na carne* revelava essa dicotomia entre uma realidade intragável que repele o espectador deixando um caminho aberto para os questionamentos estéticos e políticos da plateia.

Yan Michalski produziu um depoimento latente sobre *Navalha na carne*. A crítica cerrava fileiras em torno da liberação do espetáculo e do texto teatral.¹⁸³ Michalski entende o texto como uma confirmação de um talento raro e pessoal de Plínio Marcos. Assim, sua análise estava centrada na compreensão das personagens e do universo específico, ou seja, personagens à margem dos conceitos morais, éticos e sociais que regem a existência das camadas mais bem situadas e mais organizadas da sociedade. O olhar do crítico segue uma lógica verticalizante, uma compreensão da sociedade brasileira que identifica uma hierarquia social. As personagens da *Navalha na carne* estão localizadas em camadas inferiores da estratificação social.

Este universo, Plínio Marcos conhece a fundo e sabe – como ninguém até hoje no teatro brasileiro – extrair dele uma desesperada e deprimente matéria-prima humana de explosivo potencial dramático [...] Não são meros clichês determinados pela imagem convencionalmente aceita das categorias de prostitutas, de caftens, de homossexuais: são pessoas humanas em carne e osso, que precisam não somente lutar por um pedaço de pão e um cigarro de maconha, mas também receber e dar afeto, afirmar-se perante os outros, sentir-se em segurança, ser admiradas. Estas necessidades fornecem uma motivação extremamente convincente para o surgimento de toda uma série de conflitos dramáticos que opõem os personagens uns aos outros desde o primeiro até o último minuto, ora crescendo até atingir uma violência quase insuportável, ora se relaxando por alguns instantes, mas mantendo o

¹⁸² PRADO, Décio de Almeida. Op. Cit., 1987, p.16-19.

¹⁸³ Michalski critica o processo de proibição de *Navalha na carne* no Rio de Janeiro, uma apresentação privada promovida pelo órgão cultural oficial do Estado da Guanabara, o Museu da Imagem e do Som pelo General Luiz Carlos Reis de Freitas. MICHALSKI, Yan. Navalha na peça. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 20 de julho de 1967.

espectador sempre fascinado e atento aos menores detalhes do riquíssimo diálogo, que Plínio Marcos maneja com excepcional brilho e vigor.¹⁸⁴

Michalski endossa o olhar de todos os críticos anteriores no seu “depoimento” sobre *Navalha na carne*: a linguagem e os diálogos que estruturam a força dramática entre as personagens. Para ele, o texto atingiu o espectador com violência por demarcar os caminhos das personagens, oriundas de um submundo que não é regido pelas normas regulares da sociedade aparente ou possui normas próprias desse submundo. Plínio Marcos, na análise de *Navalha na carne*, seria esse dramaturgo que pela sua capacidade de observação, estruturaria seus textos dramáticos tendo como referências as camadas subalternas da sociedade brasileira. Se os seus textos não possuíam o acabamento formal desejado pelos críticos, o domínio da linguagem e das situações lhe credenciavam como dramaturgo da denúncia social no final da década de 1960. Diante dos caminhos do teatro brasileiro, Plínio Marcos apresentava-se como uma das possibilidades de crítica social e principal representante de um novo teatro questionador da realidade brasileira.¹⁸⁵

O último depoimento sobre *Navalha na carne*, com interesse em questionar a censura e a proibição do espetáculo é de João Apolinário. O crítico defendia a liberação do texto e usava palavras intensas para questionar o lugar social da censura artística.

Sempre acontece que, entre a proibição justa, fundada em premissas certas, para a salvaguarda da coletividade, a ignorância do fenômeno estético por parte dos censores – recrutados mais como policiais do que como críticos adultos – provoca disparates como este que é a proibição de *Navalha na Carne*, com fundamento na sua presumível linguagem pornográfica.¹⁸⁶

Apolinário estabelecia o lugar da censura e os preceitos que orientavam a sociedade a tornar-se esse bastião de defesa da moralidade burguesa que reafirmava os preconceitos. *Navalha na carne* investe contra esses valores e mostra uma realidade latente.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Plínio Marcos seria alçado à condição de representante de uma nova corrente dramática que tinha como foco personagens ou grupos de personagens oprimidos – as mulheres e os homossexuais – que renderia frutos na década de 1970. Décio de Almeida Prado identificou Plínio Marcos, ainda na década de 1980, como precursor dessa corrente que englobava dramaturgos como Leila Assumpção, Consuelo de Castro, José Vicente e Antônio Bivar. PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 105. Em que pese às divergências, ressalta-se a força dessa afirmação nos trabalhos de 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.

¹⁸⁶ APOLINÁRIO, João. Plínio, a Navalha na Carne dos Burgueses. São Paulo, **Última Hora**, 20 de julho de 1967.

¹⁸⁷ Sobre a censura de *Navalha na carne*, a imprensa noticiou e formou um verdadeiro universo de notícias sobre a proibição do texto e do espetáculo. Essas referências jornalísticas integram um universo de divulgação e disputas da classe artística contra as arbitrariedades da censura artística no país.

É que a verdade assusta aqueles que temem ver derrubados os preconceitos em que assentam as estruturas da sociedade que defendem. E, como sentinelas vigilantes desses valores burgueses, sufocam, esmagam, destroem, usando a violência da legalidade sem recursos, ou o dogma da sua ignorância, à mínima tentativa de mostrar à virtude os seus próprios traços, ao vício a sua própria imagem, a cada época do tempo que passa a sua forma e fisionomia particulares, como queira Hamlet no seu discurso aos comediantes.¹⁸⁸

O olhar de Apolinário sedimenta a crítica teatral sobre *Navalha na carne* com a mesma perspectiva que havia analisado *Dois perdidos numa noite suja*. A proposta estética e a proibição pela censura são fundamentais para compreender os argumentos da crítica para analisar o texto e o espetáculo. Se o texto carregava uma linguagem que provocava a plateia, as personagens eram oriundas de um submundo proletário, a censura representava o grande empecilho para a arte teatral. A crítica se unia em torno desses parâmetros para perceber *Navalha na carne*, pois a luta contra a censura era o elemento aglutinador dos depoimentos sobre o texto e o espetáculo. O realismo de *Navalha na carne* estava sendo percebido como uma crítica ferrenha à sociedade brasileira, pois demarcava o teatro como um fértil campo de denúncia social. *Navalha na carne* tornou-se referência fundamental dessa postura dos críticos, todo o contexto marcado pela proibição do texto e do espetáculo. No entanto, a crítica ainda continuava estruturando os seus posicionamentos estéticos sobre o texto, pois *Navalha na carne* tinha se tornado uma bandeira de luta artística. Liberado pela censura, o texto foi alvo de muitos comentários. A crítica teatral e os artistas de teatro venciam a batalha momentânea pela liberação de *Navalha na carne*.

Sábato Magaldi escreveu outro texto sobre *Navalha na carne*. Os diálogos, fortes e emocionalmente dramáticos, são novamente referenciados pelo crítico como o grande elemento de força do texto. *Neusa Sueli* reivindica a sua condição de “gente” e desmascara a realidade autêntica das misérias humanas. O crítico interpreta o público de *Navalha na carne* tendo como referência a reação cômica diante do mal estar causado pelo texto. Sem dúvida, Magaldi buscava também uma compreensão do espetáculo pelo viés da recepção. O diálogo interpretativo com a proposta de Anatol Rosenfeld demonstra a capacidade da plateia em identificar, mesmo que constrangida, as misérias humanas. Com *Navalha na carne*, os críticos buscavam justificar a dramaturgia de Plínio Marcos que caminhava em direção ao universal.

A grande ovação, no final do espetáculo de ontem, no Teatro Maria Della Costa, prova que as autoridades andaram certas, ao liberar *Navalha na Carne*, depois de tanta incompreensão da Censura. Os aplausos em cena aberta, repetidas vezes, vieram, como uma descarga emocional para equilibrar o incômodo provocado por numerosos diálogos de violenta

¹⁸⁸ Apolinário, Op. cit., 1967.

dramaticidade. A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio Marcos.¹⁸⁹

E revela uma sensação de mal estar. Magaldi reforça que em *Navalha na carne* Plínio Marcos dialoga com a plateia por meio do recurso da linguagem que choca, mas que provoca um profundo mal estar, cuja única escapatória é o riso desconcertante. A fronteira entre o sufocamento e desconstrução dramática é a marca do texto.

Frequentemente, o público ria de alguns palavrões ou de réplicas de sabor equívoco. Essa relação chegou a irritar-nos, como se nascesse de uma falta de inteligência do texto. Depois pareceu-nos que essa era uma válvula de escape para os espectadores não mergulharem num terrível mal-estar: um pouco mais de insistência na verdade e seria insuportável o clima dramático. [...] Plínio Marcos imana-se a todos os escritores contemporâneos que decidiram fazer uma sondagem completa do homem, investigando em seus meandros menos confessáveis. Esse neo-realismo, que dispensa qualquer imagem embelezadora das nossas motivações, aplica-se com ardor sádico na busca das bases da convivência – um inferno impiedosamente descoberto e exposto. Esse jogo quase monstruoso de todas as personagens se porem a nu acaba, por paradoxo, numa como vida piedade pelo destino humano. *Navalha na Carne* termina numa infinita tristeza, sem qualquer concessão à melodramaticidade ou à pieguice.¹⁹⁰

Assim, fica nítida a relação entre a proposta estética – neo-realismo – como forma de retratar a realidade e desconstruir o inocente olhar sobre as personagens populares e uma dimensão política do teatro brasileiro proposto por *Navalha na carne* que revelava essa ferida escondida, mas que sangrava constantemente. O crítico marcava definitivamente o lugar de Plínio Marcos na dramaturgia nacional com a análise de *Navalha na carne*. Na perspectiva do crítico, a estética realista – proposta por *Navalha na carne* – ainda revelava a complexidade brasileira.

Alberto D'Aversa escreveu dois artigos sobre *Navalha na carne*. A análise de D'Aversa destoa dos depoimentos e críticas anteriores, pois a grande novidade está no olhar sobre a realidade social desenvolvido pelo dramaturgo, marca estruturante de uma dramaturgia que versava sobre as mazelas sociais. Se a linguagem é marcante, a visão de mundo do dramaturgo revela uma complexidade sobre a realidade.

Que, até agora, o maior interesse das peças de Plínio Marcos reside nos palavrões, ou seja, na maneira contundente de conduzir o diálogo nos módulos de um vocabulário limitado e, por isso mesmo, violentíssimo, é demonstrado pela argumentação apresentada por todos os defensores do

¹⁸⁹ MAGALDI, Sábato. *Navalha na Carne* é apenas um espetáculo, mas como dói. São Paulo, **O Estado de São Paulo**, 12 de setembro de 1967.

¹⁹⁰ Ibid.

jovem autor; quase todos repetem o mesmo chavão, argumentando que uma prostituta da zona, um pederasta de bordel e um “caffen” podem somente expressar-se na maneira desejada pelo autor, ou seja, por palavrões, xingações e termos obscenos que são as expressões naturais e verdadeiras dessas personagens. A argumentação é falsa e sem fundamento. Desde “A Celestina”, de Rojas, até “A Cortesã”, do Aretino e assim por diante, passando por todas as prostitutas da história do teatro até chegar a Margarida Gauthier, a Zazá, a Ana Christie, até a Respeitosa, de Sartre, nunca foi necessário o uso dos palavrões para definir a qualidade e a natureza de todas essas personagens; artisticamente definidas.¹⁹¹

Esses novos parâmetros para compreender *Navalha na carne* justificam que o uso de palavrões não são explicações definitivas para definir a “qualidade e a natureza” das personagens. Para ele, existe um olhar específico de Plínio Marcos que marca a humanidade das personagens e estrutura a ação dramática. D’Aversa aprofunda a análise sobre a dramaturgia de Plínio Marcos naquele momento desconstruindo e aprofundando o olhar para as personagens se apegam ao que lhes restam de humanidade.

A verdade é que a grande novidade de Plínio Marcos não está na linguagem (senão qualquer pornógrafo seria um talento dramático) mas na visão do mundo que ele nos oferece, realista, dura, impiedosa, através de uma estrutura de involuções conflituais que habilmente precipitam para um desfecho original e aparentemente imprevisto mas, na realidade, de rígida consequência dramática. Ninguém pode esquecer o jogo de atrações e de repulsas entre as duas personagens de “Dois Perdidos Numa Noite Suja” até chegar à crise final, em que o oprimido se ergue como o opressor, mas não para restaurar o bem, mas pelo contrário, para assumir, por sua vez, a posição do mal em sua manifestação total e absoluta; quase metafísica.¹⁹²

Nessa perspectiva, o crítico tem como premissa um novo olhar que destoava de seus companheiros sobre *Navalha na carne*. Assim, estrutura sua análise tendo como premissa o aprofundamento psicológico das personagens que justificavam a banalidade das situações, mas que transformavam em verdadeiros monumentos de humanidade. O palavrão não seria a grande força de *Navalha na carne*, mas a humanidade das personagens.

“A Navalha na Carne” conta-nos uma história de zona, uma “tranche de vie” (teria agradado a Zola e Antoine), entre uma prostituta, seu amante e um pederasta. Uma história tão banal, que nem teria interesse na imprensa marrom; cuja retórica é tão pateticamente inútil, que nem daria para novela de televisão. E com esse material velho e desgastado, com esse tema de tango “guardia vieja”, Plínio soube construir uma peça de berrante humanidade, em que o melodrama assume dignidade de realismo, em que o

¹⁹¹ D’AVERSA, Alberto. Uma velha navalha em mãos novas. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 16 de setembro de 1967.

¹⁹² Ibid.

convencional se faz psicológico e o retórico se transforma em tática poesia.¹⁹³

O “melodrama que se transforma com dignidade de realismo” é a chave para compreender *Navalha na carne*.

É bom frisar que “A Navalha na Carne” não é uma extraordinária peça de teatro; a temática, como dizíamos, desenvolve o óbvio; o diálogo, às vezes, não está isento de certo moralismo patético e convencional e a linguagem, não sendo depurada e filtrada pelo crivo de uma consciência filológica, é prolixa e fastidiosa. Mas o grande mérito é que tudo isso é visto, sentido e expressado com prodigioso instinto teatral, ou seja, através de situações e de personagens; os núdulos dramáticos sucedem-se com uma frequência assombrosa e ininterrupta, determinando constantes variações nas relações das três personagens, num ritmo de precisão matemática. Há mais legítimo teatro nesta peça em um ato do que em muitas produções do atual teatro brasileiro.

A linguagem torna-se um elemento de transgressão manejado com profunda construção teatral e força interpretativa da realidade brasileira. Essa é a proposta do crítico, pois o conteúdo que poderia ser antevisto como um simples melodrama, quando pensado sob o prisma da humanidade da cena, transforma-se em força de denúncia social. E vai mais além ao analisar o espetáculo em São Paulo.

O texto de “A Navalha na Carne” é aparentemente fácil mas, na realidade, de difícil representação. Por vários motivos. A peça denuncia, no começo, uma situação óbvia e de imediata constatação: uma prostituta colocada num jogo de paixões e de interesses entre um “caffen” e um pederasta; uma rebeldia inútil, uma desesperança, uma crise que nada muda mas, pelo contrário, confirma a condição de vítima da infeliz criatura. Nada de mais simples: situações à primeira vista banais numa linguagem cotidiana que mais parece reprodução do que invenção. Mas, no decorrer da ação, as superestruturas caem, os esquemas são pulverizados e da triste e convencional estória surge uma humanidade concreta e vibrante, densa de paixões, de ódio, de covardias, de rancores explosivos e de piedade.¹⁹⁴

A humanidade das personagens é a grande força dramática. Michalski, a propósito da encenação do Rio de Janeiro, num último artigo sobre *Navalha na carne* estabelece outro ponto de debate – pouco desenvolvido por D’Aversa – para discutir os rumos do teatro brasileiro no fim de 1967.

Antes e depois da estreia do espetáculo da Maison de France, já tive oportunidade de manifestar a minha admiração diante desta consagradora confirmação do talento de Plínio Marcos. Não voltarei a insistir, portanto, sobre os aspectos mais obviamente impressionantes dessa excelente peça: a

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ D’AVERSA, Alberto. A “Navalha” como espetáculo. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 17 de setembro de 1967.

impiedosa autenticidade psicológica dos personagens a clareza da análise dos problemas da sua integração no sub-humano do mundo em que vivem, a extrema densidade do clima, o virtuosismo do diálogo. Poucos dias depois da estreia, toda a cidade já sabia que “Navalha na Carne” é uma peça à qual se assiste com a respiração presa, e cujo fascínio não escapa nem o público mais conservador “a priori” menos disposto a enfrentar cara a cara a crueldade e a violência dessa “tranche de vie” passada num hotel suspeito de terceira categoria.¹⁹⁵

O crítico polonês, radicado no Brasil, buscou outros elementos para compreender *Navalha na carne*, pois a força da linguagem foi basilar na sua primeira análise. O realismo como corrente teatral no Brasil era uma desses elementos explicativos. Essa proposta foi apontada pelos críticos anteriores, inclusive pelo próprio Michalski, mas nessa crítica o debate começa a ganhar contornos mais nítidos, pois alicerçava toda reflexão que apontava o texto dramático como a mais contundente denúncia social. O crítico justifica sua posição estruturando comparativamente com a linguagem do teatro épico.¹⁹⁶

Em primeiro lugar, a relação, no Brasil entre a concepção – teoricamente ultrapassada – do teatro realista e a eficiência do teatro como veículo de denúncia de injustiças sociais. Como crítico não posso ignorar o fato de que o realismo, como linguagem dramática, está agonizando; e é bom que assim seja, pois a preocupação de mostrar naturalmente no palco a vida como ela é, tolheu profundamente, durante mais de um século, os vãos da arte dramática em todas as regiões da civilização ocidental. Principalmente no que se refere à conscientização social do público, a arte realista, que visa a envolver o espectador emocionalmente e que se limita, via de regra, a mostrar casos individuais dificilmente suscetíveis de serem generalizados, é hoje em dia quase que unanimemente condenada.¹⁹⁷

Michalski reconhece a força do teatro épico, mas ao pensar o contexto social do teatro brasileiro na última década, o autor reforça a capacidade de denúncia social do teatro realista em nossa sociedade. Mesmo que o teatro épico seja a grande força teatral do momento, os dramaturgos brasileiros ainda estruturam suas denúncias sociais pelo prisma do realismo. A análise de Michalski revela outro olhar sobre a realidade teatral brasileira.

A verdadeira linguagem social do nosso tempo é, no teatro, a linguagem épica – com todas as suas subtendências, bem entendido – que estimula a

¹⁹⁵ MICHALSKI, Yan. Uma “navalha” que brilha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1967.

¹⁹⁶ A chegada do Teatro Épico no Brasil foi analisada por Iná Camargo Costa como referência para a compreensão de uma força estética e suas apropriações em diversos espetáculos no Brasil no final da década de 1960. No entanto, ao estabelecer as apropriações das propostas épicas no Brasil, a autora organiza uma reflexão calcada num teatro que paulatinamente é tragado pela indústria cultural inviabilizando as propostas transformadoras da realidade do teatro épico. Tal perspectiva contribuiu historicamente para cancelar diversos cânones interpretativos sobre o período, principalmente análises que desconsideraram as ações de diversos grupos teatrais naquele momento. COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹⁹⁷ MICHALSKI, Op. cit., 1967.

participação crítica do espectador e lhe apresenta exemplos que conduzem o raciocínio do particular para o geral. E no entanto, constato que no Brasil as peças que tem mostrado verdadeiramente capazes de abrir os olhos do público para determinados fatores cruéis e injustos da nossa realidade social tem sido precisamente aquelas que não se afastam dos conceitos formais de um realismo tradicional: *Eles Não Usam Black Tie*, *Pequenos Burgueses*, e agora *Navalha na Carne*. Nenhuma encenação “brechtiana” quer de textos nacionais ou estrangeiros, se tem revelado até agora, entre nós, tão eficientemente “didática” quanto estes três exemplos de obras escritas dentro de cânones que nada tem de “didáticos”. Não me cabe, dentro dos limites deste artigo, estudar o fenômeno; mas ele me pareceu digno de ser proposto à reflexão do público e dos estudiosos.¹⁹⁸

No entanto, Michalski chama a atenção para a capacidade do teatro brasileiro em se estruturar do ponto de vista da denúncia social. Em segundo lugar, o crítico chama a atenção para a capacidade do dramaturgo em dominar a carpintaria teatral, elemento também apontado por outros críticos. No entanto, Michalski

Em segundo lugar, o domínio técnico da “carpintaria” teatral por parte do jovem Plínio Marcos. “*Navalha na Carne*” é uma peça estruturada com raro virtuosismo, e que nada fica a dever, sob esse ponto-de-vista, há muitas obras de autores estrangeiros universalmente consagrados que temos visto recentemente. O autor começa a peça em alta tensão e leva essa tensão rapidamente ao paroxismo; mas quando esse paroxismo chega ao seu desfecho, e quando achamos que a densidade da ação vai forçosamente cair, ele encontra sempre um meio de introduzir imediatamente, e com perfeita coerência e naturalidade psicológica, um novo conflito de força [...]. É digna de nota também a lucidez com a qual Plínio Marcos sabe introduzir em certos momentos de quase insuportável tensão dramática, pequenas explosões de alívio sob forma de recursos cômicos. O mais importante é que não se trata nunca de piadas gratuitas, e sim de falas que surgem como continuação perfeitamente lógica e coerente de ações ou diálogos anteriores.¹⁹⁹

E em terceiro lugar, é necessário compreender outros elementos que organizam a cena de *Navalha na carne*. Para o crítico, a capacidade de Plínio Marcos em criar uma poética cênica a partir de uma realidade miserável.

Em terceiro lugar, quero destacar a qualidade e a intensidade da poesia que Plínio Marcos soube criar a partir do mais sórdido dos ambientes e da mais vulgar das linguagens. Só uma pessoa inteiramente desprovida de sensibilidade pode deixar de se sentir emocionada diante destes três personagens relegados, pelas circunstâncias, a uma existência marginal e “suja” e a meios de expressão primários e grosseiros, mas que lutam dolorosamente por manter viva, nos seus corações, a chama dos sentimentos comuns a todos os seres humanos, independentemente das condições

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

materiais e culturais em que vivem: a necessidade de afeto, de admiração, de dignidade, de segurança, de proteção, a nossa nostalgia da pureza.²⁰⁰

A crítica teatral primeiro construiu suas interpretações sobre *Navalha na carne* pelo prisma da luta contra a proibição e a censura do texto. Os debates estavam marcados pela tentativa de liberação do texto e a construção de referenciais que justificavam a estrutura dramática, o uso da linguagem e a capacidade de denúncia social. Os críticos se uniram para liberarem o texto. Durante o processo, entre a defesa do espetáculo e do texto, as críticas caminharam para uma análise mais profunda do texto e suas nuances estéticas: neo-realismo como proposta de crítica social naquele momento.

Em última análise, *Navalha na carne* coroava para os críticos um processo estético iniciado em *Dois perdidos numa noite suja*, a denúncia social da realidade brasileira. Os críticos, ao aprofundarem suas análises, forjaram toda a base do “universo interpretativo” da obra de Plínio Marcos. Essa realidade tornou-se latente – já na década de 1970 – com a análise de *O Abajur Lilás*, símbolo e metáfora de uma época. Ademais, tornou-se também dependente de um universo canônico que forjava e interpretava a “dramaturgia pliniana” no período. Na busca por uma reflexão histórica, os críticos voltavam ao processo para revalidar suas análises e solidificar suas interpretações sobre a “obra pliniana”. Sobre o texto e espetáculo – no final de década de 1970 – a crítica teatral construiu suas reflexões do ponto de vista de um balanço estético e histórico sobre a dramaturgia pliniana e a realidade censória do país.

2.5 – O *Abajur Lilás*: metáfora das lutas cotidianas

*Abajur Lilás*²⁰¹ é um exemplo notório dos desmandos da censura durante o regime.²⁰² A crítica teatral escreveu e referendou os debates propostos pelo texto, mas a proibição

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ A peça *O Abajur Lilás* foi escrita em 1969. No mesmo ano, Paulo Goulart começou a produção do espetáculo, com ele mesmo dirigindo, e Nicete Bruno e Walderez de Barros no elenco. Após uma consulta informal à Censura, veio a resposta negativa. Os ensaios foram interrompidos. E, em 1970, o texto foi proibido por cinco anos para todo o território nacional. Em 1975, portanto, o texto estaria liberado. Começaram os ensaios com o Antônio Abujamra na direção e no elenco Lima Duarte, Walderez de Barros, Cacilda Lanuza e Ariclé Perez. www.pliniomarcos.com. Acesso em 16/06/2016. Plínio Marcos dedicou um texto aos profissionais que se dedicaram e essa montagem: MARCOS, Plínio. Meu depoimento sobre essa gente. *Última Hora*, São Paulo, 17 de maio de 1975.

²⁰² O processo censório de *Abajur Lilás* será aprofundado no próximo capítulo. As críticas sobre o espetáculo são análises de 1980, quando finalmente o texto foi levado aos palcos por Antonio Fagundes. Em 1975, a luta de Plínio Marcos contra a censura e o recurso encaminhado ao Ministro Armando Falcão, foi fartamente documentada pela imprensa, a seguir alguns exemplos da cobertura jornalística dos embates que se transformaram num protesto político de toda a classe teatral pelo fim da censura. Os títulos são exemplares da

transformou *Abajur Lilás* numa bandeira de luta da classe teatral contra a censura teatral. Em 1975, a urgência da luta pela liberdade de expressão não deu margem para uma apreciação dos críticos de *Abajur Lilás*. Os críticos teatrais não viram a montagem, mas alguns jornalistas puderam apreciar o texto e marcaram suas posições diante das intransigências do ministro Armando Falcão.²⁰³ Para alguns, “é uma peça medíocre, no seu texto, e na sua consistência, sem representar o seu bojo, nenhuma contribuição à arte cênica”.²⁰⁴ Para outros, *Abajur Lilás* e seus descaminhos na burocracia censória “nos humilhou com proibições mesquinhas quase sempre descabidas como toda rotina arbitrária consegue fazer, ocorre uma inesperada oportunidade de um grupo heterogêneo e surpreso de jornalistas receberem a curiosa incumbência do ministro da Justiça para comentarem e julgarem um ato de censura”.²⁰⁵ A crítica jornalística encomendada pelo ministro mostrou uma realidade diversa, uma análise que traduzia o moralismo do texto teatral. A metáfora da realidade política brasileira não foi enxergada pelos jornalistas. As cenas fortes e os palavrões referendavam o moralismo do texto pliniano, segundo Aluizio Valle – Correio do Povo – Rio Grande do Sul.

Mas isto não chegará a caracterizar o “Abajur Lilás” como uma grande peça ou como um texto verdadeiramente polêmico. Plínio Marcos, mais uma vez, mostra-se um convicto moralista, preocupado em provar aos espectadores que prostituição e o “bast-fond” são coisas horripilantes, pelo que poderia

trajetória da montagem em 1975: PLÍNIO MARCOS DE volta com “Abajur Lilás”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28/04/1975; PLÍNIO PEDE LIBERAÇÃO de peça ao Ministro. **Correio Brasiliense**, Brasília, 09/05/1975; PLÍNIO MARCOS PEDE abertura da censura. **Jornal de Brasília**, Brasília, 09/05/1975; PLÍNIO EXPLICA POR que “Abajur Lilás” foi proibida. **Folha de São Paulo**, 17/05/1975; CONFIANTE PLÍNIO MARCOS volta ao DF, **Correio Brasiliense**, Brasília, 13/05/1975; “O ABAJUR LILÁS” não pode mesmo ser representado. **Correio Brasiliense**, Brasília, 15/05/1975; TEATROS SUSPENDEM ESPETÁCULO. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16/05/1975; TEATROS PAULISTAS FECHAM em protesto à proibição da peça “Abajur Lilás”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16/05/1975; OS APLAUSOS A Plínio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19/05/1975; ABAJUR LILÁS (UMA peça moralista). **Jornal de Brasília**, Brasília, 08/06/1975; PLÍNIO MARCOS TENTA no TRF anular proibição de Abajur Lilás. **Jornal de Brasília**, Brasília, 11/09/1975; PLÍNIO MARCOS RECORRE ao TFR. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11/09/1975; PLÍNIO VAI À justiça para defender a sua peça. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11/09/1975; “ABAJUR LILÁS”: PLÍNIO Marcos recorre ao TFR contra ato de Falcão. **Diário de Brasília**, Brasília, 11/09/1975; ABAJUR LILÁS. **Diário de Brasília**, Brasília, 10/10/1975; ABAJUR LILÁS. **Jornal da Manhã**, São Paulo, 16/10/1975; TRF NÃO LIBERA Abajur Lilás, mas Plínio irá até o Supremo. **Jornal de Brasília**, Brasília, 31/10/1975; TRIBUNAL VOTA CONTRA “Abajur Lilás”. **A tribuna**, Santos, 01/11/1975.

²⁰³ Plínio Marcos interpôs recurso ao Ministério de Justiça sobre a decisão da censura em proibir *Abajur Lilás*. O ministro Armando Falcão ratificou a decisão da Censura. Ao ser questionado pelos jornalistas sobre a proibição o ministro enviou a cópia da peça a nove jornalistas credenciados na Presidência da República para que lessem e formulassem suas opiniões sobre *Abajur Lilás*. In: JORNALISTAS, A PEDIDO falam de “Abajur Lilás”. **Diário de Brasília**, Brasília, 09/06/1975. Depois do despacho do ministro, Plínio Marcos ingressou no Tribunal Federal de Recursos com mandato de segurança alegando livre exercício da sua profissão. Também no Tribunal Federal o dramaturgo teria apenas um voto de Jarbas Nobre favorável à liberação de *Abajur Lilás*.

²⁰⁴ CUNHA, Ari. Visto, Lido e Ouvido. **Correio Brasiliense**, Brasília, 08 de junho de 1975.

²⁰⁵ GUTEMBERG, Luiz. Carta do Editor. **Jornal de Brasília**, 08 de junho de 1975.

até ser representado em escolas do subúrbio, como advertência às jovens ingênuas que estão sujeitas a terminar seus dias na anacrônica situação.²⁰⁶

O debate é a atuação da censura que permeia e norteia os comentários dos jornalistas. O moralismo cadente no texto justificaria a liberação do texto e espetáculo. Liana Sabo – Correio Brasiliense – afirmava: “lendo ‘O Abajur Lilás’, não vejo justificativas para o Departamento de Polícia Federal proibir a peça [...]. Acho que a peça liberada seria algo normal dentro do processo de desenvolvimento teatral do país”. Márcio Braga – do Diário de Brasília e da Folha de São Paulo – depois de um resumo do texto sentenciava que “Plínio Marcos consegue transmitir em sua peça, com excelente senso crítico e com muita sensibilidade e realismo, todas as lutas que são travadas no submundo pela sobrevivência, pela auto-afirmação”.²⁰⁷

Sérgio Galvão – de O Estado de São Paulo – perguntava sobre quem tem medo de Plínio Marcos? E respondia que “evidentemente, só que tem medo das verdades que ele traz à tona”. Merval Pereira – de O Globo/R.J. – qualifica que “classificar de pornográfica a peça Abajur Lilás é, sem dúvida, uma simplificação e uma injustiça ao talento de Plínio Marcos. partindo de um grupo social que conhece à fundo e já retratou com igual eficiência em outras peças, o autor colocou em discussão um problema comum a todas as classes sociais”. O jornalismo, em sua grande maioria, defendia o texto diante dos desmandos da censura. A linguagem, novamente ratificada de pornográfica, tornava-se o tema central das análises que localizavam e justificavam a sua existência de acordo com os grupos sociais representados no palco.²⁰⁸ O texto estava proibido.

Abajur Lilás – liberada pelo Conselho Superior de Censura juntamente com *Barrela* – subiu aos palcos em 1980.²⁰⁹ Clóvis Garcia analisava o espetáculo e o texto como parte de um longo processo histórico que englobava o momento da escritura da peça, a primeira tentativa de encenação em 1970, a proibição e as lutas teatrais pela liberação em 1975. As críticas sobre Abajur Lilás em 1980 tinham um olhar retrospecto, pois tentavam analisar o longo período em que a censura atuou com mais força. Para além dessa perspectiva, a condição de

²⁰⁶ JORNALISTAS, A PEDIDO falam de “Abajur Lilás”. **Diário de Brasília**, Brasília, 08 de junho de 1975.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Plínio Marcos agradeceu a leitura feita pelos jornalistas do texto *Abajur Lilás* e escreveu a seguinte matéria: Os jornalistas já opinaram. E agora? **Última Hora**, São Paulo, 09 de junho de 1975.

²⁰⁹ Em 1980, *Abajur Lilás* chegou aos palcos como símbolo da luta contra a censura, com produção de Antonio Fagundes e Clarisse Abujamra, com o elenco: *Dilma*: Walderez de Barros; *Giro*: Jose Fernandes de Lyra; *Célia*: Annamaria Dias; *Leninha*: Cláudia Mello; *Oswaldo*: Zé Carlos Cardoso e direção de Fauzi Arap. O espetáculo estreou no Teatro Castro Mendes em Campinas, São Paulo, em 25 de junho de 1980. Em 02 de julho de 1980, o espetáculo foi transferido para o Teatro Aliança Francesa, São Paulo.

símbolo da luta artística contra a censura era fundamental para a compreensão de *Abajur Lilás*.²¹⁰

A estreia a peça de Plínio Marcos, “O Abajur Lilás” em cartaz no Teatro Aliança Francesa, tem, antes de mais nada a importância simbólica de uma vitória, pois a sua proibição em 1975 suscitou todo um movimento da classe teatral e de várias entidades culturais. Por coincidência, também “Barrela”, a primeira peça do autor e também proibida, acaba de estreiar. Vitória apenas parcial pois, como todos sabemos, a censura econômica, como o teatro vendo todas as suas verbas suspensas, sendo uma arte deficitária em todo o mundo pelo que os países dirigidos com um pouco mais de inteligência destinam subvenções às suas atividades.²¹¹

Abajur Lilás – juntamente com *Barrela* liberado pelo mesmo documento do Conselho Superior de Censura – tornava-se símbolo de uma luta maior, o fim da censura. Nessa perspectiva, o próprio dramaturgo na perspectiva do crítico incorporava toda uma luta da classe artística. Sua trajetória na década de 1970, com todas as peças proibidas num determinado momento, estava marcada pelo conflito com a censura. Os críticos teatrais olhavam para esse espetáculo e traduziam o sentimento de sufocamento da classe artística nesse momento. Plínio Marcos tornava-se esse parâmetro interpretativo do período e também referência para a compreensão do artista teatral perseguido. *Abajur Lilás* era apenas uma metáfora – formal e histórica – para os críticos compreenderem os “estragos” feitos pela censura à classe artística.

Plínio Marcos tornou-se um dos representantes mais característicos das vítimas da repressão, pois houve um momento em que todas as suas obras estavam proibidas. Mas, independentemente desta notoriedade, sua produção teatral, pelas suas próprias qualidades, lhe dá um lugar de importância entre os dramaturgos brasileiros. “Abajur Lilás” conserva todas as características do autor, desde a localização do conflito na faixa marginal da sociedade, a linguagem livre dos personagens, às intenções simbólicas mais amplas de retratar as relações de poder. De fato, numa primeira visão, o que temos é um teatro realista, quase naturalista, em que a realidade do meio é mostrada sem qualquer disfarce ou seleção de fatos. Mas, numa segunda leitura, verificamos que o retrato é das relações entre explorador e explorado, que caracterizam as estruturas sociais dominantes. E, ainda, podemos encontrar

²¹⁰ A imprensa anunciou a liberação de *Barrela* e *Abajur Lilás*. Para a imprensa, o momento de abertura representava um período de revisão de uma década inteira de proibições, desmandos e violências artísticas. As notícias revelam essa realidade: PLÍNIO LIBERADO, COM desagravo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11/04 de 1980; CENSURA LIBERA “ABAJUR Lilás” e “Barrela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/04/1980; A CENSURA LIBERA peças de Plínio Marcos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11/04/1980; BARRELA E ABAJUR Lilás liberados pela Censura. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13/04/1980; MICHALSKI, Yan. O julgamento da obra de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14/04/1980; A MALDIÇÃO SAI da gaveta. **Revista Isto É**, São Paulo, 02/07/1980; CORTINA ABERTA PARA o “Abajur”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03/07/1980; OUTRA PEÇA DE Plínio Marcos: o proibido “Abajur Lilás”. **Folha da Tarde**, São Paulo, 04/07/1980.

²¹¹ GARCIA, Clóvis. Linguagem Livre, em *Abajur Lilás*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de julho de 1980.

um sentido mais profundo, da condição humana, que se corrompe sempre que assume o poder sem restrições. Se o dono do “mocó” exerce sua tirania apoiado, desta vez, na força bruta do personagem “Oswaldo”, também as prostitutas se digladiam, cada uma representando um tipo de reação ao arbítrio; a que tenta reagir desordenadamente e sonha com a sua independência, sendo destruída, a que se procura adaptar para não perder o mínimo de que dispõe, submetendo-se a tudo, e a individualista, sobrevivendo por pequenas espertezas. Por isso não conseguem reagir adequadamente e se libertar na exploração.²¹²

Ademais, ao analisar o texto dramático, o crítico anunciava uma perspectiva em que o dramaturgo continuava “fiel” aos princípios estéticos apontados e interpretados pelos críticos teatrais na década de 1960. Assim, o “conflito na faixa marginal da sociedade, a linguagem livre dos personagens, às intenções simbólicas” seriam elementos inerentes à dramaturgia pliniana e *Abajur Lilás* era mais um dos representantes dessa dramaturgia que aprofunda elementos de “um teatro realista, quase naturalista, em que a realidade do meio é mostrada sem qualquer disfarce ou seleção de fatos”. O crítico, na sua leitura mais aprofundada, aponta um segundo nível em que as relações de poder entre as personagens remontam a oposição entre “explorador e explorado”, mas também os embates entre os explorados. Tais perspectivas foram apontadas pelos diversos críticos em quase todas as obras do dramaturgo santista, a julgar que *Abajur Lilás* foi escrito em 1969, estava perfeitamente em sintonia com o seu tempo, era metáfora de uma época desde a sua escrita.

“Realismo capitalista” foi o termo usado para descrever a dramaturgia pliniana por Marília Pacheco Fiorillo.²¹³ “Como seu parente do leste, o ‘realismo capitalista’ prefere situações e personagens padrões, a clareza da demonstração às nuances do tratamento poético, o discurso direto em vez das múltiplas transparências”, mas para a autora, o peso do tempo forjou outros mecanismos para interpretar o texto.

Se “*Abajur Lilás*” pretendia desnudar um universo marginal, ficou a meio caminho, mais para a crônica de costumes que para a denúncia. Se pretendia ser uma alegoria de poder, emaranhou-se nos folclorismos dos poderes domésticos em jogo: a gíria fica mais importante que o sentido da frase, as curiosidades da malandragem mais significativas que o fundo ético. E o submundo dos não-cidadãos não consegue evocar um mundo mais largo, onde a cidadania – entre outras coisas – é sistematicamente desrespeitada. Como crônica de costumes, a peça é correta, sem grande inspiração – e como alegoria não esconde ser um trabalho de conjuntura que envelheceu com o tempo.²¹⁴

²¹² Ibid.

²¹³ FIORILLO, Marília Pacheco. Nas quebradas da sociologia. **Revista Veja**, São Paulo, 09 de julho de 1980.

²¹⁴ Ibid.

Os críticos não foram unânimes com relação à forma e ao conteúdo. Mas a trajetória de *Abajur Lilás* referendava outros mecanismos de análises dos críticos. Se o texto envelheceu – como evidenciado por Fiorillo – não foi por culpa do dramaturgo. Se de um lado, os críticos apontavam as características formais do texto, por outro articulavam suas análises tendo como referência o silenciamento e as proibições do texto ao longo de toda a década de 1970.

Um atentado à moral e os bons costumes. Foi isso que a censura fez ao proibir em 75 “*O Abajur Lilás*” de Plínio Marcos, agora em cartaz, sem cortes, no Teatro Aliança Francesa da rua General Jardim. Porque não há moral que se pretenda humana, que possa rejeitar, como quem limpa as caspas no ombro, o conhecimento do ser faz parte dos bons costumes, pelo menos democráticos, deixar que adultos decidam, sem nenhuma “proteção” policial, o que querem ou não querem ver, por exemplo, no teatro. “*O Abajur Lilás*”, vítima desse atentado (não é a única), não é a mera reportagem do submundo e suas relações de poder, expostas pela narração da história “banal” de três prostitutas (Dilma, Célia e Leninha) dominadas e exploradas por um homossexual (Giro) com a ajuda, decisiva, de seu imponente e violento guarda-costas (Osvaldo). “*O Abajur Lilás*” não é também a alegoria da situação política brasileira do fim dos anos 60 (a peça foi escrita em 69) sob a escalada da repressão. “*O Abajur Lilás*” é uma reflexão em forma de teatro sobre o ser humano, seus limites, paixões, fracassos, esperanças e porque é isso, e é bom teatro, contém o retrato do submundo, a alegoria política, e até mais se quiserem, mantendo-se vivo (também pela permanência, no essencial, dos problemas que levanta) como inquietante transparência deste momento. E fica impossível (bem feito) discutir ainda, dentro desse quadro, se Plínio Marcos é ou não é pornográfico (o pornô é mais embaixo).²¹⁵

O crítico busca uma perspectiva histórica para entender o espetáculo de 1980, pois naquele momento era necessário buscar respostas para a censura, um longo período em que a censura ditou as regras da produção artística. Cabia aos críticos teatrais, muitas vezes impedidos de analisar espetáculos – buscar as respostas para esse longo período de autoritarismo. Pucci tentava compreender o texto no contexto da escrita e um processo de evolução da obra do dramaturgo.

Posterior a “*Dois Perdidos Numa Noite Suja*” e “*Navalha na Carne*”, a peça foi escrita onze anos depois do primeiro texto “*Barrela*”, agora em cartaz no Teatro Taib, depois de quase 21 anos de proibição. E dá uma medida de evolução na obra do autor. A linguagem livre, o compromisso com os marginalizados e a zanga com o que está aí são os mesmos. Mas é evidente a ampliação, pelo menos em relação a “*Barrela*”, da perspectiva da visão dos mecanismos que comandam, por dentro e por fora, suas personagens, aqui melhor desenhadas, como os conflitos e situações.²¹⁶

²¹⁵ PUCCI, Cláudio. O ser humano à luz de um abajur lilás. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de julho de 1980.

²¹⁶ Ibid.

Nesse sentido, para compreender a “tese da evolução”, o crítico busca na trajetória das peças uma explicação para o que seria a “obra pliniana” dentro do contexto da censura. *Abajur Lilás* foi o último texto de Plínio Marcos escrito na década de 1960 e passou toda a década seguinte proibido. O relato resumido de toda a trajetória da peça revela os parâmetros balizadores da análise, pois o espetáculo representava uma vitória para o teatro brasileiro.

Qualquer crítica a um trabalho cultural censurado deve conter, inevitavelmente, uma crítica à censura que proíbe esse trabalho. E a recente liberação de “O Abajur Lilás”, embora importante, só repara parcialmente o mal da tesoura. Não foi só o autor, com seu frustrado investimento de trabalho, dinheiro, imaginação, afeto e tempo, que saiu prejudicado. Como já disse de “Barrela” (no caso “Abajur” com menos peso) foi nossa dramaturgia, nosso teatro e nossa cultura que perderam a influência dessa peça por onze anos, desde 69. Na época ela nem chegou a ser apresentada formalmente à censura, já que foi possível antecipar o resultado dessa medida. Isso só aconteceu em 75, quando se tentou montar pela primeira vez “O Abajur Lilás”, com o produtor Américo Marques da Costa, o diretor Antonio Abujamra, o cenógrafo Flávio Phebo e os atores Lima Duarte, Cacilda Lanuza, Walderez de Barros, Ariclê Perez e Osmar di Pieri. A peça foi vetada pela Polícia Federal, e mais uma vez vetada pelo próprio ministro da Justiça, Armando Falcão, como atentatória à moral e aos bons costumes, depois de um longo processo e uma empenhada campanha da classe teatral de São Paulo [...]. Mas acreditem: “O Abajur Lilás” é um espetáculo obrigatório, bom de ver, que poderá reconciliar mais uma vez com o teatro os possíveis renitentes que andam torcendo o nariz à vida que corre nos nossos palcos.²¹⁷

Alberto Guzik, por força do momento histórico, analisava o texto como sendo a obra prima dramática, pois aprofundava as características formais apontadas pelos críticos em relação aos textos anteriores de Plínio Marcos. Para ele, o texto revelava um momento de maturidade do dramaturgo em que fortalecia os mecanismos dramáticos apontados nos textos anteriores. Para ele, o texto era uma realização realista bem acabada da dramaturgia brasileira.

No *Abajur Lilás* está um momento de plena maturidade de Plínio Marcos. A peça apresenta uma conjugação equilibrada de qualidades na dialogação, na elaboração da trama, no desenho dos caracteres, na estrutura da ação. Obra poderosa, concebida como um crescendo de violência desfechado em lances implacáveis, *O Abajur Lilás* se destaca como realização particularmente bem-acabada na dramaturgia brasileira. O texto foi construído dentro do realismo que se transformou, ao longo dos anos, em marca registrada do autor [...]. As personagens agem compulsivamente e a obsessão de sobrevivência ou desafio que as anima confere-lhes a estatura de mitos. Mitos modernos, esqueléticos, asquerosos. E da obra toda emana igualmente um canto de piedade e amor de Plínio pelos deserdados, marginalizados, espezinhados.²¹⁸

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ GUZIK, Alberto. *Abajur Lilás*. **Revista Isto É**, São Paulo, 16 de julho de 1980.

A crítica teatral observou as nuances do texto como metáfora de uma época. Sábato Magaldi aprofundou essa proposta ao pensar *Abajur Lilás*. Num olhar retrospecto sobre o texto, reafirmou a condição de símbolo de uma época de poder ilegítimo. Mas Magaldi avança na sua análise formal, pois o texto é um microcosmo da realidade brasileira dos últimos anos. A leitura metafórica – olhar compartilhado pelos censores em 1975 – marcava um verdadeiro processo de percepção histórica da censura, das perseguições, dos desmandos do governo ditatorial e da violência da tortura como mecanismo de manutenção de poder. Em 1980, a metáfora de *Abajur Lilás* ainda dizia muito sobre o Brasil.

De todas as peças que analisaram a situação brasileira pós-1964, *O Abajur Lilás*, em cena no Teatro Aliança Francesa, se distingue certamente como a mais incisiva, dura e violenta. Plínio Marcos fundiu nela, mais do que em outras obras-primas, como *Navalha na Carne* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, talento e ira. A estrutura do Poder ilegítimo está desmontada, para revelar, com meridiana clareza, seu rictus sinistro. O grande achado de Plínio foi ter criado uma história que se basta em si mesma, autêntica na sua crueza. Têm uma verdade inconfundível as relações entre Giro, proletário homossexual do prostíbulo, seu truculento auxiliar Oswaldo, e as prostitutas Dilma, Célia e Leninha. Embora cada personagem exerça uma função específica na trama, acompanhando de perto modelos sociais mais amplos, não se sente que Plínio tenha feito exercício de laboratório. O microcosmo de *Abajur Lilás* tem validade própria, impondo-se pela correta psicologia e observação humana, a que a linguagem adequada empresta o justo tom realista.²¹⁹

Para ele, a peça era uma representação alegórica do Brasil. É um texto que naquele momento fundia todas as características dramáticas da obra pliniana até aquele momento. Sendo metáfora de uma época, o texto conservava as características formais internas, o conflito psicológico ao extremo, a tensão que organiza a cena e o “justo tom realista”. Assim, Magaldi estabelecia os parâmetros da construção formal do texto dramático e relacionava os caminhos do texto ao longo da década de 1970.

O quadro está completo, as forças se desencadearem, *Abajur Lilás* existe como vigoroso documento humano, sem falsificações de nenhuma espécie. Plínio não sucumbiu ao lugar-comum de pintar uma prostituta boazinha, vítima da sociedade. Na áspera luta pela sobrevivência, elas se trucidam tanto quanto desejam ver-se livres do explorador. O texto contém a amarga realidade dos seres que se agitam na imanência, distantes de uma vida transcendente. Agudo diagnóstico de um dramaturgo que se intitula “repórter de um tempo mau”. Em nenhuma outra peça brasileira atual, porém, o microcosmo retratado remete, como em *Abajur Lilás*, ao macrocosmo de uma certa situação política, vivida nos últimos anos. A leitura metafórica do texto enriquece-o de outras implicações, servindo como desnudamento de um período de terror. Basta uma pequena analogia para essa história

²¹⁹ MAGALDI, Sábato. Um contundente veredito contra o poder ilegítimo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 de setembro de 1980.

simbolizar posturas determinadas, que marcaram o procedimento de expressivas camadas de nossa sociedade.²²⁰

Nesse sentido, o crítico busca compreender o significado de denúncia presente no texto – característica forjada historicamente sobre a obra do dramaturgo santista – realçando os momentos críticos das personagens em relação ao explorador. Como uma tela que revela as relações corrompidas, o crítico percebe uma fidelidade a um projeto dramático – forjado também pela própria crítica teatral – em que a denúncia social, o “retrato realista” da realidade e a reportagem estruturam todo um universo dramático creditado ao dramaturgo.

Pode-se argumentar que Plínio retratou apenas os relacionamentos negativos, deixando de incluir no elenco uma prostituta que, de forma lúcida e positiva, se opusesse a Giro. Deve haver, por certo, uma saída racional para esse universo sufocante. Não se esboçou uma luta inteligente contra o arbítrio do explorador. Talvez Plínio tenha fugido a essa opção pelo seu seguro instinto de dramaturgo. A peça correria o risco, introduzindo o elemento positivo, de parecer reação de laboratório. Em ficção, as mensagens explícitas assemelham-se sempre ao escotismo intelectual. E Plínio perderia a sua característica mais genuína, que é a de definir-se como um autor de denúncias, que incomodam as consciências apaziguadas. Abajur Lilás expõe sem véus um abcesso. A outros a tarefa de curá-lo.²²¹

Os críticos interpretaram *Abajur Lilás* como uma vitória para a dramaturgia nacional. A longa espera, as proibições e as lutas empreendidas pelos artistas teatrais eram motivos de orgulho para a classe. Assim se manifestava Carlos Ernesto de Godoy em uma comparação com Nelson Rodrigues, “se a Nelson Rodrigues coube a tarefa de desnudar o mundo pequeno-burguês e fazer dele um dos momentos do teatro brasileiro, a Plínio Marcos tocou a missão de chafurdar o submundo da marginalidade e, dali, extrair o potencial de uma dramaturgia que é tanto maior quanto mais fundo fustiga as instituições”.²²² *Abajur Lilás* é uma peça marcada pelo “binômio denúncia social/substrato sociolinguístico”, o crítico referendava o lugar escolhido pelo dramaturgo para construir e desenvolver seus dramas.²²³

Se tal denúncia não é privilégio seu, o meio social escolhido o é, pois que, antes dele, ninguém tratara, em nossos palcos, dos homens que catam papel nas madrugadas, dos vivos-mortos das prisões, dos biscateiros noturnos do mercado e, mesmo, em profundidade, das prostitutas, proxenetas e seus afins. Quanto à sociolinguagem, todos sabem ter sido Plínio o instaurador

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

²²² GODOY, Carlos Ernesto de. A espera valeu. **Revista Visão**, V. 29, Número 24, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1980, p. 52.

²²³ Duas críticas corroboram dessa mesma visão: CRUZ, Ulysses. Um abajur que levou 11 anos para ser aceso. **Diário do Grande A.B.C.**, Santo André, 27 de julho de 1980 e BERNARDES, Luiz Carlos. O País, sob a luz de um certo Abajur Lilás. **Estado de Minas**, Belo horizonte, 02 de novembro de 1980.

dessa boa nova no nosso teatro, num trabalho que somou vivência e observação paciente.²²⁴

Abajur Lilás e *Barrela* representam – na visão dos críticos teatrais – o fim de uma época, metáfora dos desmandos, da tortura e do autoritarismo dos governos militares. Sua estrutura formal revelava nitidamente essa capacidade em dialogar com o momento histórico. A crítica referendou seus posicionamentos colocando o texto em diálogo com a produção dramática que o consagrou: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. Por outro lado, a trajetória do texto, as proibições e a luta da classe artística para a sua liberação reordenava o debate, pois a trajetória do texto na burocracia censória e a luta do dramaturgo para liberação do texto também reorganizavam a metáfora de um tempo. Entre a forma e a trajetória, *Abajur Lilás* era duplamente metáfora de uma época. Os críticos reiteraram seus posicionamentos, marcaram esse olhar e reivindicaram a vitória do teatro contra a barbárie²²⁵. Além disso, também escreveram os balanços estéticos e históricos sobre a dramaturgia pliniana. Em diversos momentos a escrita cotidiana do crítico tornou-se base para a construção de balanços historiográficos sobre toda uma dramaturgia que, mesmo a posteriori, repetia os mesmos argumentos e condicionantes da “crítica da hora”. São as mazelas do “crítico historiador” do teatro brasileiro.

2.6 – Os críticos teatrais e os “balanços” sobre a obra

Plínio Marcos é tido, pela crítica e pela academia, como representante do realismo²²⁶ no teatro brasileiro. Inaugurou uma nova vertente teatral no Brasil. A seminal *Barrela*, texto escrito em 1958, inaugurou um novo momento da dramaturgia brasileira, com personagens do submundo, marginais em sua vivência, sem futuro histórico na sua construção dramática. Mas não foi na década de 1950 que Plínio Marcos despontou para a cena nacional. Na década

²²⁴ Ibid.

²²⁵ *Abajur Lilás* foi montado várias vezes na década de 1980 demonstrando uma profunda aceitação do texto naquele momento. Em 1984, com direção de Sapiro Brito, com o Grupo Urdimento em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Em 1986, sob a direção de Afonso Drumond em Belo Horizonte, Minas Gerais. Heron Santiago montou o texto em 1987, em São Paulo.

²²⁶ Os críticos teatrais interpretaram os textos de Plínio Marcos alocando seus referenciais no realismo teatral. No Brasil – e também na França – pensar a emergência do realismo no teatro remete-se ao final do século XIX com inúmeras considerações históricas, principalmente a chegada de peças francesas na capital federal do Brasil no sentido de educar uma plateia, mostrando-lhe a superioridade dos valores éticos da burguesia. Internacionalmente, essa dramaturgia estruturava uma função moralizadora do teatro retratando a emergência da burguesia. No Brasil, os principais autores a escreverem peças realistas foram José de Alencar, Quintino Bocaiuva, Joaquim Manuel de Macedo etc [...] FÁRIA, João Roberto. O teatro realista. In: **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 159-218. Os críticos se distanciaram dessa análise de fim de século e cunharam um novo termo para classificar a obra de Plínio Marcos: o “neo-realismo”.

de 1960, momento de afirmação do dramaturgo, os críticos construíram os referenciais estéticos para explicar a obra nascente de Plínio Marcos. Os balanços explicativos marcaram profundamente os críticos de primeira hora. Em 1960, a afirmação do teatro brasileiro, também era a afirmação da nova crítica, processo iniciado nas décadas de 1940 e 1950²²⁷. Nesse caso, a recepção dos textos e espetáculos de Plínio Marcos pela crítica teatral será marcada por marcos interpretativos: a procura pelas raízes estéticas de uma nascente dramaturgia. São explicações que incorporam o dramaturgo a uma longa tradição teatral, com referências nacionais e internacionais, para se pensar a obra no conjunto. Os balanços estéticos da obra marcaram profundamente esse momento de produção do dramaturgo. João Apolinário²²⁸, um dos primeiros a encarar tal empreitada – faz um balanço sobre a obra do dramaturgo em 1967 – quando o dramaturgo fazia os primeiros sucessos de sua carreira com *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na Carne* – ressaltando as dificuldades de se pensar essa “dramaturgia nascente” pelo prisma histórico e o “humanismo realista” latente da obra pliniana daquele momento. A perspectiva marxista define sua análise.²²⁹

²²⁷ A crítica teatral mais preocupada com uma reflexão teórica sobre o teatro foi marcada pela atuação de diversos críticos como Bárbara Heliodora, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Yan Michalski. Em São Paulo, a criação da revista *Clima*, em 1941, por Alfredo Mesquita e um grupo de alunos da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, formado por Antonio Cândido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda Moraes Rocha, Rui Coelho e Lourival Gomes se firmou como o grupo de críticos mais importante de sua geração nas artes e na literatura. No Rio de Janeiro, o Círculo Independente de Críticos Teatrais – CICT, criado em 1937, formado pelos críticos mais combativos como Bárbara Heliodora, Maria Inez Barros de Almeida, Alfredo Souto de Almeida, Henrique Oscar, Renato Vieira e Brício de Abreu buscava uma atuação que devia extrapolar as páginas dos diários para interferir na formação da plateia e dos profissionais. BERNSTEIN, Ana e JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 161-174. Consultar: CAVALCANTE, Maria Nelma. **Clima: contribuição para o estudo do modernismo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 1978. *Clima*. São Paulo, n. 1, maio, 1941 e PONTES, Heloisa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

²²⁸ O jornalista português João Apolinário, também crítico teatral do jornal *Última Hora* de São Paulo, produziu de 1964 a 1971, uma importante análise do teatro paulista. Seus textos demonstravam as contradições e os desajustes de um momento histórico de afirmação da crítica e do teatro brasileiros. Suas críticas, “produzidas num período duro da nossa história recente, essa memória do teatro paulista é ousada e objetiva na expressão das ideias que estavam em contradição com a ordem estabelecida naquele momento: a de não se permitir a continuidade da criação e afirmação da cultura brasileira”. A crítica de João Apolinário no jornal *Última Hora* foi organizada em dois volumes em 2013. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (Org.). **A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971**, volume 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 17.

²²⁹ As críticas de João Apolinário são reveladoras da luta pela afirmação do crítico e do teatro brasileiro. Uma rápida leitura no acervo documental revela uma preocupação com os rumos da profissão do crítico teatral, bem como das discussões sobre o nacionalismo no teatro brasileiro. Nos seus escritos, a principal preocupação é com o referencial estético e social dos textos e espetáculo, demarcando uma posição ideológica e política de engajamento e transformação social oriundos da dialética marxista, haja vista, o diálogo com o teatro dialético de Bertolt Brecht. Por outro lado, ainda dentro da renovação crítica do teatro brasileiro nas décadas de 1960/70, Apolinário destaca a consciência do espectador em relação à peça. Segundo Oswaldo Mendes, João Apolinário ao assumir a edição de *Variedades*, com a venda do jornal *Última Hora* para o Grupo Folhas, abriu espaço para a entrada de Plínio Marcos como cronista. Apolinário voltou para Portugal em 1975, com o fim do exílio no Brasil. MENDES, Oswaldo. Op. cit., p. 265.

Para se encontrar as coordenadas do teatro de Plínio Marcos, mais do que pesquisar as fontes de inspiração ou as experiências do autor, há que definir, isso sim, as evidências de um humanismo realista que tanto pode justificar as suas “estórias” de um ângulo especificamente brasileiro, como fundamentá-las através de uma problemática universal.²³⁰

O olhar do crítico português ressalta a busca pelos elementos humanistas na obra pliniana. Por outro lado, revela uma síntese dramática universal, como homens gerados pelas sociedades burguesas. Nesse caso, o homem tragado pelo turbilhão da realidade que retira a “plena posse da sua humanidade [...] desumanizado, alienado”. A aguda percepção crítica de Apolinário mostra a perspectiva transformadora do “humanismo realista” de Plínio Marcos, como “autor antirromântico, com uma visão do mundo instintivamente realista, cruel e pateticamente crítica. Ele dirige a sua ótica para as engrenagens e para os homens por intermédio de um telescópio criador, cujo horizonte – mesmo sem saber – é um novo humanismo”. Mas como compreender então essa dramaturgia síntese de um tempo? Como compreender essas personagens tragadas pelo vórtice do sistema capitalista? Seria o realismo de Plínio Marcos a forma estética da nova sociedade? Quais as relações entre a obra de Plínio Marcos e aquele momento histórico? Para Apolinário, ainda nesse balanço da obra em 1967, a resposta guardava uma nova construção estética do humanismo.

Porque o teatro de Plínio Marcos é uma atitude nova, realista, objetiva, que enfrenta a verdade descarnando-a de todas as sínteses subjetivas, até chegar ao osso das antíteses, sempre com a verdade sangrando [...] Na obra de Plínio, o humanismo novo a que me refiro é apenas uma precoce atitude antirromântica [...] Plínio Marcos está fora dessa jogada. Ele arranca já para uma concepção materialista, segundo a qual o homem é considerado na sua realidade histórica, empírica e relativa. Para o novo humanismo o problema do homem não é posto no plano intemporal, mas visto à luz da vida histórica concreta. E o teatro de Plínio Marcos é um facho dessa luz.²³¹

Nesse caso, em 1967, o realismo da obra pliniana – tema abordado inúmeras vezes pela crítica do momento – representava uma nova estética que arranca o homem para uma concepção materialista da história. No entanto, como compreender essa nascente dramaturgia sob outros mecanismos analíticos? Apolinário referendava uma “nova construção estética” à luz de pressupostos definidos: o materialismo histórico dialético.

Sábato Magaldi buscou outras referências para compreender a obra de Plínio Marcos ainda naquele ano de 1967. O surgimento do dramaturgo era marcado pela violência e verdade teatral que questionavam as experiências realistas do teatro brasileiro.²³² Nesse

²³⁰ APOLINÁRIO, João. Prefácio à obra de Plínio Marcos. **Última Hora**, São Paulo, 10/06/1967, p. 08/09.

²³¹ Ibid., p. 08/09.

²³² MAGALDI, Sábato. **Documento Dramático**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 de julho de 1967.

sentido, Magaldi buscava compreender em relação às diversas manifestações teatrais da década de 1960, a especificidade de Plínio Marcos num contexto de profundos nacionalismos no teatro brasileiro. Sobre a obra de Plínio Marcos naquele momento, o crítico demonstra a capacidade do autor em investigar a realidade sem lentes embelezadoras.

Com a autenticidade do levantamento que Plínio Marcos faz das situações sociais e dos caracteres em jogo, as figuras do submundo pintadas pela nossa ficção se tornam de repente românticas, líricas, próximas do róseo. Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia da vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura.²³³

Nesse sentido, Magaldi começa a localizar uma gama de referenciais que serão utilizados por diversos autores que interpretaram a obra de Plínio Marcos. Diferente de Apolinário, Magaldi elabora uma reflexão que tem como foco uma análise interna da obra, mas que dialoga com diversos aspectos do contexto. Assim, a obra de Plínio Marcos vai ganhando contornos de reportagem pelo olhar do crítico. Tais referências serão matizadas nas análises críticas dos textos e espetáculos. “As figuras do submundo”, romantizadas pela ficção teatral, referidas pelo crítico representam toda uma dramaturgia que dava sinais de desgaste naquele momento. Dessa perspectiva, Magaldi estabeleceria os padrões que norteariam as análises posteriores que marcariam as análises sobre a obra pliniana. Sem dúvida, essas nuances apontadas pelo crítico servirão de balizas interpretativas- inclusive os trabalhos acadêmicos – para todos os trabalhos que versaram sobre a obra de Plínio Marcos.

Hoje as peças de Plínio são cada vez mais objetivas. Embora reconheça ter que lutar contra um comportamento expressivo romântico [...] no seu equilíbrio instável entre o naturalismo e a tragédia, mostram bem que o realismo de Plínio não é apenas a espontaneidade que a crítica sempre quer ver nele.²³⁴

Assim, as nuances e as interpretações críticas vão se sedimentando e estabelecendo os parâmetros da obra teatral. Nesse contexto, Magaldi aponta a grande marca do teatro pliniano: o realismo que mescla o naturalismo e a tragédia. Essa tragédia seria a marca fundamental do dramaturgo, pois é a porta de entrada para a crítica da realidade brasileira: um olhar trágico para as personagens e para a situação nacional. Esse edifício interpretativo ganhava contornos mais nítidos, pois os textos dramáticos e suas respectivas encenações abriam um novo campo estético e uma leitura profunda da realidade brasileira. Nesse caso, os textos de Plínio Marcos

²³³ Ibid.

²³⁴ MORA, Armando Serrão. Plínio Marcos: um teatro de vítimas. **Folha de São Paulo**, 30 de outubro de 1967.

ganhavam contornos de “legítimos representantes de um teatro realista”, “lentes microscópicas da realidade brasileira” ou “fatias quentes de realidade”. Os críticos sedimentavam posturas e intervinham diretamente no seu tempo histórico, pois demarcavam o lugar representativo do dramaturgo.²³⁵

Talvez o êxito ainda não tenha transtornado Plínio Marcos [...]. Tudo pode não passar de malasartes da direção que transformou o drama em quadros de exposição. Alguns, impressionantes admiráveis até lembrando Goya das gravuras. Apesar do pesares, o leitor deve ir assistir. O teatro de Plínio Marcos está na ordem do dia. Mas leve abanico, para amenizar o calor.²³⁶

Jafa recomenda cutela ao pensar os textos de Plínio Marcos. Um dramaturgo em perigo de ser transtornado, um homem inquieto diante do seu tempo. Um êxito de público que marcava profundamente o momento. Em dúvida sobre a dramaturgia – malasartes da direção que transformou o drama em quadros de exposição – o crítico ainda recomenda assistir aos fragmentos de realidade plinianas. Nesse caso, o dramaturgo conquistaria os palcos.

Outro que se debruçou com força crítica sobre Plínio Marcos, ainda na década de 1960, foi Martim Gonçalves. Muito próximo de Apolinário, o crítico abria sua reflexão como os comentários do próprio dramaturgo. Sem dúvida, endossava as propostas estéticas de Plínio Marcos, “me sinto na hora e na vez de mandar cada vez mais bala em cima da burguesia. Fazer um teatro que inquiete as plateias, que tire o sossego e roube o sono dos que estão acomodados”.²³⁷ No entanto, as referências ao teatro estrangeiro marcam a análise tendo como referência a obra de Jean Genet, na peça *Haute Surveillance* (Alta Vigilância) – primeira peça de Genet – como formadora de um contexto histórico para o surgimento do dramaturgo brasileiro. Plínio Marcos, naquele momento, ainda não conhecia Genet.

Viajei muito pelo Brasil. Aliás, eu viajo muito fazendo teatro. Eu sou um artista mambreiro, e realmente só me sinto bem fazendo espetáculo mambembe. Algumas das minhas peças estão sendo pedidas para representações em outros países. Tenho a impressão que a miséria é sempre igual. Igual em toda parte. Por isso a miséria de São Paulo, a solidão de São Paulo, o desamor de São Paulo, é igualzinho ao desamor, solidão e miséria

²³⁵ Esse “lugar histórico” de Plínio Marcos, essa imagem de maldito vai sendo reforçada por inúmeras matérias e notícias jornalísticas em todo o país nas décadas de 1960 e 1970. O dramaturgo sensação da década de 1960 vai ser manchete com títulos instigantes do ponto de vista de consolidação e reafirmação de uma imagem de maldito e marginal: QUEM É PLÍNIO Marcos. **O jornal**, Rio de Janeiro, 10/07/67, LUTAR PELO HOMEM. **A Gazeta**, São Paulo, 09/08/67, O MUNDO TRISTE de um autor que foi palhaço. *Diário da Noite*, São Paulo, 09/08/1967. Reportagens como essas referenciavam pontos da biografia do autor com elementos críticos da sua obra.

²³⁶ Jafa, Van. Plínio Marcos dá o que falar. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1967.

²³⁷ GONÇALVES, Martim. Para tirar o sossego e roubar o sono. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1968.

de qualquer parte do mundo [...] Sou mais um repórter que um teatrólogo. Vejo as coisas cruéis e jogo minha revolta no palco. No texto.²³⁸

O crítico analisa o dramaturgo tendo como referência a própria fala do dramaturgo. A ideia de um teatro que incomoda a burguesia está presente na fala do dramaturgo e é endossada pelo crítico. A miséria, como matéria dramática, será fundamental para o dramaturgo construir suas reflexões para compreender suas propostas dramáticas. Entre o que o autor fala e o que o crítico escreve, estava se firmando a imagem de marginal e maldito.²³⁹

Lila Frydman captou esse universo de transformações e afirmação de Plínio Marcos perante a crítica, a censura e suas especificidades dramáticas, pois “muitos o chamam de autor maldito. A crítica o aponta como um Jean Genet Caboclo, um Albert Pinter, um Albee. Ele mesmo não se toca, como diria qualquer dos seus personagens. Continua o mesmo de sempre: Plínio Marcos”.²⁴⁰ Frydman realiza sua análise tendo como referência a crítica teatral que demarcou os posicionamentos estéticos sobre os textos do autor. Por outro lado, busca compreender o fenômeno pelo prisma do diálogo estabelecido pelo dramaturgo nos diversos campos de atuação artística do período: a crítica e os debates contra a censura.

Seus tipos são, sempre marginais, por que acha que cada um deve escrever sobre o que conhece bem: “Acho que o estudante deve escrever sobre estudante, um pequeno burguês sobre sua classe social e um elemento como eu que foi marginalizado, deve escrever sobre seu mundo. Eu não tenho soluções, tenho um testemunho pra dar. E dou quando a censura, com violência que lhe é peculiar, não me coloca uma mordaça!”. Quando o comparam a Genet e outros dramaturgos, também perseguidos pela censura, diz que só pode falar sobre perseguição, porque a obra dos outros só conhece superficialmente.²⁴¹

A recepção crítica vai, aos poucos, organizando um lugar formal para o teatro de Plínio Marcos. Um lugar desejado pelo próprio dramaturgo que, ao longo das reportagens e das diversas matérias, constrói, reelabora e desconstrói essa imagem marginal²⁴². A busca por um lugar, a construção dessa imagem marginal e maldita será a ideia força de todas as críticas

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Essas premissas serão referendadas por várias críticas fora do eixo Rio/São Paulo, como é o caso da crítica de MARTINS, Ederaldo. Plínio Marcos: é ridículo incomodar ministro para liberar peças. **A província do Pará**, Belém, 14 de março de 1968; UM AUTOR MALDITO em debate, **Jornal dos Sports**, Belo Horizonte, 28 de março de 1968; PLÍNIO MARCOS: MINHA vontade é subverter o homem. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 28 de maio de 1968; PLÍNIO MARCOS. O Estado, Florianópolis, 21 de abril de 1968; LEITE, Adeth. Plínio Marcos – o autor do ano. **Diário de Pernambuco**, Recife, 03 de dezembro de 1968. O contexto ganha novas formas com a atuação da censura, principalmente com a proibição de *Barrela* e *Navalha na Carne*.

²⁴⁰ FRYDMAN, Lila. Inimigo nº 1 da Censura. **Diário da Noite**, São Paulo, 18 de novembro de 1968.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² DEL RIOS, Jeferson. Plínio Marcos: escrevo para incomodar. **Folha de São Paulo**, 19 de março de 1968.

– que justificaram as reportagens e notícias sobre o dramaturgo – da década de 1960. Organizadas e pensadas posteriormente, percebe-se uma intensa relação entre a obra, a vida e a construção interpretativa da crítica especializada. Se os críticos teatrais buscaram por meio das análises pontuais que demarcaram os posicionamentos estéticos relativos à força do realismo de Plínio Marcos, as reportagens e notícias jornalísticas construíram e estabeleceram as relações – nem sempre possíveis e reais – entre a vida, a força truculenta da censura e a obra.

Essa estratégia será fundamental para compreender como o universo de recepção da obra teatral está marcado por várias condicionantes.²⁴³ Se a crítica forjou o edifício estético, as referências internacionais e os caminhos trilhados pelo realismo pliniano, a imprensa juntou os mecanismos interpretativos e ajudou a forjar essa imagem consolidada nas décadas seguintes. No entanto, tais mecanismos podem ser aprofundados nos debates críticos, referências fundantes para a construção das interpretações, que pontuaram as influências e o contexto dos textos e espetáculos.

Na década de 1970, esses balanços referenciavam uma dramaturgia marcada pela censura que voltava o seu olhar para os textos que marcaram o início da carreira de Plínio Marcos. E firmava o artista engajado nas lutas cotidianas contra o sistema e a burocracia censória. “É justamente por ser uma pedra não polida, é que Plínio Marcos não encontrará jamais ninguém que consiga seguir-lhe o estilo palavrão no teatro ou na rua, não para qualquer pessoa escrever, nem ler”. O crítico interpretava uma dramaturgia em debate.²⁴⁴ O esvaziamento da crítica teatral demonstrava os caminhos trilhados pela arte teatral num momento de repressão política e censura.

A imprensa nacional construía uma imagem marcada por dois pontos interpretativos sobre Plínio Marcos. O primeiro deles é o dramaturgo que retrata uma realidade do submundo por meio de suas peças teatrais e romances, interpretação fundada pelos críticos teatrais desde os primeiros textos apresentados em 1967. Assim, firmava-se uma dramaturgia que, focada nas relações entre os excluídos do sistema capitalista, forjava personagens carregados de humanidade e gestos profundos com contrastes psicológicos inseridos numa realidade opressiva. O dramaturgo então tornava-se representante dos excluídos no palco brasileiro, por

²⁴³ Em São Paulo e Rio de Janeiro, essa mescla de elementos biográficos, estéticos e autorais formavam um prisma interpretativo que organizava os mecanismos da recepção, pois sedimentaram e fixaram o olhar do público numa única direção: o dramaturgo maldito. UM AUTOR REVOLTADO mesmo com dinheiro. **A Gazeta**, São Paulo, 13 de novembro de 1968; O TEATRO DE Plínio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1969; HELENA, Regina. PLÍNIO E VALDEREZ em família. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 de março de 1970; JAJA, Van. Novo dramaturgo. **Pulso** – ano 282, nº 282, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1968.

²⁴⁴ PLÍNIO MARCOS: SEMPRE o gênio maldito que retrata o submundo. **Diário Popular**, São Paulo, 11 de novembro de 1973.

manejar uma linguagem rápida e própria do submundo, uma construção cênica marcada pelo realismo teatral ou neo-realismo, termo cunhado pelos críticos brasileiros.²⁴⁵ A imprensa estabelecia os nexos entre as peças e o dramaturgo buscando uma identificação entre o autor e suas obras. Esse processo, iniciado em na década de 1960, ganharia contornos mais específicos na década seguinte onde a luta contra a censura tornava-se um elemento fundamental para a compreensão da resistência democrática.

Em segundo lugar, os embates com a censura colocavam o dramaturgo como ponta de lança de uma sociedade autoritária que, por meio de proibições e cortes, tentava esconder as desigualdades sociais. Nesse período, o dramaturgo – como muitos outros dramaturgos e diretores teatrais – tornava-se representante da luta artística contra os desmandos do autoritarismo. Assim, a alcunha de maldito estruturava uma realidade em que o autor estava ligado ao processo de renovação crítica do teatro brasileiro por meio de uma obra que questionava exatamente as possibilidades históricas do nacionalismo no teatro brasileiro.

Essa dramaturgia – com seus personagens e conflitos – era uma crítica ferrenha ao desenvolvimento da sociedade brasileira no período com sua urbanização descontrolada, processo de favelização e a escalada da violência urbana. Plínio estabelecia os limites da crítica dramática a essa realidade forjando uma dramaturgia que mostrava as fissuras do processo de modernização conservadora, marca nítida de uma realidade que não abarcava toda a população, mas integrava do ponto de vista da economia desigual todas as fragilidades do processo. Por outro lado, diante do autoritarismo do governo e da censura, que proibia que essa mesma dramaturgia chegasse aos palcos, a luta artística mostrava sua força de resistência. Em suma, o dramaturgo traduzia o complexo jogo da arte contra o autoritarismo governamental. Assim, nessa dupla identificação, a imprensa referenciava toda uma trajetória dramática organizada por esses dois mecanismos interpretativos: a censura e a obra moldavam o “dramaturgo maldito”.²⁴⁶

²⁴⁵ Esse olhar é referenciado em diversas reportagens durante a década de 1970. A saber: PLÍNIO MARCOS: A arte das quebradas do mundaréu. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 de novembro de 1975; PLÍNIO MARCOS CRÊ ainda na televisão. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 30 de janeiro de 1975.

²⁴⁶ Os embates de Plínio Marcos com a censura foram divulgados em diversos jornais no período. Essa gama de textos e reportagens mostrava um homem inconformado com a realidade, um artista que usava a escrita para lutar contra o sistema. A saber: PLÍNIO MARCOS: É ridículo incomodar ministros para liberar peças. **A Província do Pará**, Belém, 13/03/1968; PLÍNIO MARCOS DIZ que deve sucesso à Censura Federal. **Cidade de Santos**, Santos, 17/10/1970; PLÍNIO MARCOS ACUSA os artistas de contribuírem para aumentar a censura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23/03/1972; PLÍNIO MARCOS, AGORA especialmente para universitários. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 24/03/1972; PLÍNIO MARCOS, O ex-dramaturgo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14/07/1972; O EX-DRAMATURGO. **Revista Veja**, São Paulo, 09/08/1972; TEATROLOGO PEDE À Câmara que ceda à Polícia Federal cópia do seu depoimento. **Jornal do Comércio**, Recife, 22/06/1973; MAIS UMA VEZ, Plínio Marcos é chamado pela PF. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13/08/1977; PLÍNIO NA POLÍCIA. **Última Hora**, São Paulo, 13/08/1977; NOSSO TEATRO NÃO é uma tribuna livre. **Jornal de Brasília**, Brasília, 16/09/1977; PLÍNIO MARCOS DIZ que o teatro no Brasil retrocedeu. **O Fluminense**,

Para além dos balanços que versaram sobre a obra na década de 1960, textos que podem ser vislumbrados como documentos do “calor do momento”, os críticos teatrais nas décadas seguintes escreveram diversas análises que – distanciadas do calor do momento – exploravam as condicionantes estéticas e políticas sobre a obra de Plínio Marcos. Não são consideradas obras historiográficas do ponto de vista acadêmico, mas são análises que mesclam a tentativa de construção de uma “história do teatro brasileiro” pela lente dos críticos teatrais. A afirmação do lugar dos críticos teatrais como espectadores privilegiados do momento histórico, ou seja, a afirmação de uma voz de autoridade diante do objeto artístico e a preservação da memória crítica do teatro brasileiro. Em suma, no caso de Plínio Marcos, esses trabalhos referendavam um universo crítico estruturado desde a década de 1960 que se reproduzia em diversos momentos em que os autores se voltavam para compreender a obra do dramaturgo. Assim,

estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais.²⁴⁷

Os apontamentos de Patriota revelam outra dinâmica para apreender essas abordagens sobre a obra pliniana. Rosangela Patriota analisa as definições que nortearam a postura dos críticos chamando a atenção para a historicidade do documento crítico, suas bases ideológicas e seu lugar dentro da construção do universo teatral. Ademais, os críticos também consolidaram uma “história do teatro brasileiro” incorporando, selecionando e estruturando um olhar estético sobre as diversas correntes teatrais. Longe de serem apenas “meros espectadores” do teatro, os críticos também forjaram um olhar para a “história do teatro” no Brasil.

Essas interpretações, em diálogo com as primeiras críticas sobre a obra de Plínio Marcos, reforçam e estruturam os argumentos utilizados pelos críticos ainda na década de

Niterói, 14/09/1977; PLÍNIO MARCOS DIZ que Lei do Ator é uma afronta a profissionais. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 03/06/1978; MENDES, Oswaldo. Plínio de novo proibido. A quem interessa isso? **Última Hora**, São Paulo, 22/07/1978; PLÍNIO, SEM CENSURA. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 01/06/1979; FLEXA, Jairo Arco e. Plínio Marcos dava vez menos censurado. **Revista Veja**, São Paulo, 11/06/1979; CUNHA, Itamar. Plínio Marcos volta a ser encenado, apesar dos textos proibidos. **Diário Popular**, São Paulo, 20/03/1979; O TORTO E o direito: a justiça entra na luta de artistas e censores, mas a luz ainda não se fez. **Revista Veja**, São Paulo, 16/04/1980; CENSURA LIBERA “ABAJUR Lilás” e “Barrela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/04/1980; A CENSURA LIBERA Plínio Marcos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11/04/1980; PLÍNIO, O MESMO muito feroz. **Correio Brasiliense**, Brasília, 12/04/1980; E PLÍNIO MARCOS queria uma festa. **Cidade de Santos**, Santos, 05/06/1980; FLEXA, Jairo Arco e. Não é mais a Censura que julga Plínio Marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 09/07/1980; AUTOR REJEITA DESCULPAS dos censores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11/08/1980.

²⁴⁷ PATRIOTA, R. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam Black-tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: PATRIOTA, R. e RAMOS, A. F (Orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 115.

1960. Em muitos casos, são os mesmos que escrevem nos dois momentos históricos. Nas décadas seguintes, os críticos construíram e estruturaram suas reflexões no sentido de marcarem um lugar na história do teatro brasileiro. São análises que, à luz de um novo tempo histórico, referenciam um universo de expectativas construído no passado que, aparentemente, não mudou ao longo dos anos. Assim, transitaram entre a memória e a história do teatro brasileiro. Então, esses trabalhos quando analisam a obra de Plínio Marcos, estabelecem a “voz de autoridade” dos primeiros escritos como formas universais de apreensão forjando um olhar estático sobre a dramaturgia. Como estruturas fechadas, esses escritos solidificam interpretações e marcam um eterno retorno aos argumentos construídos na década de 1960 perfazendo um caminho de estruturação de um verdadeiro cânone da obra pliniana.²⁴⁸

Yan Michalski²⁴⁹ foi um dos primeiros autores a fazer esse exercício analítico sobre a obra de Plínio Marcos, em 1980. No entanto, o crítico teatral lança mão de uma entrevista realizada com Antonio Mercado²⁵⁰ que, por ocasião da liberação de *Barrela* e *Abajur Lilás* pelo Conselho Superior de Censura, fazia um exercício de compreensão da trajetória do dramaturgo e afirmação de uma dramaturgia em construção. Para ele, as duas peças são pontos que marcam uma trajetória construída por meio de embate e afirmação de uma dramaturgia.

Vejo-as como duas extremidades de uma longa etapa de trabalho. **Barrela**, a primeira peça de Plínio, escrita quando ele ainda vivia em Santos, permanece ainda presa ao ambiente doqueiro e até, linguisticamente, há alguns detalhes da gíria santista. Já **Abajur Lilás** marca, não cronológica, mas programaticamente, o fecho da fase pela qual Plínio se tornou conhecido, tendo como dois grandes destaques anteriores **Dois perdidos numa noite suja** e **Navalha na carne**.²⁵¹

²⁴⁸ Os balanços estéticos e políticos produzidos pelos críticos teatrais são variados. Algumas análises foram iniciativas de publicação e afirmação do trabalho de pesquisa de diversos críticos, outras são trabalhos de crítica jornalística mesmo, mas com características de balanço analítico e histórico social da obra pliniana e por fim, trabalhos que foram produzidos para prefaciar o lançamento de textos do próprio dramaturgo.

²⁴⁹ Yan Michalski foi também um “espectador da hora”, pois escreveu muito sobre a dramaturgia pliniana na década de 1960. Além disso, também publicou análises sobre a luta do teatro brasileiro contra a censura e o governo autoritário: Sobre a censura teatral, Yan Michalski nos oferece um panorama de terror e de perseguição aos diversos dramaturgos, proibição de textos e espetáculos no momento da estreia, levando à falência produtores e companhias de teatro. É importante perceber, que a censura teatral colaborou para um enforcamento de diversas propostas construídas ao longo da década de 1960 e que foram sufocadas pela atuação da censura e das perseguições políticas durante a década de 1970. Consultar MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979 e **O Teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. Parte das críticas de Yan Michalski estão publicadas no belíssimo livro organizado por Fernando Peixoto intitulado: **Yan Michalski: reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

²⁵⁰ Naquele momento, segundo Michalski, o pesquisador estava preparando a sua tese de doutorado sobre a obra de Plínio Marcos na Universidade de Yale, nos Estados Unidos. Não tive acesso a esse material para uma análise mais aprofundada para perceber os caminhos interpretativos da pesquisa.

²⁵¹ MICHALSKI, Yan. O julgamento da obra de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1980.

Os marcos interpretativos são fundamentais para Antonio Mercado. Os dois textos representam na visão do pesquisador, o cerne que fundamenta a “periculosidade de Plínio Marcos”, forjando uma relação muito próxima entre os textos dramáticos. O pesquisador condensa a obra para justificar sua apreensão delas naquele momento. O elo interpretativo será a censura às obras, mas os referenciais estéticos e políticos organizam a fala de Mercado na tentativa de compreender as proibições dos textos teatrais.

Começa-se com uma proibição de natureza eminentemente moralista. A denúncia da violência policial e das condições carcerárias que Barrela faz já havia sido feita por muita gente sem levar proibições. Barrela chocou sobretudo por um aspecto que perturba profundamente o universo moral da burguesia: o ato praticado sem razão. Se houvesse, por exemplo, um crime passional na cela, a peça seria tranquilamente assimilável; mas aquele estupro por nada, aquele assassinio também por um nada escandalizam, porque não há qualquer razão para explicá-los, a não ser o grau de fastio e tensão a que a cela chegou, e que é preciso aliviar. Logicamente, há uma visão por trás disso, mas é o aspecto moral da gratuidade da violência que torna a coisa mais brutal.²⁵²

Nesse sentido, para Mercado, a construção da violência em *Barrela* é elemento fundamental para a sua proibição, como um ato sem justificativa moral que ofende a burguesia. Uma proibição moral de um caso de violência que, segundo o pesquisador, é também moral. No entanto, a proibição de *Abajur Lilás* é vista por Mercado como eminentemente política. “Em **Abajur Lilás** ele deixou entrever, pela primeira vez, uma coisa que precisa ser estudada: o fato de que uma peça sua é, sempre, uma alegoria do Poder, e tem que ser lida desta maneira, por baixo da sua superfície de denúncia social”²⁵³. Mercado elabora uma nova perspectiva para a compreensão da dramaturgia pliniana, uma abordagem que ultrapassa os meros mecanismos interpretativos que sedimentam o caráter jornalístico de suas obras, a reportagem como denúncia social. Para Mercado, todos esses textos citados estruturam o “distanciamento social” proposto por Plínio Marcos em suas obras.

Deslocando os acontecimentos para o meio marginal, que ele sabe que é ignorado por aquele público que vai pagar o ingresso do teatro. Esta distância que existe entre a classe representada pela plateia e aquela representada pelos personagens acaba dando ao público uma medida crítica do que ocorre: o público, embora sem conscientizá-lo, percebe que são os seus próprios jogos e mecanismos que estão sendo demonstrados, de uma maneira e certo sentido radical e exacerbada, mas sobretudo distante; ou seja, de uma maneira que favorece a crítica.²⁵⁴

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid.

Nesse caso, o pesquisador aponta como um universo o que ultrapassa as convenções estéticas do distanciamento. Sua análise se pauta num debate que se arrasta há quase duas décadas sobre a dramaturgia pliniana, debate marcado pela recepção crítica da obra: os embates políticos da obra. Ao propor um novo olhar – estruturado sobre o conceito de distanciamento social – sobre essa dramaturgia, Mercado compartilhava de todo o processo de recepção crítica da obra que formulou os conceitos estéticos que explicavam a estrutura interna das obras, haja vista que foi forjada sobre o realismo teatral. A proposta de Mercado perpassa pelo deslocamento do debate estético para o campo da recepção da obra, dos lugares e do público a que esse teatro destina. São alegorias de poder, um termo vago para a compreensão de qualquer texto teatral. Ao deslocar o debate para a recepção, Mercado atualiza uma estética que estabelece um eixo interpretativo entre dois polos: *Barrela*, primeiro texto dramático; *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* que condensam e demarcam a condição de obra-prima da dramaturgia pliniana e *Abajur Lilás* que sacraliza a alegoria de poder proposta pelo autor. Assim, *Abajur Lilás* fechava um ciclo e reformulava uma análise social. Ciclo que se estrutura a partir da ótica do pesquisador e não da construção histórica dos objetos artísticos.

Já temos, portanto, uma complexidade maior de estrutura social, na qual coexistem os jogos de opressão interna e vitimização mútua entre as prostitutas e a sua reação ao domínio externo do dono do apartamento, diante do qual algumas delas se curvam vergonhosamente, enquanto outras partem para uma luta inglória e sem saída. Quando a peça apareceu, em 1975, ela tinha que chocar profundamente tanto a consciência do opressor como a do oprimido que se submetia à opressão.²⁵⁵

Décio de Almeida Prado,²⁵⁶ num exercício acadêmico sobre a história do teatro brasileiro, também fez referências à dramaturgia de Plínio Marcos. Mesmo não sendo o texto específico sobre a dramaturgia pliniana, aborda a sua dramaturgia na tentativa de explicar uma época, mesmo distanciando das suas primeiras análises na década de 1960. Prado analisa a dramaturgia de Plínio Marcos sob o prisma da revolução cênica e da crítica ao nacionalismo

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001. Este texto foi publicado originalmente na revista História Geral da Civilização Brasileira, tomo III, v. 4, São Paulo: Difel, 1984, sob o título de “Teatro: 1930-1980”. As publicações do crítico Décio de Almeida Prado são exemplos dessa empreitada teórica a acadêmica levada adiante nos anos de 1980 e 1990. Consultar: PRADO, Décio de Almeida. **Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das letras, 1993; **Seres, coisas, lugares: do Teatro ao Futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; **Procópio Ferreira: a graças do Velho Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1984; **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972; **Teatro em progresso: crítica teatral – 1955-1964**. São Paulo: Martins, 1964; **História concisa do teatro brasileiro – 1570-1980**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, **Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996; **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

no teatro brasileiro: os limites da aliança entre teatro e povo que forjavam novas revoluções estéticas e políticas no teatro brasileiro a partir de 1967 e 1968. No entanto, o crítico teatral não estabelece as ligações estéticas com a realidade histórica. A construção de um contexto revolucionário no final da década de 1960 fundamentava o aparecimento de uma dramaturgia também revolucionária. No entanto, no caso de Plínio Marcos, a construção estética está deslocada do processo histórico. O crítico reproduzia as mesmas análises do final da década de 1960.

No Brasil os primeiros indícios de insatisfação com o teatro político apareceram em 1967, ano em que Plínio Marcos surpreende a todos, e talvez a si mesmo, com o sucesso nacional de peças a princípio lançadas modestamente como *Dois perdidos numa noite suja*, inspirado no conto “O Terror de Roma” de Alberto Moravia, e *Navalha na Carne*. A intenção do autor não era menos de esquerda que a do Teatro de Arena. Mas os seus textos, com não mais do que duas ou três personagens, atribuíam ao social apenas a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos.²⁵⁷

O crítico, depois de alguns anos, retoma sua análise da dramaturgia pliniana. A proposta agora não é uma crítica formal da dramaturgia, sempre traduzida pelos escritos iniciais como peças inacabadas, mas uma reflexão marcada pela análise social da obra. No entanto, sobre as personagens, o crítico ainda carregava os limites de sua postura inicial como crítico teatral: reformulava o seu “distanciamento” – para usar o termo na perspectiva de Mercado – social da realidade proposta por Plínio Marcos.

Além disso, a estranha humanidade – se é que merecia tal nome – que habitava os seus dramas, composta de prostitutas de terceira categoria, desocupados, câftens, garçons, homossexuais, não constituía propriamente o povo ou o proletariado, nas formas dramáticas imaginadas até então. Seriam antes o subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançava sequer os degraus mais íntimos da hierarquia capitalista. Em vez de propósitos revolucionários, ou de uma encantadora ingenuidade, revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por ele mal antevistos, mas contra seus próprios companheiros de infortúnio.²⁵⁸

Essa perspectiva abria outro ponto de análise para o crítico: a linguagem. Tal característica já havia sido apontada por diversos críticos em 1960, inclusive pelo próprio Prado. Assim, o pesquisador do teatro brasileiro naquele momento referenda a mesma ideia que articulou suas análises quase vinte anos depois, consolidando a linguagem apenas como um referencial estético da dramaturgia que, na década de 1980, tornava-se revolucionária do

²⁵⁷ Ibid., p. 103.

²⁵⁸ Ibid., p. 103.

ponto de vista histórico. O passado tornava-se revolucionário, mas enquanto presente era apenas uma construção formal inacabada.

Nessa luta áspera, cotidiana, a agressão verbal, o palavrão (usado se possível com certo requinte de maldade), valia alguns pontos. A agressão física, muitos pontos. De acordo com a velha sabedoria popular brasileira, quem pode mais chora menos. Até a sexualidade não passava de uma arma de combate, através da qual o homem inferioriza a mulher – daí o binômio prostituta-câften – e tenta inferiorizar os outros homens, negando-lhes a sua condição de machos [...]. Plínio Marcos, acreditamos que sem o querer, orientado unicamente por seu instinto de escritor, abria assim os caminhos para os protestos de grupos que julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais.²⁵⁹

O crítico realocava o dramaturgo à história do teatro brasileiro. Se antes, a dramaturgia estruturava uma proposta estética marcada por realizações inacabadas, agora os textos dramáticos de Plínio Marcos representam a emergência de uma dramaturgia revolucionária que superava os debates sobre o nacionalismo no teatro brasileiro, principalmente, sobre a participação e construção do herói popular diante das mazelas do capitalismo. Os heróis de Plínio Marcos não almejavam a revolução. O crítico historiador, mesmo carregando todas as nuances de sua formação, incorporava as obras dramáticas nesse vórtice interpretativo como representante dos marginais no palco brasileiro. Portanto, era uma dramaturgia revolucionária.

Sábato Magaldi,²⁶⁰ outro que participou dos momentos iniciais da carreira do dramaturgo, também fez os seus respectivos balanços sobre a obra pliniana. Em diversos momentos marcou os posicionamentos relacionando suas posturas iniciais alocando na compreensão o distanciamento histórico, mas também colabora para fortalecer esse vórtice interpretativo construído em torno da figura do dramaturgo e os marginais no palco. Em 1987, o crítico demonstra as fontes apontadas que inspiraram a escrita de *Dois perdidos numa noite suja* como um processo de constatação das influências apontadas por ele vinte anos antes. “Na verdade, o dramaturgo confessa que se inspirou numa história de Alberto Moravia, ‘O Terror

²⁵⁹ Ibid., p. 104.

²⁶⁰ MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010. Esse livro contém os textos escritos por Sábato Magaldi que versaram sobre alguns textos dramáticos de Plínio Marcos. Mesmo que Magaldi tenha escrito sobre outros textos e espetáculos sobre Plínio Marcos, a coletânea foca em quatro textos respectivamente: *Navalha na carne*: documento dramático; *Abajur Lilás*: pela liberação; *Dois perdidos numa noite suja* e *A Mancha Roxa*. São textos publicados em diversos jornais, mas aqui reunidos servem como mote explicativo da obra pliniana, organizados sob o prisma de “os marginais no palco”. Todos os textos carregam o tom do balanço estético sobre a dramaturgia de Plínio Marcos. A obra de Sábato Magaldi é extensa. MAGALDI, Sábato. **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008; **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004; **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006; **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2002; **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986; **Um palco brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1984; **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989; **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenação**. São Paulo: Perspectiva, 1992; **Cenário ao avesso**. São Paulo: Perspectiva, 1991; **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

em Roma', incluída na coletânea 'Contos Romanos'[...]. Se Plínio admite, honestamente, a fonte moraviana de *Dois Perdidos*, sabe que se valeu de sua primitiva experiência no circo".²⁶¹ O texto segue reproduzindo as mesmas análises estéticas que marcaram o debate no primeiro momento, mas o crítico organiza seu texto tendo como referência naquele momento uma estrutura que organiza a obra do ponto de vista interpretativo como um todo orgânico, as referências como a uso da linguagem e diálogos secos explicam uma dramaturgia.

Barrela, o primeiro texto, deu a tônica de sua dramaturgia. Trabalhando no circo-teatro, Plínio partiu de um caso verdadeiro. Usou a linguagem dos presidiários, despreocupado de escrever um diálogo autêntico, realista [...]. *Dois perdidos*, *Navalha na Carne*, *Abajur Lilás* e *Barrela* (a obra inaugural, embora encenada muitos anos mais tarde) são os momentos privilegiados de um teatro em que se multiplicam as criações pessoais. Há neles, muitas características comuns, ainda que *Navalha* se beneficie de um diálogo rico de ambiguidade e *Abajur* extrapole de uma situação realista para se tornar uma alegoria sobre o Brasil vilipendiado pela ditadura.²⁶²

A proposta da Magaldi, para a compreensão da dramaturgia pliniana, estabelece os limites estéticos que abarcam diferentes momentos históricos sobre o prisma do realismo, da linguagem dos grupos marginalizados e dos temas abordados pelo dramaturgo. Em suma, o cerne dessa dramaturgia concentra um núcleo irradiador para onde todas as análises convergem, ou seja, o final da década de 1960. Magaldi compreende o teatro brasileiro como uma história em construção, mas de um ponto de vista metódico e cumulativo. Partindo de suas críticas dos períodos analisados, o autor constrói um olhar marcado pela participação no processo ou reforçando o papel de "espectador privilegiado" do momento histórico. Para ele, Plínio Marcos "que se intitula maldito, é a revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta destina-se a incomodar o pacato repouso burguês. Plínio não propõe soluções, subentendendo-se que o anima a idealidade apta a subverter a ordem instituída, como um todo". E termina a sua análise, referendo as posturas de Décio de Almeida Prado, estabelecendo uma complexa relação entre os temas, as personagens e o lugar de uma dramaturgia agora incorporada à "história do teatro brasileiro".

A contundência vocabular dos seus inícios, a cena transferida da classe média para os redutos do lumpesinato restituíram ao público habitual a imagem feroz do homem que, por ação ou omissão, Plínio ajudou a criar.

²⁶¹ MAGALDI, Sábato. *Dois perdidos numa noite suja*. In.: MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010, pp. 215-221. O texto foi escrito em 1987. Em 2000, Sábato Magaldi fez outro balanço da obra pliniana com as mesmas características analíticas. MAGALDI, Sábato. Os marginais no palco. **Revista D.O. Cultura**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, novembro/2000.

²⁶² Ibid., p. 220.

Não havia mais assuntos privilegiados, cerimônias cortesias, bom gosto convencional a serem obedecidos no palco.²⁶³

Plínio Marcos, na perspectiva do crítico, era incorporado ao panorama do teatro brasileiro como representante de sujeitos sociais excluídos do processo histórico. Essa perspectiva difere da análise de Decio de Almeida Prado, que ressalta o processo revolucionário da dramaturgia brasileira. Essas análises sedimentaram e reforçaram várias interpretações sobre a dramaturgia de Plínio Marcos. Assim, para pensar os caminhos da recepção crítica da obra, num segundo momento, torna-se importante reafirmar a dependência de tais reflexões das análises produzidas no “calor do momento”. Essa “crítica da hora”, produzida cotidianamente em jornais e revistas, dialoga indefinidamente com os leitores produzindo, no caso de Plínio Marcos, um eterno retorno ao final da década de 1960.²⁶⁴ O processo interpretativo continuava nesse eterno retorno.

Plínio Marcos ganhou contornos mais específicos em três trabalhos - que marcam um olhar sobre sua obra no período militar brasileiro.²⁶⁵ São edições que se debruçam sobre determinados pontos da carreira de Plínio Marcos, mas que invariavelmente interpretam o passado por um determinado ângulo de visão e incorpora olhares e posicionamentos em relação ao momento histórico e à obra analisada. Assim, é inevitável perceber o lugar social desses críticos e construir uma reflexão em diálogo com as suas ideias e análise. Então, por que não falar em evidências que se projetam como relampejos de um passado ainda tão

²⁶³ MAGALDI, Sábato. Apêndice I: o texto no moderno teatro. In. MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997, pp. 294-313. O texto, produzido em 1987, explica a perspectiva analítica de Sábato Magaldi. As sucessivas edições da obra, os constantes apêndices podem ser compreendidos como uma necessidade histórica e de pesquisa para a compreensão do teatro brasileiro. Por outro lado, a obra demonstra essa produção cumulativa de conhecimento.

²⁶⁴ Sobre esses documentos, Robert Paris nos chama a atenção para as múltiplas leituras que um documento pode ter em diferentes momentos históricos. PARIS, R. A imagem do Operário no século XX pelo espelho de um Vaudeville. **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro. ANPUH/Marco Zero, v. 08, nº.15, set 87/fev 88, 1988.

²⁶⁵ Os trabalhos aqui são importantes, nem tanto pela sua contribuição historiográfica, mas por carregar em sua estrutura textos que se voltam para o passado e tentam explicar a situação paradoxal do autor, alcançam o status de balanço da obra e do momento. O primeiro deles é a publicação das crônicas do autor, antes espalhadas em diversos jornais e revistas ao longo da vida, organizado por Javier Arancibia Contreras, Fred Maia e Vinícius Pinheiro intitulado **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz, lançado pela Boitempo Editorial, em 2002. O livro organiza uma importante coleção de textos de autoria de Plínio Marcos que revelam o combate cotidiano do autor pela liberdade de expressão e contra as desigualdades sociais. Além disso, ainda possui um prefácio escrito por Edécio Mostaço – *Crônicas de um tempo mau* – sobre a atuação de Plínio Marcos como autor teatral e cronista, pois esse texto é fundamental para a nossa análise. O segundo texto, é um prefácio de Ilka Marinho Zanotto, *Latência e Ética*, que revela importantes contribuições para se pensar a obra do dramaturgo tendo como referência a biografia e sua atitude diante do sistema. In: A referência é MENDES, Oswaldo. Op. cit. O último trabalho é a coleção do melhor teatro de Plínio Marcos. O livro, com seleção e prefácio também de Ilka Marinho Zanotto, foi publicado em 2003 e apresenta uma seleção de texto do dramaturgo santista. O prefácio intitulado *Descida aos infernos* também contribui para a reflexão, pois organiza e seleciona o lugar ocupado pelo dramaturgo no período. A referência completa do livro é MARCOS, Plínio. **Melhor Teatro**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003.

próximo e em constante disputa por explicações válidas? Essa seria a contribuição desses críticos? Quais os caminhos trilhados para explicar e interpretar o dramaturgo depois de quarenta anos?

Edélcio Mostaço²⁶⁶ evidencia o caráter marginal do autor com seus textos diretos e irreverentes que criticavam os abusos do governo autoritário e demarcavam um posicionamento combativo diante das injustiças sociais. Para compreender melhor, o crítico teatral lança argumentos interessantes que “Plínio era, sobretudo, uma personalidade e, como tal, torna-se difícil marcar o intervalo entre história de vida e a obra. As mais amplas significações de seu modo ficcional encontram-se, sem dúvida, estruturalmente atadas a sua vida e a seus reveses”.²⁶⁷ Plínio, na perspectiva retrospectiva de Mostaço, é um personagem de si mesmo, e encontra-se atado às nuances do processo histórico e que a vida e a obra estão de tal modo envolvidas que se torna difícil a separação. O lugar de produção do texto é fundamental para a percepção do conteúdo. *Crônicas de um tempo mau* é um prefácio comemorativo, um momento em que Mostaço olha em perspectiva e retrospectiva a atuação de mais de trinta anos de produção literária, entre crônicas e textos teatrais, de um dramaturgo de muito sucesso de público e de crítica. Mas é sempre um olhar a *posteriori* que se coloca como interlocutor do presente.

²⁶⁶ Teórico, crítico, ensaísta. Estuda e analisa o teatro brasileiro, marcando presença no panorama crítico das artes cênicas da década de 1980. Atua como dramaturgo e professor na Universidade do Estado de Santa Catarina. Inicia sua carreira como ator nos espetáculos *Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, 1970, *Missa Leiga*, de Chico de Assis, 1971, *O Último Carro*, de João das Neves, 1976, e *Tietê, Tietê... ou Toda Rotina Se Manteve Não Obstante o que Aconteceu*, de Alcides Nogueira, 1978. Formado em direção teatral e crítica pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, inicia, em 1980, as atividades de pesquisador e de crítico. Em 1982, conquista o 1º lugar do Concurso Van Jafa de Jornalismo Teatral, instituído pelo Inacen-Cenacen-MinC, com o texto *Opressão: O Mito Oculto do Teatro do Oprimido*, publicado no *Jornal da Tarde*. De 1980 a 1987. É membro do Centro de Estudos de Arte Contemporânea, CEAC, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; participa como chefe de pesquisa das publicações de Arte em Revista, editando dois números: número 6 (Teatro) e número 8 (Arte Alternativa). Nos anos seguintes, escreve para a revista *Veja* e depois para a *IstoÉ*. No jornal *Folha de São Paulo*, é crítico de 1981 a 1989. Em 1982, publica *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, visão do teatro a partir do movimento político das esquerdas no Brasil nas décadas de 60 e 70. De 1982 a 1988, leciona literatura dramática, teatro brasileiro e estética teatral no Teatro-Escola Macunaima, sendo por seis anos coordenador pedagógico. Em 1986, publica *Política Cultural*, em co-autoria com Marilena Chauí, Antonio Candido e Lélia Abramo. Em 1988, participa, como dramaturgista, da montagem do grupo Pessoal do Victor para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. De 1987 a 1989, preside a Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA. É o autor do prefácio ao texto *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, publicado nas obras completas do dramaturgo pela editora Aguillar, 1993, assim como de uma coleção de ensaios sobre sua obra, denominado *Nelson Rodrigues - a transgressão*, em 1996. Integra, como dramaturgista, a equipe de *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, 1994, e *Mary Stuart*, baseado no texto de Schiller, 1997, ambos com direção de Gabriel Villela; *Péricles, Príncipe de Tiro*, de William Shakespeare, 1995, encenação de Ulysses Cruz, e *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, 1998, dirigido por Beth Lopes. Em 2002, obtém seu doutorado pela ECA/USP e transfere-se para Florianópolis, onde passa a lecionar nos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc. www.itaucultural.org.br acesso em 01/08/2013.

²⁶⁷ MOSTAÇO, E. *Crônicas de um tempo mau*. In: CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

Autodenominando-se “repórter de um tempo mau”, Plínio Marcos 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 grito de denúncia ou desejo de reconhecimento.²⁶⁸

O texto de Mostaço está num campo de percepção em que o dramaturgo faz sombra ao cronista. Então, ao comentar a obra, o prefácio se coloca nesse intervalo que, para demonstrar a importância do cronista, tem que marcar o lugar do dramaturgo e sua contribuição para a História do Teatro Brasileiro e da resistência à censura e aos desmandos da ditadura.

É essa ressonância íntima, bem como as modulações que a atingem e reverberam os fatos, que exprime com eloquência, os significados maiores das personagens plinianas. Nem suas peças, nem suas crônicas são marcadas pela exuberância da geografia ou da descrição dos deslocamentos, pela engenhosidade do enredo ou da ardilosa teia de intrigas que, costumeiramente, enredam personagens do reino da ficção.²⁶⁹

Ainda no sentido de demarcar o lugar do dramaturgo, Mostaço continua sua reflexão.

O que talvez, explique a paradoxal situação de Plínio. Auto-considerando-se um escritor inculto, apenas um repórter maldito, uma pedra nos sapatos das elites – literárias e sociais –, ele foi *rejeitado, pouco considerado, respeitado e mesmo discriminado como criador artístico*. Isso embora seu reconhecimento público tenha sido imenso, levando-o a sofrer uma das maiores perseguições censórias da história do país, com peças teatrais proibidas, crônicas mutiladas e até uma demissão da Veja, orquestrada pelos órgãos de segurança do regime militar.²⁷⁰

Nesse momento, Mostaço mostra algumas cisões que demarcaram a vida e obra do dramaturgo. Para ele, Plínio Marcos estava num campo em que o sucesso de público não lhe garantia uma vida tranquila. Além disso, as perseguições censórias apresentavam um universo sufocante para o autor que teve diversos trabalhos mutilados ou impedidos de chegar aos palcos. Assim, Mostaço apresenta o dramaturgo que está, entre a biografia e sua obra, construindo uma personagem que noticiou e vivenciou um “tempo mau”. Esse olhar retrospectivo demarcou posicionamentos e revela uma leitura para o passado e para as obras, recolocando e ordenando um momento que aparentemente encontrava-se disperso e desorganizado. Para Mostaço, vida e obra de Plínio Marcos se confundem na História do Teatro Brasileiro.

²⁶⁸ Ibid., p. 10.

²⁶⁹ Ibid., p. 12.

²⁷⁰ MOSTAÇO, E. Crônicas de um tempo mau. In: CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 11.

Outra crítica construída com objetivos específicos, um balanço sobre a vida e a obra, é o texto de Ilka Marinho Zanotto,²⁷¹ intitulado *Descida aos Infernos*, publicado originalmente em 2003. O texto é uma apresentação do dramaturgo para um público leigo e para tanto é também um olhar sobre a História do Teatro Brasileiro. Nesse sentido, Zanotto inicia o texto tendo como referências o “Teatro do Absurdo” – as peças de Samuel Becket e os textos de Jean- Paul Sartre – como referências fundantes de uma arte que tinha na solidão, nas urgências temáticas e na crueldade dos diálogos molas propulsoras da ação dramática, assim como, o teatro de Plínio Marcos. A autora estabelece uma linha temporal na qual aloca determinados agentes e sujeitos sociais. “Como substrato e consequência dessa revolução estética, preconizava-se nos assim chamados existencialistas a necessidade de uma arte “engajada” politicamente, que ousasse “sujar as próprias mãos” na concretude da História”²⁷². Estabelecidos os princípios norteadores da análise, passamos ao dramaturgo de fato, pois a estrutura do texto – apresentação para o “Melhor teatro de Plínio Marcos” – remete a uma visão que, inevitavelmente, está presa a uma complexa rede de interpretações. Necessariamente, a autora buscou o autor em diálogo com as premissas do seu tempo, visto pelo presente da escrita do texto, 2003.

Ao contrário desse teatro, os diálogos de nosso autor nascem colados à ação e conduzem célebres a intriga para o desfecho trágico. Plínio Marcos não era, também, explicitamente “engajado”, embora sua obra fosse a mais revolucionária entre todas as assumidamente militantes de seus contemporâneos. Nas décadas de 1950 e 1960 estávamos todos imbuídos pela crença inabalável no poder de fogo do teatro de mudar os rumos da história: ele próprio, o teatro, já se transformara além e aquém mar, repensando forma, técnica, linguajar e conteúdo.²⁷³

A autora estabelece o marco temporal – 1950 e 1960 – para se pensar a obra do dramaturgo e suas propostas estéticas e políticas, alinhadas às transformações internacionais

²⁷¹ Ilka Marinho de Andrade Zanotto é crítica e pesquisadora teatral. Ativa participante da militância crítica nas décadas de 1970 e 1980, acumula diversas formações correlatas, como biblioteconomia e letras, tendo feito o curso de dramaturgia e crítica na Escola de Arte Dramática - EAD, na turma de 1961. Forma-se em crítica, em 1971, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, paralelamente ao curso de filosofia da USP. Torna-se crítica do jornal O Estado de S. Paulo, entre 1970 e 1996; assim como da revista Visão (1970/1979); IstoÉ (1976/1982) e TV Cultura (1972/1984), e assume, no período, a presidência da Associação Paulista dos Críticos de Teatro - APCT, entre 1972 e 1974, transformada então em Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA. Assume também a organização e coordenação dos anuários das atividades cênicas em São Paulo. É responsável pela organização da revista Dionysos sobre a Escola de Arte Dramática - EAD, juntamente com Mariangela Alves de Lima, Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes. Seus principais trabalhos publicados encontram-se nas revistas norte-americanas The Drama Review e Tulane Drama Review, além de um prefácio à peça A Serpente, nas obras completas de Nelson Rodrigues. www.itaucultural.org.br acesso em 01/08/2013.

²⁷² ZANOTTO, Ilka Marinho. *Descida aos infernos*. In: MARCOS, Plínio. **Melhor Teatro**. Seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003, p. 08.

²⁷³ Ibid., p. 08.

que modificaram tanto forma quanto conteúdo na maneira de se fazer teatro no Brasil. Naquele período, Plínio Marcos, por meio de Paschoal Carlos Magno, “levado uma única vez no Centro Português de Santos – após ter sido censurado e liberado – teve por destino ser maior sucesso de escândalo de nosso teatro em todos os tempos e imediatamente proibido durante 21 anos”.²⁷⁴ Num momento de profundas transformações culturais e sociais nas décadas de 1950 e 1960, Plínio Marcos se coloca, segundo Zanotto, como uma referência fundamental e de liberdade de pensamento que se transfiguraria em textos como *Navalha na Carne*, *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás* e em *Querô* marcas de uma profunda brutalidade social, uma lupa realista de um olhar contundente que beira o expressionismo quando após o crescimento das ações concretas, reiterantes, exaustivamente repetitivas, estala o conflito, encenado como dança macabra.

Nesse olhar retrospectivo, a crítica teatral o colocou como parte integrante de uma tradição que buscou suas lutas e questionamentos num momento de profunda crise social. Seus textos dramáticos revelam um mundo permeado por personagens que navegam cotidianamente nas páginas jornalísticas, característica que demonstram a atualidade da dramaturgia de Plínio Marcos e os questionamentos por ela suscitados.

Relações de poder estabelecidas confusamente naquele emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, prisioneiros, assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados (cantados por Plínio Marcos na trilogia do *Inítil pranto para anjos caídos*). Seres que ele joga à presença do espectador sem qualquer cortina de fumaça. Personagens que pirandellianamente o perseguem, martelando-lhe a cabeça na vontade incontida de terem vida no palco, como ele mesmo declara.²⁷⁵

São exemplos cotidianos que se apresentam na ânsia de conquistar os palcos e a vida cênica. Mas tais questões extrapolam simplesmente o campo cênico e se ampliado para o universo brasileiro, percebe-se que tais grupos sociais, excluídos dos benefícios do sistema capitalista, demonstram uma necessidade incontida de ultrapassar as barreiras sociais e intervir diretamente na angustiante realidade das cenas. A violência física e simbólica é fundamental para a compreensão das relações dramáticas desenvolvidas na obra do dramaturgo. Por outro lado, ao elencar os trabalhos de Plínio Marcos, Zanotto revela uma característica importante da relação entre a crítica especializada e a incorporação das obras a uma linha construtiva interpretativa do Teatro Brasileiro.

²⁷⁴ Ibid., p. 10.

²⁷⁵ Ibid., p. 13.

Décio de Almeida Prado aponta para a “solidão, tema recorrente em Plínio Marcos [...] Barbara Heliadora considera-a “uma das obras mais pungentes e poéticas que têm aparecido na dramaturgia nacional, na qual não existe uma só palavra que não contribua para a composição geral da imagem, e que a ela não se integre” [...] Alberto D’Aversa, desde o nascedouro de Dois perdidos [...] até a morte prematura do diretor, e Sábato Magaldi, desde sempre e até agora, foram os críticos que mais apoio deram à dramaturgia de Plínio Marcos, que mais profundamente estudaram sua trajetória.²⁷⁶

Entre a crítica especializada e as obras de Plínio Marcos, Zanotto demarca os lugares sociais das obras de arte e necessariamente chama a atenção para o papel singular do crítico na construção de interpretações válidas. No entanto, ao fazer essa relação, o dramaturgo imediatamente é incorporado a uma tradição explicativa que reorganiza o passado buscando um lugar social para o dramaturgo e sua obra. Os diálogos secos, os débeis conflitos motivados por simples objetos de uso corriqueiro, a luta diária das personagens demonstram um mundo complexo no qual as relações de poder estão estabelecidas de forma crítica e destrutiva, pois suas personagens levam o conflito até as últimas consequências, não se fica impune diante do terror no seu absoluto estado catártico despertando explosões de fúria e raiva acumuladas pela vivência de miséria e pobreza. São círculos de tensão ampliados entre as personagens numa luta constante.

Essas características da obra de Plínio Marcos sedimentam a condição necessária para se tornar o intérprete de uma geração e canalizar todos os esforços criativos para uma oposição à censura. A obra tornava-se uma prática social e a cena era um importante elemento na composição dessa prática, momento crucial da luta contra os abusos do militarismo no Brasil. Para a autora, o dramaturgo torna-se um intérprete de uma sociedade excludente símbolo da resistência.

Quando em 1968, a censura se tornou tão feroz que somente passava pelo crivo os textos nebulosos, alegóricos, no mais das vezes incompreensíveis para o grande público, de linguagem cifrada para poucos entendedores detentores de senhas ocultas, Plínio Marcos jamais tergiversou. Como um touro indômito investiu ininterruptamente contra o paredão da arena à custa de não ser mais encenado, de ser escorraçado de qualquer lugar que lhe garantisse uma sobrevivência como comunicador – imprensa, rádio, TV, cinema, circo.²⁷⁷

As palavras de Zanotto são esclarecedoras quando apontam para uma perspectiva de se pensar o período tendo como referência uma obra tão contundente que se mostra tanto nos textos dramáticos quanto nas poucas encenações a truculência do regime, bem como a necessidade de enfrentamento dos artistas em torno de bandeiras próprias daquele período

²⁷⁶ Ibid., p. 14.

²⁷⁷ Ibid., p. 11.

histórico: a liberdade de expressão, a denúncia das mazelas sociais e o teatro como forma de resistência e transformação estética. Assim, o dramaturgo tornou-se referência principal para a compreensão do período construindo um campo de escritura dramática com as seguintes características: a utilização de uma linguagem própria de nichos sociais excluídos, a construção de cenários opressivos e claustrofóbicos, o diálogo seco e intenso, a violência física e psicológica elevadas ao extremo.

No texto escrito em 2009 – *Latência e Ética* – para a biografia de Plínio Marcos, Ilka Marinho Zanotto segue a mesma linha interpretativa, pois “nesse ano em que se comemora no Brasil os quarenta anos da geração de 69, responsável pela eclosão de uma nova dramaturgia, cumpre registrar que a pedra angular desse edifício fora assentada em 1959, dez anos antes, pela *Barrela* seminal de Plínio Marcos.”²⁷⁸ Nesse caso, o dramaturgo inaugura um momento de transformação teatral, balizada pelos ventos internacionais. Mesmo o dramaturgo afirmando conhecer pouco dos estrangeiros, a crítica o colocou como legítimo representante de uma corrente dramática revolucionária do ponto de vista estético.

Nesse momento, chegamos a um ponto fundamental, pois os documentos arrolados anteriormente são representativos de um olhar retrospectivo tanto para a obra de Plínio Marcos quanto para o momento histórico que engloba as décadas de 1950, 1960 e 1970. O olhar em retrospecto demarca posicionamentos e elege um contexto organizado no qual as lutas sociais estão inseridas numa ordem temporal e construídas dentro de uma tradição de resistência aos arbítrios do governo militar. Por outro lado, tais interpretações estão num campo de disputas que não podem ser percebidas somente pela leitura das obras, tão somente por uma análise formal ou de conteúdo, mas a reconstrução de um complexo universo que envolve a recepção e apropriação dos críticos no mesmo contexto das obras, estabelecendo o diálogo com o momento histórico, ademais forjando interpretações que recolocam a arte em diálogo social, portanto práticas culturais fragmentadas, mas ainda práticas sociais.

Uma perspectiva da arte e da cultura pode articular-se em torno da tradição e da continuidade; outra, sobre a ruptura e a vontade de projeção. Mas até mesmo as vanguardas, esses programas do novo, costumam defrontar-se com o reordenamento do passado, fundando-se, é claro, em opções presididas pelo corte e pela exclusão. De qualquer maneira, as ideologias culturais se defrontam permanentemente com o balanço, realizam reordenamentos, tornam a conferir lugares, organizam a antologia e se situam em relação a ela.²⁷⁹

²⁷⁸ ZANOTTO, Ilka Marinho. *Latência e Ética*. In: MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 14.

²⁷⁹ SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 55.

Beatriz Sarlo abre um debate instigante: a relação entre estética e discurso artístico. Para ela, “na perspectiva estética, o sentido de presente trabalha tanto quanto o sentido de futuro, mesmo quando, nos sucessivos reordenamentos, se incluem materiais da tradição histórica: por isso, o ato estético tem certo aspecto fundador, nascido da convicção de que não se agrega cumulativamente a um processo, mas se aspira a inaugurá-lo.”²⁸⁰ Os exemplos analisados anteriormente podem ser articulados nessa perspectiva apontada por Sarlo, na medida em que o dramaturgo apresenta-se sempre como um marco na construção teatral das décadas de 1960 e 1970, mesmo que isso signifique uma volta ao primeiro texto, *Barrela*, escrito em 1959, como um mito fundador da estética e da escrita pliniana. Assim, Sarlo chama a atenção para o lugar da arte numa sociedade capitalista, ou o *lugar nenhum* da perspectiva adorniana, mas integrada aos discursos produzidos sobre a arte. “O discurso sobre a arte, também orientado por valores, se escreve e se mobiliza sobre o fio positivamente perigoso da análise e do projeto, entre a explicação e o deve ser, entre a perspectiva descritiva e a escolha estética. Talvez sejam essas tensões que lhe outorgam um sentido e um interesse que extrapolam o mundo especializado da academia”.²⁸¹

Nessa perspectiva, o historiador ganha terreno e pode-se pensar a complexa relação entre arte e sociedade da perspectiva histórica pelo viés do “olhar político”. Estética e discurso são evidências e dialogam como momento histórico no qual foram forjados.

Assim, olhar politicamente é pôr as dissidências no centro do foco, o traço oposicionista da arte frente aos discursos (a ideologia, a moral, a estética) estabelecidos. Um olhar político aguça a percepção das diferenças como qualidades alternativas frente às linhas respaldadas pela tradição estética ou pela inércia (ligadas ao sucesso e à facilidade) do mercado. Porque, de alguma maneira, olhar politicamente a arte supõe descobrir as fissuras no consolidado, as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade.²⁸²

Assim esse olhar político que desloca e reelabora as relações entre Arte e Sociedade, encontra as fissuras no imenso edifício teórico crítico que marca a História do Teatro Brasileiro. As fissuras podem ser percebidas em diferentes lugares e são marcas que apontam para o futuro em relação ao passado. No caso de Plínio Marcos, a censura estabeleceu os caminhos de uma dramaturgia em diálogo com o seu tempo.

²⁸⁰ Ibid., p. 56.

²⁸¹ Ibid., p. 58.

²⁸² Ibid., p. 60.

Nesse sentido, a atuação dos censores forjou um lugar social para o dramaturgo: “o dramaturgo maldito”. Para além da crítica teatral que marcou e estabeleceu um julgamento estético, a censura também contribuiu para forjar uma história de embates e disputas. O dramaturgo incorporou e tornou-se símbolo das arbitrariedades cometidas pelo regime ditatorial brasileiro. Em momentos autoritários e de profundas reflexões, a arte transmuta-se em documento contra a barbárie.

Capítulo 3 – As lutas do maldito: embates políticos entre Plínio Marcos, a obra e a censura.

Então o meu feito no teatro brasileiro não é pela dramaturgia, é pelo espaço que abri [...]. Temos de assumir, através da cultura popular, que é muito rica. Tem o seu próprio teatro, tem a sua própria medicina, tem a sua própria arquitetura, tem a sua própria engenharia, tem o próprio meio de explorar a energia natural, que é mais avançada que a energia nuclear. (Plínio Marcos)

A pena é livre, mas o papel tem dono. (Samuel Wainer)

Já, todos sempre temos problemas com a censura. Ela faz parte do nosso cotidiano. É por isso que não valorizo o ataque apenas à censura institucionalizada. A relação hierárquica da família tem a censura como base, por exemplo[...]. Constantemente a gente está em contato com a censura. (Amir Haddad)

3.1 – Plínio Marcos e a censura

A obra de Plínio Marcos, suas apropriações históricas, críticas e políticas, pode ser apreendida como um libelo contra a sociedade capitalista e os arbítrios do regime militar brasileiro que se manifestou, dentre outros mecanismos de controle, pela prática censória.¹ Em última instância, o dramaturgo foi acusado de “fazer escola” e contribuir para a “decadência da realidade” teatral brasileira. Nesse sentido, “o teatro do choque”, “teatro verdade”, “teatro do absurdo” ou “teatro do terror” são lembrados como marcos identificadores de uma dramaturgia focada em denunciar as contradições da realidade brasileira. Em 1968, o censor Carlos Lúcio Menezes considerou que a peça *O Quarto* era um plágio grosseiro de *Navalha na Carne*, escrita um ano antes, em 1967. Sobre isso, o censor José Augusto da Costa, ao analisar a peças *Operação Sucata*, texto de Otani de Carlo, alertou

¹ A força da censura na obra de Plínio Marcos é tanta que os trabalhos acadêmicos da linguística forjaram diversos caminhos teóricos – que perpassam da Carnavalização da Linguagem à Análise do Discurso – de apreensão desse universo ficcional. Os silêncios extrapolam o universo ficcional tornado-se uma perspectiva de apreensão das obras em diálogo com o contexto. Assim, “observam-se nas obras de Plínio Marcos nuances de um discurso que articula uma ideologia transmitida às personagens como uma imposição da sociedade que as excluem e as exploram, além de estarem engendradas no período da ditadura militar, que talhava o discurso dos indivíduos, ao mesmo tempo, que os silenciava”. LEPPPOS, Denise Aparecida de Paulo Ribeiro. **Falar e calar no teatro brasileiro contemporâneo: uma análise discursiva da obra de Plínio Marcos (1958-1993)**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Linguística). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012, p. 45. O trabalho de Gessé de Almeida Araújo também é uma referência importante para se pensar a censura na obra de Plínio Marcos como uma poética da rebeldia. ARAÚJO, Gessé Almeida. **Plínio Marcos e a Poética da Rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro**. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Devido ao tempo, a tese de Araújo não foi analisada.

para a péssima qualidade texto e ressaltou que essa influência era ruim, pois produzia textos piores e mais pobres, pois a única referência dramática era o sexo.

Depois de Plínio Marcos, com sua *Navalha na Carne*, a Censura e o teatro brasileiro vem sendo bombardeado por uma avalanche de peças e obras teatrais de autores conhecidos e desconhecidos que procuram abordar o tema do comportamento humano através do sexo. Plínio, por sua inteligência e senso, foi feliz no seu tema, no entanto alguns de seus seguidores nos têm apresentado péssimas obras do gênero, sem nenhuma mensagem e sem nenhum objetivo a não ser aquele da exploração comercial do tema ou de extravasar seus complexos. *Unhas Cravadas na Face* é um exemplo típico dos péssimos seguidores da escola de Plínio Marcos.²

É interessante que a obra de Plínio Marcos terá como marca principal e pano de fundo os conflitos do mundo marginalizado em que o sexo é a mercadoria que sedimenta a trama. Não é o tema principal, mas alicerça os conflitos das personagens dentro desse universo opressor que dá o ritmo aos textos teatrais. O censor integra um campo interpretativo dentre os diversos universos que construíram a recepção da obra de Plínio Marcos. Se por um lado, se coloca como um “guardião” de uma estética teatral nacional que prima pela qualidade artística e pela moralidade social, por outro, a censura também não terá clemência em cortar e proibir os textos plinianos. O mesmo argumento será usado para vetar as peças de Plínio Marcos, como também para outros textos que, na visão da censura, dialogavam com a dramaturgia pliniana. Ainda assim, existe a necessidade do censor de criar parâmetros estéticos para relacionar as obras dramáticas. Entre o público e o espetáculo, existia a figura intragável da censura política e moral, fortalecida pelos mecanismos autoritários do regime militar brasileiro que mesclava, na atuação dos censores, uma guardiã da moralidade nacional e de perseguição política a qualquer obra artística.³

O arquivo da DCDP, Divisão de Censura e Diversões Públicas, em Brasília, guarda os processos censórios de grande parte da produção dramática nos anos em que os militares estiveram no poder. É um arquivo múltiplo e sua história pode ser pensada como símbolo dos

² Parecer do TC do SCDP (Serviço Censura e Diversões Públicas) José Augusto da Costa. Brasília, 29 ago. 1969. In: Processo de censura da peça *Unhas Cravadas na Face*, de Aldirio Simões de Jesus. DCDP/CP/TE/PT/CX 230/1277. In: GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). (Tese de Doutorado) História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 284.

³ Robert Darnton, ao pesquisar a censura na Alemanha Oriental, afirma que “a censura, como eles a entendiam, era algo positivo. Em certos aspectos, era francamente heroica – uma luta contra adversários pesados a fim de manter o alto nível da cultura enquanto se construía o socialismo... Deixaram-me a impressão de serem crentes. Até que ponto sua fé correspondia ao funcionamento efetivo do sistema era outra questão, que eu não podia resolver – a menos que tivesse acesso aos arquivos”. In: DARNTON, Robert. **Censores em ação**: como os Estados influenciaram a literatura. São Paulo: Cia das Letras, 2016, p. 191. Em larga medida, os depoimentos dos censores brasileiros carregam um pouco dessa compreensão da realidade nacional e da cultura brasileira. Um papel salvador que contava com o apoio de diversos segmentos sociais, no nosso caso, salvar o país do comunismo.

caminhos e descaminhos da política nacional empreendida pelos governos militares no que tange à prática da censura às obras artísticas.⁴ Atualmente, é um arquivo de “memórias”, tanto da resistência quanto da burocracia estatal. Se houve momentos em que as mudanças institucionais e históricas lhe concediam o lugar de referência para conter o avanço das ideologias políticas contrárias ao regime militar, hoje o acervo também revela as resistências no campo das artes. Guarda também a memória dos que apoiaram essas medidas ao longo de todo o processo.⁵ Assim, criado das necessidades da burocracia do controle, o arquivo torna-se o “retrato”, do ponto de vista específico, de diferentes grupos sociais num momento passado. Ou melhor, carrega a imagem borrada dos embates históricos e também objeto de reflexão na sua própria constituição como “centro de memórias”. “Essa análise implica em transcender as fronteiras de que o arquivo se entretetece e com as quais se nos apresenta em forma terminada”.⁶

No caso do dramaturgo Plínio Marcos, o acervo revela esses conflitos, demonstrando os embates com a censura ao longo de todo o período militar ou “o estabelecimento das fontes solicita, também, hoje, um gesto fundador, representado, como ontem, pela combinação de um lugar, de um aparelho e de técnicas”.⁷ Dessa maneira, compreender a obra de Plínio Marcos é empreender um debate sobre o campo da censura e da atuação desses órgãos no controle da produção dramática, intermediários entre a obra de arte e o público. A censura

⁴ “O Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) foi criado em 1945 e a censura prévia de letras musicais, filmes, peças teatrais, programas de rádio e televisão era realizada pelos setores estaduais até a década de 1960 quando a União assumiu o controle das diversões públicas e transferiu a sede da censura para Brasília. Com a centralização da censura na capital federal, processo iniciado em 1966, apenas alguns serviços ficaram sob a responsabilidade dos órgãos estaduais, as chamadas Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs), a exemplo do exame das letras musicais, do material publicitário e dos ensaios das peças. Em 1972, o SCDP transformou-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e as TCDPs dos estados transformaram-se em Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs). Em meados da década de 1970, a DCDP desenvolveu o exame prévio das peças teatrais para os órgãos de São Paulo e Rio de Janeiro e, em 1978, para as censuras estaduais com mais de três técnicos de censura.”. In: GARCIA, M. Op. cit., p. 12-13.

⁵ “Mas o fim do DCDP já era previsível. Como disse o responsável pela censura em Sergipe, cinco meses antes da promulgação da nova Constituição, ‘no conceito popular a Censura Federal já encerrou suas portas’. Doravante, para onde seriam enviadas as cartas dos guardiões da reta moral e dos costumes elevados”. Carlos Fico analisa, por meio das cartas enviadas à Censura e arquivadas na DCDP, os diversos grupos sociais que apoiaram a atuação do órgão censor ao longo das décadas de 1970 e 1980. In: FICO, Carlos. **Prezada Censura: cartas ao regime militar**. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002, p. 278.

⁶ PORTO, Nuno. Etnografia dos arquivos. In.: COSTA, Cristina (Org.). **Seminários sobre censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPC/ECA/USP)**. São Paulo: Balão Editorial/FAPESP, 2012, pp. 21-38, p. 37.

⁷ CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 82. Como condição fundamental para a “escrita da história”, Certeau estabelece como fundamento um debate sobre o lugar do arquivo e o seu lugar histórico na sociedade, pois “ir aos arquivos é o enunciado de uma lei tácita da história. Neste lugar central uma outra instituição está sendo substituída. Ela também impõe uma lei à prática, mas uma lei diferente. Devemos, igualmente, considerar primeiro a instituição técnica que, como um momento, organiza o lugar onde circula de agora em diante a pesquisa científica, antes de analisar mais de perto as trajetórias operacionais que a história esboça neste espaço novo”. (p. 85).

pesou muito para Plínio Marcos, sendo mesmo uma barreira, muitas vezes, intransponível para a atuação do dramaturgo em sua plenitude, ou seja, a transformação do texto escrito em espetáculo teatral. É um campo fértil para compreender os embates entre a arte e o autoritarismo do regime ditatorial brasileiro. Entre o dramaturgo e o público, a censura atuou como a inabalável guardiã da moralidade nacional, vetando textos, “recomendendo” cortes, impedindo estreias e demarcando um campo de atuação cada vez menor para o dramaturgo.

Em vinte e cinco anos de proibições, Plínio Marcos, como vários artistas e intelectuais brasileiros, foi censurado muitas vezes. Submeteu seus diversos textos ao processo censório, lutou para liberar espetáculos e manter a palavra escrita como foi concebida pelo autor, pois tinha muito a dizer ao público brasileiro. Tanto assim, que o signo de “maldito” não lhe ocorreu por um mero capricho do destino ou um título a ser ostentado nas rodas intelectuais, mas como uma triste realidade dos que lutam num momento de exceção. Em 1968, no despacho em que Gama e Silva, então Ministro da Justiça do governo Costa e Silva, endossou a proibição de *Barrela* e *Santidade* de José Vicente de Paula, ele afirmou que “embora considere que só o conhecimento do espetáculo pode dar ao censor a medida exata das peças, a simples leitura desaconselha sua encenação pública. Lamento assim resolver, mas nego provimento de recursos”. Essa decisão frustrou grande parte dos artistas e intelectuais ligados às artes que recorreram novamente ao gabinete do ministro, mas esperaram por mais de duas horas e ouviram que se julgassem conveniente poderiam recorrer da decisão ministerial em instância superior.⁸

As situações supracitadas são exemplos das que irão marcar toda a trajetória do dramaturgo e sua luta inglória contra a censura. Assim, coube a Plínio Marcos o lugar de “maldito” na dramaturgia brasileira, signo que perpassa as obras, a crítica especializada, as suas biografias intelectuais e também os seus embates empreendidos contra a censura.⁹ O escritor Plínio Marcos buscava na escrita o seu lugar social. A censura tornou essa tarefa inglória. Essa relação pode ser apreendida como também um dos pilares dramáticos de toda a

⁸ TEATRO VAI À rua protestar contra o veto do ministro da Justiça. **Tribuna da Imprensa**, Guanabara, 14 mar. 1968.

⁹ Os processos relativos à obra de Plínio Marcos no arquivo da DCDP, no Arquivo Nacional, em Brasília, constam de 21 processos censórios que cobrem espetáculos que vão de 1967 a 1988 depositados no DCDP/CP/TE/PT (Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas / Seção Censura Prévia / Série Teatro / Subsérie Peças Teatrais. São eles: *Homens de Papel* CX 07; *Navalha na Carne* CX 08; *Barrela* CX 21; *Dois Perdidos numa noite suja* CX 37; *Os fantoches* CX 42; *Jornada de um imbecil ao entendimento* CX 54; *Quando as máquinas param* CX 75; *Abajur Lilás* CX 148; *Balbina de Iansã* CX 153; *Oração para um pé de chinelo* CX 221; *Plínio Marcos e os pagodeiros* CX 259; *O poeta da vila e seus amores* CX 448; *Longe de casa* CX 447; *Feira Livre* CX 503; *Sob o signo da discoteque* CX 515; *Dois perdidos numa noite suja* 1980 CX 529; *Jesus Homem* CX 567; *Palhaço repete o seu discurso* CX 630; *Madame Blavatsky* CX 688; *Balada de um palhaço* CX 700; *Dois perdidos numa noite suja* 1988 CX 752. Em alguns processos, os censores recomendam cortes específicos ou proibição total do texto teatral. Outros são volumosos, como *Navalha na Carne*, pois revelam as dinâmicas artísticas dos momentos históricos e as incessantes tentativas de montagem dos textos.

obra do dramaturgo, pois o olhar literário recomenda a percepção de um fundo opressor que perpassa toda a obra, nos diferentes momentos, e que impossibilita a mudança da condição social das personagens.¹⁰

O dramaturgo construiu ficção sobre alguns momentos em que teve que enfrentar a censura no corpo a corpo, tornando-se ainda mais lendário tais episódios contados à maneira de Plínio Marcos. O censor é descrito como um elemento opressor que carrega o conservadorismo e a truculência do regime.

Mas, deixa pra lá. O que quero contar é o que pesa na balança é que 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 do espetáculo?...
— Pra que tu quer saber, pierrô?
— Pra quê? Porque eu sou o censor.
— É mesmo? E ainda confessa, pierrô?¹¹

Nesse sentido, a obra de Plínio Marcos apresenta essas nuances históricas, pois a própria censura estabelece os parâmetros para o processo de recepção dos textos e dos espetáculos teatrais, tornando-se também parte dessa recepção direcionada, mutilada e controlada institucionalmente.¹² Dessa forma, o olhar do dramaturgo ao censor carrega um novo significado, pois um sistema que impede o escritor de exercer plenamente o seu ofício

¹⁰ Ao pensar a obra de Plínio Marcos, Paulo Vieira tem a pretensão de buscar os elos literários que explicam a construção dos textos dramáticos. No entanto, não explica essa condição de universo opressor, muito além da presença física do Estado ou das Instituições, mas um olhar que ultrapassa a superfície das relações instituídas e resvala nos micropoderes que perpassam a sociedade. A incapacidade das personagens em transformar o seu destino esbarra na força opressora da sociedade ou opta pelo caminho da marginalidade criminosa, destruindo fisicamente seus opressores. Um olhar foucaultiano sobre a obra de Plínio Marcos ainda é uma perspectiva intrigante de pesquisa, mas ainda não foi realizado.

¹¹ MARCOS, Plínio. **Figurinha difícil: pornografando e subvertendo**. São Paulo: Editora Senac, 1996, p. 88. Em relação ao concurso para censor, realizado em 1974, Beatriz Kushnir afirma: “Na primeira triagem, em 1974, como havia muitos censores ‘convidados’ já exercendo o cargo, o concurso também serviu para legalizar a situação funcional deles. Um grande número desses candidatos já censores, entretanto, não passou no exame psicotécnico. Envolto no estigma da incapacidade de labutar numa área em que, a princípio, se deveriam utilizar sensibilidade e inteligência para julgar a propriedade de difundir textos, imagens e informações, os censores, nesse concurso, viram-se numa armadilha. Dos setenta que pleiteavam legalizar sua situação, 30%, ou seja, 21 foram reprovados.”. In.: KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 185.

¹² O Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura, antes Arquivo Miroel Silveira, composto por processos de censura prévia oriundos do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, trazidos pelo renomado professor para a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde lecionava, também guarda alguns processos sobre o dramaturgo Plínio Marcos. Não serão analisados neste trabalho, mas no acervo consta os seguintes processos: DDP6070 Navalha na Carne (1967); DDPP6044 Dia Virá (1967); DDP5257 As aventuras do coelho Gabriel (1962); DDP5381 Os Fantoques (1963); DDP5382 Enquanto os navios atracam (1963); DDP5749 Reportagem de um tempo mau (1965); DDP5862 Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar (1966); DDP5965 Dois perdidos numa noite suja (1966) ; DDP5572 Nossa gente, nossa música (1964). Esse arquivo não foi analisado pela pouca quantidade de pareceres censórios, mas revelam uma dinâmica própria de envio para os Departamentos de Censura dos Estados, no nosso caso, São Paulo.

pode ser questionando no cerne de sua própria estrutura, é o campo da “resistência democrática”. Os censores, pontas de lança desse processo, serão elementos caricatos na visão do autor, símbolos de um sistema que castra a sua própria inteligência, portanto não merecem respeito.

Os censores eram, portanto, a expressão de uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante à de muitos outros brasileiros. Nesse sentido, o governo que os empregava definia as exigências relativas ao seu perfil. Nem sempre as demandas do Estado quanto ao trabalho por eles executado confluíram com as de outros estratos dessa mesma sociedade. No âmago desse desencontro, a imagem do censor incapaz fortaleceu-se ante o absurdo, para quem preza a liberdade de expressão, das ordens que cumpriam. Esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca seus formuladores. Verdadeiros cães de guarda¹³.

O relato de Kushnir corrobora em parte com a ficcionalização do episódio narrado por Plínio Marcos, mas está longe de abarcar todo o universo censório e da atuação dos próprios censores. Assim, como elementos cumpridores de ordens, estavam longe dos centros decisórios e da elaboração das políticas do “proibir”. No entanto, cabe uma reflexão proposta pela própria autora ao examinar esses momentos e ao relatar os “des”caminhos da censura na década de 1980.

Os censores estavam, então, enraizados nas benesses de ser policial, mas há que refletir se sempre foi assim. Embora a censura tivesse sido vista tantas vezes com um ‘trabalho intelectual’, os últimos censores já se admitiam policiais para se manterem protegidos pelas vantagens que o Estado proporcionava. Mas nem sempre foi dessa maneira que compreenderam seu ‘ofício’. É oportuno traçar perfis e estabelecer gerações nesse processo.¹⁴

Robert Darnton pensa o objeto de pesquisa – a censura em três diferentes momentos históricos – tendo como referência a impossibilidade de entrevistar os censores, no entanto, “podemos recuperar sua voz por meio dos arquivos e indagá-los, testando e reformulando interpretações, à medida que passamos de um documento para o outro”¹⁵. No caso da censura

¹³ KUSHNIR, Beatriz. Op. cit., p. 29. A discussão sobre o papel dos censores como integrantes de uma intelectualidade ou meros agentes policiais ganha corpo ao longo do texto de Kushnir, pois esse debate remete aos anos de 1930, quando diversos intelectuais “colaboraram” com o governo de Getúlio Vargas na condição de censores. No entanto, a tese da autora remete à “policialização” da função ao longo dos governos militares no Brasil, pois as lutas políticas empreendidas pela linha dura e a Doutrina de Segurança Nacional foram uma importante alavanca para esse processo de endurecimento dos censores.

¹⁴ Ibid., p. 161.

¹⁵ A preocupação de Darnton é necessária e representa parte do fazer historiográfico. As interpretações consolidadas sobre a censura nos leva a duas grandes linhas interpretativas: “com o risco de simplificação excessiva, eu citaria duas: de um lado, a história da luta entre a liberdade de expressão e as tentativas das autoridades políticas e religiosas para reprimi-la; de outro, o relato sobre as coerções de todo tipo que inibem a comunicação. Por mais opostas que sejam, creio que há muito a ser dito em favor de ambas”. Na análise de

brasileira, essas reflexões buscam compreender o que foi calado e mantido em “segredo de Estado”. A voz calada é a voz do artista. Os censores, como agentes institucionais, falavam por um sistema autoritário carregado de conflitos, utilizavam dos dispositivos legais para justificar seus vetos e interdições e “idealizavam” uma sociedade onde o Estado controlaria a produção artística diante das ameaças comunistas e dos ataques à moral e aos bons costumes. A censura teatral é apenas mais uma das contradições do sistema, mas que revela uma organização coerente e didática nas lutas políticas empreendidas por tal sistema. No momento histórico das décadas de 1960 e 1970, a censura foi um mecanismo híbrido autoritário que exerceu suas funções com “zelo” e “propriedade”, demonstrando ser um aparato invejável do ponto de vista burocrático e ponta de lança do sistema.¹⁶

Os problemas com a censura na obra de Plínio Marcos foram complexos e revelam uma dinâmica de negociação entre os artistas e o sistema, tendo como referência essa relação híbrida autoritária da realidade brasileira. Tanto que em 1979, declarou que “de mais e mais, eu não cometo injustiças. Mesmo a censura sendo da Polícia Federal pode ser exercida até por intelectuais [...] Nós não distinguimos: é censor, é policial. Pode até escrever versos e peças. Se é censor, é policial. Para mim, censura é tudo polícia. O que me impede de me expandir livremente está me policiando”.¹⁷ Ao longo da década de 1970, o dramaturgo juntamente com produtores e atores, empreendeu, em diversos momentos, negociações e disputas jurídicas

Darnton, apenas os censores da Alemanha Oriental foram entrevistados e revelaram uma dinâmica muito própria do regime socialista alemão. DARNTON, Robert. Op. cit., p. 12.

¹⁶ No caso da censura brasileira, uma das perguntas norteadoras das reflexões de Beatriz Kushnir é o lugar da censura na estrutura política brasileira. Na década de 1980, a resposta integrou as disputas políticas sobre o destino administrativo dos censores: “procurando garantir, por lei e via lobby político, sua permanência no DPF, o último diretor da DCDP, o censor de carreira Eustáquio Mesquita, declarava: “ser censor nos realiza”. Para continuar atuando, em 17 de setembro de 1986, os censores fundaram a Associação Nacional dos Censores Federais (Anacen). Competia à entidade, segundo seu Estatuto, “representar seus associados, em juízo ou fora dele, para a defesa dos direitos e interesses gerais da classe, quer sejam eles coletivos ou individuais”. Nesse sentido, a Anacen também era uma resposta às novas diretrizes e pessoas que comandavam o Serviço de Censura a partir da Nova República... Os censores buscaram se enquadrar num perfil policial; restava refletir se sempre havia sido assim. Apesar de a censura ter sido vista tantas vezes como um “trabalho intelectual”, os últimos censores já se admitiam policiais para se manterem protegidos pelas benesses do Estado. Mas seu “ofício” nem sempre fora assim compreendido”. A afirmação não explica o contexto histórico de toda a censura no Brasil, mas justifica os caminhos trilhados pelos censores ao longo do regime ditatorial brasileiro, sua crescente policialização durante as décadas de 1970 e 1980. In: KUSHNIR, Beatriz. De ordem superior... Os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. GOMES, Ângela de Castro (Orgs.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, pp. 357-378, p. 376.

¹⁷ Plínio Marcos em entrevista realizada por Sonia Salomão Khéde. In.: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de Pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 115. Khéde, nesse mesmo trabalho, busca as raízes da censura no Brasil, por meio da atuação do Conservatório Dramático no período de 1830 a 1860, na perspectiva gramsciana do “intelectual tradicional” integrado às demandas da “elevada cultura nacional” defendida pelo estado brasileiro naquele momento. A segunda parte do livro, produzido no início da década de 1980, é composta por depoimentos de artistas e intelectuais que vivenciaram a censura nas décadas de 1960 e 1970 nos governos militares. É um dos trabalhos marcantes sobre a censura brasileira, pois lançou as bases interpretativas para a compreensão da instituição censória nos séculos XIX e XX, abrindo um leque de pesquisa para o futuro.

com o governo para a liberação de textos dramáticos ou espetáculos teatrais. Assim, esses momentos históricos geraram situações que demarcaram posicionamentos dos setores artísticos e da proposta de “resistência democrática” diante das arbitrariedades do sistema.

Tais eventos demonstram a relação íntima entre a obra e a biografia, marcando os posicionamentos e uma constituição autoritária do regime brasileiro que abre brechas para a atuação jurídica e social dos artistas na sociedade. Entre o proibido e o que dever ser censurado, existe uma intensa relação de embates jurídicos e sociais que marcaram a carreira de Plínio Marcos e de diversos artistas e intelectuais do período.

Esses episódios reafirmaram o “signo do maldito” na intelectualidade artística brasileira. Tanto que, ainda em 1972, o *Jornal do Brasil* noticiava que “Plínio Marcos – um ex-dramaturgo”, acabava de anunciar sua decisão de não mais escrever para o teatro, em consequência da proibição de *Navalha na Carne*, peça teatral que vinha sendo apresentada há uns três anos no Brasil. Como podemos perceber, para o deleite das plateias e para o assombro dos censores, Plínio não cumpriu o prometido. “Aos 36 anos de idade, sou um cara que morreu para a dramaturgia nacional. Esse é o meu caminho, a minha força, a minha expressão, sei de tudo isso. Mas a censura não tem deixado ser um dramaturgo. Por isso não escrevo mais”.¹⁸ Sobre esse ano, Yan Michalski afirmava que “sem igualar o impacto e a originalidade dos melhores anos da década, São Paulo produz um temporada dentro das limitações do possível interessante”.¹⁹

Plínio Marcos justificava sua posição pelo fato de a peça estar em cartaz há alguns anos no Brasil e o filme baseado na peça continuar sendo exibido em todo o território nacional.²⁰ Na reportagem, afirmava que recorreria contra a decisão da censura e que sua posição combativa não se justificava pela sua posição pessoal, mas pela consciência de enfrentar uma ameaça que pesava sobre o conjunto dos dramaturgos. “Se todos os autores nacionais passarem a escrever já se autocensurando, logo deixará de existir teatro no Brasil. Eu não admito mutilações nas minhas obras, eu não reescrevo peças. Só escrevo sobre o que existe, e, se não posso fazer isso, me calo”.²¹ Nessa mesma linha de denúncia, o dramaturgo lembrava que longe da dramaturgia, abria outro campo de trabalho com o show “Plínio Marcos e os Pagodeiros ou Deixa pra Mim que eu engrosso”, mas a denúncia da perseguição censória orientava a reportagem. “Plínio afirma que não está escrevendo nenhuma peça. Nem

¹⁸ MOREIRA, Célia. Plínio Marcos – um ex-dramaturgo. *Jornal do Brasil*, 27 de julho de 1972.

¹⁹ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 52.

²⁰ O filme em questão é *A Navalha na Carne*: Brasil: 1970. Direção: Braz Chediak.

²¹ MOREIRA, Célia. Op. cit.

pretende. A maior revelação do teatro brasileiro, nos últimos cinco anos, acha que seu silêncio só poderá ser rompido por forças alheias à sua vontade. Despede-se Ele: Teatro, só quando o sol raiar de novo”²². Sobre esse momento, tendo como foco a censura teatral e o processo de centralização em Brasília, essa

centralização da censura teatral respondeu à necessidade do governo federal de assumir o controle nacional não só de mensagem ético-moral como também político-ideológica veiculadas pela produção artístico-cultural. Noutras palavras: o processo de centralização da censura teatral correspondeu ao aumento significativo de peças interditas segundo critério político.²³

Essa centralização censória obrigava uma nova dinâmica para a produção teatral que impossibilitava os grupos menores de lutar juridicamente para que seus espetáculos fossem liberados.²⁴ Para além de uma estrutura burocrática centralizada, essa transformação na estrutura da censura, teve também um efeito comercial e econômico nos grupos teatrais menores, afetando drasticamente os jovens dramaturgos e as pequenas companhias.

Dessa apreciação inicial, podemos afirmar que a censura teatral, realizada no período de 1968 a 1975 em âmbito federal cumpria alguns trâmites. Em primeiro lugar, o interessado na apresentação da peça requeria autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) na cidade de origem e enviava a documentação necessária para análise do texto na capital federal. Nessa época, companhias teatrais de grande porte contratavam representantes em Brasília para agilizar a tramitação censória. Em primeira instância, três censores analisavam o texto teatral. De modo geral, o dirigente censório nomeava técnicos de censura para as seções de censura ao cinema, teatro e congêneres, televisão e rádio. Se os três pareceres fossem similares, o dirigente censório acatava as sugestões e emitia portaria; se fossem divergentes, convocava nova comissão.²⁵

Esses trâmites burocráticos, apenas para o texto teatral, escondem outra dinâmica para o espetáculo. Se a censura do texto teatral estava atrelada a um longo processo burocrático, a censura ao espetáculo dava novas direções ao trabalho de produtores, diretores, atores e dramaturgos. Michalski cita essa situação em que a censura contribuiu para o enforcement econômico de diversas companhias teatrais.

²² Sem autor. O ex-dramaturgo. **Revista Veja**, 09 de agosto de 1972, p. 100.

²³ GARCIA, Miliandre. Op. cit., p. 45.

²⁴ Sobre os grupos menores e marginais, Silvana Garcia demonstra que o movimento teatral nas grandes capitais revelava uma preocupação em estabelecer o diálogo entre os novos atores sociais da década de 1970. O peso da censura e da repressão demarcava os novos posicionamentos da classe artística, pois “de fato, esse movimento teatral tem um vínculo estreito com o momento político; poderíamos até mesmo dizer que ele é uma reação às condições de censura e repressão que coibiram qualquer manifestação pública de oposição e descontentamento. In.: GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 123.

²⁵ GARCIA, Miliandre. Op. Cit., p. 93.

Quando o produtor escolhe um texto para montar, esse texto precisa, antes de mais nada, ser enviado à Brasília, onde os censores procedem ao seu exame. Em virtude, com certeza, do acúmulo de trabalho na censura em Brasília, a duração desse exame é imprevisível; enquanto isso, o produtor fica de braços cruzados, sem saber se vai poder montar a peça e sem poder constituir sua equipe de trabalho e garantir o aluguel de um teatro, pois seria uma imprudência assumir qualquer compromisso financeiro antes de saber que o texto foi oficialmente liberado.²⁶

As instâncias regionais, no caso de liberação do texto, procediam no exame do ensaio geral. Assim, os censores produziam um relatório, após assistirem ao “ensaio para a censura”, para enviar para a matriz censória. Após essas etapas, o produtor responsável recebia um certificado de censura válido por cinco anos em todo o território nacional. No entanto, quando proibidos, e diversos espetáculos foram proibidos na véspera, proporcionavam imensos prejuízos financeiros aos artistas. Esse ritual censório em diversas vezes foi quebrado pelas autoridades constituídas e pelas instâncias burocráticas do governo.²⁷ Nesse sentido, cada espetáculo engendrava um processo de lutas, embates e concessões que obrigava os artistas a travar uma luta constante para exercer seu trabalho.

A feroz ofensiva contra o teatro, antes concentrada na temática política, passou a dirigir-se com igual ou maior ferocidade contra as realizações consideradas moralmente inortodoxas. Com o agravante que neste terreno, mais do que no outro, as autoridades contavam com a solidariedade ativa de amplos setores conservadores da opinião pública; e de organizações em tese clandestinas de extrema direita começaram também a ocupar-se, a seu modo, do assunto. Delações individuais passaram a ser suficientes para provocar a suspensão de produções anteriormente autorizadas; artistas engajados em realizações mais ousadas passaram a receber ameaças anônimas extremamente brutais.²⁸

Plínio Marcos sentiu esse processo de mutilação e proibição dos seus textos nesse longo período de exceção. Em 1979, por ocasião da VIII Reunião do Simpósio sobre a Censura, realizada em 31 de maio de 1979, pela Comissão de Comunicações da Câmara dos Deputados, o dramaturgo narrou sua experiência dramática e sua luta para se manter como dramaturgo nos momentos de autoritarismo. Em suma, narrou sua experiência como dramaturgo em tempos de autoritarismo no Brasil. Para pensar a censura sobre a obra de Plínio Marcos, Contiero interpreta o momento que expõe uma fratura moral no texto de Plínio

²⁶ Ibid., p. 92.

²⁷ Nos diversos momentos da censura durante o regime militar no Brasil o processo burocrático nem sempre seguiu os rituais propostos pelos decretos e pela legislação. A peça teatral *Calabar – o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, escrita em 1973, foi exemplar dos abusos da censura nesse período. Consultar: MARTINS, Christian Alves. **Rupturas e permanências: a recepção de "Calabar - o elogio da traição"**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Tese de Doutorado. Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

²⁸ Yan Michalski em entrevista a Sonia Salomão Khéde. In: KHÉDE, Sonia Salomão. Op. cit., p. 115.

Marcos e define a natureza ética das restrições que sujeitaram a obra do dramaturgo. Para além da obra, essa censura focada numa perspectiva moral, agregava um elemento do debate e perseguição política durante o regime militar.

A censura, que depois se mostraria matizada de fascismo político, se apresentava, então, como uma reação (regulada pela lei) à temática sexual, forçando a interdição de temas escusos, do linguajar chulo, ou considerado chulo. Há pois no caso de Plínio, a censura moral, que podemos chamar de tradicional, e aquela política, que se aproveita da primeira para firmar valores, para justificar intervenções, para rebater reações de inconformismo político.²⁹

Essa perspectiva elencada pela biógrafa, vivenciada pelo dramaturgo nesse período, mostra os caminhos da censura na obra e na vida do próprio dramaturgo, demarcando seu posicionamento sobre o papel da cultura e do Estado no processo de abertura política. Ainda Contiero, defende a tese de que a censura teve uma atuação dupla no processo de interdição das obras. Essa perspectiva sustenta a construção biográfica de Plínio, pois abarcava o moral e o político da obra.

A questão da censura, no caso de Plínio, alcançava, portanto, aspectos apenas morais e aspectos políticos, em muitos casos confundindo-se. E na convivência com ela parece ter ressaltado algo de psicológico, de disposição para o jogo, para o embate. O exercício da desconfiança, nele, era quase um modo de enfrentar um mundo que lhe mostrava hostil, e a medida da hostilidade comandava a reação. Um regime de força, por exemplo, precisava, no contraponto, de arte vigilante e combativa, capaz de resistir à cooptação oficial, que amainava a animosidade, e desarmava o espírito crítico.³⁰

A autora estabelece um paradoxo: vida e obra em oposição à censura. Nesse sentido, constrói uma íntima relação entre a atuação como dramaturgo, como sujeito social num contexto ditatorial, principalmente no acirramento das contradições do regime, e o próprio regime como “fomentador” dessa atitude de resistência. “No extremo, o banimento, a prisão, a tortura. Plínio está entre os autores que perseveraram no empenho críticos, na resistência. Fugiu do teatro apenas comercial, evitou a parceria governamental, virou-se como pôde para subsistir financeiramente”.³¹ Não podemos entender as proibições apenas pelos episódios

²⁹ CONTIERO, Lucineia. **Plínio Marcos: uma biografia**. Tese (Literatura e Vida Social) Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista: Assis, 2007, p. 207.

³⁰ Ibid., p. 211.

³¹ Ibid., p. 212. Plínio Marcos integra o campo da arte como resistência democrática, segundo as perspectivas da autora. Não penso a obra do dramaturgo como uma arte de resistência no sentido proposto do “teatro engajado”, mas um caminho para se pensar a própria construção das perspectivas estéticas do período. Consultar: CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1982; GULLAR, F. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José

vivenciados pelo dramaturgo, mas pensar a estrutura da censura e seus mecanismos coercitivos.

No entanto, pensar as interdições sobre a obra do dramaturgo requer outros mecanismos, pois a censura atuou de forma sistemática, mas forçou o dramaturgo a buscar novos lugares de atuação, como jornalista, cronista e romancista. Como “jornalista”, Plínio Marcos também sentiu na pele a atuação da censura.³² A censura jornalística atuava de várias formas e demarcava o campo da informação por meio dos fatídicos “bilhetes” aos jornais e posteriormente a presença do censor nas redações dos grandes jornais. Uma realidade marcada pela vigilância e pelo controle da notícia. A figura do cronista será o grande alvo desse sistema. Desses episódios, narrados pelo dramaturgo em diversos momentos, a entrada

Olympio, 2002 e HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

³² Como jornalista, Plínio Marcos escreveu em vários veículos de comunicação. E sempre alegou que sua atuação como jornalista era um meio de fazer com que suas reflexões – que como dramaturgo estavam impedidas pela censura – chegassem ao público. Um breve relato de sua carreira jornalística revela a dinâmica de sua atuação: “Começou escrevendo uma coluna semanal, aos domingos, no extinto jornal Última Hora, SP, em 1968. A coluna chamava-se *Navalha na Carne* e inicialmente escrevia pequenos contos. Já em 1969, a coluna passa a ser diária, escrevendo crônicas sobre assuntos variados, geralmente denunciando e polemizando. É exemplar a campanha que fez contra a TV Globo por ocasião da novela *A cabana do Pai Tomás*, campanha que teve grande repercussão, gerando vários artigos seus e de vários outros artistas. Em 12/7/69, despede-se da coluna *Navalha na Carne* (“Meus Cupinchas, Tchau”) e passa a fazer, no mesmo jornal, entrevistas de página inteira, com o título de *Plínio Marcos Escracha*. Entrevista, entre outros, Procópio Ferreira, Saracura, Leila Diniz, Geraldão da Barra Funda, Brinquinho e Bioso, José Ramos Tinhorão, Nego Orlando, Antônio Porteiro (do Arena, seu grande amigo). De outubro de 1969 a março de 1970, passa a publicar, em capítulos, a história de *Balbina de Iansã*, que resultaria na sua peça do mesmo nome. Em 1970, transfere-se para o jornal *Diário da Noite*, SP, com sua coluna *Plínio Marcos Escracha*. Entrevista, entre outros: Herivelto Martins, Inocêncio da Camisa Verde e Branco, Omar Cardoso, Walter Silva, Ari Toledo, Mestre Ziembsky, Geraldo Vietri. Ou escracha, também, o Santos F.C. de glórias mil, O Carnaval de Ribeirão Preto, João Juca Júnior. Em 1971, volta para o jornal *Última Hora*, com sua coluna diária *Navalha na Carne*, intercalando pequenos contos e crônicas variadas. De setembro a dezembro de 1971, é editor de uma página de variedades. E nesses anos também fazia a cobertura do desfile das escolas de samba de São Paulo, por ocasião do Carnaval. A coluna *Navalha na Carne* permanece no jornal *Última Hora* até julho de 1973, com um breve intervalo, no segundo semestre de 1972, quando assina uma coluna semanal no jornal *Guaru News* (de Guarulhos, SP), com o título de *Nas Quebradas do Mundaréu*. No segundo semestre de 1973, sua coluna no jornal *Última Hora* passa a se chamar *Plínio Marcos Conta*. E, em 1974, com novo formato, a coluna diária passa a se chamar *Jornal do Plínio Marcos*. Nesse mesmo ano, escreve grandes reportagens e, ainda, semanalmente, tem uma página intitulada *Encontros com Plínio Marcos*, na qual entrevista grandes personalidades, como Jânio Quadros. O *Jornal do Plínio Marcos* permanece no jornal *Última Hora* até julho de 1975, quando Plínio é demitido. Em outubro de 1975, é contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*. Mas, como não perdia a oportunidade de criticar desde cartolas e dirigentes de futebol até a ditadura militar e a censura, teve várias crônicas censuradas e não publicadas, até sua demissão em janeiro de 1976. Durante um ano ficou impedido de escrever em jornais, escrevendo apenas colaborações esparsas, por exemplo, para a revista *Realidade*, para a qual contribuiu com contos-reportagens. Em fevereiro de 1977, recebeu um convite do jornalista Tarso de Castro para escrever no jornal *Folha de São Paulo*, no qual passa a ter uma coluna diária até setembro do mesmo ano. Colabora também, nesse período, com entrevistas e reportagens para os cadernos *Folhetim* e *Folha Ilustrada*, e também para o jornal *Folha da Tarde*. A partir de sua demissão do *Grupo Folha*, não consegue mais emprego permanente nos grandes veículos de comunicação. Mas continuou escrevendo para outros jornais, como, por exemplo: *Jornal do Povo* (Campinas, SP), no qual assinava uma coluna semanal; *Pasquim*; *Opinião*; *Versus*; *Movimento*; *Jornal de Curitiba*; *Aqui São Paulo*; *Jornal Enfim*; *Jornal da Estrada*; *A Época*; *Jornal da Orla* (Santos, SP), no qual manteve uma coluna semanal nos dois últimos anos de sua vida. Em revistas, além de *Realidade* e *Veja*, colaborou também para, entre outras: *Placar*, *Atenção*, *Viaje Bem*, *Status*, *Ele & Ela*, *InTerValo 2000*, *Caros Amigos*.”. In: www.pliniomarcos.com, acesso em 02/02/2016.

no jornalismo se dá pela crônica. Em entrevista a Javier Contreras, Walderez de Barros narra o início da carreira como cronista no *Última Hora*.³³

Foi o próprio Plínio que procurou espaço nos jornais para escrever suas crônicas. Sempre foi de abrir caminhos. Se não me engano, o Plínio começou escrevendo em alguns pequenos diários. Depois, no *Última Hora* foi diferente. Ele ficou muito amigo do grande Samuel Wainer e foi ali que acabou se firmando como cronista, porque o Samuel lhe dava espaço. Ali não havia maiores problemas porque tinha uma turma maravilhosa escrevendo. O jornal todo tinha uma postura. Não havia problema algum, ainda mais no ano em que ele começou a escrever os contos curtos. Era só tirar os palavrões, pois naquela época não se podia colocar palavrão no jornal, e pronto.³⁴

Essa inserção no mundo da crônica resultará em diversos trabalhos, entre livros e peças teatrais, organizados a partir dos textos jornalísticos. No entanto, essa seara de trabalho explorada por Plínio Marcos tornava-se também uma forma de driblar a censura, já que a censura de livros passava por outros mecanismos diferentes do texto teatral e dos espetáculos. “Consideremos o caso dos romances: a verdade é que, se bem entendo o pensamento da censura, o teatro causa muito mais impacto do que a literatura. Porque o problema é todos verem, juntos; assistir coletivamente a uma peça produz muito mais impacto do que ler. Então, são mais brandos com a literatura[...]. As pessoas não sabem ler neste país, e pode ser que haja até mais tolerância com o livro”.³⁵

Na revista *Veja*, o cronista Plínio Marcos também viveu momentos de insegurança e perseguição. Em 1975, foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol, mas foi demitido sem nenhuma explicação. Narrou o acontecimento – com a ironia que lhe era peculiar – da seguinte maneira:

³³ O jornal *Última Hora* foi fundado por Samuel Wainer na década de 1950, no Rio de Janeiro, ainda no governo de Getúlio Vargas. Enfrentou diversos opositores por sua posição getulista durante esse período. Ao longo da década construiu um jornal com objetivos de alcançar um novo público leitor, antes desconsiderado pela grande imprensa. Dessa maneira, o periódico dedicava seus editoriais temas que versavam sobre as experiências corriqueiras das classes populares, o futebol, e a realidade dos subúrbios das grandes cidades. Para além disso, o jornal inovou no tratamento das imagens e na diagramação das charges como elementos analíticos da realidade política. Na década de 1960, o jornal foi oposição aos governos militares e o cronista Plínio Marcos estava afinado com as propostas do jornal. Sobre atuação do periódico *Última Hora*, dois trabalhos interessam pela pesquisa acadêmica e pela condição memorialística do período: PEREIRA, L. A. **Imprensa e populismo: Última Hora no segundo governo Vargas (1951- 1954)**. Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP: Mestrado em História. 1996 e WAINER, S. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

³⁴ Entrevista concedida a Javier Contreras, 20/03/2000. In: CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 19. Os artigos dessa coluna, organizados em forma de livro, deram origem a um dos livros mais consagrados do dramaturgo. *Barra do Catimbó*, a história de um bairro fictício formado pelo crescimento urbano de qualquer grande cidade brasileira. Também a série de crônicas transformada posteriormente no espetáculo teatral *Balbina de Iansã*.

³⁵ KHÉDE, Sonia Salomão. Op. cit., p. 203.

Também, por exemplo, fui proibido como crítico esportivo. De repente, fui tirado dos jornais. Hoje podemos supor que o censor torcesse para o América, quando eu trabalhava na Veja porque escrevi essa frase ‘A torcida do América do Rio cabe toda dentro de uma Kombi. Isso foi proibido, como coisas enormes eram proibidas. Nunca soubemos explicar por que essas coisas eram proibidas. Não temos noção.’³⁶

No entanto, Beatriz Kushnir ajuda a compreender essas situações em que a censura se faz presente de forma indireta, atuando como órgão “regulador” dos mecanismos do silêncio. O silenciamento e o estrangulamento econômico dos sujeitos sociais também vitimou Plínio Marcos.

A fim de executar essas atividades de domínio, o Serviço de Censura também se ramificou em dois núcleos para poder bem vigiar. Um núcleo específico responsabilizava-se pelo controle da imprensa. Era formado por censores federais, concursados apenas a partir de 1974, funcionários do DCDP alocados no Serviço de Informação do Gabinete (Sigab), vinculado diretamente ao ministro da Justiça. No Rio de Janeiro, o órgão ocupou o quinto andar da rua Senador Dantas, 61....O Sigab nunca existiu legalmente ou constou de qualquer organograma administrativo. Era um fórum entre o ministro da Justiça e o diretor da Polícia Federal. Tal “ilegalidade” surpreende, já que uma marca da ditadura civil-militar brasileira sempre foi criar mecanismos jurídicos que legalizassem o arbítrio. Cabia aos funcionários censores do Sigab, portanto, visitar os jornais postos sob censura prévia para checar o cumprimento das ordens, e também o telefonema diário às redações de todo o país informando o que era proibido publicar. Sempre iniciados do mesmo modo, os bilhetinhos ficaram conhecidos como: “De ordem superior, fica proibido a divulgação.”³⁷

Mino Carta tem outra versão para o episódio, com as informações de quem vivenciou o processo de forma mais detalhada. Sua versão vai ao encontro das reflexões de Kushnir sobre os “desencontros” da institucionalização da censura e os absurdos da realidade cotidiana nos jornais. A citação revela a complexidade das relações entre a censura, os meios de comunicação e a atuação dos jornalistas nesse processo. Ao retornar de viagem, 23 de janeiro de 1976, recebe um telefonema, narrado em terceira pessoa pelo jornalista.

Era a secretária do Civita pai. O patrão convocava Mino para uma conversa urgente. Ele foi, para ouvir Vici decretar:
– Você precisa demitir Plínio Marcos, já!
Mino não tinha tempo de sentar-se, sentou-se.
– Como?
– Demitir Plínio Marcos – repetiu o patrão
– Por quê?
A censura está para sair da Veja, garante Vici, a demissão de Plínio Marcos é o que falta para encerrar o assunto...
– O que o leva a crer que a censura está saindo da Veja?

³⁶ Ibid., p. 192.

³⁷ KUSHNIR, Beatriz. 2004b, Op. cit., p. 360.

E ele prontamente:

– Errecê (Roberto Civita) esteve ontem em Brasília, com o Falcão (Armando Falcão, ministro da Justiça do Governo Geisel), está tudo acertado....

Demita Plínio Marcos! Mandou Victor Civita.

– Demita o senhor, até logo e passar bem.

Mino deu-lhe as costas e saiu da sala. No andar de cima o esperavam redatores-chefes e editores, Mino se viu na condição de repórter e cumpriu com concisão. Seu nome saiu do expediente seguinte e foi proibido seu acesso ao Edifício Abril.³⁸

Esses episódios demonstram uma realidade complexa dos arranjos entre parte da imprensa e a censura, fundamentado pela análise de Kushnir. Plínio Marcos estava no olho do furacão.³⁹ Entre demissões e proibições, a trajetória de Plínio Marcos foi marcada por embates com a censura tanto do ponto de vista profissional – marcando profundamente sua atuação como jornalista – como também sua atuação como dramaturgo. Entender esses processos censórios nos deixa mais próximos de uma complexa realidade que norteou os caminhos trilhados por diversos artistas e intelectuais nas décadas de 1960 e 1970. Os processos censórios da obra de Plínio Marcos revelam essa intensa dinâmica da censura teatral. Mas também demonstram a luta do artista para ver sua obra nos palcos. O estigma do maldito também foi construído nas lutas do artista para chegar ao público, pela liberação dos textos e na fala cotidiana como agente histórico. Entre derrotas e pequenas vitórias, o maldito prevaleceu. Os processos censórios de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na Carne* e *O Abajur Lilás* revelam, dentre outras perspectivas, um espaço de lutas históricas entre os artistas, o público e a prática censória, que dividia entre os vetos morais e políticos, consolidando ainda mais o estigma de maldito.

3.2 – *Barrela* e um longo silêncio burocrático

Barrela é o primeiro texto dramático de Plínio Marcos. Também foi o primeiro a ser censurado. A censura de *Barrela* é anterior ao período militar brasileiro. É um texto para poucos, modelo de um “realismo da crueldade” – expressão de Anatol Rosenfeld – talvez jamais alcançado por outro dramaturgo brasileiro. Símbolo da fertilidade da dramaturgia nacional do final da década de 1950, a peça amargou mais de vinte anos de proibição. Mesmo sendo proibida, a peça marcou toda uma geração de artistas e intelectuais. Tornou-se símbolo do silêncio imposto pelos militares à classe que, por meio de lutas, greves, embates e

³⁸ CARTA, Mino. **O castelo de âmbar**. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 189-190.

³⁹ “Percebe-se também que a prática de Censura não garantiria todos os empregos. Sempre existiram os que não compactuam. Nesse sentido, um acordo firmado entre a Abril e o governo não permitiu a permanência de Mino Carta, que teve de deixar a redação de *Veja* e, assim, assegurar o fim da censura à revista”. In: KUSHNIR, Beatriz. 2004a, Op. cit., p. 192.

paralisações, em diversos momentos, protagonizou lutas coletivas para que a liberdade de criação e atuação fosse respeitada. Os textos de Plínio Marcos estiveram no epicentro em diversos momentos de luta da classe artística. Sobre essa primeira apresentação e a atuação da censura na obra de Plínio Marcos, Lucinéia Contiero relata que,

Júlio Bittencourt, que atuou nessa primeira montagem oficial, reitera com seu testemunho as mesmas adversidades, e reconhece a interferência decisiva de Paschoal. A peça foi feita para a censura apreciar, sem maiores consequências do que o retoque de ‘duas ou três frases’, numa delas, quando um personagem considera Garoto ‘muito feio’, o outro responde: ‘Não tem nada, a gente barrela ele com o cabo de vassoura’[...]. Aconteceu então que algumas pessoas saíram no meio da apresentação. Mas a grande maioria que ficou aplaudiu de pé, deixando estupefados os censores.⁴⁰

Sobre o mesmo episódio, na narrativa biográfica sobre Plínio Marcos, Oswaldo Mendes relembra os caminhos de *Barrela* e o episódio que liberou o espetáculo para uma única apresentação.

Apesar dos elogios valiosos de Paschoal e Pagu, Barrela foi imediatamente proibida pela Censura, que naquela época não era federal. Só foi liberada, para uma única apresentação, por ordem do presidente da República Juscelino Kubitschek. Dizem. Até Plínio dizia apressadamente. Mas a assinatura não era do presidente... Paschoal não tinha toda essa autoridade, mas conhecia o caminho das pedras. Sabia o efeito de certos papéis, timbres e assinaturas sobre autoridades paroquiais, fossem elas jornalistas e críticos ou censores.⁴¹

Plínio Marcos, com sua verve anedótica, reconta o processo de censura sofrida por *Barrela*, pois construiu um olhar interpretativo para sua trajetória e escreveu muito sobre os diversos eventos que marcaram sua vida. Com *Barrela* não foi diferente. O que interessa é o embate com a censura como marca na história do dramaturgo, mesmo em momentos considerados democráticos.

Aí deu rolo. A Censura proibiu a peça. A gente esperneou. Foi um perereco. Dois meses de luta brava. Depois de muitos quás-quás-quás, o Paschoal Carlos Magno mandou, do Rio de Janeiro, um telegrama autorizando a montagem da peça, pelo menos uma vez. Como o telegrama vinha com o timbre da Presidência da República (era o Juscelino Kubitschek que estava lá), a Censura se acanhou. E, com muita onda, a ‘Barrela’ estreou no palco do Centro Português de Santos, do dia primeiro de novembro de 1959.⁴²

Essas palavras são memorialísticas. Representam um olhar marcado pelo prisma do tempo. Um olhar em retrospecto e poético do momento fugaz. “Ainda trago comigo o som

⁴⁰ CONTIERO, Lucineia. Op. cit., p. 111.

⁴¹ MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 91.

⁴² MARCOS, PLÍNIO. **Barrela**. São Paulo: Global Editora, 1976, p. 07.

dos aplausos daquela noite. O teatro estava lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiam de pé, gente chorava e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é sucesso novamente”. Nascia o dramaturgo e também os embates com a censura.

O processo de censura de *Barrela* é marcado por longos silêncios e vácuos na documentação.⁴³ Na década de 1980 percebemos uma quantidade razoável de pareceres, mas nos anos anteriores, apenas uma tramitação burocrática censória domina o processo de *Barrela*. O que chama a atenção é esse longo silêncio. Se outros textos do autor protagonizaram movimentos artísticos e jurídicos, *Barrela* foi vítima do silêncio da burocracia. Vinte anos de proibição.

A documentação do processo censório de *Barrela* está organizada em ordem cronológica e apresenta um organograma das tentativas frustradas de ensaios e encenação ao longo de duas décadas. A proibição marcou a trajetória do texto na censura. No entanto, esse longo período está documentado apenas por um parecer censório e muitos comunicados entre as instituições censórias estaduais e a DCDP de Brasília no sentido de reforçar os argumentos da proibição. Seria essa a única fonte documental de proibição do texto? Apenas um parecer serviu para construir as futuras interpretações da censura sobre *Barrela*? Qual seria o lugar dos censores nessa trama censória?⁴⁴ Ao lidar com esses arquivos, as lacunas integram a nossa reflexão. Tal parecer afirma o seguinte ao analisar o tema da peça.

A peça ora examinada focaliza a noite de sete prisioneiros numa de nossas cadeias. O linguajar grosseiro, chã, destes homens nos é apresentado sem nenhum pejo. O autor situa toda a ação no interior de uma das celas, onde os mais baixos instintos dos personagens explodem a todo momento. A homossexualidade em todas as suas derivações nos são apresentadas de modo repugnante. Uma ou outra palavra grosseira seria suportável num enredo similar, porém toda a peça gira em torno de palavras chãs. Sem nenhum esforço, numa tomada geral dessa peça 127 (cento e vinte e sete) palavras ou expressões de baixo calão, todas assinaladas no texto.⁴⁵

⁴³ O processo censório de *Barrela* está disponível no Arquivo Nacional, no Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas / Seção Censura Prévia / Série Teatro / Subsérie Peças Teatrais (DCDP/CP/TE/PT) CX 21.

⁴⁴ Sobre os censores e a sua atuação, podemos perceber no depoimento de Hamleto Capriglione Filho, censor teatral durante todo o regime militar, uma perfeita sintonia burocrática entre os agentes da censura. Perguntado se quando uma peça era censurada, os artistas iam à censura e se conseguiam liberar, o censor respondeu: “Não. A palavra do censor era sempre maior do que a do diretor da censura. A palavra dele prevalecia sempre.”. In.: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Anablume/Fapesp. 2008, p. 141. Sabemos que essa resposta tem intenções em criar uma interpretação coesa da relação entre a censura, os censores e os artistas. Sabemos, pelos inúmeros exemplos citados, que as relações de poder no ambiente censórios nem sempre resguardavam o censor.

⁴⁵ Parecer de Jacira G. Figueiredo de Oliveira, 04 de março de 1968, Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

A censora, ao analisar *Barrela*, no momento de interpretação do enredo organiza sua reflexão. *Barrela* é um amontoado de palavrões. A censora não se baseia em nenhuma legislação para justificar seu argumento. Ademais, não estabelece nenhuma relação entre a construção formal do texto, a abordagem social e o conteúdo. Justifica seu parecer pelo simples gosto estético. O sistema censório mostrava sua faceta mais autoritária ainda ao sentenciar que o texto não era arte, não tinha condições de acrescentar nada na cultura nacional.

Assim sendo, e nada tendo encontrado nessa peça de positivo, não havendo arte, enfim, nada que venha acrescentar um mínimo que seja à nossa tão decantada e deturpada CULTURA NACIONAL (grifos da autora), opino pela NÃO LIBERAÇÃO (grifos da autora) desta coisa que Plínio Marcos veio juntar à sua nefasta ‘bagagem’ teatral, autor que é de: ‘NAVALHA NA CARNE’, DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA’, ‘QUANDO AS MÁQUINAS PARAM’(grifos da autora) etc.⁴⁶

Barrela não era o único texto sendo analisado pela censura. O argumento está balizado por três “preocupações”: o debate sobre a “positividade da arte”, a manutenção da cultura nacional e a análise da obra pliniana. Arte, para a censora, traduz sentidos positivos, ligando a produção artística às noções de moralidade social. Assim como a moralidade trilha caminhos tortuosos e impositivos na visão da censura. Diante disso, somente uma arte moralizante seria capaz de resguardar a cultura nacional. Os censores se colocavam como guardiões da moralidade, das manifestações artísticas e da cultura nacional. Atuando como filtros, tornaram-se verdadeiros baluartes da condição moral brasileira. Os pareceres revelam um pouco dessa tendência policialesca da censura brasileira. Mas nesse caso, toda a obra de Plínio Marcos está sendo avaliada. Não é apenas *Barrela* que recebe a interdição, pois toda “essa coisa que Plínio Marcos veio juntar à sua nefasta ‘bagagem’ teatral” está proibida. Sendo assim, o parecer ganha contornos de baluarte da cultura nacional protegendo de iniciativas nefastas que, construídas com um único objeto de desmoralizar a sociedade brasileira, atuam para solapar os valores morais. Para além do lugar social ocupado pelo censor, quem daria esse respaldo para um parecer, com essas características, sustentar uma proibição tão longa? Quais mecanismos estão engendrados para garantir essa posição social diante de uma manifestação artística? Talvez, possamos pensar numa dinâmica social mais ampla e que o parecer censório é apenas uma parte ínfima de um todo mais complexo.

Militares e civis amalgamaram-se, embora sua diversidade, pela perspectiva que o Brasil poderia ser uma grande potência mundial desde que eliminados certos obstáculos. Estes eram aquilo que consideravam subversão, corrupção –, e então assumiram o papel de salvadores da pátria, que precisavam

⁴⁶ Ibid.

implementar uma série de ações para promover a utopia reacionária, conservadora, enfim, autoritária, imbuída de certo propósito.⁴⁷

Somente esse lugar de “guardiões da cultura nacional” poderia resguardar a um documento tão frágil do ponto de vista da argumentação uma durabilidade temporal tão grande e um poder de veto universal. Mas ainda podemos entender os mecanismos legais citados pela censora, no qual o Art. 41, do Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946⁴⁸ vem balizar todo um debate que se justifica primeiramente pelo olhar estético e moralizante da censora. A chefia ratificaria os argumentos e manteria a interdição. Pois, “a peça, nada mais é do que uma sequência de palavras de baixo calão ilustrando um roteiro sujo. Toda a obra se levada ao palco, representa um desafio aos mais rudimentares princípios da moralidade”. A última observação projetava um futuro obscuro para *Barrela*, pois preconizava que “a censura jamais poderá liberar um espetáculo obsceno como o é a peça *Barrela* do Sr. Plínio Marcos”.⁴⁹

O tom profético do documento quase se cumpriu. Esses documentos revelam um encadeamento de eventos que culminaram na proibição de *Barrela*. A peça, liberada para uma única apresentação em 1959, carregava o estigma do seu autor. Plínio Marcos, novamente, marca o lugar marginal e narra os acontecimentos que levaram à proibição de *Barrela* em todo o território nacional.

Todo mundo queria texto meu. E o Ginaldo de Souza, que dirigia o Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, também quis. Chamou o Luís Carlos Maciel, pra dirigir a ‘*Barrela*’. E foi escolhido um super time de atores: Fábio Sabag, Milton Gonçalves, Joel Barcelos, Luís Parreiras, Carlos Guimas, Ginaldo de Souza e Mário Petraglia. O cenário era de Luís Parreiras. Depois de um mês de ensaio, a Censura proibiu a peça. Foi convocada a classe teatral, os críticos do Rio e de São Paulo escreveram pedindo a liberação da peça, depois de assisti-la em sessões clandestinas. (Fizemos três, com o teatro cercado por policiais).⁵⁰

⁴⁷ FICO, Carlos. Censura, ditadura e “utopia revolucionária”. In.: COSTA, Cristina (Org.). **Seminários sobre a censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC/ECA/USP)**. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012, pp. 65-99, p. 69.

⁴⁸ O Decreto 20.492, 24 de janeiro de 1946, é considerado um dos pilares da censura de diversões públicas no Brasil, sendo usado por diversos censores para resguardar seus pareceres ao longo do período militar brasileiro. O livro, considerado a bíblia dos censores, revela um pouco essa dinâmica. RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente Alencar; QUEIROZ GARCIA, Wilson. *Censura federal: leis, decretos-lei, decretos e regulamentos*. Brasília: C.R. Editora, 1971. O documento, produzido ainda na década de 1940, guarda muitas heranças do antigo DIP do Estado Novo. Sobre essa relação consultar: DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1974 e 1978**. 2007. 212p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁴⁹ Parecer manuscrito assinado (nome ilegível) pelo Chefe do DCDP, 05 de março de 1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁵⁰ MARCOS, PLÍNIO. 1976, Op. cit., p. 08.

A sequência de fatos narrados por Plínio Marcos ganha os contornos mais nítidos do autoritarismo censório. *Barrela*⁵¹ carregaria o estigma de “peça mais censurada” há mais tempo no Brasil. Sobre esse evento, a burocracia censória foi criteriosa e demarcou sua atuação impedindo que qualquer iniciativa de levar aos palcos o texto dramático fosse adiante. Assim, o comunicado ao “Teatro Jovem” dava o tom do regime ditatorial, pois “apresso-me em comunicar-me com a direção desta casa de espetáculo, para certificar-lhe que não será permitida nenhuma exibição pública daquela peça, seja a que título for, com ou sem venda de ingressos ou por convites por escrito ou verbais”.⁵² Assim, *Barrela* estreava mais um capítulo da luta de Plínio Marcos contra a censura.

O agente federal Edson Gomes do Vale, responsável pela fiscalização, relatou sua atuação para a interdição de *Barrela*. As apresentações, como afirma o agente no documento, eram para pessoas convidadas e o intuito era de angariar depoimentos, por meio de uma enquete, para a elaboração de um recurso encaminhado ao Ministro da Justiça por orientação dos advogados.⁵³ Sem dúvida, os artistas que empreenderam as montagens de *Barrela* para um público específico – jornalistas e intelectuais – buscavam novos caminhos dentro da burocracia censória, a liberação do texto e do espetáculo. *Barrela* tornava-se, em 1968, símbolo dessas árduas lutas dos artistas para burlar essa burocracia, atentando para a atuação do Ministro da Justiça Gama e Silva, estratégia que deu resultado com *Navalha na Carne*, mas os novos tempos do autoritarismo brasileiro mostravam sua face mais rígida, pois o texto seria proibido pelo ministro em questão.

Nesse mesmo período, diante dos acontecimentos e da mobilização dos artistas em torno de *Barrela*, o Diretor Geral do Departamento da Polícia Federal mandou um comunicado ao Ministro da Justiça, Gama e Silva, relatando os acontecimentos e alertando para os eventos futuros. A burocracia censória antecipava as questões rumo ao endurecimento do regime.⁵⁴ O Ministro da Justiça proibiu o texto, apesar de diversas tentativas de artistas e intelectuais para a sua liberação.

⁵¹ *Barrela* foi proibida pela Portaria 233/68, 06 de março de 1968, assinada pelo coronel Florimar Campello, Diretor Geral da DPF.

⁵² Comunicado 077/68, de Augusto da Costa, chefe da SCF/DR-GB, de 25 de março de 1968, ao responsável pelo Teatro Jovem, Ginaldo de Souza. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁵³ Comunicado do agente federal Edson Gomes do Vale ao Chefe do Departamento da Polícia Federal - Delegacia Regional do Estado da Guanabara, 25 de março de 1968. O agente relatou que o Comunicado 077/68 foi entregue a Luiz Carlos Maciel, pois Ginaldo de Souza estava em cena com a peça *Barrela*. Todas essas atividades são comunicadas ao S.C.D.P de Brasília, por meio de uma documentação comprobatória no processo de censura de *Barrela*. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁵⁴ Despacho do Diretor da Polícia Federal, coronel Florimar Campello, ao Ministro da Justiça Luiz Antônio da Gama e Silva, datado de 10 de abril de 1968. O documento alega que a encenação de *Barrela*, pela Sociedade

Barrela tornava-se, junto com outros textos de Plínio Marcos, vítima das práticas burocráticas censórias e também dos mecanismos de controle do governo, pois entre as tramas da censura, escancarava os desmandos institucionais que permeavam os governos ditatoriais. Naquele momento, as disputas internas referentes à prática e utilização da censura institucional ganhavam contornos cada vez mais nítidos, pois a arte deveria seguir duros “referenciais estéticos”. A arte que não incomodasse, arte que não ferisse o decoro público e que não afetasse a moral e os bons costumes da população brasileira. *Barrela*, na visão do governo e da censura, representava tudo que devia ser interditado e expurgado da arte nacional.

No processo de *Barrela*, existe uma lacuna documental sobre o texto ou sobre novas tentativas de encenação do texto. Plínio Marcos lembrou essa história, tentando perceber essas nuances do tempo. No momento de edição do livro *Barrela*⁵⁵, depois de quase vinte anos de proibição, a publicação do texto abria novos caminhos na luta contra a censura.

Em 1969, em Brasília, conversando com um figurão da Censura Federal, ele me disse que o caso de “Barrela” poderia ser revisto, desde que houvesse possibilidade de ele assistir a um ensaio. Acreditei. Santa ingenuidade! O Ginaldo de Souza é testemunha dessa conversa. Também acreditou, mas não tinha condições de produzir a peça na ocasião. Vim para São Paulo, contei a conversa pra dois bons amigos de Santos, a Jose Roberto Fanganiello Mehlen e o Pedrinho Bandeira, esse também autor, e dos bons. Os dois se entusiasmaram e acertaram a direção da peça com nosso querido Alberto D’Aversa. E o D’Aversa pegou o Paulo Lara como seu assistente e armou, mais uma vez, um elenco de primeira: João José Pompeu, Carlos Antonio Mecene, Jonas Melo, Antônio Petrin, Rui Rezende, Benê Silva. E em junho de 1969, com a peça prontinha, procuramos o figurão da Censura Federal pra assistir o ensaio. E o homem simplesmente negou. Recusou o diálogo e negou que tivesse se prontificado algum dia a assistir, ao ensaio, negou ter prometido alguma coisa a mim.⁵⁶

A censura, para além das práticas institucionais, também atuava por meio indiretos, a exemplo, a situação narrada por Plínio Marcos. *Barrela* encerrava sua longa trajetória na censura proibida em todo território nacional. De acordo com a documentação, presente no arquivo da Divisão de Censura e Diversões Públicas, somente em 1980 o texto voltou a ser

Teatro Jovem, desrespeitava o Decreto 20493, de 14 de janeiro de 1946, onde se lê: Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a) contiver qualquer ofensa ao decôro público; b) divulgar ou induzir aos maus costumes. A legislação censória, até o momento deficiente de estrutura legal, era usada como apoio para os desmandos e autoritarismos do governo. A censura era ponta de lança contra diversas manifestações artísticas.

⁵⁵ A edição em livro do texto teatral *Barrela* não passou despercebida pelos agentes da censura. Um comunicado do Diretor Geral do D.P.F, Moacyr Coelho, datado de 29 de março de 1977, ao então Ministro da Justiça Armando Falcão, relatando caminhos burocráticos do texto e a sua publicação naquele ano. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁵⁶ MARCOS, PLÍNIO. 1976, Op. cit., p. 09.

tema de debate nos meios censórios e demarcou a atuação do Conselho Superior de Censura naquele momento.⁵⁷ Iberê Bandeira de Mello usava o argumento que, proibidas em outro momento histórico, a proibição das peças era “consequência de uma postura antiga, plena e totalmente superada nos dias que correm”. E lembrando a atuação do Conselho Superior de Censura, afirmava que com mudanças históricas também “modificaram-se os critérios censórios no sentido do atendimento dos anseios mais profundos da intelectualidade brasileira”.

Barrela e *Abajur Lilás* foram liberadas pelo Conselho Superior de Censura.⁵⁸ *Barrela* entrava nos anos de 1980 enfim liberada, sem cortes, para maiores de 18 anos. O relatório do Conselho traduz um pouco o momento histórico, pois recupera toda a trajetória de *Barrela* na censura. Reproduz os anseios e as lutas dos artistas para que o texto chegasse aos palcos, inclusive as fatídicas apresentações para os jornalistas e intelectuais, na tentativa de liberação pelo Ministro da Justiça em 1968. Em 1980, os ventos da democracia eram favoráveis a Plínio Marcos. O relatório, apesar do tom formal do documento e do arcabouço jurídico, buscou interpretar esteticamente a obra do dramaturgo e demarcou os posicionamentos daquele momento. O único parecer, que proibiu a peça por tanto tempo, tinha perdido sua validade histórica, e caminhava para o esquecimento.

Cumpri-me desde logo declarar que não concordo absolutamente com a classificação de ‘nefasta’ atribuída há doze anos atrás, à obra teatral de Plínio Marcos pela ilustre chefe da seção da censura, em 1968. O teatro de Plínio Marcos – especialmente no caso das peças citadas – se impôs ao aplauso do público e da intelectualidade do país, alcançando mesmo sua tradução e representação em palcos estrangeiros.⁵⁹

O público salvou *Barrela*. Na visão do Conselho, a obra de Plínio Marcos garantia sua liberdade pelo aplauso do público. A estratégia usada pelos artistas doze anos antes – que justificou sua proibição pela censura – agora era usada para justificar sua liberação. Não poderia ser censurada, pois sua condição de intérprete de uma época era fundamental para a compreensão das influências teatrais internacionais.

⁵⁷ Requerimento endereçado ao Conselho Superior de Censura para a liberação das peças *Barrela* e *Abajur Lilás*, de 10 de março de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁵⁸ O Conselho Superior de Censura – por meio da decisão 13/80 – liberou as peças *Abajur Lilás* e *Barrela* em 10 de abril de 1980, sem cortes para maiores de 18 anos. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁵⁹ Relatório do Conselho Superior de Censura sobre a apreciação de *Barrela* assinado por Daniel da Silva Rocha, 10 de abril de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 21. O documento ainda faz uma pequena apreciação das encenações da obra de Jean Genet no Brasil, em 1969, e sua influência sobre a dramaturgia pliniana. O argumento é o seguinte: se Genet foi encenado, quais os motivos para a proibição de *Barrela*? Tais comparações demonstram as complexas relações entre as obras artísticas e a censura no Brasil.

Para compreender o teatro de Plínio Marcos, permito-me lembrar que, embora indiretamente, a obra desse nosso patricio revela influência visível das ideias de Antonin Artaud (1894-1948) que proclamava dever o teatro fornecer ao espectador a expressão dos sonhos, em que sua inclinação para o crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seus canibalismos extravasem num plano interior. Enfim o teatro não se deve limitar aos aspectos exteriores da vida, mas voltar-se para o mundo interior do indivíduo.⁶⁰

O documento, ao responder o parecer que proibiu *Barrela*, usa os mesmos artifícios dos artistas que lutavam para a liberação. Ao explicar a dramaturgia de Plínio Marcos, explica-se os absurdos da proibição de *Barrela*. Aqui, o relatório incorpora Antonin Artaud e Jean Genet como indivíduos que construíram interpretações estéticas sobre o mundo legando a violência como elementos constituintes da realidade teatral. Pois “ele nos legou o chamado ‘theâtre de la cruauté’”, como exteriorização da maldade latente para que todas as possibilidades de perversão possam ser localizadas, quer no indivíduo quer no próprio povo”. A censura – mesmo que por meio do Conselho Superior de Censura – reconsiderava sua proibição demarcando um novo olhar para a obra de Plínio Marcos.⁶¹

Na verdade, não há palavra no texto que já não tenha sido dita em cena repetidas vezes, nestes últimos anos[...] O teatro de Plínio Marcos, como se viu, expressa uma visão fotográfica da vida. Para essa corrente, a verdade ideal não merece atenção. O que importa é a verdade real, com toda a sua crueza e selvageria. Não é uma peça erótica. Ao contrário, é uma denúncia que, direta ou indiretamente, atinge a cada um de nós, obrigando-nos a tomar consciência de como a nossa omissão ou a nossa complacência concorre para uma boa parte dos males do mundo.⁶²

O relatório traduz os anseios de uma época. O “milagre brasileiro” escondia uma realidade escancarada por *Barrela*. Nesse sentido, mostra uma realidade complexa longe das propagandas governamentais que visavam a “construção idealizada” de uma sociedade desigual e marcada por conflitos econômicos. O relatório revela o desejo de realidade latente no início da década de 1980, pois “não devemos temer a verdade, pois não será escondendo-a que ela deixará de ser a verdade”.

Depois do relatório do Conselho Superior de Censura, todos os pareceres dos censores buscavam uma interpretação da realidade e a sensação de denúncia social em *Barrela*⁶³. O

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ O Conselho Superior de Censura representava diversos segmentos da sociedade. Não representa os interesses do organismo censório, mas nesse momento seu relatório orientará todos os pareceres da censura sobre *Barrela*.

⁶² Ibid.

⁶³ No processo censório do texto teatral *Homens de Papel*, texto escrito em 1967, composto por alguns pareceres da década de 1980 – e alguns documentos de tramitação burocrática da década de 1970 – essa mesma visão é realçada pela capacidade de denúncia social do texto. DCDP/CP/TE/PT/CX 07. O texto foi aos palcos pela

texto, que antes representava um atentado à moral e aos bons costumes, agora ganhava contornos de denúncia social. “Barrela retrata a amargura, o ócio e os limites miseráveis que cercam o detento. Em um só ato com 15 personagens, o clima da peça desenvolve-se com bastante realismo e agressividade”,⁶⁴ recomendava a censura no início da década de 1980. Os pareceres tornam-se análises sociais, onde o tema principal perpassa pela desigualdade social, pelas condições carcerárias e a situação das classes sociais no país. “Num painel maior, contudo denuncia-se ainda a defasagem existente entre as classes sociais, o que proporciona, na maioria das vezes, à classe menos favorecida ser a clientela potencial do sistema penitenciário”.⁶⁵ *Barrela* tornava-se símbolo da resistência cultural, mas também exemplo de desmascaramento da sociedade brasileira.

Assim, a concepção estética dos censores enquadra Plínio Marcos na corrente realista, pois explicam a linguagem de *Barrela*. Sobre o espetáculo,⁶⁶ “bem ao gênero da dramaturgia realista do autor, procura ambientar as situações dentro de um rigoroso esquema do qual não escapam os recursos de linguagem vulgar, as expressões cênicas”. O realismo de Plínio Marcos tornava-se o elemento estético de denúncia social, pois o tema da peça tinha por objetivo, na visão do censor, “a denúncia de falhas do sistema penitenciário, como um dos agravantes da criminalidade, uma vez que tende a impossibilitar a regeneração do preso”.⁶⁷

Nesse sentido, percebemos a mudança histórica das questões que envolvem a censura no Brasil. Se na década de 1960, *Barrela* era símbolo da subversão e da arte que empobrecia os valores da cultura nacional, na década de 1980, o texto torna-se símbolo de denúncia social. O texto continuava o mesmo, eram os “ares da democracia” que mudavam o entendimento dos censores e da própria censura como instituição. Longe estávamos do fim da censura, mas os vetos e as proibições não podiam ser baseados em valores morais que não podiam ser mais defendidos pelos governos militares. A “democracia” exigia um pouco mais

primeira vez no Teatro Maria Della Costa, no ano de 1967, sob a direção de Jairo Arco e Flexa, cenário de Clovis Bueno e música de Gilberto Mendes. Elenco: Eduardo Abas; Elias Glezer; Fernando Baleroni; Ivete Bomfá; Oswaldo Louzada; Raul Martins; Raymundo Duprat; Ruthinéa Moraes; Sílvio Rocha; Tereza Almeida; Vicente Acedo e Walderez Barros. In: Programa da peça, 10/10/1967.

⁶⁴ Parecer da Censora Maria Urania Leite Correia Lima, São Paulo, 02 de junho de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁶⁵ Os pareceres da Censora Maria Urania Leite Correia Lima e Elisabeth Csernik, São Paulo, ambos de 02 de junho de 1980 corroboram da mesma ideia e desenvolvem a mesma análise de *Barrela*. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁶⁶ O parecer de Celia Gomes Carneiro Durand, 02 de junho de 1980, é sobre a apresentação de *Barrela* no TAIB, pela iniciativa do O Bando, grupo teatral com características coletivas, com ingressos a preços acessíveis para a população. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁶⁷ Parecer de Irigoié Rosa Pedrosa e Maria Aparecida dos Santos, 24 de agosto de 1982, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

da censura para se manter como instituição. O relatório do Conselho Superior de Censura contribuiu para forjar uma interpretação sobre a obra pliniana, pois justificou a liberação de *Barrela* e *Abajur Lilás* por questões estéticas e sociais. Aos censores restava cumprir o seu papel burocrático, realçando os caminhos apontados anteriormente pelo CSC, mas nunca deixaram de afirmar que *Barrela*, mesmo mostrando a realidade e denunciando as mazelas sociais, tinha uma “linguagem vulgar entremeada de palavrões e termos chulos”.⁶⁸

Os outros textos de Plínio Marcos também enfrentaram a força da burocracia censória dos governos militares. *Dois Perdidos numa noite Suja* tem uma trajetória interessante, pois considerada uma das principais obras dramáticas do autor, não teve os mesmos problemas que *Barrela*, mas refletia as complexas relações do dramaturgo com a censura. Reafirmavam ainda mais o lugar social e histórico do dramaturgo fortalecendo a alcunha de maldito.

3.3 – *Dois Perdidos numa noite suja*: um processo em construção

Dois perdidos numa noite suja é um dos textos mais encenados de Plínio Marcos. O processo censório do texto – composto por pareceres e documentos do cotidiano censório – está dividido em várias pastas organizadas no arquivo Da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP).⁶⁹ É um processo que carrega os elementos característicos do período e os complexos mecanismos que levaram à liberação do texto e dos diversos espetáculos nas décadas de 1960, 1970 e 1980. O processo censório de *Dois perdidos numa noite suja*, nos arquivos da DCDP, contempla três décadas de atuação da censura e de pareceres censórios. Revela uma dinâmica própria, os caminhos moralizantes da censura e as lutas constantes do artista, bem como o fechamento do sistema político brasileiro. Plínio Marcos relatou o processo de censura de *Dois perdidos numa noite suja* tendo como referências as mudanças nos departamentos estaduais da censura artística e sua própria vivência naquele momento. “Eu escrevia. Escrevia. Uma peça de dois personagens, inspirada num conto de Moravia. Pensava em arrumar um companheiro e sair mambembando pelo interior. Mostrava para uns e pra outros, mas ninguém se interessava. Uns achavam que eu já era marcado, maldito”.⁷⁰ E nesse caso, demarcava o posicionamento do censor no processo de liberação do espetáculo.

⁶⁸ Parecer da censora Maria Aparecida dos Santos Nobre, 13 de julho de 1983, Rio de Janeiro/RJ. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

⁶⁹ O processo censório de *Dois perdidos numa noite suja* está dividido, nos arquivos do DCDP, em três caixas: a Caixa 37 contém a documentação da década de 1960/70; a Caixa 529 contém a documentação do ano de 1980 e a Caixa 752 a documentação relativa ao ano de 1988. As notas serão organizadas de acordo com a caixa em que se encontra essa documentação.

⁷⁰ MARCOS, Plínio. 1996, Op. cit., p. 100.

Mandaram o Coelho Neto. Homem de teatro, diretor de peças... Por ora quero contar isso. 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 para estreia. 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. Uma calamidade.⁷¹

Dessa maneira, Plínio Marcos reconta o processo de liberação do texto e do espetáculo e a participação do censor Coelho Neto nesse processo.⁷² E ainda mais, revela dinâmicas próprias do processo de transformação burocrática da censura política e moral do período. Para ele, essas duas facetas da censura brasileira serviram para sedimentar décadas de proibições, embates e disputas jurídicas pela liberdade de expressão. Sobre as mudanças nas instâncias censórias e o processo de centralização da censura, podemos perceber as longas articulações burocráticas do regime, iniciadas ainda em 1966, com o Decreto-lei 43, de 18 de novembro que regulamentava a exclusividade de competência da União para exercer atividades referentes à Censura, concentrando o departamento de censura em Brasília.

Instalada oficialmente no ano de 1972, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério de Justiça foi uma instituição *sui generis*, pois com sua existência respondia aos anseios não somente de cunhos políticos, não apenas de execução de uma política forjada para a estabilização e a consolidação do estado ditatorial. Supunha que a livre expressão pública de ideias poderia abalar além da estabilidade do governo, a harmonia social e o caráter moral dos indivíduos. Caberia assim às autoridades, segundo essa visão, proteger a sociedade, estabelecendo o saudável, identificando e eliminando o perigoso. A censura funcionaria como um filtro por onde passa a produção cultural, onde o ‘bárbaro’ é retirado, preservando a unidade do discurso oficial.⁷³

Esse “filtro oficial” também contou com a participação da sociedade civil que, por diferentes maneiras, cobrava das autoridades responsáveis uma censura cada vez mais forte. No caso de *Dois perdidos numa noite suja*, o episódio foi ainda mais esclarecedor, pois

⁷¹ Ibid., p. 102.

⁷² Em depoimento a Cristina Costa, João Ernesto Coelho Neto, naquele momento funcionário do Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, ao ser perguntado sobre as proibições dos espetáculos que avaliou, revelou que “Não. Nunca. Pelo contrário: a censura proibia e eu interferia no processo para ‘desmanchar’ aquele texto, ou seja, para resolver os trechos problemáticos. Eu era um espião lá dentro. Os autores e diretores vinham até mim e diziam: ‘Puxa, entrei com uma peça, mas me cortaram o essencial do texto...’. eu ia lá, com muito jeito, resolvia. Eu reunia a turma, convencia, sugeria uma ‘pseudo’ troca de palavras e liberava a peça”. In: COSTA, CRISTINA (Org.). 2008, Op. cit, p. 128.

⁷³ VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2010, p. 06.

revelou as articulações entre a sociedade civil e a atuação da censura, revelando essas camadas mais profundas na dinâmica do regime militar. A atuação das entidades, segmentos sociais e políticos que exigiam o recrudescimento do regime e um controle da arte, revelava uma complexa sociedade que colaborou ou mesmo “exigiu” uma atuação mais forte dos mecanismos de controle do governo. A censura como instrumento educativo que serviria a determinados segmentos da sociedade.

Até que, uma noite, cheguei em casa depois do espetáculo e liguei a televisão. Tinha um programa na Tupi, chamado Pinga-fogo. A deputada Conceição da Costa Neves estava metendo bronca no Dois perdidos numa noite suja. Ela esbravejava:

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

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

___ Escuta aqui, vaca velha. Como é que tu fala do que não viu, do que não conhece? Tu não viu a peça. Pra fazer a crítica tem que ver. Se não assistir, não pode falar.⁷⁴

O episódio, nas palavras de Plínio Marcos, torna-se um verdadeiro duelo entre os artistas e os deputados representantes do conservadorismo brasileiro. Uma batalha travada entre a arte e a política ditatorial.

Essa mulher não era fácil. Andava cheia de capangas. Mas o pessoal da Tupi, pessoal da técnica, também chegou. Tião Guiné, Barretaço, Nego Toledo, Ritagoleiro e muitos outros já foram chegando de pau na mão. Aí era só xingação. 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.

Ela esperneou. Subiu pelas paredes como uma lagartixa desvairada. Mas teve que engolir minhas condições... A mulher era enjoada. Mas burrona. Escolheu duas múmias. O deputado Aurélio de Campus, um asno. E um tal de deputado Carvalhaes, cretino total. Por conselho do D'Aversa, escolhi o Fernando Torres. E por conhecer bem a figura, chamei o Boal. Bati fundo no fígado dela e dos dois deputados, sem economia de xingação.⁷⁵

O desfecho é ainda mais cômico. “Os três deputados se desesperaram. Queriam rebater e eu não deixava. O Boal e o Fernando riam. Isso emputecia mais eles. Quando conseguiam falar eram vaiados [...]. Nós estávamos dando um baile nas três topeiras”. Esse episódio, narrado por Plínio Marcos, revela o início de um longo processo censório em que a censura moralizante de *Dois perdidos numa noite suja* construiu suas interpretações tendo como referência essas “balizas” da cultura conservadora nacional, alicerçada numa legislação

⁷⁴ MARCOS, Plínio. 1996, Op. cit., p. 104.

⁷⁵ Ibid., p. 104.

punitiva que aliava a moral e a perseguição política como “filtro cultural” do sistema autoritário brasileiro.

Num despacho, assinado pelo coronel Florimar Campello,⁷⁶ o texto era um “amontoado de palavrões”. Um “acintoso desrespeito ao público” que não poderia ser considerado arte. Era apenas uma tentativa de impingir ao público “um amontoado de sujeira”. Mas dizia mais e revelava uma postura autoritária do dirigente, legando ao público o direito de escolha, pois “dizer e escrever pornografia e palavrões não nos parece exigir grandes dotes artísticos, é tanto mais fácil quanto mais baixo for o nível ou a intenção de quem o faz. Deixamos ao público adulto e esclarecido o julgamento desta e outras peças semelhantes”.⁷⁷ Os cortes, “peido”, “sua velha pode trepar com qualquer um”, “enrubar”, “porra louca”, “no seu rabo não vai nada”?,⁷⁸ revelam o preciosismo do agente censório e uma moralidade latente. Ademais, o documento salientava a necessidade de repúdio a esses autores que se erguem contra os valores morais da sociedade brasileira, bem como a sua mitificação entre o público. As preocupações do autor em nada adiantariam, pois o maldito trilhava caminhos próprios na luta contra a censura e se afirmava perante o público.

Assim, a liberação para todo o território nacional carregava as advertências e as nuances do regime militar brasileiro. E essas “forças civis”, que contribuíram para a chegada dos militares ao poder em 1964, mostraram suas representações e demarcaram seus posicionamentos em relação a *Dois perdidos numa noite suja*. Nesse caso, a lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, serviu para barrar as exigências civis para a proibição do espetáculo.⁷⁹

⁷⁶ Florimar Campello, integrante da “linha dura”, foi diretor do Departamento de Polícia Federal. “... Entre julho de 1964 e março de 1967, chefiou a 2ª seção do I Exército, no Rio de Janeiro, tendo ocupado, em seguida, o cargo de diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), em Brasília, substituindo o coronel Newton Cipriano de Castro Leitão. Permaneceu nesta função até abril de 1968, sendo sucedido pelo coronel José Bretas Cupertino...”. In: www.fgv.br. Acesso em: 15/02/2016.

⁷⁷ Despacho assinado por Florimar Campello liberando *Dois perdidos numa noite suja*, respeitando os cortes propostos pelos censores, para maiores de 18 anos, datado de 17/01/1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 37. Este documento responde aos pedidos de liberação, já que a peça já havia sido censura em 21/06/1967 e liberada para maiores de 18 anos, encaminhado por Nelson Xavier ao ministro da Justiça Luis Antonio da Gama e Silva, para a liberação do espetáculo para todo o território nacional, haja vista que estava liberado apenas para o Estado da Guanabara naquele momento. Esses pedidos, naquele contexto, eram encaminhados ao chefe do Departamento de Polícia Federal, órgão que abrigava a Divisão de Censura e Diversões Públicas. A censura ganhava contornos mais policiais e mostrava sua força, como será demonstrado no processo de *Navalha na Carne*, as “disputas” entre Florimar Campello e Gama e Silva.

⁷⁸ Comunicado ao chefe do DCDP do chefe da Seção de Censura Federal, DR/GB, datado de 29/01/1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

⁷⁹ Comunicado do chefe do DCDP, Aluizio Muhlethler de Souza, ao chefe da DPF, alegando sobre as dificuldades do DCPD em atender às exigências das forças representativas de Adamantina/MG enviado ao Conselho de Segurança Nacional, citando a lei 5.536, datado de 21 de fevereiro de 1969. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

O censor Antonio de Pádua Carvalho Alves liberava o texto, mas indicava as constâncias na obra, reforçando o uso da linguagem como forma de compreensão de uma determinada realidade.

Tema de uma realidade crua, não contendo nenhuma mensagem específica. A linguagem de gíria desabriga e o uso do palavrão são exigidos pelo ambiente. A impressão final que se tem é que o autor quis mostrar algumas causas de que decorrem os dramas sociais, roubos, crimes etc., não conseguindo plenamente o seu intento. A peça em pauta, anteriormente censurada por esse por esse SCDP, pode ser liberada com impropriedade máxima, sem cortes, obedecendo o que dispõe a legislação vigente no que diz respeito à propaganda.⁸⁰

Nesse caso, *Dois perdidos numa noite suja*, mesmo moralista, ainda era um instrumento de denúncia social, mas que não cumpria plenamente o seu intento. Como denúncia era uma obra aceitável para a censura. Mas a obra, na visão da censura, ganha contornos cada vez mais de denúncia social. Pois, “a mensagem do autor Plínio Marcos é fazer com que o público tome conhecimento de tais fatos, sem, contudo apresentar nenhuma solução. O que vemos é que o viajante que veio tentar a vida na cidade grande, por força das circunstâncias, tornou-se um assassino, portanto maléfico para a sociedade”.⁸¹ *Dois perdidos numa noite suja*, na visão da censura, era um inacabado instrumento de denúncia social, mas os jovens atores “deveriam dedicar a outros gêneros de teatro, em que o público pudesse apreciar os dois extremos de uma verdadeira obra literária, o ator e o texto”.⁸² Em 1970, *Dois perdidos numa noite suja* foi interdita.

Como bem afirmou o coronel Florimar Campello, no seu despacho já citado, ‘suja, nesta coisa, não é somente a noite. Toda ela não passa de um amontoado de sujeira’. Assim, não vemos como propor sua liberação. Seria preciso que o autor retirasse todas as sujeiras que contém a sua peça... Se isso for possível, o que não acredito, a peça poderá ser liberada.⁸³

Nos embates com a legislação censória, *Dois perdidos numa noite suja* entrava na década de 1970 interdita usando os mesmos argumentos que a liberaram dois anos antes. No entanto, o que estava em jogo era a aplicação da legislação censória, bem como, o recrudescimento do regime político. Os complexos jogos da burocracia censória mostram os

⁸⁰ Parecer do censor Antonio de Pádua Carvalho Alves, 15 de abril de 1969, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

⁸¹ Parecer do censor Eduardo Carlos Pedrosa, 04 de junho de 1969, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

⁸² Parecer do censor Ivani Ramos Peixoto, sobre o espetáculo encenado em Goiânia, 03 de julho de 1969, Goiânia/GO.

⁸³ Parecer de Wilson de Queiroz Garcia, 17 de março de 1970, Brasília/DF. O censor usa como argumento o Decreto-lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, para justificar a interdição. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

descaminhos do texto. Em 1971, o texto passou por três avaliações censórias e os diálogos foram “normais em se tratando de empregados de mercado”. Nesse caso, “o autor apresenta um assunto real com um palavreado péssimo, mas que é exatamente o que acontece em uma pequena camada esquecida da população”.⁸⁴ O realismo de *Dois perdidos numa noite suja* tornou-se referência para justificar a análise censória.

No entanto, outro parecer discordava dos referenciais anteriores, pois alertava o espectador que era a “história de dois homossexuais” e que passava uma mensagem “totalmente negativa, por despertar o espectador para o homossexualismo e para a prática de crimes”. E terminava seu parecer reforçando os estereótipos elencados anteriormente.

Trata-se de uma peça de péssima qualidade, com mensagem totalmente negativa, que usa a pornografia em excesso e que ao meu ver, infringem as normas censórias vigentes. Apesar de já haver sido liberada anteriormente, conforme notificações existentes nos arquivos desse órgão, opino pela sua interdição.⁸⁵

O censor, além da proibição, ainda enxergava elementos que não estavam presentes em nenhuma versão do texto, como o caso da homossexualidade. O texto seria liberado todas as outras vezes, mas carregava o estigma da linguagem pliniana condenada pela censura, mas que estava presa a aspectos formais e legais. Todavia, mesmo liberado, *Dois perdidos numa noite suja* sempre era analisado como um texto que carregava nos palavrões, mas que era interpretado como representante de um grupo social específico. O “milagre econômico” ainda não atingia as “personagens” de Plínio Marcos, mas os pareceres deixam uma sensação de que, em breve, esses males serão extirpados da sociedade brasileira.

Esse estigma transparece em duas análises censórias em 1976. “A peça, além de eivada de palavrões, traduz mensagem negativa, ao dar como salvação, um assalto para resolver os problemas das pessoas pobres”,⁸⁶ pois a visão censória traduzia a construção imaginária da criminalidade e seus caminhos da violência urbana: o crime como solução. A censura reitera o estigma do bandido, condena o uso da arma como solução e reforça as proibições. Nesse caso, o texto foi liberado, mesmo diante das proibições dos censores.⁸⁷ A

⁸⁴ Parecer de Carlos Alberto Braz de Souza, 15 de janeiro de 1971, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

⁸⁵ Parecer do censor Roberto Antonio Coutinho, 11 de janeiro de 1971, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

⁸⁶ Dois pareceres analisaram o texto e chegaram às mesmas conclusões: Teresa Guimarães Paternostro e Maria Cecília Martins O. Costa, datados de 07 de dezembro de 1976, interditaram o texto usando o Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

⁸⁷ O texto foi liberado pelo chefe da SCDP/RJ, Wilson de Queiroz Garcia, 22 de dezembro de 1976, Rio de Janeiro/RJ. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

mesma censora, sobre o espetáculo, deu um parecer bem menos efusivo, apenas liberava o espetáculo.⁸⁸

Na década de 1980, o texto foi constantemente encenado como mostra os pedidos de censura presentes no acervo do processo censório. Nesse momento, o olhar retrospecto sobre os pareceres nos coloca em contato com as novas diretrizes censórias e as nuances da década de 1980. *Dois perdidos numa noite suja*, nos anos de 1980, será interpretado como referência para o teatro brasileiro. Então, o realismo que aparece timidamente nos pareceres da década de 1970, agora será o norte analítico dos censores.

De um realismo linguístico e existencial, a peça transpõe para o palco vivências marcadas pela miséria e desespero. Os diálogos entre os dois personagens constroem e passam para o espectador o mundo psíco-social dos marginalizados que, discriminados socialmente, criam seus próprios códigos de ética e moral. Engrossando essa classe, estão homens e rapazes vindos do interior, sem ocupação ou profissão definidas, iludidos com a vida nas cidades industrializadas.⁸⁹

O texto ganha novas conotações, pois a linguagem antes vista como “suja” e “imoral”, agora ganha contornos de um realismo linguístico e existencial. Era como se a censura reconhecesse a humanidade latente nas personagens de *Dois perdidos numa noite suja*. E a construção da análise perpassa pela perspectiva social da violência ou a construção histórica das relações de violência para a compreensão do texto dramático. “A trama se resume no desnudamento, a nível psicológico, dos dois rapazes que dividem o quarto”. Assim, a relação entre as personagens pode ser vista como embates psicológicos que revelam uma dinâmica da violência dos grupos marginalizados socialmente. “As discussões contínuas entre ambos envolvem assuntos ligados à falta de instrução, falta de ‘grana’, sexo, machismo e fome - que são em si o reflexo de todo um complexo psíco-social de que são vítimas”.⁹⁰ O texto agora trazia para o centro do debate a questão social.

A peça mostra como a sociedade exerce pressão sobre o indivíduo, principalmente do submundo, da pobreza, de onde quem quer lutar. Acaba se afundando ainda mais. Onde o respeito pelo próximo inexistente, ninguém é amigo de ninguém, cada um tem que se defender até mesmo do vizinho. Mostra a sociedade opressora violentando o humilde, o mais sensível, de tal

⁸⁸ Parecer da censora Teresa Guimarães Paternostro, 13 de junho de 1977, Rio de Janeiro/RJ. DCDP/CP/TE/PT/CX 37. Poucos pareceres foram elaborados nos anos finais da década de 1970 sobre *Dois perdidos numa noite suja*. Todos liberavam o texto sem grandes comentários.

⁸⁹ Parecer de Dalva R. Marinho, 10 de setembro de 1980, São Paulo/SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

⁹⁰ Parecer de Celia Gomes C. Durand, 10 de setembro de 1980, São Paulo/SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

maneira que termina por destruir o que existe de bom dentro da pessoa, alterando seus valores morais, seus objetivos.⁹¹

Numa perspectiva rousseauiana, os censores decretam a importância de *Dois perdidos numa noite suja* como símbolo de uma sociedade parcialmente corrompida, pois a pressão se concentra nos indivíduos humildes. Se na década anterior os pareceres censórios focavam nas “péssimas qualidades estéticas” da obra, nos anos de 1980 a questão social será trabalhada pelos censores num viés conceitual: a marginalidade é fruto da sociedade. Não se trata mais de eliminar o mau gosto ou instruir as plateias para uma arte “bem construída”, mas em pensar a arte como instrumento educativo. As transformações censórias do período atestam estas mudanças. O texto será analisado tendo como referência os caminhos da censura naquele momento. O critério moralizante será a tônica analítica do período, mas sem as conotações políticas empreendidas na década de 1960 e 1970.

O texto *Dois perdidos numa noite suja*, na visão da censura, “apresenta o criminoso como figura simpática, com motivos suficientes para a prática do crime, numa abordagem realista, que pode levar o espectador a identificar com o mesmo”.⁹² Ademais, o texto ainda é um libelo que mostra “como as circunstâncias podem levar uma pessoa bem formada a ingressar no mundo do crime, tal como a convivência com marginais”. Nesse sentido, vale ressaltar os caminhos da censura moralizante na década de 1980 como uma “derrota” diante das “nefastas” manifestações artísticas das décadas anteriores. Se os caminhos políticos adotados, baseados numa truncada legislação censória, tornavam-se cada vez mais críticos e difíceis de justificar perante a sociedade, restava aos censores em alguns momentos, marcarem o seu posicionamento perante o objeto artístico. Isso não caracteriza a atuação de toda a Divisão de Censura e Diversões Públicas no período, mas mostra as nuances dos atores históricos e os descaminhos da censura. As críticas, presentes nos pareceres, revelam essa dinâmica própria. Um sentimento de derrota diante dos “abusos” dos artistas, mas uma realidade que se impunha à “orgulhosa” Censura moralizante da DCDP.

Mostra a protagonista de personalidade patológica que encarou o assalto como indício de uma longa carreira, visando formar gangue numerosa e a prática de crimes com requintes de crueldade: estupro, espancamento e esmagamento de testículos com alicate, além de provocar o colega a ponto de induzi-lo a uma ação extrema.⁹³

⁹¹ Parecer de Antonio Fernando Ribas, Anúnciação Gonçalves de Assis e Rogério Freitas Fróes, 24 de março de 1982, Vitória/ ES. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

⁹² Parecer de Lilian Filuz, 13 de abril de 1982, Curitiba/SC. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

⁹³ Ibid.

Dessa forma, as ressalvas apontadas pelos censores sobre *Dois perdidos numa noite suja* revelam uma realidade social deprimente, mas um olhar que “mostra como a imprensa sensacionalista concorre para que os criminosos se vangloriem de seus crimes”. Mesmo justificando sua “ação negativa”, a peça foi novamente liberada. O sentimento de derrota da censora é evidente. E novamente os censores divergem em sua análise, pois se para alguns, o texto é apenas um olhar sobre a realidade social, para outros revela “um grau de persuasão muito grande, levando o espectador à revolta pelas injustiças praticadas no mundo”.⁹⁴

O censor também discutiu a recepção do espetáculo, “favelados são o utópico público alvo”, pois a preocupação com o espectador norteia a análise. “O grau de persuasão é máximo [...] a peça parece ser o reflexo da realidade da cidade grande e pode servir de doutrinação aos que pretendem enveredar pelo caminho da delinquência”.⁹⁵ Por outro lado, a preocupação moralizante do período carrega e reelabora o conteúdo da peça.

Há um aspecto positivo na mensagem que leva o público a sentir sua dose de responsabilidade em não aceitar o indivíduo como ele é, em fechar as saídas para a regeneração e um aspecto muito negativo quando focaliza as personagens que se entregam a sua sorte, numa atitude cômoda de covardia para enfrentar a luta, simplesmente, se entregam a uma vida irregular, o autor não apresenta opções de retorno.⁹⁶

Nesse sentido, a análise dos censores carrega um sentimento de responsabilidade, mas também de construção de uma estética idealizada de obra artística. *Dois perdidos numa noite suja* é um exemplo dessa atuação censória. Apesar de proibido apenas nos anos de 1970, o texto trilhou os caminhos diversos da burocracia governamental. Em seus pareceres, os censores interpretaram a obra como representativa de uma parcela social que, negada pelos governos ditatorial, era exemplo de degradação humana, mas estabelece os contornos políticos e sociais dessa exclusão. Por outro lado, suas construções analíticas contribuíram para referendar a estética do maldito como representativa da dramaturgia realista de Plínio Marcos. As referências aos marginais é uma recorrência em todos os pareceres, mas sempre algo distante da realidade dos censores e da moralização almejada do teatro brasileiro. A censura moral, referência histórica para se compreender a atuação da instituição no Brasil, pesou em todos os momentos no processo de *Dois Perdidos numa noite suja*, mas indiretamente contribuiu para uma pressão política na atuação do escritor Plínio Marcos. *Navalha na Carne* teria uma trajetória diferente, mas enfrentaria 20 anos de lutas e proibições.

⁹⁴ Parecer de Leonardo Joaquim Albano, 22 de abril de 1982, Curitiba/SC. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

⁹⁵ Parecer de Francisco Surek, 20 de abril de 1982, Curitiba/PR. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

⁹⁶ Parecer de Marília Perazo Viana, 04 de junho de 1982, Foz do Iguaçu/PR. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

3.4 – *Navalha na Carne*: 20 anos de luta

O processo censório de *Navalha na Carne*⁹⁷ é um emaranhado de pareceres, despachos, comunicados e desmandos que abarcam as diversas transformações históricas entre os anos de 1967 e 1986. A documentação revela uma estrutura alicerçada num longo período de lutas entre artistas, intelectuais e a burocracia estatal que marcava os encontros entre a arte e o governo ditatorial brasileiro, tendo a obra do dramaturgo Plínio Marcos no olho do furacão. Nesse longo período, o texto foi examinado diversas vezes, censurado e proibido por múltiplas instâncias burocráticas. O espetáculo foi vetado por censores e liberado por ministros, revelando uma dinâmica própria da sociedade brasileira. Assim, a “censura constitui vasto e polêmico assunto na medida em que abrange as mais variadas séries da cultura, operando complexa rede de causas e consequências presas a vários níveis de ação, aos quais se liga indubitavelmente por uma questão de luta pelo poder”.⁹⁸

Nas intrincadas relações de poder, o processo de *Navalha na Carne* revela essas dinâmicas e torna-se referência para a compreensão da realidade brasileira. Nos moldes dessa realidade, os “pedidos de rigor na censura” do espetáculo e do texto representam uma construção que a organiza e justifica a atuação dos mecanismos censórios. No processo do referido texto, o ano de 1968 é exemplar nessa cumplicidade entre os “segmentos sociais” e a repressão,⁹⁹ pois “nos sentimos no dever de dar nosso integral e decidido apoio a censura que vem sendo feita contra a pornografia e a licenciosidade, no teatro e cinema.”¹⁰⁰ Existe uma cumplicidade revelada pela correspondência entre o segmento social e a censura. O rigor em proteger a “família brasileira” contra a pornografia e o vício.

Essa atitude definida e de solidariedade é uma decorrência lógica dos princípios que adotamos, na defesa da Moral da Família Brasileira, cujo santuário não pode e não deve ser profanado, pela desfaçatez, pelo

⁹⁷ O processo de *Navalha na Carne* está arquivado no Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas / Seção Censura Prévia / Série Teatro / Subsérie Peças Teatrais (DCDP/CP/TE/PT) CX08.

⁹⁸ KHÉDE, Sonia Salomão. Op. cit., p. 25.

⁹⁹ No processo de *Navalha na Carne* existem quatro documentos que podem ser caracterizados como pedidos de rigor censório a espetáculos e textos teatrais. Todos são representativos de entidades sociais, mas se colocam como representantes de parcelas sociais em defesa da “moral e dos bons costumes”. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁰⁰ Correspondência da Federação das Congregações Marianas de Curitiba enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Federal de Segurança Pública do Paraná, em 05/03/1968. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

descaramento da apresentação de figuras indecentes [...] pela exibição de histórias excitantes da pornografia e do vício.¹⁰¹

Assim, existe uma “sociedade idealizada” a ser protegida dos abusos da arte. O conceito de arte a serviço de um bem maior, uma “sacralização” do objeto artístico. A arte se torna o centro do debate, pois o documento ainda demonstra a preocupação com o rigor estético e construtivo do objeto artístico. A luta é contra a “bolchevização da arte” e contra o comunismo. A arte em debate significa um elemento que proporciona o desenvolvimento de um país, com “o amparo à moral, pudor, dignidade e altivez, reprimindo e controlando as peças teatrais e os filmes que tem a finalidade única de desmoralizar e destruir a Família”.¹⁰²

A discussão ultrapassa o universo artístico e caminha para a análise social e histórica da realidade brasileira. Pois, ao pensar o país pelo prisma comparativo, o texto do documento direciona o olhar para os modelos civilizatórios a serem copiados, uma vez que determina e estabelece um lugar de chegada da nação. Assim, o documento interpreta e analisa a realidade brasileira tendo como referência um mundo em transformação do pós-guerra, que se ergueu pela condição do trabalho e do anticomunismo. Um mundo idealizado.

As motivações pelas quais as entidades femininas foram criadas e os imperativos que as colocaram nas ruas, reivindicando as intervenções dos militares na política brasileira, corroboram a ideia de que a denominação de golpe de Estado seja apropriada [...] O anticomunismo aparece como centro dos temores e como propulsor da movimentação feminina em prol da intervenção militar. Este temor possuía tamanha força e era considerado tão ameaçador, que as mulheres seriam capazes de pedir a intervenção militar de maneira rápida e violenta, se fosse necessário.¹⁰³

¹⁰¹ Correspondência da Federação das Congregações Marianas de Curitiba enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Federal de Segurança Pública do Paraná, em 05/03/1968. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁰² Correspondência enviada ao General José Campos de Aragão, Comandante da 5ª Região Militar, em 08/10/1968. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08. Nesse documento, o autor se coloca como representante da “mulher paranaense”, e representa oito entidades: União Cívica Feminina Paranaense; Federação das Bandeirantes do Brasil, região do Paraná; Liga das Senhoras Católicas; Centro Paranaense Feminino de Cultura; Arquiconfraria das Mães Cristãs; Associação de Assistência ao Psicopata do Paraná; Associação de Pais e Mestres; Associação das Senhoras de Caridade.

¹⁰³ SESTINI, Dharana Pérola Ricardo. **A mulher brasileira em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964.** Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008, p. 16. Essas instituições femininas são anteriores ao Golpe de 1964, mas atuaram como fomentadoras do golpe, financiadas por “empresários” interessados na mudança política brasileira. Essa perspectiva demonstra a importância de pensar as camadas dominantes da sociedade civil e o seu papel na permanência dos militares no poder no Brasil. Motta, ao pensar a atuação dos grupos conservadores no Brasil, revela uma faceta interessante da realidade nacional. Pois, “a partir dos anos de 1960, a visão de que o comunismo era ameaça interna à Igreja se intensificou, na medida em que surgia uma ‘esquerda católica’ ligada ao apostolado leigo, principalmente a Juventude Universitária Católica (JUC)”. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917 – 1964).** São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002, p. 24.

A arte se torna um elemento chave para a compreensão do processo histórico, pois é um elemento a ser combatido e disciplinado. Construção estética que corrompe a sociedade brasileira. O texto exalta as características do desenvolvimento econômico das nações construindo uma interpretação entre progresso, conforto e trabalho. “Se cada brasileiro procurasse com trabalho e dedicação executar suas obrigações, por modestas que fossem, esquecendo egoísmos e comodidades, poderíamos conseguir o êxito que nações menores e com menos possibilidades obtiveram”.¹⁰⁴

No mesmo ano, outro comunicado alertou para o “empobrecimento” do teatro brasileiro, que sucumbia pelo palavão e obscenidade.¹⁰⁵

Em verdade, o teatro brasileiro, está presentemente, em franca decadência. Para conseguirem faturar, tanto produtores como intérpretes se prestam a tristes papéis que solapam as mentes pouco esclarecidas, divulgando a maldade e a corrupção, pouco se importando com as funestas consequências que se refletirão nos indivíduos e nas famílias, de vez que as peças, em sua esmagadora maioria, não trazem mensagem alguma.¹⁰⁶

Diferente do primeiro comunicado, aqui o documento direciona o debate para os embates entre os segmentos sociais. Não existe apenas a “bolchevização da arte”, mas ela é vista como um veículo de divulgação da maldade e da corrupção das mentes no qual os agentes visam somente o lucro e degradação moral, em franca decadência. Essas análises são reveladoras de toda uma realidade social, pois demarca o posicionamento e reforça o lugar dos grupos sociais que apoiaram a censura e a ditadura militar. O discurso de subversão da ordem ganha contornos específicos.

E se elas retratam a degradação, contribuindo para a corrupção dos costumes, posto que atentatórias à moral, e, não raro, irreverentes às consagradas tradições cristãs do povo brasileiro, não vemos outra meta de determinados produtores e artistas que não a da preconcebida marcha para a subversão da ordem.¹⁰⁷

Nesse sentido, *Navalha na Carne* é um exemplo de arte a ser combatida por essas instituições, mas também objeto de subvenção econômica pelo próprio governo. Esse ponto, abordado por uma entidade de Curitiba, também marcou as exigências dos grupos

¹⁰⁴ Correspondência enviada ao General José Campos de Aragão, Comandante da 5ª Região Militar, em 08/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁰⁵ Correspondência enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Regional da Polícia Federal do Paraná, pela Federação das Congregações Marianas de Curitiba, em 15/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08. O documento remete ao fato da excursão pela cidade da Companhia Tônia Carrero com o espetáculo *Navalha na Carne*.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

conservadores, por meio de suas entidades, “no tocante aos espetáculos, flagrantemente imorais e obscenos, exibidos, sobretudo no Teatro Oficial do Estado, para o que sabemos que a Cia Tônia Carrero, contou lamentavelmente, com polpuda e régia subvenção do poder público”.¹⁰⁸ O texto abre margens para outras interpretações quando aponta o financiamento público da arte. É um caminho de pressão que garantiria a atuação da censura pelos segmentos sociais que incorporam a tênue ideia de “mulher brasileira”, “cidadão de bem” ou “povo brasileiro”. Para encobrir as diferenças na totalidade social, a parte interessada torna-se o elemento representativo desse todo. Entre os desmandos do autoritarismo, *Navalha na Carne* é um texto que perpassou todos os momentos da censura no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 e também os anos de “abertura política” da década de 1980. É símbolo da luta artística.

Em 1968, a peça foi motivo de manifestação das entidades que cobravam mais rigor diante dos abusos dos setores artísticos. Carrega o estigma de peça imoral e pornográfica. No entanto, os pareceres dos censores são instigantes mecanismos para se compreender esses caminhos tortuosos da burocracia censória.¹⁰⁹ Sobre essas fontes documentais, “mesmo que, em quantidade menor que o primeiro, as correspondências internas e as trocas de informações auxiliam em uma perspectiva de conjunto. Os pareceres podem, creio, ser vistos na perspectiva de uma amostragem e devem dialogar com outros materiais, como as respostas na imprensa ao material censurado”.¹¹⁰

Navalha na Carne, na década de 1980, ainda será objeto da censura e encontrará os limites daquele momento nos pareceres da censura.¹¹¹ Assim, esse momento é pensado sob o prisma da “abertura política”, pela Anistia Política e pelos ventos democráticos que varreram a nação, tendo como máxima a “Campanha pelas Diretas, Já!”, notabilizada pelas manifestações de rua de milhares de pessoas nas principais capitais do país. Miliandre Garcia, em análise sobre a censura no período, realça o caráter emblemático da atuação da DCDP

¹⁰⁸ Correspondência enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Regional da Polícia Federal do Paraná, pelo Sr. João Motta, Presidente do Conselho Arquidiocesano da Sociedade São Vicente de Paula em 25/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁰⁹ Beatriz Kushnir é enfática ao propor uma análise ampliada dos arquivos do DCDP. “... Não se pode, entretanto, centrar na análise da censura com base só no arquivo do DCDP. Não cotejar diferentes materiais impossibilita outras reflexões, podendo, assim, contribuir para um grave erro de análise...”. In.: KUSHNIR, Beatriz. 2004a, Op. cit., p. 65. O nosso trabalho, de maneira diferenciada, também dialoga com a imprensa, mas percebe que os pareceres dos censores, mesmo que executores de ordens de um sistema autoritário, são pontos de convergência entre os anseios de estratos sociais conservadores, a complexa legislação censória e o Estado ditatorial. São reveladores de uma cultura da censura que congrega os anseios dos grupos conservadores da sociedade brasileira.

¹¹⁰ Ibid., p. 65.

¹¹¹ No arquivo do DCDP, o processo de *Navalha na Carne* é longo. Não sabemos quais documentos foram retirados ou se existe uma ordem organizacional do material. Sobre a década de 1980, são vários pareceres de censores que revelam uma “febre” pelos textos de Plínio Marcos. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

nesse período, pois “no âmbito da censura de diversões públicas, as gestões de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério de Justiça e Solange Teixeira Hernandez na DCDP não se alinharam com o processo de abertura do regime militar nem tampouco ao projeto de extinção da censura política da administração anterior”.¹¹² A sociedade se transformava, mas a censura recuava alguns passos. Nesse sentido, podemos perceber que mesmo liberando os textos e os espetáculos, os censores, numa tentativa de justificar a sua própria existência, revelam a dificuldade em lidar com as manifestações artísticas. Como numa batalha perdida, anunciada há mais de uma década, a censura dava seus últimos suspiros. Sobre *Navalha na Carne*, a mensagem seria sempre:

Negativa, o autor aborda aspectos da vida de pessoas cujo comportamento é ditado pelas neuroses e frustrações que são vítimas devido à sua condição social. Entretanto não oferece nenhuma solução ou possível saída deste caos em que vivem [...] Os personagens em determinadas cenas fazem alusão ao uso da maconha, demonstram ser viciados o que, muitas vezes, é peculiar ao tipo de personagem abordado. Sendo assim, como referência que completa a construção da personagem e do ambiente em que vivem, essas alusões podem permanecer levando em conta que o público alvo possui já (pressupõe-se) capacidade de não se deixar persuadir facilmente.¹¹³

Assim, na visão do censor, o público agora estava pronto para não se deixar persuadir pelas personagens. Seria uma construção dramática em que “o autor não demonstra estar preocupado com a recuperação social e individual das mesmas”¹¹⁴, pois as personagens imersas em suas neuroses e frustrações são vítimas da sua condição social. Longe da perspectiva da crítica teatral, o censor se distanciava do pensamento do dramaturgo. Pensava o texto dramático *Navalha na Carne* como uma tragédia social, perdia os aspectos individuais e psicológicos das personagens.

¹¹² GARCIA, Miliandre. Op. cit., p. 230. Beatriz Kushnir também analisa o momento sob essa mesma perspectiva. A gestão de Solange Maria Teixeira Hernandez, no momento de descentralização parcial da censura teatral, será vista como um retrocesso na política censória. No âmbito da censura oficial, a abertura política se dava pela extinção da censura da imprensa, em 1978, e a posse de Petrônio Portela, em 1979. Salienta-se também a atuação do Conselho Superior de Censura nas I, II e III etapas do Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas, discussões que se pautaram pela defesa da cultura brasileira e em contrapartida, a defesa da censura como algo imprescindível à formação moral dos indivíduos. Carlos Fico interpreta essa perspectiva analítica dos governantes como “autoridades morais” responsáveis pela manutenção do *status quo*. FICO, Carlos. **Reiventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

¹¹³ Parecer do censor David Cesar Andrade Barouh, de 05 de junho de 1985, liberou o espetáculo para maiores de 18 anos. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹¹⁴ Parecer do censor David Cesar Andrade Barouh, de 30 de junho de 1985, liberou o espetáculo para maiores de 18 anos. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08. Os censores vão recorrer constantemente ao critério das drogas como elemento preocupante em seus pareceres em relação à *Navalha na Carne*. A alusão à maconha será lembrada por eles como forma de garantir a censura aos menores de 18 anos.

Plínio Marcos não militou em nenhum partido ou facção política, embora sua obra, para muitos críticos, talvez seja a mais revolucionária dos anos de 1960 justamente por operar transferência do problema social para o existencial (as situações-limite exploradas pelo autor são a metáfora de um quadro social assustador) – o que fez a questão política assumir uma nova dimensão.¹¹⁵

Dessa maneira, quase 20 anos depois de escrita, a censura ainda negava ao texto *Navalha na Carne* a condição síntese de um Brasil escondido, camuflado pela propaganda dos sucessivos governos militares. *Navalha na Carne* trazia sempre uma mensagem negativa, mesmo na década de 1980, revelando as continuidades e os conservadorismos da sociedade brasileira, “pela crueza como é encarado o relacionamento entre pessoas marginalizadas pela sociedade”.¹¹⁶ Ou, pensava-se a peça *Navalha na Carne* como “precursora do palavrão no teatro brasileiro”,¹¹⁷ mostrando uma crescente preocupação da censura com as drogas e a nova realidade brasileira no início da década de 1980.¹¹⁸ Nesse sentido, a marginalidade entendida pela censura está assentada em algumas reflexões, pois as personagens plinianas imersas num mundo desestruturado tornam-se viciadas e usuárias de drogas. Quando a realidade do texto não pode ser negada, os censores interpretam justificando o lugar social das personagens e a realidade dramática do texto.

Na década de 1970, essa realidade será apontada nos pareceres dos censores. Nas sucessivas análises transparece um olhar sobre o mundo social, uma justificativa moral da censura ao dialogar com o otimismo proposto pelos governos militares. *Navalha na Carne* feria mortalmente essa iniciativa propagandística dos governos militares, pois mostrava um mundo onde as personagens buscam sua humanidade.¹¹⁹ “Tomando como tema o

¹¹⁵ FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013, p. 242.

¹¹⁶ Parecer da censora Amélia Maria de S. Mascarenhas Pereira, de 03 de junho de 1985, liberou o espetáculo para maiores de 18 anos. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹¹⁷ Parecer da censora Helena Isabel Augusto dos Santos, 08 de março de 1985, Belo Horizonte, MG. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹¹⁸ Esses pareceres levantam o tema das drogas como própria dos excluídos da sociedade. Plínio Marcos escreve e descreve esses ambientes com a humanidade que lhe é devida. Suas personagens são marcadas por essa realidade. Os censores compreendem como uma relação de causa e efeito, demonstrando um desconhecimento da complexa relação entre arte e sociedade. O trabalho de Alba Zaluar desconstrói essa perspectiva alentada pelos censores. ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: : SCHWARZ, Lilia Moritz (Org.); NOVAIS, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 245-318.

¹¹⁹ Sobre a propaganda durante a ditadura, Carlos Fico afirma que: “Enquanto os militares causavam temor e transpareciam uma imagem soturna [...] sua propaganda, paradoxalmente, falava de “amor” e “participação” [...] A aparente despolitização dos conteúdos da propaganda do período encobria na verdade uma visão verdadeiramente política que os militares tinham da sociedade brasileira, que viam como rude, despreparada e, portanto, composta por pessoas que deveriam ser “educadas” [...]”. In: FICO, Carlos. Op. cit., p. 145.

marginalismo social, o autor questiona: são, esses marginais, gente? As condições sub-humanas em que sobrevivem não deixam dúvidas quanto à resposta”.¹²⁰ Assim, os censores estruturam suas análises tendo como referência uma estrutura social decadente, marcada pela realidade e “invasão” das drogas, um mal a ser combatido. Em 1979, os pareceres dos censores buscavam explicações para tantos anos de proibição, pois *Navalha na Carne* tornara-se símbolo de duas décadas de proibição. Naquele momento, os ventos da liberdade democrática sopravam na sociedade brasileira e influenciavam a posição da censura neste contexto: entre a moral e a proibição política, os censores optavam pela liberação explicando o contexto. As personagens “parecem demonstrar na prática a tese sartreana de que o inferno são os outros”, pois “enclausurados [...] em um tipo de vida que escolheram ou ao qual foram jogados desenvolvem um pequeno enredo”.¹²¹ O censor trazia para o centro do debate a situação das personagens, agora encobertos por um contexto.

As situações vividas no palco são destituídas de qualquer envolvimento erótico ou pornográfico. O que se descortina ao espectador é uma realidade desumana e chocante, sem qualquer disfarce metafórico. A peça apresenta-se como documento incômodo de uma podridão real num contexto social. A linguagem é confeccionada de jargões chulos e expressões obsenas numa absoluta fidelidade ao ambiente em que a trama se desenvolve... O texto não traz mensagem negativa nem positiva, no sentido de oferecer alguma lição de moral. O que caracteriza é principalmente o tom de denúncia.¹²²

Necessariamente, nesse momento *Navalha na Carne* ganha conotações históricas na visão da censura. “Considerando que a obra já foi representada em nosso palcos, em épocas anteriores, quando as normas de conduta da nossa sociedade eram, presumivelmente mais rígidas”¹²³ o texto, em 1979, seria liberado para a encenação. Ou seja, a censura buscava, nos próprios pareceres dos censores, justificar a sua existência, e a sensação para os leitores do parecer era a derrota moral da sociedade brasileira. Engajados numa luta moral e política, os censores julgavam *Navalha na Carne* pela sua capacidade de perdurar historicamente. Naquele momento, a batalha moral travada e justificada pela censura estava perdida na visão dos censores. O texto estava liberado.

Na mesma década, *Navalha na Carne* seria proibida. Em 1972, os pareceres dos censores bradavam um uníssonos “interditado” para o texto. Dessa forma, as conjunturas

¹²⁰ Parecer da censora Elisabeth Csernik Costa, 16 de novembro de 1979, São Paulo, SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹²¹ Parecer incompleto e sem autoria, datado do ano de 1979. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹²² Parecer do censor Domingos Sávio Ferreira, 19 de novembro de 1979. DCDP/CP/TE/PT/CX 08

¹²³ A censora Yêda Lúcia Netto, ao elaborar o parecer, faz um histórico da peça e sua tramitação nos arquivos da censura em 20 de novembro de 1979. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

políticas demarcavam posicionamentos e costuravam uma rede de proibições e censuras de obras teatrais. *Navalha na Carne* começava a década de 1970 liberada para maiores de 21 anos, pela ação do Ministro da Justiça, e depois proibida pela censura.¹²⁴ Os pareceres demonstram essa tensa relação, pois a “preocupação com as drogas” presente no final dos anos 1970, no início da década era pensada sob o prisma da legislação vigente. Portanto,

Trata-se de obra pornográfica, enfocando prostituição, gigolôs, uso de maconha induzindo ao vício e homossexualismo, já liberada por este serviço. Na época em que a peça foi examinada, ainda não estava em vigor o Decreto nº 69845, de 27/12/1971, artigo 19 e 20 da Lei Antitóxicos e a nova orientação da chefia do Serviço de Censura e Diversões Públicas no combate ao homossexualismo, razão porque depois de examiná-la, sugiro sua interdição.¹²⁵

No início da década de 1970, os mecanismos da censura se estruturaram para responder às demandas dos setores conservadores da sociedade, ainda mais com referências explícitas ao “combate ao homossexualismo” como orientação de governo. Mas os pareceres desse período ainda teriam como norte o Decreto-Lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Esse instrumento legal daria respaldo aos censores para interditar qualquer manifestação artística que, na visão da censura, atentasse contra a “moral e os bons costumes” da sociedade brasileira.¹²⁶

¹²⁴ *Navalha na Carne* tem uma trajetória tortuosa nos caminhos da censura e demonstra a tensa relação da censura com a classe artística. Na primeira apreciação, o texto foi proibido pela Direção Geral da DPF, Portaria 355/67 de 14/06/1967. Por embates e pressão de artistas, a peça foi liberada pelo Ministro da Justiça Gama e Silva, na gestão entre 15 de março de 1967 a 30 de outubro de 1969, para maiores de 21 anos. Em 1970, a peça foi proibida em base no Decreto-Lei 1077/70, por meio da Portaria 30/72 da DCDP, DE 09/06/1972. Sobre a atuação de Gama e Silva à frente do ministro Gama e Silva consultar: GARCIA, Miliandre. “Teatro agora é livre”: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê, Maio de 2012 – ISSN 1679-849X. <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>

¹²⁵ Parecer da censora Vilma Duarte do Nascimento, 12 de maio de 1972. DCDP/CP/TE/PT/CX 08. Os artigos citados pela censora, no referido decreto, são os seguintes:

Art. 19. Nenhum texto, cartaz, representação ou propaganda sobre o uso de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica, ainda que a título de campanha antitóxica, será divulgado sem prévia aprovação do Ministério da Educação e Cultura.

Art. 20. As autoridades de censura fiscalizarão rigorosamente os espetáculos públicos, a fim de evitar representações, cenas ou situações que possam, ainda que veladamente, suscitar interesse pelo uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica.

¹²⁶ “A tendência a ampliar o controle sobre a liberdade de expressão se evidencia com o Decreto-Lei nº 1.077 de 20 de janeiro de 1970, que instituiu censura prévia aos livros e revistas e se aparelhou para censurar, previamente, livros e periódicos, tendo-o como base legal”. Consultar: OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira. **Censura de Livros Durante a Ditadura Militar (1964-1978)**. 2003. 309f. Tese (Doutorado em História) – UFPE, 2003. As discussões sobre o impacto do documento nos meios artísticos podem ser debatidas pelos seguintes autores: ARAÚJO, P. C. de. **Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002; MARCONI, P. **A Censura Política na Imprensa Brasileira (1968-1978)**. São Paulo: Global, 1980; SIMÕES, I. **Roteiro da Intolerância**. São Paulo: SENAC, 1999 e COSTELLA, A. F. **O Controle da Informação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1970.

Navalha na Carne será proibida tendo como justificativa essa realidade, ou seja, uma ampliação do conceito de subversão. Nesse sentido, percebemos que o discurso que encobre o referido decreto tem raízes profundas na sociedade brasileira, ligando a moral aos critérios políticos, tal decreto tornava-se uma justificativa para o predomínio da censura prévia aos objetos artísticos. E os censores tornavam-se ponta de lança dessa sociedade. Os pareceres a seguir demonstram as “sutilezas” e os abusos da censura na sua “verve” cotidiana. Assim, “por tratar-se de verdadeiro monumento à depravação, maus costumes, pederastia, homossexualismo, vício em entorpecentes, prostituição, desumanidade”¹²⁷ referendava o censor ao emitir o seu parecer. Outro censor recomendava a interdição “por julgarmos um espetáculo de péssimo gosto, ferindo todos os escalões sociais [...] uma colcha de retalhos pornográficos”.¹²⁸ Ou ainda, “peça repleta de aberrações, diálogos inteiramente atentatórios à moral e aos bons costumes. Pornografias sem nenhuma razão de ser e com marcação muito mais forte”.¹²⁹

Escudados pelo Decreto-Lei 1.070, os censores transformavam seus pareceres em verdadeiros monumentos autoritários do sistema. “A peça desmerece a pessoa humana”, os “diálogos são grosseiros e pornográficos”.¹³⁰ *Navalha na Carne*, na visão de outro censor, “é uma peça que provavelmente chocará o espectador por apresentar somente o lado negativo da vida [...] estimula o espectador para a prática de crimes”.¹³¹ *Navalha na Carne* estava marcada como sendo uma obra contrária aos “bons costumes”. O político e o moral entrelaçavam na visão dos censores. Apenas um censor atentou para o fato de ser uma obra já filmada naquele momento histórico, pois mesmo sendo contra todos os critérios adotados pela censura naquele momento, este censor argumentou escrevendo em seu parecer que “sem nenhum conteúdo moral e contrária aos bons costumes. Sendo porém liberada, encenada anteriormente e até filmada, considero por esses motivos, uma redundância interditá-la”.¹³²

Nessa perspectiva, o parecer de Wilson de Queiroz Garcia mostrava as tendências da censura teatral a partir daquele momento. Assim, pensamos o texto e sua trajetória na burocracia censória, pois no ano de 1970, os pareceres dos censores aceitam a liberação, mas

¹²⁷ Parecer do censor Joel Ferraz, 19 de maio de 1972, Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹²⁸ Parecer do censor Luiz Carlos Melo Aucelio, 15 de maio de 1972, Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹²⁹ Parecer do censor Carlos Alberto Milhomem de Sousa, 18 de setembro de 1970. Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹³⁰ Parecer da censora Teresa Paternostro, 25 de janeiro de 1971. Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹³¹ Parecer do censor Roberto Antônio Coutinho, 15 de janeiro de 1971. Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹³² Parecer, autoria não identificada, 23 de setembro de 1970. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

efetuem os cortes pensando numa “moral brasileira” construída e que deveria ser mantida resguardada dos ataques de artistas prontos para destruir a família brasileira.¹³³ Garcia será o primeiro a utilizar o Decreto-Lei 1.077, 26 de janeiro de 1970, para enquadrar o texto de *Navalha na Carne* numa antiga linha moralista de raciocínio proposta pela censura, mas carente de justificativa legal. Agora na forma de lei o texto era enfim interditado sob os “auspícios da lei” censória. Assim, o censor relembra a trajetória do texto e recomendava a interdição. Apesar de longa, a citação esclarece a burocracia estatal censória em relação ao texto *Navalha na Carne*.

Esta peça foi liberada em grau de recurso, após interditada pela censura, por um despacho do Exmo. Sr. Ministro da Justiça, Prof. Luiz Antonio da Gama e Silva, datado de 17 de agosto de 1967[...] com proibição para menores de 21 anos. Posteriormente, com o advento da lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, que limitava a censura das peças de teatro ao critério apenas classificatório, *Navalha na Carne* teve sua impropriedade reduzida para 18 anos, sendo, porém, considerada de linguagem pornográfica. Afora, porém, foi também o Exmo Sr. Ministro da Justiça, já agora o Prof. Alfredo Buzaid, quem subscreveu o Decreto-lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, pelo qual são terminantemente proibidas nas diversões públicas (Art. 7º) as exteriorizações que atentem contra a moral e os bons costumes. *Navalha na Carne*, em que pese as opiniões em contrário, é um desses textos. Ela se enquadra nas razões com que o Sr. Ministro da Justiça justificou o Decreto-lei citado, a mais forte das quais é o seu caráter subversivo.¹³⁴

Até o momento, nessa digressão analítica sobre os caminhos burocráticos censórios do texto teatral *Navalha na Carne*, não tínhamos tomado conhecimento do caráter subversivo dele. O próprio censor justifica seu parecer:

pois é o próprio Ministro da Justiça quem afirma que o meio mais fácil de se chegar ao caos e a anarquia, será solapando as bases da sociedade, pela degradação dos costumes, pelo aviltamento da pessoa humana, pela quebra das mais legítimas tradições de moral de um povo. Vê-se claramente que há uma nova orientação governamental no campo da Censura das Diversões Públicas. E dentro dessa nova concepção não há como liberar a peça ora em exame. Assim, opino pela sua interdição, tendo em vista a nova situação criada com a vigência do Decreto-lei 1.077, em cujos dispositivos acha-se “*Navalha na Carne*” enquadrada por inteiro.¹³⁵

¹³³ Os pareceres de Wilson Camargo, 10 de setembro de 1970. Brasília, D. F. e de Tamar Fragoso de Oliveira, 19 de fevereiro de 1970, 19 de fevereiro de 1970, apesar de liberarem o texto para maiores de 18 anos, são categóricos em afirmar que é um texto “pornográfico e vulgar”. Camargo recomenda os cortes das palavras: “porra”, “puta”, “filho da puta desse delegado”, “viado”, “merda” em diversas páginas do texto. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹³⁴ Parecer de Wilson de Queiroz Garcia, 31 de março de 1970. Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08. A lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, elencada pelo sensor para justificar o critério classificatório, será suplantada pelo AI-5, de 13 de dezembro de 1968, durante o governo do General Costa e Silva. Exemplo disso, o Conselho Superior de Censura, criado por essa lei, entrará em funcionamento dez anos depois, com ares de abertura democrática.

¹³⁵ Parecer de Wilson de Queiroz Garcia, 31 de março de 1970. Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

A moral e os bons costumes censórios encontram a política nos pareceres dos censores. Nesse sentido, os pareceres dos censores sobre *Navalha na Carne* apresentam uma outra dinâmica, revelando os caminhos, as nuances dos governos militares brasileiros nas décadas de 1960 e 1970, pois a “degradação moral”, o “aviltamento da pessoa humana” e a quebra das tradições morais de um povo”, na visão dos censores, leva ao caos e à anarquia solapando as bases da sociedade brasileira.

Para além de um discurso burocrático, os militares legaram essa visão para a posteridade. Um senso comum paternalista e autoritário, próximo das camadas populares e da história colonialista brasileira, em que os valores morais de uma sociedade são estáticos e devem ser conservados. A moralidade como recurso político, pois “contra todas as mudanças culturais e comportamentais que começaram a ocorrer na década de 60, a ditadura, na contramão do seu tempo, investe contra o campo instável da legislação dos meios de comunicação e contra a evolução de costumes que se processava aqui e no mundo inteiro”.¹³⁶ Os dirigentes militares deixaram essa perspectiva mais transparente nos embates entre a “linha dura” e a “sourbonne” no final da década de 1970.¹³⁷ *Navalha na Carne*, até 1970, estava liberada pelo Ministro da Justiça Gama e Silva.

No entanto, o grande embate censório e político do texto *Navalha na Carne* será na década de 1960. Plínio Marcos empreendeu uma árdua luta jurídica pela liberação do texto, perpassando por diversos caminhos da censura estadual e federal. É uma farta documentação e merece atenção especial. O ano de 1967 é particularmente interessante. Nesses (des)caminhos, nos interessa pensar os mecanismos usados pelo dramaturgo, via sua assessoria jurídica, para romper essa barreira censória e burocrática que se formou em torno do texto teatral *Navalha na Carne* e do próprio nome do dramaturgo. Por outro lado, a implementação da lei 5.536, 21 de novembro de 1968 e a promulgação do AI-5, 13 de dezembro de 1968, naquele momento, reflete os embates no cerne do governo militar de Costa e Silva, momento considerado de acirramento e institucionalização da ditadura militar brasileira.

¹³⁶ OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira. Censura prévia de livros: a moralidade como recurso político. V **Encontro Nordestino de História/V Encontro Estadual de História**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004, p. 03.

¹³⁷ O livro: D'ARAÚJO, M. C; SOARES, G. A. D; CASTRO, C. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994 oferece alguns depoimentos de parte da cúpula militar que exerceu cargos importantes nos ministérios em diversos governos, principalmente os órgãos ligados à informação: SNI, CENIMAR e DOI/CODI. Para além da questão da memória, a convergência dos depoimentos está sedimentada em três bases: a tortura como elemento adverso do sistema; a desintegração social pela degradação dos valores morais e a construção do conceito de “revolução de 1964”. Nesse caso, parece que a memória dos “vencidos” tornou-se a “vencedora” no processo interpretativo sobre a data em questão.

Neste caso, em 02 de junho de 1967, os advogados de Plínio Marcos enviaram um pedido de reconsideração sobre a interdição de *Navalha na Carne* endereçado ao General Silvio Corrêa de Andrade, Delegado Regional do Departamento de Polícia Federal em São Paulo.¹³⁸ Esse pedido, alegando que os censores tinham considerado o texto “pornográfico e subversivo”, elencava algumas questões relacionadas ao lugar de Plínio Marcos no cenário nacional.

Acontece que Plínio Marcos [...] é no mundo, um dos representantes dessa Escola Teatral, sendo o único no Brasil, tendo o mesmo recebido propostas para que suas peças sejam traduzidas e levadas no exterior, como na Alemanha, França e Itália, Argentina e outros países. Tanto que Paulo Autran o considera tanto “como um autor internacional, chocante, estimulante, conscientizador e altamente moral, da categoria dos melhores autores recentemente surgidos no mundo.”¹³⁹

Esse embate é fruto da longa luta burocrática para a liberação do texto. A argumentação jurídica elucida a importância do dramaturgo e o reconhecimento internacional de Plínio Marcos como representante do teatro realista no Brasil.¹⁴⁰ Essa estratégia marcava o lugar de Plínio Marcos como dramaturgo e como crítico social, pois a esse pedido de reconsideração da censura estava anexado uma série de depoimentos de artistas e intelectuais na defesa do dramaturgo. Esse lugar social ocupado por Plínio Marcos vai ganhando contornos mais nítidos e sociais. Na representação para a liberação da peça, *Navalha na Carne* “é indiscutivelmente obra de arte, um retrato vivo de doloroso aspecto do sub-mundo”.

Entre a obra e o dramaturgo o texto defende que “o autor, soube, com fidelidade, fixar cada problema em seu devido lugar, entrelaçando-os numa continuidade de perfeita compreensão a acentuadas peculiaridades”. Pois, ao pensar a problemática da peça, chama a atenção para que “uma coisa é reprovar-se a vida dos personagens no mundo real, outra coisa

¹³⁸ Essa situação teve referência à proibição do texto *Navalha na Carne* que integrava o “Ciclo da Crueldade” proposto pelo Grupo Opinião de São Paulo junto com *O Incrível Caso do Senhor George* de John Anthony West, no início de junho de 1967 no Auditório Itália em São Paulo. O grupo, após a primeira instância recorreu pedindo revisão da censura que novamente expediu parecer contrário, mantendo a proibição. O Grupo União recorreu ao general Sílvio Corrêa Andrade, Delegado Regional da D.P.F. de São Paulo que, juntamente com a equipe censória, incluindo dois censores, assistiu a um ensaio no Auditório Itália. O parecer favorável está comentado ao longo do texto.

¹³⁹ Recurso de reconsideração da censura enviado ao General Silvio Corrêa de Andrade, Delegado Regional do Departamento de Polícia Federal de São Paulo, 02 de junho de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁴⁰ Numa correspondência do General Sílvio Corrêa Andrade ao Diretor Geral da Polícia Federal, o Coronel Florimar Campello, 01 de junho de 1967, reiterava as observações da defesa jurídica de Plínio Marcos afirmando: “[...] O linguajar é grosseiro e pesado, o do próprio meio. No entanto, contém mensagem de fundo social. É um grito a favor dos que vivem nas grandes cidades, no sub-mundo do vício e do crime. É o teatro cruel, dentro da corrente realista, que ensaia os primeiros passos entre nós. A gíria, o jargão e os palavrões tantas vezes repetidas, retratam a degradação humana de seres cuja existência a sociedade procura ignorar, como se nessa atitude estivesse a solução para os dolorosos problemas que a peça focaliza [...]”. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

é o trabalho artístico, que não pode mentir, sob a pena de não ser verdadeiro e sério. Se esses problemas sociais existem, devem de sanar-se, sendo a peça uma verdadeira mensagem construtiva nesse sentido”.¹⁴¹ A linha argumentativa do documento reitera a presença de “personalidades” que estiveram no ensaio em São Paulo e deram seu depoimento para a defesa de *Navalha na Carne*.¹⁴² Nesses depoimentos podemos perceber a consagração do dramaturgo Plínio Marcos.

Os críticos listados empreenderam um olhar sobre a realidade retratada pela peça e sua condição de obra de arte. “Lamentamos que exista a realidade humana pela peça tratada, mas acrescenta que não vejo como se possa negar à arte o direito de reproduzir os fatos psicológicos ou sociais tais como eles são”, advertiu o crítico Décio de Almeida Prado. A linguagem era ressaltada como o grande elemento estruturador do texto.

As palavras de baixo calão, utilizadas nela, são necessárias, porque participam da caracterização dos personagens. São tão pronunciadas na peça que atingem uma verdadeira inocência. O que fica não é a pornografia, porque a pornografia só existe quando há gratuidade e desejo infantil de chocar, mas uma imensa tristeza, nascida do cotidiano dessas figuras marginalizadas pela existência, digo, pela sociedade.

Anatol Rosenfeld busca a relação entre arte e sociedade. Para ele,

Navalha na Carne é um depoimento humano sobre certa situação social reproduzida com extrema veracidade. Ilumina agudamente a degradação da pessoa nas condições apresentadas. A linguagem extremamente violenta e chocante condiz com precisão a situação descrita. Não pode, por isso mesmo, ser abrandada. A função, além disso, é precisamente chocar o público, apelando à sua consciência.

Esse documento revela uma prática social de luta dos artistas contra as arbitrariedades da censura, pois argumenta pelo viés da representação social do dramaturgo. Os palavrões e as gírias ganhavam contornos próprios da realidade. A obra de arte apenas reiterava uma sociedade desigual. Jose Celso Martinez Correa, naquele momento representante do tropicalismo no teatro brasileiro, era contundente ao responder à censura sobre esse tema, pois dialogava com outras possibilidades estéticas que propiciavam um novo entendimento da realidade brasileira. Para ele, a pornografia reconstruía a realidade, atualizava o debate estético e tornava-se uma nova contribuição à literatura brasileira.

¹⁴¹ Pedido de Reconsideração da censura de *Navalha na Carne* encaminhado ao Chefe do Departamento de Censura Federal, 15 de maio de 1967, pelos advogados de Plínio Marcos, Dr. Álvaro Villaça Azevedo. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁴² Os depoentes listados no documento são: Décio de Almeida Prado; Alfredo Mesquita; Paulo Autran; Cacilda Becker e Walmor Chagas; Sábato Magaldi; Anatol Rosenfeld; Jose Celso Martinez Correa; João Apolinário; Roberto Freire; João Marschner; Maria Tereza Vargas; Gianfrancesco Guarnieri; Lauro Cesar Muniz; Altair Lima; Carlos Murinho; Hilton Viana; Gilson Barbosa. As citações a seguir são desse documento.

A linguagem dita pornográfica é, pelo contrário, extremamente humana, poética, teatral e de grande qualidade literária e expressiva. Não pode chocar o expectador em hipótese alguma, exatamente pela sua repetição. Ela é a língua, o dialeto dos personagens e, na peça, ela tem um significado que transcende sua significação no dicionário. Pornográfica seria neste contexto, uma palavra branda qualquer – seria o próprio cinismo. A peça é obra de arte e ficará quer se queira ou não como uma contribuição à literatura brasileira. A obra já existe e privar o público da mesma é uma atitude de querer esconder que esse dialeto de fala em português é transparente a uma realidade que existe, e que, por incrível que pareça, é uma realidade humana.

Nesse sentido, o documento está sedimentado numa condição: *Navalha na Carne* é obra de arte? O documento, anexado ao pedido de reconsideração da censura, é um exemplo de “resistência democrática” aos abusos da censura. Sua argumentação caminha no sentido de provar, pelo viés do debate e da reflexão crítica, que o texto *Navalha na Carne* traduz diversos elementos da realidade. Dialoga com essa realidade que não deve ser negada, mas pensada no processo estético e social. Assim, o crítico teatral João Marschner colocava o problema que contrariava os princípios que a censura tomava naquele momento: manutenção da “moral” e dos bons “costumes”. A censura traduzia os valores patriarcais da sociedade brasileira: machismo, patriarcalismo e preconceito social. O crítico percebeu, ainda em 1967, o que se tornaria lei e diretriz básica da censura teatral brasileira nos anos seguintes.

Navalha na Carne de Plínio Marcos não nos parece um texto teatral do qual se faça um espetáculo para as almas pudicas ou as ditas ‘delicadas’. Mas também o nosso mundo não nos parece um pouco seguro para essas almas. A peça poderia ser chamada de ‘pornográfica’ no sentido que dá o dicionário à palavra: ‘tratado acerca da prostituição’. Não chega a ser um tratado, seria um interessante capítulo de alguma obra que sobre o assunto se escrevesse. É também obscena e mais uma vez recorremos ao dicionário para dar às palavras o seu sentido exato: ‘obsceno que fere o pudor’. Nós homens somos assim mesmo, obscenos e pornográficos, assim como somos altruístas e filantrópicos. Não tivéssemos sido expulsos do Éden, não carregaríamos conosco os males, mas também não teríamos provado o fruto do conhecimento.

De um lado, uma infinidade de afirmações sobre a importância da obra de arte na sociedade contemporânea. De outro, a luta democrática dentro do Estado autoritário. São duas realidades complementares. É um documento de época, revela as tensões de artistas diante da censura e da impossibilidade de levar o trabalho artístico adiante. Os tempos ainda se tornariam mais sombrios. João Marschner continua seu depoimento para o futuro.

Descrevendo um retalho obsceno e pornográfico de nossa história social contemporânea, Plínio Marcos o faz por meio de personagens cujo linguajar é obsceno e pornográfico; uma prostituta, um proxeneta e um pederasta. Poderia descrever o mesmo retalho usando de um eufemismo e colocando o tema da peça em discussão entre um religioso, um filósofo, um censor, e

obter até mesmo um bom texto teatral. O que não poderia é dar ao religioso, ao filósofo, ao censor, o linguajar da prostituta, do proxeneta, do pederasta. Como ao pederasta, ao proxeneta, à prostituta, não pode dar o linguajar do censor, do filósofo, do religioso. Por esse sumariíssimo ‘organum’ do teatro realista, cremos ter deixado bem claro a noção da ‘imoralidade’ na obra de arte, que só pode ser medida em termos de autêntico e inautêntico. Qualquer afirmativa de que seja *Navalha na Carne* de Plínio Marcos um texto atentatório à moral pública só pode ser atribuída à ingenuidade de quem faz ou à sua superficialidade no exame da matéria intelectual, ou, ainda, à pura e simples hipocrisia.

Como um “discurso de sua época”, o texto teatral *Navalha na Carne* ganhava uma defesa cada vez mais forte dos setores artísticos e intelectuais. O absurdo de uma censura, pautada na “moral” e nos “bons costumes”, que criava seus artifícios legais para justificar sua própria existência. Roberto Freire mostra os caminhos da arte nessa sociedade.

Liberada para adultos pela censura. Uma obra de arte não comporta mais nenhuma outra sansão, pois não se pode distinguir valor de análise e compreensão entre adultos oficiais e não oficiais. A obra de arte é de utilidade pública. Por outro lado, proibir mesmo para adultos uma obra cultural ou artística é pressupor incapacidade geral, de toda a nação, para enfrentar um problema grave. Para quem julga isso, trata-se de enorme pretensão; para o país um imenso descrédito.

Freire antevia os problemas sociais e demarcava o pensamento militar sobre a sociedade brasileira. No entanto, o viés democrático empreendido pelo documento esbarrou na afirmação do caráter moralizante da censura nacional. Em verdade, esse documento respondia aos pareceres dos censores que proibiram *Navalha na Carne* que transcreveram suas impressões estéticas. Assim, direcionaram o debate para o pedido de reconsideração da censura. O censor Raul Fernandes Cruz afirma que a “arte é algo mais sublime! Arte sempre traduz mensagem à elevação da alma, ao belo, ao êxtase! Arte, enfim, não existe no charco!”.¹⁴³ E revela sua interpretação sobre o texto.

Na peça em foco, não há o ‘duplo sentido’, não há a forma velada deixando o espectador, à sua mente fantasiosa e ao seu critério, a formação do juízo, a conclusão [...]; nada disso: aqui, a manifestação é brutal e, o que é pior, o final não traduz qualquer mensagem elevada, qualquer consideração que leve o espectador a considerar as falhas sociais, os abusos dos cáftens, o mal da prostituição, etc..., etc..., nada disso; parece, existir, o desejo de enaltecer tais aberrações, fazendo delas o escopo máximo da vida como se nada mais nobre existisse na sociedade.¹⁴⁴

É o “puro sentimento estético” que nasce da análise do censor. Na sua visão, o texto não tem “mensagem positiva”, mas apenas uma apropriação das “aberrações” sociais. A arte,

¹⁴³ Parecer do censor Raul Fernandes Cruz, 17 de maio de 1967, São Paulo, S. P. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁴⁴ Ibid.

para o censor, torna-se um elemento de elevação dos espectadores, ou seja, que contemple as vontades do regime autoritário brasileiro. Assim, o cânone artístico é reafirmado e reconsiderado, pois tudo que foge a esse princípio será censurado. Os “ideais patrióticos” do regime se reconfiguram nos pareceres dos censores. Numa sociedade marcada pelas manchetes jornalísticas que “verberam contra a Polícia, incriminando-a de descúria, descaso para com os problemas sociais”, o censor Raul Fernandes Cruz lançava suas bases analíticas sociais. Arte que eleva não deve ser veículo de propaganda das mazelas sociais. Os artistas elencados anteriormente alegavam o contrário. Em ambas as posições era o lugar da arte na sociedade que era problematizado. “Combatem-se os nocivos! Combatem-nos como cancro a serem extirpados do nosso meio social” ainda reiterava o censor. “Daí, como admitirem-se levados à cena, livremente [...] para serem assimilados como algo salutar, como algo muito, muitíssimo natural?”. Entre a realidade social e a imagem do país “cultuada” e construída pelos militares no poder, o censor optava pela segunda.¹⁴⁵

Os outros pareceres seguiam a mesma linha de raciocínio, pois esse período marcou profundamente a indecisão das políticas censórias que buscavam numa perspectiva legalista ou legalizante estruturar a posição do órgão dentro do governo militar. Entre a moralidade e a censura política, as duas se emparelhavam alcançando os mesmos objetivos, ou seja, o condicionamento da arte dentro dos “padrões estéticos” exigidos pelo regime. No entanto, o parecer de Geraldino Russomano, ao proibir o texto *Navalha na Carne*, traz outro elemento característico, pois estabelece aqui o limite do que considera arte na sociedade. Para ele, a arte precisa de limites, pois “o convívio em sociedade exige do indivíduo certo comportamento circunscrito por determinados limites que são ditados pelos bons costumes”. Mas quais seriam esses limites?

É mais, é de se rejeitar qualquer princípio que conceda à arte liberdade ilimitada. Ela é o meio de expressão do homem. Concretiza uma lucubração, uma abstração individual, que, conseqüentemente, não pode ir além de certos limites. Ainda que não se considere a arte como expressão do belo, mesmo que se lhe negue a finalidade única de despertar e disciplinar o sentimento estético, não pode ela, em qualquer de sua modalidade, descer ao obsceno, sob a pena de obscena também se tornar e de não ser arte (pelo menos diante do Direito Penal) para desespero dos apologistas da liberdade ilimitada.¹⁴⁶

¹⁴⁵ O censor, para justificar a proibição de *Navalha na Carne*, lança os argumentos legais baseados no Art. 234, do Decreto-Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940, do Código Penal em vigor naquele momento. “Fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno”. Em seguida, o parecer lista as penalidades impostas pelo artigo citado. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁴⁶ Parecer do censor Geraldino Russomano, sem data. Mas segundo o parecer de Nestório Lipe, 19 de maio de 1967, que cita diretamente Geraldino Russomano, adotamos a proximidade de datas pelos trâmites burocráticos da censura. Nestório Lipe complementa a análise de Russomano: “Respeito muito a livre manifestação do pensamento, não só por obediência à Constituição Federal, como pela minha formação, mas desde que essa

Nesse sentido, o censor estabelece a dinâmica entre arte e liberdade. Para ele, a sociedade necessita de estabelecer os limites estéticos para a produção artística. A arte que explica as obscenidades do mundo, mas o censor estabelece os limites, resguardado pelo Direito Penal, para a validade estética do empreendimento artístico. *Navalha na Carne*, na visão de Russomano, é obscena. E é mais, precisa de limites, precisa ser policiada.

Os limites são fixados pelas exigências de um critério de moralidade média, indispensável à saúde ética de qualquer sociedade. Essa restrição que os juristas e a censura proclamam, nem sempre é reconhecida pelos artistas ou autores, que muitas vezes reclamam uma liberdade completa, reivindicando a faculdade de tudo expor e de tudo retratar. O objetivo estético eliminaria, segundo apregoam, qualquer ilicitude, jamais podendo confundir-se a análise serena e objetiva das mazelas sociais com o escopo pornográfico. Os juristas todavia, não se curvam diante desse argumento, e através de Manzini revidam que, para porem à mostra as injustiças e torpezas da sociedade, não há necessidade de ultrapassar os limites da decência, comprazendo-se em rebuscar aquilo que se deveria deplorar.¹⁴⁷

No entanto, as justificativas do censor para a proibição de *Navalha na Carne* estão calcadas no princípio da liberdade cerceada. Liberdade completa, na versão de Russomano, é uma reivindicação absurda que não deve ser “concedida” em nome da construção estética. Ao pensar o texto e sua construção estética, o censor é vítima da sua própria argumentação, pois entre a forma e o enredo, liberdade formal completa não deve existir. Assim, o texto seria uma mera exaltação formal dos valores negativos dos grupos marginalizados.

Ou ainda, exalta fundamentais pontos negativos de classe ou grupos sociais marginalizados pela sociedade, como a prostituta explorada pelo homem, o rufião (cáften como diz o autor) como herói nos diálogos, o pederasta como corrupto e corruptor (que contracenava como afeminado durante um terço da peça!), a maconha como droga potencial ao tema, etc., sem que o autor tenha se preocupado ou esboçado esforço sério de penetração psicológica de tal ideia junto ao público, adotando para tanto, contornos psíquicos aos personagens preocupando-se, isto sim, com detalhes obsedantes dos atos de depravação social e do delito.¹⁴⁸

O censor organiza seus parâmetros estéticos. *Navalha na Carne* é apenas uma construção formal empobrecida que, com pouca profundidade psicológica, serve para propagandear os valores morais reprovados pela censura e pelos juízes. Assim, o texto proibido tornava-se um exemplo de desmando da censura, pois demonstrava as fraturas do

manifestação seja feita por expressões audíveis, sem ausência do decôro, o que não acontece com a peça em apreço”. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁴⁷ Parecer do censor Geraldino Russomano, sem data. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁴⁸ Ibid.

regime, do ponto de vista da legislação censória, por meio do embate entre o Ministro da Justiça e a censura exercida pela DCDP, órgão ligado à Polícia Federal. Nesse momento, as agruras do processo de federalização da censura afetavam toda a dinâmica do processo censório. A resposta a esse posicionamento da censura foi dura por parte dos advogados de Plínio Marcos. Dialogando diretamente com os pareceres apresentados, o documento¹⁴⁹ questionava, para além dos critérios artísticos e estéticos apresentados, a condição da censura como porta-voz da moralidade nacional.

Sendo assim, os critérios estéticos adotados pela censura não tinham referencial histórico, pois não tinham competência intelectual e artística para julgar uma obra referência do “realismo da crueldade” que estava sendo traduzida em diversos países. O documento ressalta o caráter arbitrário da censura em manter a interdição, pois os censores não apresentaram nenhuma “testemunha” dos valores sociais e culturais do povo brasileiro que justificassem a sua interdição.

Com que autoridade pode a Censura proibir sem razões comprovadas e aceitas? Como ela pode contrariar toda a opinião da crítica especializada, escudando-se no fato de preservar ‘a sociedade de influências lesivas’ quando é a própria sociedade que repudia sua atitude desavisada e discricionária? Por outro lado, tão somente a palavra da Censura não pode ter força a contrariar toda a opinião abalizada, na forma como até aqui exposto e comprovado.¹⁵⁰

Ao questionar a censura, o documento o faz pelo caminho da justiça democrática, pois apela para o campo de reflexão artística. Se a censura, como mecanismo de controle da produção artística, deveria abrigar no seu meio indivíduos de “reconhecida cultura” no campo em que atuam, no nosso caso o teatro. Claramente o documento ridiculariza os censores. Pois essa proibição estaria negando a existência de uma escola teatral. E reiterava que *Navalha na Carne* “foi feita para pessoas inteligentes, que possam ver nos mais rudes problemas da realidade humana a mensagem construtiva no desespero de quem quer sair desse mundo sórdido e de repudiar quem nele tem tendência de ingresso”.¹⁵¹

¹⁴⁹ Álvaro Villaça Azevedo, razões do recurso, 24 de julho de 1967, São Paulo, S. P. O pedido narra todos os caminhos percorridos pelo espetáculo e suas lutas através da burocracia censória. Assim, relembra a apresentação do espetáculo ao general Sílvio Corrêa de Andrade, Delegado Regional da Polícia Federal de São Paulo, e integrantes do serviço censório estadual. Ainda relembra o parecer positivo de Sílvio Corrêa de Andrade insistindo na qualidade artística do texto. DCDP/CP/TE/PT/CX 08. GENERAL A FAVOR de “Navalha na Carne”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de junho de 1967.

¹⁵⁰ Álvaro Villaça Azevedo, razões do recurso, 24 de julho de 1967, São Paulo, S. P. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁵¹ Ibid.

Mas a luta ainda não estava perdida para *Navalha na Carne*¹⁵². Tônia Carrero entrou com um recurso endereçado ao Ministro da Justiça Gama e Silva alegando as restrições econômicas impostas ao teatro pela censura. Por outro lado, demarcou o seu posicionamento sobre a construção estética de *Navalha na Carne*, lembrando que

uma obra de arte, especialmente a teatral, poderá, às vezes, exercer influência nociva sobre certas categorias de espectadores, induzindo em errônea concepção de vida os espíritos não formados ou mal formados da adolescência, imaturos ainda para a reação adequada ante ao que pode apresentar a livre criação artística.¹⁵³

Nas palavras de Tônia Carrero, a argumentação tornou-se banal, pois o espetáculo não poderia exercer influências negativas, como alertado pela censura, em mentes formadas e suficientemente desenvolvidas para não se deixarem influenciar. Assim, “quanto aos maiores, cessa, evidentemente, a tutela educativa, preventiva. O natural desenvolvimento psicológico lhes assegura o privilégio de não se deixarem influenciar senão pelo que lhes convém, psicologicamente”.¹⁵⁴ Gama e Silva liberou *Navalha na Carne* para maiores de 21 anos.¹⁵⁵

Depois de assistir *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, o ministro da Justiça ficou surpreso com a notícia de proibição do espetáculo paulista, afirmando, inclusive: ‘cheguei à conclusão de que algo estava errado em matéria de censura’. Além do mais, o ministro Gama e Silva confessou à atriz Tônia Carrero que desejava resolver o problema da censura, pois achava contraproducente que os profissionais de teatro recorressem ao Ministério da Justiça toda vez que as peças eram proibidas.¹⁵⁶

Navalha na Carne tornou-se símbolo de uma época. Na censura, trilhou os caminhos burocráticos discutindo, em última análise, a arte e a liberdade do artista. Plínio Marcos demarcou os seus posicionamentos e empreendeu uma árdua luta contra os abusos da censura.

¹⁵² A portaria 355 de proibição da peça *Navalha na Carne*, publicada no Diário Oficial da União, de 14 de junho de 1967.

¹⁵³ Recurso ao Ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, 02 de agosto de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁵⁴ Anexado ao recurso de Tônia Carrero, o Ofício 49/67 endereçado ao Ministro da Justiça de autoria do coronel Florimar Campello, Diretor Geral do D.P.F, reiterando a proibição do texto, de 04 de agosto de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁵⁵ No despacho, o Ministro da Justiça Gama e Silva ressaltou as qualidades estéticas de *Navalha na Carne*, mas a considerou inferior a *Dois Perdidos numa Noite Suja*. Liberou, com cortes, para maiores de 21 anos para apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo, em 17 de agosto de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

¹⁵⁶ GARCIA, Miliandre. 2012, Op. cit., p. 222. Não foram bem essas as perspectivas encontradas pelos artistas na atuação do Ministro Gama e Silva. Em embate direto com o coronel Florimar Campello, Diretor Geral do DPF, o ministro que prometia uma total transformação na censura, inclusive atendendo ao processo descentralização censória, marcou época como um dos mais autoritários. Todo o processo por meio das demandas setoriais como a sistematização do serviço censório, a pressão dos profissionais de teatro, a interferência do Ministro da Justiça e a instauração do grupo revisor culminaram na edição da lei, citada anteriormente, nº 5.536.

O processo de *Navalha na Carne* revela essas dinâmicas históricas e contribui para sedimentar a alcunha de “marginal” ao seu autor. Não foi o único texto de Plínio Marcos censurado, pois a censura era a grande inimiga do dramaturgo, mas demarcou os diversos posicionamentos da classe artística diante de uma realidade adversa. *Abajur Lilás* também revela essas dinâmicas, mas representa uma metáfora do sistema ditatorial brasileiro.

3.5 – O *Abajur Lilás*: metáfora e luta

O processo de *O Abajur Lilás* representa a luta de Plínio Marcos para compreender o processo histórico. A peça proibida marcou novamente uma geração inteira de teatrólogos e intelectuais. Plínio Marcos deixou claro isso ao escrever um agradecimento especial aos atores e produtores que se empenharam para levar o texto aos palcos em 1975. A luta dos artistas, em meio a um ambiente de incertezas financeiras e proibições rotineiras, estava marcada pelos desmandos da censura.

Quero registrar aqui meu mais sincero agradecimento a toda essa gente que deu a força do seu trabalho, como garantia da validade desta peça [...] A toda a classe teatral de São Paulo, que se solidarizou conosco, assim que se soube que essa peça não podia ser encenada. E, ainda, a todas as entidades que nos apoiaram.¹⁵⁷

O Abajur Lilás tornou-se símbolo dos abusos da censura configurando o hábito do regime de sufocar determinadas práticas teatrais.¹⁵⁸ O processo censório ajuda a compreender essas nuances e as dinâmicas da proibição, bem como os caminhos trilhados pelos artistas da resistência. Como já foi abordado, o texto só foi liberado pelo Conselho Superior de Censura no final da década de 1970, juntamente com *Barrela*, mas até esse momento que proporcionou a liberação, o texto permeou a luta de diversos artistas pela liberdade de expressão. Em 1970, a censura apreciava o texto de Plínio Marcos e afirmava que “dentro daquilo que pode-se considerar de valor para a teatrologia nacional tem. Plínio Marcos é um autor de valor”.¹⁵⁹ Sobre a mensagem do texto, o censor estrutura sua análise pensando em fatores externos que influenciaram o dramaturgo na construção do texto.

¹⁵⁷ MARCOS, Plínio. Programa da peça. In.: <www.pliniomarcos.com>. Acesso em 12/03/2016.

¹⁵⁸ “A peça *O Abajur Lilás* foi escrita em 1969, e no mesmo ano Paulo Goulart começou a produção do espetáculo, com ele mesmo dirigindo, e Nicete Bruno e Walderez de Barros no elenco. Após uma consulta informal à Censura veio a resposta negativa. Os ensaios foram interrompidos. E, em 1970, o texto foi proibido por cinco anos para todo o território nacional. Em 1975, portanto, o texto estaria liberado”. In.: <www.pliniomarcos.com>. Acesso em 20/03/2016.

¹⁵⁹ Parecer do censor José Augusto Costa, 13/03/1970, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

O autor através de entrevistas nos meios de comunicação diz que sua intenção nesse tipo de mensagem é a de chamar a atenção da sociedade e das autoridades para o problema focalizado. Acreditamos na intenção válida do autor, apesar de acharmos que esse tipo de chamamento à razão não conduz realmente para a solução do problema em foco. Quanto aos diálogos, são como não poderiam deixar de ser fortes, pornográficos, grosseiros, chocantes, etc.¹⁶⁰

A metáfora criada por Plínio Marcos conseguiu passar pela censura, o texto foi liberado com cortes.¹⁶¹ O censor recomendava que as Delegacias Regionais da Censura assistissem ao espetáculo e observassem os cortes recomendados. *O Abajur Lilás*, segundo o próprio Plínio Marcos, mesmo estando liberado por esse parecer censório, não chegou aos palcos, pois “uma consulta informal” à censura fez com que o texto fosse proibido por cinco anos. Em 1975, novamente *O Abajur Lilás* será o centro do debate sobre a censura.

E, necessariamente, Plínio recontou esse encontro com Américo Marques da Costa, tendo o Gigetto como cenário. Américo Marques, na perspectiva de Plínio Marcos, queria montar um espetáculo: “para encher o saco desses filhos da puta que tão acabando o país com essa ditadura de merda. E você é o homem pra isso. Vamos montar uma peça sua. Deixa eu ler a peça. Mas pra dar duto. Pra eles proibirem. E a gente agitar”.¹⁶²

Ao recontar esse episódio, Plínio Marcos marca o seu lugar de maldito. “Eu tenho peça pra incomodar. Tenho. Só que pra você ler custa trinta mil cruzeiros”.¹⁶³ A escolha do elenco também.

Começaram os ensaios. Com o Antônio Abujamra no comando. Um dos maiores diretores de todos os tempos. Com Lima Duarte, Walderez de Barros, Cacilda Lanuza, Ariclê Perez. E o Túlio de Lemos de assistente de direção. Eu sabia, e o Américo também sabia, que tudo corria bem. E veio afinal o dia do ensaio para a censura. Eles nos obrigaram a fazer o espetáculo como ia ser na estréia para público. Cenário, figurino, iluminação. Desconfiávamos que era armação das piranhas da censura pra atingirem economicamente a produção. E era. Esse espetáculo pra censura eu assisti. Escondido, porque era proibida a presença de qualquer pessoa, mesmo o autor. E era belo. Belíssimo. Mas... proibiram. Só quem passou por isso pode dizer como é uma sensação de frustração. Precisa uma fibra imensa pra aguentar um troço desse.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ O censor utiliza o Decreto-lei 1077, de 26 de janeiro de 1970, para justificar sua análise, mas “[...] se o autor reduzir alguns palavrões, somos pela sua liberação com a impropriedade máxima [...]”. Plínio Marcos não cedeu às exigências da censura, o texto foi proibido.

¹⁶² MARCOS, Plínio. 1996, Op. cit., p. 112.

¹⁶³ Ibid., p. 112.

¹⁶⁴ MARCOS, Plínio. In.: <www.pliniomarcos.com>. Acesso em 20/03/2016.

A proibição do espetáculo *O Abajur Lilás* na última hora uniu os artistas em torno da crítica à censura. A questão econômica apontada por Plínio Marcos não era novidade. O estrangulamento estético de diversas manifestações artísticas pela atuação da censura também tinha um papel econômico. O texto de *O Abajur Lilás*, na apreciação da censora Teresa Cristina dos Reis Marra, continha “diálogos sórdidos e pornográficos” e a linguagem ofensiva, proibindo com base no Decreto-lei nº 1.077. Bruna Vidal, ao analisar o processo censório de *O Abajur Lilás*, comenta os outros dois pareceres.

Quatro dias depois, outro parecer foi emitido por Cleusa Maria de Barros. A censora identificou temas que representavam perigo a moral, ressaltando que o texto da peça continha “diálogos pornográficos, chocantes e grosseiros usando palavrões obscenos e ofensivos, entremeados de gírias degradantes e vulgares, visando apenas chocar o público”. Entretanto, num segundo momento da apreciação, a técnica de censura destacou que a trama apresentava um conteúdo de natureza política e exibia cenas de tortura física, transmitindo no final do espetáculo, “uma mensagem negativa de incerteza, conformismo doentio e a falta de crença num futuro melhor livres de maldade e de degeneração do mundo em que vivem”. A partir desses argumentos, a agente censória sugere a proibição da peça por infringir o artigo 1º, do Decreto-lei n.º 1.077.¹⁶⁵

No entanto, mesmo com a proibição do texto, os artistas insistiram na autorização para a realização do ensaio geral para a apreciação da censura. Diante do resultado, solicitaram “ser permitida a encenação, mesmo que a apresentação fique restrita à cidade de São Paulo, onde o público, conhecendo o autor, já vá consciente do seu estilo”.¹⁶⁶

O processo se deu quando foi determinada a Comissão de Técnicos de Censura, composta por três censores,¹⁶⁷ para avaliar o espetáculo: Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, Solange Hernandez Teixeira e Antonio Celso Viana Adelizzi. Os dois primeiros censores são figuras conhecidas no meio artístico e censório, pois fizeram carreira na instituição chegando a ocupar cargos nos altos escalões do governo na década de 1980.¹⁶⁸

¹⁶⁵ VIDAL, Bruna Talita Ribeiro. Quando a censura entra em cena: Plínio Marcos e a peça *Abajur Lilás*” (Anos 1970). In.: **XIV Encontro Regional de História: 1964-2014: 50 anos do Golpe Militar no Brasil** (ANPUH-PR), pp.1938-1950, Campo Mourão, PR, Brasil, 2014, p. 1943. Esses pareceres, citados por Vidal, não estão no arquivo do DCDP em Brasília, na Caixa 148.

¹⁶⁶ Comunicado endereçado ao Diretor do DCDP/Brasília, do Américo Marques da Costa Filho Produções Ltda, 24 de abril de 1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁶⁷ A Comissão de Técnicos de Censura é prevista no Art. 13 da Lei nº 5.536 de 21 de novembro de 1968. O artigo estabelece: “A censura de espetáculos e obras cinematográficas será feita por comissões, constituídas de 3 (três) integrantes da série de classes de Técnico de Censura”.

¹⁶⁸ A trajetória das figuras históricas que participaram desse episódio é, no mínimo, singular. Jose Vieira Madeira, Chefe do DCDP, Superintendência Regional de São Paulo, foi quem assinou a ordem de serviço designando a comissão de censores para analisar o espetáculo. José Vieira Madeira foi diretor do DCPD de 1979 a 1981, a convite do Ministro da Justiça do governo do general João Batista Figueiredo, Petrônio Portela. Coriolano Fagundes foi o penúltimo diretor do DCDP, substituindo Solange Hernandez, a “Solange Tesourinha”,

Solange Hernandes produziu um relatório em que sua argumentação está sedimentada no sentido metafórico do texto e suas conexões com a realidade política do país daquele momento. Com a palavra, a ainda desconhecida censora tece suas considerações sobre o texto dramático.

Trata-se de texto realista, cuja narrativa linear procura retratar uma das facetas da prostituição, ou seja, a exploração aviltante e opressora, recriando uma fase entre o relacionamento proxeneta/prostituta [...] Não se trata de peça visando o mero entretenimento, pois pode ser considerada como um exemplo do chamado ‘teatro de ideias’ que busca transmitir mensagens baseadas em análises de cunho político-social.¹⁶⁹

A censora estabelecia, logo no início do seu parecer, os nexos que norteariam suas reflexões. Sendo um texto realista – mesmo que o realismo como corrente teatral não fosse analisado pela censora – *O Abajur Lilás* estava localizado entre os textos que denunciavam a situação política e social do país. A censura política da obra de Plínio Marcos viria transfigurada como uma postura moralizante. Hernandes ainda continua o parecer construindo o seu olhar sobre o texto e as características das personagens.¹⁷⁰ Pois, ao construir o olhar sobre as personagens, a censora estrutura sua análise no sentido metafórico do texto.

Giro – um homossexual, proxeneta que tem o poder sobre sua pequena comunidade. A total ausência de moralidade e sentimentos humanitários aliados a um profundo desejo de desforra por visível carência de afeto [...] Oswaldo – um brutamonte, possuindo apenas força muscular, sem o menor resquício de racionalidade, cumpre as ordens de Giro, criando um ambiente de terror e opressão [...] simboliza a ausência de criatividade, a esterilidade, do poder arbitrário [...] Dilma – resignada, de certa forma acomodada a uma situação da qual não sabe como sair [...] Célia – revoltada, realista, percebe nitidamente a exploração de que é vítima e procura ardentemente interrompê-la [...] pode ser considerada como símbolo da revolta autêntica e do desejo de subverter uma ordem estabelecida [...] Leninha – aparentemente agressiva, porém sem coragem, nem determinação, deseja manter-se alienada e omissa.¹⁷¹

imortalizada por Leo Jaime na música *Solange*. Sobre os censores: KUSHNIR, Beatriz. The End: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, v. 29, p. 107-123, 2004. Vale ler o depoimento de Coriolano a Kushnir. In.: KUSHNIR, Beatriz Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 7, p. 311-334, 2013.

¹⁶⁹ Parecer da censora Solange Maria Teixeira Hernandes, 28/04/1975, São Paulo/SP. A censora avaliou a encenação de *O Abajur Lilás* em 26/04/1975, no Teatro Aliança Francesa. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁷⁰ O resumo da peça feito por Hernandes localiza os lugares de opressão propostos por Plínio Marcos para a construção do ambiente sufocante e realista do texto *O Abajur Lilás*. Assim, a percepção da censora está calcada na construção das situações de exploração e das relações de poder estabelecidas entre as personagens da peça, pois ao descrever as personagens, Hernandes estabelece o elo entre o texto e a situação social do país em 1975.

¹⁷¹ Parecer da censora Solange Maria Teixeira Hernandes, 28/04/1975, São Paulo/SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Essa rápida descrição das personagens estabelece os critérios analíticos da censora. As personagens se movimentam dentro dessa realidade criada por Plínio Marcos na condição de representantes dos diversos segmentos sociais brasileiros. A metáfora do regime se configura nas personagens e na relação de poderes construída pelo dramaturgo. A censora, ao analisar a cena, constrói sua argumentação. Essa perspectiva ainda não tinha sido vinculada antes, apenas com a leitura do texto. Mas se as personagens se movimentam numa trama realista, com características físicas e psicológicas específicas, qual a relação entre a peça e a realidade que justifica sua proibição?

Para ela, a grande preocupação são as “mensagens” que o texto transmite aos espectadores. A censora se comporta como um filtro entre o público e a obra artística. Aqui, ao ressaltar as “mensagens parciais” que envolvem o texto, a espectadora privilegiada tem o poder do veto, o poder da castração. Para ela, “a convivência dos que sempre dobram perante os poderosos”, “a certeza que o poderoso tem de poder contar com a submissão daqueles que se encontram presos a compromissos de qualquer espécie”, “a esperança de tomar o poder e utilizá-lo para o próprio bem”, “a utilização de meios escusos para conservar o poder” e “o poder das armas” são mensagens parciais propostas pela peça *O Abajur Lilás*. A narrativa da censora se entrelaça com as narrativas históricas sobre a realidade política nacional. E a “mensagem global” do espetáculo é a luta coletiva diante do poder.

Ao levantar a problemática do poder discricionário, o autor faz colocações relativas aos aspectos negativos da opressão, da violência e de suas consequências. A focalização das diferentes atitudes perante o poder e a ineficiência da ação individual podem levar facilmente à conclusão de que perante a força só a união de esforços pode alterar uma situação e reformular um esquema. A fragmentação de esforços e a manipulação de meios imorais propiciará sempre a vitória dos mais fortes. O oprimido permanecerá sempre sem horizontes.¹⁷²

No contexto, a identificação das lutas propostas por Plínio Marcos, a censora estabelece os campos simbólicos que sintetizam a proposta estética do dramaturgo. Assim, estabelece níveis de interpretação para justificar sua apreciação da peça, pois justifica seu parecer tendo como referências a construção formal e estética, mas a proibição do espetáculo se dá por outros caminhos. Ressaltando o caráter simbólico da representação teatral, a censora estabelece dois níveis de interpretação da cena. Num primeiro nível, *O Abajur Lilás* está centrado numa perspectiva das relações de poder num espaço reduzido.

Desenrolar dos fatos, apresentados diretamente no palco, relativos a uma micro-comunidade. Não apresenta especificação espaço temporal o que a torna indefinida quanto a este aspecto. Apresenta apenas indícios, quanto ao

¹⁷² Parecer da censora Solange Maria Teixeira Hernandez. 28/04/1975, Op. cit.

guarda-roupa de atualidade e quanto à linguagem, de pertencer à realidade brasileira. Permanece como análise de um problema social.¹⁷³

Num nível mais profundo, a grande preocupação da censora é com o campo da recepção. Pois, “utilizada como linguagem figurada pode ser compreendida como uma análise da relação poder-opressão/fraqueza-exploração em termos universais, atingindo caráter filosófico”. Nesse sentido, a censora preocupa-se com a recepção da obra e suas construções interpretativas por parte do espectador. Como “guardiã da ordem”, estabelece os parâmetros para a compreensão da obra e também os campos da recepção, “restrita a um pequeno círculo de iniciados e entendidos da linguagem teatral, que possivelmente se encarregará de divulgar esclarecimentos a respeito, como tem acontecido com outras peças”. O espetáculo, nos diversos níveis interpretativos propostos pela censora, alimenta uma luta que, construída dentro das relações do micropoder, pode ser compreendida como uma metáfora da realidade social brasileira, a partir do momento que não estabelece lugar e tempo do enredo. Entre a forma e o conteúdo, a censora pensa nas duas perspectivas. A conclusão do parecer é óbvia, mas desconsidera toda a argumentação anterior.

Opino pela proibição [...] já que, a utilização de linguagem pornográfica quanto ao texto, e de linguagem visual e auditiva imorais quanto à encenação, podem ser consideradas ofensivas ao decoro público. Considero improdutiva a aplicação de cortes ou de alterações tanto no texto quanto na encenação devido à densidade da ação e à sua estrutura inteiriça.¹⁷⁴

Hernandes era categórica: o texto e o espetáculo feriam o “decôro público”. Esse longo parecer, fora dos padrões estabelecidos pela censura, forjou uma interpretação que ganharia fôlego nas lutas empreendidas pelos artistas diante da situação censória. Ou seja, se uma obra artística dialoga tanto com a realidade, por que a proibição? Ainda, a visão da censora destoava dos outros dois pareceres, pois o mesmo espetáculo aglutinava posicionamentos contrários dentro da censura. “Constatamos, assim, tratar-se de representação dramática, enfocando através do relacionamento entre os seus personagens, todos absolutamente marginalizados, verdadeiros párias sociais, aspectos do submundo da prostituição e da exploração do lenocídio”.¹⁷⁵

Assim, o parecer de Adelizzi também está centrado na compreensão das características das personagens e na construção da cena, pois reitera que não pode exigir cortes ou restrições

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Nesse mesmo documento, a censora usa como argumento jurídico o Decreto-lei 20.493, de 24 de janeiro de 1946 – erroneamente citado como 20.496 no parecer. Apesar de toda a argumentação teórica sobre o espetáculo, a proibição tem um único fundamento jurídico: “Art. 41, alínea a – contiver qualquer ofensa ao decôro público”.

¹⁷⁵ Parecer de Antonio Celso Viana Adelizzi, 29/04/1975, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

parciais, face à natureza do tema abordado, “à condição das personagens, e, principalmente, à própria estrutura do texto toda ela marcada por um incontável número de palavrões”¹⁷⁶. O censor ainda reafirma que a “representação faz uma ‘mostragem’ da exploração do lenocínio e da prostituição, chegando mesmo a indicar os aspectos miseráveis e degradantes da sua prática”. O espetáculo ganha contornos de denúncia social na visão do censor. Toda a estrutura analisada por Hernandez, Adelizzi utiliza para referendar a importância da cena para a compreensão da realidade social. O espetáculo, na visão de Adelizzi, representava uma dimensão das relações de poder entre os grupos sociais marginalizados, situação que não justificaria cortes no texto ou na cena.¹⁷⁷ Com argumentos morais, o censor libera o espetáculo para maiores de 18 anos.

O último parecer também reiterou a importância do tema e a relevância da dramaturgia de Plínio Marcos. Para ele, *O Abajur Lilás* é um espetáculo moralista e explica sua definição de moralidade.

Há um apelo para cada um dar sua contribuição no sentido de sanar esse problema social. Neste particular a peça, embora chocante, de impacto, como convém à obra de criador de gênio, é moralista, porque procura conscientizar cada cidadão do seu quinhão de responsabilidade para com a sociedade, meio no qual cada um tem o seu papel a desempenhar e a omissão de muitos faz o desalento de todos.¹⁷⁸

As percepções dos censores são controversas. Hernandez construiu sua argumentação tendo como referência a linguagem metafórica do texto, reflexão que embasou a sua proibição. Adelizzi reafirma o caráter realista do texto e justifica a sua liberação. Coriolano analisa o moralismo do texto, mas interpreta a necessidade de compreender o problema social.

O ambiente e o linguajar chãos, que, por uma questão de verossimilhança, são pertinentes e necessários à obra em seu conjunto. Exatamente por aprendermos que aí não estão graciosamente, mas para darem uma certa estrutura à peça, não vemos como propor corte no texto, sem lhe prejudicar a unidade, o contexto.¹⁷⁹

Nesse sentido, o censor defende o uso da linguagem e a estrutura da peça. Ao pensar *O Abajur Lilás*, Fagundes descarta a “conotação política” do espetáculo. Para ele, a noção de

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Adelizzi recomendou alguns cortes nas cenas: “Assim, entendemos como indispensável que Célia não substitua a calcinha, face a possibilidade de desnudar-se, total ou parcialmente [...] Leninha não seja torturada em pau-de-arara [...] consoante a marcação que nos foi apresentada, em razão de facultar conotação capaz de gerar comprometimento de ordem psicossocial ou política”. Parecer de Antonio Celso Viana Adelizzi, 29/04/1975, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁷⁸ Parecer de Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, 29/04/1975, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁷⁹ Ibid.

política foi esvaziada pela conotação moralizante do espetáculo. A universalidade do tema é o motivo de seu esvaziamento político. Hernandez e Fagundes contrapunham suas análises no campo moral.

Continuará ainda sendo uma obra de polêmica social, que é o tema preferido dos teatrólogos de todos os tempos. Há de conter críticas mas, conforme já dissemos, de certo modo moralizadoras e, conseqüentemente, positivas. Desprovidas de conotações políticas, sua ação não estará situada nem no espaço, nem no tempo, mas revestida de universalidade, pois o problema enfocado é familiar e tem sido perene à sociedade de cada nação, indistintamente. Desejar privar a obra teatral de uma de suas características mais marcantes seria a condenação do próprio teatro.¹⁸⁰

Nesse sentido, Fagundes explica a obra pelo olhar estético. O universal que justifica a encenação, demarcando um posicionamento sobre a realidade social. Os cortes recomendados pelo censor buscam também o olhar atento para com o espectador. Para ele, a cena final de tortura, com “a possibilidade de o espectador comprometido desvirtuá-la e fazer sua extrapolação para a realidade política brasileira, que é bem diversa”, deve ser modificada. A negação da existência da tortura é evidente. O complexo mecanismo elaborado pelo censor tem como foco o espectador que seria um elemento que desvirtuaria do espetáculo.

Entendemos que a sequência em questão deve ter a marcação alterada, de maneira à violência física impingida às prostitutas pelo homossexual e pelo ‘leão de chácara’, ou qualquer outro procedimento no qual o leigo ou o agitador eventualmente possa encontrar uma analogia com a conduta de polícia atrabiliária. No final deve dar-se, pois, uma mudança na marcação, com o objetivo de descaracterizar, esvaziar o eventual e velado conteúdo politicamente indesejável.¹⁸¹

Para o censor, elimina-se o que não condiz com a realidade. Elimina-se a tortura que, na visão dos militares – não aconteceu ou foi ato isolado – distante de uma prática empreendida pelo Estado brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. O censor também corroborava com essa mesma visão, *O Abajur Lilás* foi proibido. A versão de Plínio Marcos é mais instigante. Pois, “aqueles senhores e senhoras que eram incapazes até de fazer um ‘o’ com o cú [...] proibiram. Só quem passou por isso pode dizer como é a sensação de frustração. Precisa ter uma fibra imensa pra aguentar um troço desse”.¹⁸² A narração pliniana reitera essa postura de combatente, em parte construída na obra e nos embates com a censura. Uma reportagem publicada em Brasília, pela proibição de *O Abajur Lilás*, dava um pouco a dimensão das lutas e dos embargos econômicos causados pela censura.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² MARCOS, Plínio. 1996, Op. cit., p. 114.

Que se acuda o teatro brasileiro, antes que ele morra, e que não transformemos jovens escritores primitivos, como Plínio Marcos, em futuros Flauberts consagrados pela História. Seguramente, ninguém gravará a memória dos censores, mas se falará sempre de um tempo de intolerância em que uma peça, *O Abajur Lilás*, foi um escândalo. Talvez se diga no futuro, um escândalo imerecido.¹⁸³

Plínio Marcos resistiu. Pelo viés burocrático, o dramaturgo buscou os caminhos da justiça para a liberação de *O Abajur Lilás*. “A bem da verdade, vários advogados a fim de aparecer se apresentaram. O Iberê mandava eles pra mim. Eu descartava. Eram todos advogados com ideias de procurar fazer conchavos com o governo. Por uma questão de gentileza com seus colegas, o Iberê concordava. Eu não... Escreveu um documento esculachando com o ministro Armando Falcão, num tempo de ditadura pesada”. Sobre a continuidade do recurso, Plínio ainda é mais sarcástico.

Feito do Iberê Bandeira de Melo, que assinou o documento e foi pessoalmente levar na casa de cada um dos juízes do Supremo Tribunal Federal. A maioria recebia o Iberê na porta da cozinha, nem o convidava a entrar. Mas eles foram constrangidos a receber o documento entregue pelo meu advogado. Era forte. Aquele tribunal foi encostado na parede. E os juízes tiveram que se enfiar nas becas oficiais e entrar no tribunal. O promotor fez questão de declarar que era a primeira vez que acontecia um arrocho tão bem dado naquele tribunal. E o relator teve que ler o documento do Iberê em voz alta. Quando chegou no pedaço da cabeça podre do Falcão, eu aplaudi. Aplaudi com entusiasmo. O Iberê, modesto, ficou em silêncio. Aliás, só eu e o Iberê estávamos no auditório. Aqueles panacas sem um pinga de dignidade me olharam ameaçadoramente. Eu ria. Quando acabou a leitura, teve início a votação. Todos iam acompanhando o voto do relator. Mas de repente, que surpresa! Havia um homem honrado entre os juízes. O Dr. Jarbas Nobre. Que pediu pra declarar seu voto. A coragem é sempre uma coisa comovente.¹⁸⁴

Os artistas se reuniram e marcaram sua posição. Elaboraram um manifesto para ser lido em todos os teatros de São Paulo antes dos espetáculos. A denúncia do manifesto mostra os abusos da censura e as arbitrariedades enfrentadas pelo teatro naqueles anos. O espetáculo e o texto de *O Abajur Lilás* tornaram-se, como outros textos e espetáculos analisados de Plínio Marcos, símbolo da luta artística contra a censura. E corroboraram para a construção da imagem de maldito do dramaturgo. A proibição provocou a união da classe artística. O manifesto chama a atenção para o arrocho econômico propiciado pelas proibições e pelos desmandos da censura. Ressaltava a necessidade do diálogo entre a classe artística e o

¹⁸³ Sem autor. Censura policial. **Jornal de Brasília**, 18/05/1975.

¹⁸⁴ MARCOS, Plínio. 1996, Op. cit., p. 116. A peça foi proibida em 05 de maio de 1975. Em 14 de maio de 1975, o ministro da Justiça Armando Falcão emitiu portaria proibindo a peça em todo o território nacional por “exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes”. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

governo, pois o “excessivo rigor que se utiliza contra nós impede, frequentemente, que possamos apresentar um trabalho de maior profundidade e que sejamos o espelho do nosso tempo, como é função da arte teatral”.¹⁸⁵

O documento reiterava a disposição para o diálogo, narrado em diversos encontros com o governo, no sentido de obter uma maior liberdade por parte da censura. Além disso, a aplicação de critérios censórios mais coerentes e condizentes com a realidade atual do país.¹⁸⁶ O diálogo com o público era o principal meio de estabelecer a luta teatral, agora também entre palco e plateia.

Há muito tempo que o teatro brasileiro vem sofrendo toda a sorte de pressões e de cerceamento à sua liberdade de expressão. Aproximadamente 400 peças teatrais estão, no momento, proibidas pela Censura. Os critérios utilizados pelos poderes constituídos escapam à nossa compreensão e o excessivo rigor que se utiliza contra nós impede, frequentemente, que possamos apresentar um trabalho de maior profundidade.¹⁸⁷

Nesse caso, a censura era vista como um entrave para o desenvolvimento artístico e sem critérios definidos. O caso de *O Abajur Lilás* é sintomático, pois “o público compreendera o quanto se exige de esforço e de recursos financeiros aplicados na produção de um espetáculo teatral. No caso específico da peça de Plínio Marcos, além de um autor importante ser proibido de se expressar, tal proibição também coloca repentinamente no desemprego aqueles nossos colegas que estiveram envolvidos no projeto”.¹⁸⁸

O manifesto solidariza com a classe teatral. É um exemplo de luta pela liberdade de expressão. Se de um lado, os abusos censórios foram justificados pela construção idealizada de um país na década de 1960, em 1975, a classe artística recoloca as questões para o público. Que país é esse que impede o artista de trabalhar? O processo de proibição de *O Abajur Lilás* é entendido como desrespeito à classe teatral, exatamente pelos longos debates suscitados

¹⁸⁵ Manifesto dos artistas, lido antes dos espetáculos teatrais, em São Paulo, por ocasião da proibição da peça teatral *O Abajur Lilás*. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁸⁶ O ano é paradigmático. Segundo Michalski, “alguns passos para frente conseguiram ser dados: pela brecha aberta por *Um grito para do ar* infiltrou-se uma outra obra politicamente importante e que parecia dificilmente capaz de vencer a barreira da censura: *Gota d'água*; e o Concurso de Dramaturgia do SNT, suspenso desde 1968, em decorrência da premiação de *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, não assimilado pelas autoridades de segurança, é revivido pela Administração Orlando Miranda e logo na primeira edição da nova fase, que reuniu o número recorde de 371 peças, dá o primeiro prêmio, a título póstumo, à outra obra, politicamente não menos densa, do mesmo Vianinha, *Rasga-corção*. Mas alguns passos foram dados para trás: o mesmo *Rasga-corção* e também a peça colocada em segundo lugar no mesmo concurso, *A invasão dos bárbaros*, de Consuelo de Castro, ficam congeladas pela censura e mais tarde acabam proibidas”. *Rasga Coração* é citada no documento, exemplo dos desmandos da censura. MICHALSKI, Yan. 1985, Op. cit., p. 63.

¹⁸⁷ Manifesto dos artistas, lido antes dos espetáculos teatrais, em São Paulo, por ocasião da proibição da peça teatral *O Abajur Lilás*, 15/05.1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁸⁸ Ibid.

entre o dramaturgo e as autoridades responsáveis, culminando na proibição pelo ministro da Justiça Armando Falcão.¹⁸⁹

A decisão da Censura, vetando a peça de Plínio, não foi muito rápida: depois de conversar com diversas autoridades em São Paulo, ele esteve esperançoso quanto às perspectivas da distensão, cujos ecos, na área de teatro, pareciam iminentes. Mas a peregrinação de Plínio Marcos terminou na antessala do ministro Armando Falcão, da Justiça, onde um assessor comunicou que as perspectivas não eram boas e pediu paciência ao autor.¹⁹⁰

O comunicado, lido em todos os teatros de São Paulo, marcou a luta dos artistas contra a censura. A linguagem pliniana ganhava contornos estéticos precisos, pois suas obras marcavam uma fissura social, um mundo em constante embate com a realidade almejada por diversos segmentos sociais conservadores, tendo o braço militar como agente político e os históricos sentimentos conservadores da sociedade brasileira: paternalismo, machismo e racismo. Uma reportagem na Folha de São Paulo trazia para o grande público um manifesto em favor de Plínio Marcos, um dramaturgo que mostra as mazelas cotidianas e as lutas silenciosas dos “seres marginais”. Sem passado, tornavam-se humanos na pena do santista.

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

¹⁸⁹ Em comunicado ao ministro da Justiça, datado de 07 de maio de 1975, o Diretor Geral do Departamento da Polícia Federal, Moacyr Coelho, após narrar o comparecimento de Plínio Marcos ao departamento e reclamar de 17 anos de perseguição censória, afirmou: “Tenho dúvidas quanto à conveniência ou não de proibir o trabalho do Sr. PLÍNIO MARCOS, autor festejado em São Paulo. Estas dúvidas quase se desvanecem quando leio que entre as primeiras providências que os comunistas adotaram em SAIGON foram da moralidade pública, fechando os cabarés e as casas de prostituição instaladas pelos americanos, ou para atendê-los”. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁹⁰ Manifesto dos artistas, lido antes dos espetáculos teatrais, em São Paulo, por ocasião da proibição da peça teatral *O Abajur Lilá*, 15/05.1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148. Após a leitura do manifesto, todos os espetáculos foram cancelados pela greve dos artistas, no dia 15 de maio de 1975, em solidariedade aos colegas que sofriam com a censura de suas obras.

A linguagem, questionada pelos censores por meio de seus pareceres, era a própria realidade. Se o teatro realista de Plínio Marcos é chocante, a realidade que ele dialoga também revela essas nuances. O mundo não pode ser idealizado pela arte, a arte representa o mundo.

O processo censório de *O Abajur Lilás* seria objeto de atuação do Conselho Superior de Censura em 1980.¹⁹² Juntamente com *Barrela*, a peça que protagonizou os diversos embates entre a censura e a classe artística, enfim seria liberada.¹⁹³ O documento está sedimentado na reflexão estética da obra pliniana construindo os caminhos da burocracia censória de *O Abajur Lilás*. Em 1980, *O Abajur Lilás* era um verdadeiro exemplo de realismo marginal, pois essa situação já havia sido apontada pelo primeiro parecer sobre o texto teatral, ainda em 1970, pois “o exame do texto, visando o espetáculo teatral, tem que se ajustar à ação que se desenrola diante dos olhos do espectador”.¹⁹⁴ Assim, o parecer do Conselho Superior de Censura está dialogando com os pareceres anteriores, mas recoloca as questões históricas do momento.

No caminho que pode levar ao parecer final, sobre a intenção do espetáculo, creio que é fundamental abordar esse problema já que a extrema restrição censória foi baseada exclusivamente nos chamados ‘palavrões’ fartamente utilizados nos diálogos, tanto que se o autor concordasse em cortar alguns deles, o parecer concluiria pela liberação.¹⁹⁵

O Conselho Superior de Censura, ao analisar todo o processo de *O Abajur Lilás*, buscou compreender os pareceres censórios dentro de um contexto específico, mas estabeleceu os limites interpretativos da censura. O rigor censório, construído em cima do argumento legalizador da “moral de dos bons costumes”, deixa de ser referência fundamental em 1980. Assim, as proibições anteriores estariam calcadas em valores retrógrados da sociedade brasileira, haja vista que “hoje, mais do que nunca, no chamado teatro de vanguarda a linguagem utilizada busca justamente provocar o espectador, surpreendê-lo pelo impacto

¹⁹¹ UM MANIFESTO EM favor de Plínio Marcos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 maio de 1975.

¹⁹² Documento enviado ao Conselho Superior de Censura pelo advogado Iberê Bandeira de Melo requerendo a liberação de *Barrela* e *O Abajur Lilás*, datado de 10 de março de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁹³ O processo de *O Abajur Lilás* tem dois pareceres que proibiram o espetáculo tendo por embasamento legal o Decreto-lei 1.077 de 26 de abril de 1970, alegando “matéria ofensiva à moral e aos bons costumes...”. São eles: Parecer da Teresa Cristina dos Reis Marra de 03/04/1975 e Cleusa Maria Ferreira Barros de 07/04/1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁹⁴ Parecer do Conselho Superior de Censura sobre *O Abajur Lilás*, 09/04/1980, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

¹⁹⁵ Ibid.

causado, trazê-lo do seu mundo rotineiro para o universo mostrado em cena. É a anti-linguagem”.¹⁹⁶

Não existe “assunto proibido” para o conhecimento humano, pois é assim que o teatro realiza a sua função educativa. Em cinco anos, *O Abajur Lilás* tornou-se símbolo de um teatro que desvenda a realidade e ainda tem uma proposta educativa. Os argumentos utilizados recolocam a crueza da linguagem e a capacidade do dramaturgo em mostrar a realidade. Apenas um “repórter de um tempo mau”. Sobre as “cenas de torturas” nenhuma palavra. A tortura ainda permanecia um tabu naquele momento. E o documento confirma a força da dramaturgia pliniana, “a peça construtiva, de fundo moral, embora o autor se enquadre entre os veristas levando à cena a verdade na sua integral crueza”.

Acima do possível impacto que esse linguajar, próprio desse sub-mundo, possa causar a muitos espectadores, ninguém poderá deixar de refletir no doloroso problema que ela apresenta e sentir a urgente necessidade de dar uma resposta à angustiante pergunta com que o autor finaliza sua peça. Para onde vamos?¹⁹⁷

Nesse sentido, pensar o processo censório de *O Abajur Lilás* nos coloca algumas questões para compreender as transformações na década de 1970¹⁹⁸. Os limites da censura moral e a construção da realidade almejada pelo governo. Os censores, dentro de uma limitada legislação censória, buscaram interpretar os “desejos do sistema” proibindo e demarcando posicionamentos cada vez mais autoritários. Muitos exerceram com “brilhantismo” o ofício, deixando verdadeiras obras-primas nos porões dos arquivos da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Plínio Marcos, assim como muitos dramaturgos, foi uma vítima feroz desse sistema. Bradou o grito dos excluídos, assim como suas personagens, buscou por diversas vias a liberdade de expressão. Não estava sozinho, mas sua postura indômita, sua verve crítica o colocou como alvo da censura. A imagem de “dramaturgo maldito” sedimentava-se cada vez mais, pois Plínio Marcos era sinônimo de decadência moral, denúncia social e amargava diversas proibições. Na década de 1970, era símbolo da luta do artista contra a censura num momento histórico de autoritarismo.

Entre a moral e a política, a censura brasileira se reconfigurava, demonstrando, em diversos momentos, uma profunda articulação entre os caminhos censórios forjando uma situação em que as proibições morais estavam ligadas aos valores conservadores mais

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Todos os pareceres da década de 1980 liberaram *O Abajur Lilás* por representar uma denúncia social nos mesmos moldes de *Barrela e Navalha na Carne*. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

profundos de parcelas significativas da sociedade brasileira. Esses valores, pelo prisma dos censores, travestiam-se de “vontades universais”, fundamentos políticos e bases sociais da realidade brasileira. Nem todos partilhavam desses valores. Em quase todos os processos da censura sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, os argumentos, mesmo que apoiados numa legislação censória que se adaptava aos novos mecanismos do autoritarismo brasileiro, eram estruturados entre a moralidade e a política. Atacavam o dramaturgo por ambos os lados sedimentando uma trajetória marcada pela luta entre a arte e o autoritarismo. Os dois campos se completavam numa interpretação da realidade brasileira que se estruturava entre o público e o privado. Os censores, pontas de lança do sistema autoritário brasileiro, sedimentavam sua argumentação, em muitos casos, por meio de uma leitura pessoal e parcial da realidade brasileira. Em outros, a legislação censória servia para justificar exatamente esse olhar conservador para as obras artísticas. Plínio Marcos era vítima em ambos os casos, pois sua obra mostrava as fraturas do sistema econômico, político e social. Sem dúvida, o maldito criou uma dramaturgia que incomodava a sociedade brasileira, mas a censura de suas obras contribuiu para que esse “repórter de um tempo mau” entrasse para a história do teatro brasileiro também como perseguido e maldito. Em alguns momentos, principalmente na primeira metade da década de 1970, com mais de dez peças proibidas e impedido de trabalhar em diversos jornais, Plínio Marcos incorporava e vivenciava o estigma de “dramaturgo maldito”. Assim, quanto mais a censura proibia suas obras, mais o dramaturgo investia contra os poderes constituídos, forjando uma história de opressão e luta.

A censura vetou grande parte da obra por um longo período, pois reivindicava o seu papel basilar no sistema autoritário brasileiro. Como as prisões, as cassações, os exílios e as mortes, o governo ditatorial brasileiro demonstrava, com a censura, uma verdadeira luta ideológica travada contra a classe artística, principalmente, o teatro. Plínio Marcos encarnou verdadeiramente esse papel, pois foi um dos dramaturgos mais censurados. A censura, nesse sentido, sedimentava o seu lugar revirando os valores mais conservadores da sociedade brasileira e adequando às novas exigências dos governos militares. A “moral e os bons costumes” serviam de pretexto para estruturarem uma das perseguições mais longas a um artista brasileiro.

Por outro lado, os processos censórios explicaram os caminhos adotados pela censura e pelos artistas nesses embates. Tais embates revelam as dimensões do campo da “resistência democrática” e os impactos na trajetória singular de Plínio Marcos. As dimensões dos processos analisados são singulares, pois demonstram as necessidades históricas de um artista em diálogo com o seu tempo. Em alguns casos – como em *Navalha na carne* e *Abajur lilás* – essa luta propiciou a união da classe teatral diante dos abusos da censura. Quando esses textos

foram liberados, novamente assistiu-se um verdadeiro “festival de Plínio Marcos” no final da década de 1970. Nesse exemplo, um evento singular era sintomático e demonstrava historicamente que os valores democráticos ainda pulsavam em parcelas significativas da sociedade brasileira, tornando-se bandeiras coletivas de lutas. Outros casos – como em *Barrela* e *Dois perdidos numa noite suja* – são exemplos de lutas cotidianas e símbolos das estratégias de luta no campo da burocracia. São trajetórias singulares. Se não contagiaram a classe teatral, foram símbolos de resistência do teatro contra o autoritarismo. O teatro como arte vencia, mas o dramaturgo carregava consigo o estigma de maldito.

Assim, pensar a censura para Plínio Marcos é também pensar o papel da cultura de oposição na sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970. Ademais, cultura como campo de atuação do intelectual, dos artistas e como lugar de produção da resistência aos abusos do regime militar. Por diversos caminhos, Plínio Marcos mostrou uma intensa resistência aos desmandos do regime e trilhou os caminhos da burocracia censória para liberar seus textos. Em última instância – os processos de *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás* – são momentos reveladores do pensamento crítico de Plínio Marcos que legaram para a posteridade uma complexa relação entre teatro, poder e sociedade autoritária. Em último caso, são referências de lutas em busca da liberdade de expressão. Sem dúvida, essas perspectivas libertárias chegaram à posteridade.

Neste contexto, a academia demorou algumas décadas para se interessar pela dramaturgia de Plínio Marcos. Os trabalhos acadêmicos sobre o tema reestruturaram e incorporaram essas “novas histórias sobre o teatro brasileiro” tendo como norte a dramaturgia em um tempo de possibilidades. Essas análises, provas documentais de uma previsão bem humorada, são reveladoras do impacto da obra, da força estética de uma dramaturgia que ainda mostra o seu valor. Também revelam o impacto de uma vida.

Uma noite, a fila estava curta e eu estava no último lugar para adquirir o ingresso. Plínio Marcos, que era muito conhecido de todos, se aproximou e tivemos tempo para trocar o seguinte diálogo, que nunca mais saiu do meu pensamento: __ Plínio, um dia suas obras serão estudadas nas universidades. Professores universitários vão orientar teses de doutoramento a seu respeito. Ele soltou uma sonora gargalhada que vibrava por todo o corpo pesado. Depois ficou sério e disse com muita ironia: __ Só se for uma tese orientada por você. Eu era ainda um jovem estudante universitário vivendo os tempos de chumbo da Maria Antônia e da transferência atabalhoada para os “charcos do Butantã”, expressão com a qual os alunos se referiam à Cidade Universitária, ainda inacabada, com galpões improvisados para receber os cursos da Faculdade recém-destruída por grupos do temido “Comando de Caça aos Comunistas” (CCC), de triste memória.¹⁹⁹

¹⁹⁹ FARIA, Gentil de. Prefácio. In: ENEDINO, Wagner Corsino. **Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009, p. 09-10.

Assim, essa previsão “carregada de ironia” também incorpora uma noção histórica de lugar social: o lugar de maldito. Se a crítica teatral apontou os limites estéticos no momento de escrita das obras, com o passar dos anos, o dramaturgo foi incorporado como revolucionário e maldito na tentativa de construir uma “história do teatro brasileiro” por esses mesmos críticos. Suas personagens e seus dramas, trazidos para o palco, eram exemplos cotidianos da falência do nacional popular no teatro brasileiro e suas contradições estéticas e políticas mostravam a complexidade da realidade brasileira. Mesmo não sendo uma obra engajada nos moldes desse nacionalismo crítico, o teatro de Plínio Marcos mostrava as fissuras do sistema capitalista. O teatro de Plínio Marcos não era marginal. A censura, perfeitamente articulada aos mecanismos do governo autoritário, proibiu grande parte de sua obra no final da década de 1960 e por quase toda a década de 1970. Para os censores, a dramaturgia de Plínio Marcos não era considerada obra de arte. O maldito empreendia suas lutas.

Na academia, Plínio Marcos será incorporado como revolucionário do teatro brasileiro que tem sua obra dramática misturada a sua biografia. Nesse campo interpretativo, os acadêmicos reviveram o maldito sob um novo ponto de vista: a relação entre vida, obra e o contexto histórico. A diversidade de trabalhos demonstra que o dramaturgo e sua obra foram incorporados definitivamente ao universo acadêmico. Por outro lado, essa diversidade desloca o dramaturgo e sua obra do seu tempo histórico, forjando interpretações que se estruturam pelo cânone teatral. Um cânone reafirmado em diversos momentos. Assim, a obra torna-se um reflexo dela mesma, pois as matrizes interpretativas continuam forjando e moldando as interpretações futuras, solidificando um horizonte de expectativas construído e reafirmado ao longo de quatro décadas. Nesse sentido, apreender esses posicionamentos acadêmicos torna-se fundamental para compreender as nuances da obra, as construções biográficas e a reafirmação do maldito na universidade.

Capítulo 4 – Interpretações acadêmicas e biográficas sobre o dramaturgo Plínio Marcos

O homem não se ordena à realidade natural do mundo como o animal, antes ele se arranca dela e se contrapõe a ela, exigindo, lutando, violentando e sendo violentado – com este primeiro dualismo inicia-se o processo infindável entre o sujeito e o objeto. (Georg Simmel)

ESPECTRO – Sou o espírito do teu pai; condenado durante certo tempo a vagar pela noite e, durante o dia a jejuar nas chamas; até que estejam extintos e purgados os torpes crimes que em vida cometi. Mas como estou proibido de contar-te os segredos de minha prisão, não poderei fazer-te um relato, cuja palavra mais insignificante horrorizaria tua alma, gelaria teu sangue jovem, faria teus dois olhos, como se fossem estrelas, saltar de suas órbitas, dividiria os cachos de tua cabeleira emaranhada, e cada um de teus cabelos se levantaria separadamente, como os dardos do porco-espinho enfurecido; mas esses segredos do sobrenatural não são para ouvidos de carne e sangue... Escuta, escuta, oh! Escuta! Se algum dia gostaste de teu pai...

HAMLET – Oh! Deus!

ESPECTRO – Vinga-lhe o infame e monstruoso assassinato!

HAMLET – Assassinato!? (William Shakespeare)

4.1 – Dos marginais aos místicos

A universidade demorou alguns anos para se debruçar sobre a dramaturgia de Plínio Marcos. Paulo Vieira foi pioneiro e produziu um trabalho que, com vistas a uma organização temática, estrutura uma análise interna e formal de toda a obra pliniana.¹ Sua abordagem estabelece uma dinâmica entre personagens, ação e situação dramática/conflito, bem como uma relação externa que se dá pela recepção da crítica teatral e do próprio Plínio Marcos. Os textos dramáticos são organizados realocando as temáticas e as perspectivas estéticas e formais ao longo das décadas de 1960 e 1970. Mas o que torna o trabalho relevante para nossa

¹ Paulo Roberto Vieira de Melo concluiu o doutorado em artes pela Universidade de São Paulo em 1993. É um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o dramaturgo santista. O título do trabalho: *Plínio Marcos: a flor e o mal* intensifica as discussões acadêmicas que vão nortear os debates sobre a obra pliniana na década de 1990, pois estabelece um olhar organizador e interpretativo da obra como um todo, pensando as relações internas dos textos e a carreira do autor. VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993. O texto está organizado em dois blocos interpretativos: um primeiro momento em que situa a “poética da crueldade” e uma reflexão centrada nos textos teatrais balizadas pelo referencial dos críticos teatrais.

pesquisa é a construção de uma interpretação marcada pelo olhar catalogador dos textos, bem como das críticas teatrais, tendo como referência uma linha temporal e estética.²

Essa visão demarca uma postura linear em relação à obra pliniana que se distancia da interpretação histórica. Para Vieira, “a leitura da obra de Plínio Marcos apontará uma perda na qualidade dramaturgica à medida que o interesse do autor sai das personagens bandidas, irremediavelmente cruéis, para as personagens místicas”.³ Dessa maneira, a análise sedimenta uma visão internalizante da obra, marcando posicionamentos estéticos e sociais descolados da realidade social. Para ele, “deve-se, aos poucos, ir percebendo as mudanças muitas vezes sutis de uma obra a outra, culminando não apenas numa inversão temática, num momento posterior, como também no esgotamento do próprio modelo de dramaturgia criado pelo autor. Assim sendo, cumpriu-se uma trajetória que partiu dos bandidos e desvalidos de sua primeira criação ao místico da última”.⁴ A construção dramática torna-se um processo interpretativo dentro da própria obra, quando se dedica aos marginalizados no início da carreira e aos místicos ao final da vida. O ciclo estava completo.

Segundo Vieira, a dramaturgia pliniana será marcada por três grandes momentos de criação que se organizam atemporalmente. O primeiro momento compreende as décadas de 1960 e 1970 em que se encontram a maior parte das personagens marginalizadas e desvalidas. De acordo com o autor, são as personagens dos textos: *Barrela*; *Os Fantoches*; *Dois Perdidos* *Numa Noite Suja*; *Navalha na Carne*; *Homens de Papel*; *Oração para um Pé de Chinelo*; *Quando as Máquinas Param*; *Abajur Lilás e Sob o Signo da Discoteque*. É uma organização que vislumbra a hierarquização que se justifica pela construção e análise das personagens dramáticas. É o momento da “constatação” que, alicerçada na capacidade interpretativa do dramaturgo, constata a existência do mal na sociedade.⁵

² Mário Guidarini produziu um trabalho interessante sobre Plínio Marcos. Sua proposta é um conjunto de pequenos textos reflexivos sobre toda a carreira de Plínio Marcos tendo como norte interpretativo as temáticas abordadas nos textos teatrais. O deslocamento das obras do contexto que as produziu forma um conjunto de crônicas temáticas que perpassam os diversos textos e momentos da vida do dramaturgo. Também é uma leitura teleológica da obra deslocada do seu tempo. Para ele, a banalização das relações entre as personagens marca o conflito entre o bem e o mal. Guidarini também estabelece as fases da dramaturgia pliniana em Realismo contestatório, Esoterismo subversivo, Heróis populares e inéditos, Introspecção subversiva e Reportagens e histórias populares. GUIDARINI, MÁRIO. **A desova da Serpente**: teatro contemporâneo brasileiro. Florianópolis: Ed. da UfSC, 1996.

³ VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 08.

⁴ Ibid., p. 08.

⁵ Para uma compreensão do mal, o autor interpreta o mundo como um “confronto sem tréguas entre o bem e o mal, e por esse motivo há em sua obra um cotejo que pende entre a moral e metafísica”. Nesse sentido, tal perspectiva analítica desconsidera as fronteiras históricas e estabelece uma dinâmica transcendente do mal. “O problema do mal dificilmente poderá ser resolvido no plano da sociedade, ou seja, no âmbito político das relações humanas, simplesmente porque se outros motivos não houvessem (motivos de origens ontológicas, ou o

Num segundo momento, Vieira identifica nos musicais: *Balbina de Iansã*; *Feira-Livre*; *Noel Rosa, o Poeta da Vila e seus amores*; *Chico Viola, o Rei da Voz*, escritos entre os anos de 1970 e 1976, representantes de uma época de incursão do dramaturgo nos diferentes universos dramáticos. Se no primeiro momento o debate tem como referência a existência das personagens marginalizadas, aqui a reflexão está sedimentada pela apropriação formal e estrutura estética dos musicais. O contexto histórico torna-se apenas pano de fundo para as transformações estéticas propostas nessas obras.

No terceiro momento, são os textos místicos: *Dia Virá ou Jesus-Homem*; *Madame Blavatsky*; *Balada de um Palhaço*; *A Mancha Roxa*. Essa fase são os textos construídos entre 1978 e 1988. *Querô* seria um texto híbrido marcando-se assim um momento de transição da obra de Plínio Marcos. É um momento em que o dramaturgo propõe a superação do mal social.

Contudo, revelo que, na passagem da fase de constatação para a de proposição, no núcleo da obra de Plínio Marcos, há considerável perda de qualidade na ação e no conflito, como se houvesse uma entropia nas relações internas das obras que apontam o tema místico. Perseguindo esse veio, a entropia constituiu-se, portanto, na hipótese sobre a qual desenvolveu-se o estudo.⁶

Para justificar essa tese, Vieira irá construir uma argumentação que tem como referência o trabalho de Sábato Magaldi.⁷ Para ele, inserir Plínio Marcos numa corrente realizadora do teatro brasileiro era uma questão primordial para cunhar sua análise, pois o olhar dos críticos teatrais seria basilar para a organização da reflexão. Assim, quando pensamos o dramaturgo Plínio Marcos, num contexto histórico das décadas de 1960 e 1970, Vieira busca as influências dramáticas e sua inserção numa história do teatro brasileiro pelo prisma da crítica teatral. Assim, o autor reforça os posicionamentos dos críticos que se debruçaram sobre a dramaturgia de Plínio Marcos numa análise justificadora da obra dramática.

É uma construção interpretativa que aloca Plínio Marcos numa tradição transformadora do teatro nacional no período. O dramaturgo é incorporado ao universo acadêmico como integrante das correntes renovadoras do teatro brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Nessa perspectiva, as características apontadas pelos críticos teatrais no momento de escrita ou encenação dos textos dramáticos – propostas referendadas

egoísmo inerente à condição humana), bastaria tão somente a impossibilidade para sondar o coração do homem, para que o problema ficasse sem solução.” Ibid., p. 36.

⁶ Ibid., p. 10.

⁷ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

posteriormente por esses mesmos críticos quando se dedicaram aos ensaios teóricos – são exemplos que justificam o lugar do dramaturgo no teatro brasileiro.

Para Viera, a dramaturgia pliniana carrega um aspecto de crueldade que organiza os conflitos dramáticos. E perpassa por toda a construção das tragédias cotidianas. O conflito se estabelece no início da obra, de imediato, perpassando as diversas situações dramáticas. As personagens plinianas revelam uma pureza de sentimento que organiza a percepção de mundo e das desigualdades sociais. Por outro lado, essa “pureza de sentimento” distanciava das personagens populares que marcavam a dramaturgia nacional naquele momento. Essa proposta de análise estruturava a busca pelo “mal” na obra dramática.

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.⁸

Dessa maneira, para Vieira, essas personagens movidas pela natureza crua de suas ações serão tragadas pela realidade social opressora e excludente. Nessa construção argumentativa, outros dramaturgos também mostraram influências no processo de renovação do teatro brasileiro na década de 1960. Neste caso, Plínio apresentou ao teatro brasileiro um grupo de personagens que até então era completamente estranho tanto pelo nível social quanto pelo olhar que tinham para a realidade excludente e esmagadora da estrutura social. Não estava sozinho nessa empreitada. Para Vieira, Plínio Marcos integra o campo de renovação do teatro brasileiro ao lado de Jorge Andrade com uma dramaturgia marcada pela “incorporação das fontes rurais” criando no teatro um ciclo de obras sociológicas, tal qual José Lins do Rego e Jorge Amado na literatura regional.⁹ Sobre Ariano Suassuna, era o triunfo do pensamento criador sobre a matéria, demonstrando uma engenhosidade na carpintaria teatral. São personagens, como *João Grilo*, personagem chave para a compreensão do *Auto da Compadecida*, como um malandro simpático na família do Arlequim, que vive em estado de graça e poética celebrando sem saber o triunfo do pensamento criador sobre a matéria. E Guarnieri, diferente de Suassuna, organiza sua obra no sentido coletivo da luta social, o indivíduo que procura salvar-se sozinho, desconhecendo os interesses coletivos, se volta à solidão e ao desprezo dos demais.

⁸ VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 15.

⁹ Ibid., p. 15.

Esse contexto sedimenta toda a análise da obra de Plínio Marcos feita por Paulo Vieira. Mas ao pensar a obra e o contexto, reforça as constatações de Sábato Magaldi reafirmando as influências estéticas ao apreciar a obra de Plínio Marcos. No final da década de 1960, Plínio Marcos despontava como uma dramaturgia crítica. Suas características dramáticas foram apontadas pelos críticos e tornaram-se matrizes interpretativas para Paulo Vieira. A academia referendava o lugar de autoridade atemporal da crítica teatral. O autor, ressaltando a temática das peças, reconstrói uma trajetória que não dialoga com o momento histórico, mas que se estrutura pela dinâmica interna das obras, de suas personagens e os respectivos conflitos dramáticos. Os textos teatrais são pensados como mecanismos estruturantes de uma trajetória fechada e não práticas sociais em diálogo com o seu tempo. São autoexplicativos de uma dinâmica biográfica estabelecida e construída à priori. As críticas teatrais são elementos de autoridade – ecos de um discurso monumental social e esteticamente fechado – que justificam suas reflexões sobre obra de Plínio Marcos. O exemplo a seguir é esclarecedor.

após analisar as obras de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano, Guarnieri, os dramaturgos mais em evidência naquele momento, previu uma modificação no panorama que traçava, bastando apenas que um grupo se orientasse de maneira diversa da que estava retratando. E disse ainda, de forma absolutamente intuitiva, mas que se revelou real, que nem precisava de um grupo, bastava apenas a hipótese mais comum e quase fatal de uma grande peça, escrita por um autor pouco evidente hoje, deslocar todas as coordenadas que tentamos apreender.¹⁰

A citação revela o dramaturgo em diálogo com o seu tempo. No entanto, para Vieira, Plínio Marcos surgiu – no Festival Paschoal Carlos, em 1959, com a encenação de *Barrela* – como um escritor cujas personagens não tinham nem propósito revolucionário, nem encantadora ingenuidade dos malandros conhecidos da dramaturgia nacional. Tais perspectivas são contraditórias ao pensar a trajetória de *Barrela* e suas nuances históricas. A peça foi escrita em 1959, encenada apenas uma vez naquele mesmo ano e proibida por quase vinte anos. É uma das proibições mais longas da história do teatro brasileiro. Como prática social, o texto teatral extrapola os estreitos limites interpretativos de Vieira. Assim, o autor estabelece um bloco de textos que devem ser alocados do ponto de vista temático, mas suas trajetórias são desconsideradas do ponto de vista histórico. Os textos incorporam as temáticas mesmo que produzidos em momentos diferentes.

¹⁰ Ibid., p. 19.

Segundo Vieira, os elementos marcantes na dramaturgia pliniana estão organizados sob o prisma de uma “poética da crueldade”.¹¹ Essa poética condensa a linguagem, a construção e origem social das personagens, as influências estéticas, os elementos biográficos e as relações dramáticas de poder. Também explica o processo de apropriação dos textos empreendida pelo autor forjando o processo de inserção do dramaturgo na moderna História do Teatro Brasileiro.¹² Também é uma referência que situa o dramaturgo e marca as diferenças estéticas em relação aos dramaturgos que o antecederam nessa teleologia do teatro nacional.

De qualquer forma, o teatro no Brasil rompeu com o axioma da unidade do grande e do pequeno, ou a sua metáfora, a de que as classes baixas reproduzem tudo o que há na alta sociedade. Os novos dramaturgos, tomados por um nacionalismo esquerdizante, elegeram o povo como fonte de sua arte, até porque é nele que estão – como escreveu Roberto da Matta – o conflito, a crise e a violência. Ou por outra, tudo aquilo que produz ação e que é matéria do teatro. E que será a marca mais profunda da dramaturgia de Plínio Marcos.¹³

Essa explicação integra Plínio Marcos numa corrente nacionalista nunca vislumbrada ou almejada pelo próprio dramaturgo. Em parte, pode se apreender a proposta de defesa da cultura popular empreendida por Plínio Marcos, mas não discute as nuances históricas que levaram o dramaturgo à defesa de tal empreitada durante a década de 1970. Também não especifica a aproximação do dramaturgo com o universo do samba paulista nesse mesmo período. Para consolidar a “poética da crueldade”, torna-se necessário a demarcação das influências internacionais que, de certa maneira, qualificam uma dramaturgia e incorporam o diálogo entre as correntes teatrais. Vieira buscou o que, nas suas palavras, não vingou entre os dramaturgos nacionais: o Teatro do Absurdo.¹⁴

¹¹ Essa “poética da crueldade” proposta por Paulo Vieira não tem relação com o “Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud. Artaud propõe uma transformação estética e cultural do papel da cena teatral no mundo contemporâneo. Para ele, a cena integra a vida tornando-se a própria vida ritualizada. ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹² Essa “História do Teatro Brasileiro” é referendada pelas seguintes obras: PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987 e **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988; ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969, **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982 e **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

¹³ VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 18.

¹⁴ Os textos considerados representantes do Teatro do Absurdo chegam ao Brasil, em meados da década de 1950. *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, é encenado na Escola de Arte Dramática (EAD) e os espetáculos de Luís de Lima para peças de Ionesco. Nas décadas de 1960 e 1970, continuam a ser montadas peças “do absurdo”, e são dignos de nota a montagem do diretor argentino Victor García para *Cemitério de Automóveis* (1968), de Arrabal; a encenação de *Esperando Godot* (1969), com participação de Cacilda Becker; e o espetáculo *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, realizado pelo Teatro Ipanema, em 1971.

Porém, no Brasil, havia um abismo histórico entre o teatro e o povo. Havia um país por se construir, e de resto os dramaturgos nacionais nunca se adequaram muito bem à formas que tratam o dilema humano sem emoção. O supra-realismo no Teatro do Absurdo estava demasiado longe das nossas preocupações. A perspectiva adotada pelos dramaturgos e pelo teatro era a do povo, muito embora tivéssemos encenado aqui Beckett e Ionesco, depois Pinter e Arrabal. O próprio Plínio Marcos, em Santos, dirigiu *O Escurial*, de Michel de Ghelderode, em 1960; Patrícia Galvão, um ano antes, encenou *Fando e Lis*, de Arrabal.¹⁵

Diante de tais premissas, Paulo Vieira constrói um olhar sobre as personagens plinianas demarcando uma “poética da crueldade”. Tais personagens integram um universo próprio, desconhecido até aquele momento pelo público teatral. Tal mundo, com leis específicas e próprias, ganham contornos realistas no olhar do dramaturgo.

se nem são povo, tão pouco proletários, as personagens de Plínio vão movimentar-se em um mundo radicalmente oposto àquele que se distingue, que nem se pode dizer que seja estranho porquanto se faria necessário um mínimo conhecimento de sua organização para que se pudesse compará-lo, digamos assim, com a vida normal de todo o mundo. É o grande referencial que marcará profundamente os textos plinianos. As personagens transitam num universo marcado pelas relações de poder escancaradas, mostradas em uma realidade degradante das condições humanas. Mesmo que tais personagens aspirem a humanidade, a realidade os sufoca num eterno retorno. Esse universo habitado pelas criaturas de Plínio não pode ser confrontado com o que vivemos, não fosse por outro motivo, simplesmente porque ignoram o mínimo preceito da civilização cristã de que estamos imbuídos.¹⁶

Assim, as personagens plinianas seriam reduzidas a três grupos principais: as prostitutas, os loucos e os homossexuais. O que une essas personagens, na perspectiva do autor, é a motivação dramática: o ódio e a violência são elementos propulsores das atitudes ao longo dos textos dramáticos, compondo então uma “poética da crueldade”. Ainda cabe a reflexão sobre os “bandidos e marginais”. Para Vieira, tais personagens são um grupo específico, marcados por uma construção psicológica com as seguintes características: corrupto, desmoralizado, depravado, desviado ou perturbado de uma função normal. É um sujeito social que transgride a ordem social em prejuízo dela e de outrem. Nessa perspectiva, o autor localiza, numa breve discussão, os bandidos e os marginais num contexto de profunda exclusão, condenados a viver no outro lado do muro, dentro de uma fronteira difícil de ultrapassar. Uma vida miserável, construída pela sociedade pelo avesso da vontade, estes indivíduos carregam o peso da existência social. Um grupo marcado pelo progresso social e

¹⁵ VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 17.

¹⁶ Ibid., p. 20.

suas inevitáveis mazelas sociais, todas essas características apontadas pela crítica teatral das décadas de 1960 e 1970. A fronteira entre os grupos são permeáveis e inconstantes.

Essa abordagem das personagens plinianas guarda um verniz sociológico. Os críticos teatrais forjaram suas interpretações em diálogo com essa abordagem e construíram suas reflexões calcadas nesses mesmos referenciais apropriados por Paulo Vieira para justificar a sua “poética da crueldade”. O *lumpenproletariado* – “lixo de todas as classes sociais” – foi assim definido por Marx no processo de ascensão de Luiz Bonaparte na França.

A pretexto de fundar uma sociedade beneficente, o lumpem-proletariado de Paris fora organizado em facções secretas, dirigidas por agentes bonapartistas e sob a chefia geral de um general bonapartista. Lado a lado com *rués* decadentes, de fortuna duvidosa e de origem duvidosa, lado a lado com arruinados e aventureiros rebentos da burguesia, havia vagabundos, soldados desligados do exército, presidiários libertos, forçados foragidos das galés, chantagistas, saltimbancos, *lazzaroni*, punguistas, trapaceiros, jogadores, *marquereaus*, donos de bordeis, carregadores, *literati*, tocadores de realejo, trapaceiros, amoladores de facas, soldados, mendigos – em suma, toda essa massa indefinida e desintegrada, atirada de ceca em Meca, que os franceses chamam *la Bohème*; com esses elementos afins, Bonaparte formou o núcleo da Sociedade de 10 de dezembro. “Sociedade beneficente” no sentido de que todos os seus membros, como Bonaparte, sentiam necessidade de se beneficiar às expensas da nação laboriosa; esse Bonaparte que se erige em chefe do lumpem-proletariado, que só aqui reencontra, em massa, os interesses que ele pessoalmente persegue, que reconhece nessa escória, nesse refúgio, nesse rebotalho de todas as classes a única classe em que apoiar-se incondicionalmente, é o verdadeiro Bonaparte.¹⁷

Nesse sentido, a definição de *lumpenproletariado* não está tanto na referência a qualquer grupo social específico, mas ao papel desempenhado por esses grupos sociais em contextos de crise e condições extremas de desintegração social em sociedades capitalistas onde populações inteiras tornam-se uma “massa desgovernada” vulnerável às ideologias e movimentos reacionários. Esta perspectiva tornou-se o fundo sociológico para a apreensão das personagens de Plínio Marcos. Não deixa de ser interessante a revelação de Anatol Rosenfeld no que concerne à personagem “de Plínio Marcos, sobretudo depois de conhecer uma frase do autor santista, na qual ele, à sua maneira, corrobora o conceito brechtiano: O herói é um cara negativo”.¹⁸ Para ele, não existe heróis na dramaturgia pliniana. Assim, explica as relações das personagens que são “desprovidas de consciência política” e sedimentam a história que se repete como farsa.

¹⁷ MARX, Karl. O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 366.

¹⁸ VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 29.

Desprovidas que são de consciência política, as personagens de Plínio Marcos terminam, mesmo assim, por subverter todo o esquema do teatro esquerdizante em voga nos anos sessenta e setenta. Suas personagens não traziam nenhuma mensagem otimista ou positiva, no sentido de que fosse possível guardar alguma esperança de mudança do quadro social, mesmo que em um futuro próximo ou remoto.¹⁹

Tais prerrogativas são importantes para justificar a poética da crueldade proposta por Vieira.²⁰ Os textos dramáticos pensados como alegorias de poder, criando um mundo à parte, com regras próprias demonstrando que a vontade de uns se sobrepõe à vontade de outros. “Qualquer que seja a situação dada, o poder é sempre apresentado de forma nefasta. Não há meio-termo, ninguém se condói da dor de alguém”.²¹ Nesse contexto, Vieira hierarquiza a obra pliniana tendo como norte um olhar retrospecto. Essa hierarquização estética dos textos que se processa na relação entre forma e conteúdo, só é construída com o distanciamento histórico. Para Vieira, a qualidade dramática está determinada na capacidade do dramaturgo em relacionar e construir suas personagens num contexto de violência e marginalidade. No entanto, essa construção não se sustenta historicamente, haja vista que os textos foram construídos em diálogo com o seu tempo. Não levar isso em consideração é perder de vista as nuances do processo criativo do dramaturgo. A divisão da obra hierarquiza os textos e desloca no tempo, forjando uma edificação que se estrutura a partir do cânone literário. O conceito de marginalidade está ligado a um longo processo interpretativo que perpassa a construção das obras teatrais, dos debates com a censura e a recepção dos críticos teatrais. No caso de Plínio Marcos, essa proposta “marginal” ainda está ligada a um processo de identificação e reconstrução autobiográfica.

Tal organização extrapola o campo interno da dramaturgia e demarca uma visão externa que realoca os textos numa nova estrutura social e cultural. É um olhar externo, permeado pela recepção dos textos em diversos momentos, que estrutura uma nova ordem analítica da obra e estabelece o referencial histórico. Um lugar que marca o encontro entre a forma e o conteúdo como elementos organizativos da análise e de hierarquização do trabalho dramático. Para Vieira, Plínio Marcos inaugura uma nova dramaturgia que se organiza

¹⁹ Ibid., p. 30.

²⁰ Paulo Vieira dialoga com Antonio Mercado para justificar a dramaturgia de Plínio Marcos que coloca em contato com a plateia diversas personagens distantes da realidade dessa burguesia que consome o teatro. Sobre o campo interpretativo interdisciplinar, o historiador tem uma importante contribuição, pois podemos pensar que “a compreensão de que o processo histórico é muito mais amplo que os marcos historiográficos e se for observado que todas as produções humanas são, em última análise, documentos históricos, indiscutivelmente, há um potencial muito grande de pesquisa e reflexão”. PATRIOTA, Rosângela. Teatro e História: exercícios teóricos e metodológicos no diálogo interdisciplinar. In.: CAMARGO, R. C. de; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (Org.). **Performances culturais**. São Paulo: Hucitec Goiânia: PUC-GO, 2011, pp. 199-210.

²¹ VIEIRA, Paulo. Op. cit., p. 32.

pelo prisma da estrutura formal, principalmente pela construção das personagens e dos dramas realistas, características que foram construídas pela crítica ao longo da década de 1960. Assim, estabelece uma apropriação da fala do crítico como válida para qualquer momento histórico. No caso de Sábato Magaldi – principal interlocutor de Vieira – as críticas construídas ainda na década de 1960 tornaram-se balizas interpretativas que projetavam o dramaturgo para as décadas seguintes. Assim, o autor instaura um processo de afirmação da fala do crítico como referência estética justificadora que sedimenta suas interpretações sobre a obra pliniana. Dessa maneira,

a utilização do material crítico, muitas vezes, foi feita sem que se lhe considerasse a dimensão histórica, isto é, os textos acabam sendo retirados das circunstâncias que lhes deram origem e reapropriados como instâncias autônomas [...]. Tais ideias traduzem, inicialmente, o impacto das circunstâncias de época no exercício da crítica, bem como revelam que as interpretações que perduram, sobre um dado acontecimento, não estão desvincilhadas de suas componentes históricas.²²

O trabalho de Vieira estrutura um olhar teleológico para uma dramaturgia que, partindo dos dramas dos marginalizados na década de 1960, segue sua trajetória linear em direção à religiosidade popular, nas décadas de 1980 e 1990. Assim, essa postura revolucionária do dramaturgo em direção ao processo de redenção de suas personagens marginalizadas – sem um futuro definido do ponto de vista da transformação social nos primeiros textos – seria reabilitada pela esfera celestial da religiosidade popular. Nada mais distante da realidade das décadas de 1960 e 1970. A marginalidade, tema recorrente em toda a trajetória de Plínio Marcos, tornou-se uma mola propulsora de compreensão da vida e da obra do dramaturgo. Os estudos comparativos realçavam essa perspectiva interpretando o conceito em compasso com outras realidades históricas e literárias.

4.2 – Os estudos comparativos: a reafirmação do dramaturgo marginal

Os estudos de literatura comparada sobre a dramaturgia pliniana estão condicionados a pensar a estética da obra de Plínio Marcos. Em alguns casos, a proposta analítica se alarga para pensar as proximidades biográficas e formais engendradas ao longo do contexto histórico, formando perspectivas que estruturam uma narrativa que organiza e explica o conceito de “marginalidade” que acompanha o dramaturgo. Pelo viés comparativo, Plínio Marcos ganha contornos mais nítidos.

²² PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador. In: RAMOS, Alcides Freire, PEIXOTO, Fernando e PATRIOTA, Rosangela (Org.). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, pp.26-58, p. 40.

Helciclever Vitoriano²³ verticaliza sua reflexão em *Navalha na Carne e Entre Quatro Paredes* de Jean Paul Sartre.²⁴ Para ele, não é uma perspectiva comparativa direta – uma abordagem entre toda a obra de Sartre e Plínio Marcos – numa intrínseca relação intertextual, pois ambos organizam os seus universos ficcionais, nos textos dramáticos problematizados, por temas próximos e universos sufocantes que se estruturam pelas metáforas: o espelho e o inferno. Nessa perspectiva, segundo o autor, mesmo em situações históricas diferentes, Plínio e Sartre possuem singularidades que os aproxima do ponto de vista estético, cultural e estrutural.

Assim, o esforço interpretativo perseguido ao longo de toda a dissertação segue na direção de postular não uma influência direta da peça sartriana sobre a pliniana. Não se trata disso, mas de verificar como dois textos produzidos em espaços sociais e econômicos tão diversos são ao mesmo tempo complementares e, entre os quais, podem-se estabelecer alguns diálogos do ponto de vista formal, temático e até político.²⁵

Quais os elementos que emergem, para fixarem a imagem de Plínio Marcos e sua marginalidade entre a obra e a vida, dessa análise comparativa? Se em Sartre existe um campo filosófico em debate – o existencialismo – quais os caminhos percorridos por Vitoriano para compreender Plínio Marcos? Os diálogos comparativos são conduzidos pelo autor em estabelecer o universo de proximidade entre os dramaturgos. Na visão de Vitoriano, Plínio Marcos reproduziria elementos do existencialismo sartriano com pinceladas da realidade brasileira. O universo das personagens – os marginais do porto e do submundo – seria o elemento diferencial da proposta dramática do santista que encampava lampejos filosóficos existencialistas.

Plínio seria uma espécie de reflexo, ou pelo menos um tipo de refração latino-americana do existencialista francês, um duplo marcado pela conjuntura local tupiniquim, calcada na dimensão do submundo das prostitutas, caftens do litoral santista, mundo muito bem conhecido e dominado pelo dramaturgo, que, de certo modo, arriscaríamos dizer, foi um existencialista sem ter consciência disto e que pôs em prática esta vertente filosófica na constituição de seus personagens, hipótese que no decorrer do trabalho procuraremos demonstrar por meio de algumas aproximações possíveis, pois ele deu plena existência a uma turma de “esquecidos”, de

²³ VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. **Navalha na Carne Entre Quatro Paredes: imagens espetaculares e infernais**. 2012. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – UNB, Brasília, 2012.

²⁴ A dissertação de Vitoriano está dividida em cinco capítulos. O primeiro estabelece uma ligação entre o existencialismo de Sartre e o lugar de Plínio Marcos no contexto da marginalidade. O segundo capítulo está centrado nos temas: espelho e inferno na literatura. O terceiro capítulo é uma leitura do espelho e do inferno como signo. O capítulo quatro analisa as duas obras comparativamente: *Entre Quatro Paredes* e *Navalha na Carne*. O último capítulo é uma análise das adaptações cinematográficas dos respectivos textos dramáticos.

²⁵ VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. Op. cit., p. 50.

“relegados” e, assim, colocou sob a responsabilidade deles os destinos últimos de suas histórias, suas liberdades e suas masmorras existenciais.²⁶

Estipulado o lugar do dramaturgo – refração latino-americana do existencialismo francês – existe uma ligação entre a obra ficcional e as marcas biográficas. Um existencialista mesmo sem ter consciência disso – e todas as implicações que essa afirmação carrega – Plínio Marcos integra a “marginalidade” na qual a biografia precede a essência das obras dramáticas. Para ele, “o santista desprezou o próprio passado de agruras e intempéries de toda a sorte para colocar seu teatro em patamar comparável ao teatro rodriguiano, de modo que construiu uma existência pessoal e estética do nada existencialista”.²⁷ Para o autor, Plínio Marcos carrega essa dose cotidiana existencialista. Sartre também possui certa marginalidade na conduta ética, política e filosófica. Os elos estavam estabelecidos por Vitoriano.

O autor interpreta o conceito de marginalidade na tentativa de compreender a existência das personagens plinianas. São frutos de uma realidade excludente, portanto não são tipos marcados pela “desorientação psicológica”, personalidades doentes ou desviantes num universo social. São tipos ligados a um universo marginal. A sociedade é desigual e as personagens plinianas demarcam um determinado lugar nessa realidade. São marginais sociais, frutos de uma realidade desigual e opressora. “Plínio Marcos conscientemente enveredou pelo caminho à margem e sem titubear e recear das consequências de sua atitude, ora reacionária, ora revolucionária a depender de quem a observe e avalie. Para nós, isto é típico de figuras intelectuais com perfil contraditório”.²⁸

Necessariamente, o conceito de “intelectual marginal” será o ponto de inflexão para pensar a obra de Plínio Marcos. “Parece-nos inevitável uma pequena incursão em algumas concepções de intelectual no campo teórico, atrelada a complexa questão de sua função ou papel no quadro social, seja via obra artística, seja via atuação política mais explícita”.²⁹

²⁶ Ibid., p. 18.

²⁷ Esse debate proposto por Vitoriano está desenvolvido por Wagner Corsino Enedino no trabalho: **Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009. Ibid., p. 18/19.

²⁸ VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. Op. cit., p. 20.

²⁹ Para compreender a noção de intelectual na sociedade, o autor opta por uma reflexão calcada no papel dos intelectuais no mundo moderno. Essa noção desemboca no debate sobre a ideologia e a complexa relação que o termo encobre: a neutralidade. Esse é o caminho analítico que vislumbra o lugar social de Plínio Marcos: a crítica social. Essa reflexão se baseia em quatro autores fundamentais: BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997; EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Tradução Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo Editorial e Editora UNESP, 1997; FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro**. Rio de Janeiro: Globo. 3ª Edição, 2001; GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 4ª Ed. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982; LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na idade média**. São Paulo: Brasiliense, 1989; SARTRE, Jean-Paul.

Dessa maneira, Plínio Marcos integra o “seleto grupo” da intelectualidade pela reflexão histórica e sua biografia atesta esse lugar. A trajetória das obras, o lugar dos críticos teatrais, os embates com a censura e a realidade histórica são elementos desconsiderados pelo autor. O contexto histórico justifica a existência deste “esboço de um intelectual marginal” que perpassa as décadas de 1960 e 1970.

Nestes diversos contextos teóricos e histórico-culturais do sujeito intelectual, de sua “gênese” à luz da concepção de Le Goff (1989) ao século XX acima delineados, parece possível inscrever o legado artístico e político de Plínio Marcos (especialmente observando os critérios teóricos oferecidos por Sartre (1965), Gramsci (1982) e Said (1994) acima insinuados), mesmo considerando que o tema é complexo, especialmente levando em conta parcelas de sociedades conservadoras como a brasileira que até nos dias de hoje ainda rechaçam as opiniões e posições artísticas diferentes aos postulados da “grande mídia” ou dos “donos do poder”, sendo vistas como “censuráveis” ou “reprováveis”.³⁰

No entanto, somente a biografia não consegue – mesmo diante de toda a reflexão histórica e sociológica – fornecer ao dramaturgo o *status* de “intelectual marginal”. Vitoriano também analisa numa perspectiva comparativa a obra dramática – nesse caso *Navalha na carne* – como referência para o processo de afirmação do “intelectual marginal”. Então, Plínio Marcos será um militante da liberdade artística e intelectual num momento de censura e repressão no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, Plínio Marcos fez uma opção histórica pela marginalidade e justificava seus posicionamentos num contexto de adversidades. Torna-se porta-voz dos excluídos sociais.

Além disso, por algumas divergências estético-ideológicas com os grupos culturais existentes, ele fez a opção política e artística pela “marginalidade” ou mais possivelmente levado pelas injunções históricas e políticas da época a este caminho marginal ao qual ele sempre fez questão de ostentar e de ser porta-voz dos supostos “páreas sociais”.³¹

Os textos dramáticos são lugares de afirmação dessas personagens marginalizadas. Para Vitoriano, essa marginalidade estaria sedimentada pela postura política/biográfica do dramaturgo e pelas obras dramáticas. As personagens e seus conflitos desnudam um ambiente hostil por meio da linguagem visceral e sem rodeios. Um artista da polêmica que, por meio de sua obra, questionou os valores da sociedade e trouxe os marginalizados para o centro do palco. Esses universos sociais, representados pelas prostitutas e o cafetão em *Abajur Lilás* e

Em defesa dos intelectuais. Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994; SAID, Edward W. **Representações do intelectual:** as conferências de Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. Op. cit., p. 32.

³⁰ Ibid., p. 37.

³¹ VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. Op. cit., p. 40.

Navalha na Carne, os presidiários em *Barrela*, os excluídos sociais em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, são representantes desse mundo marginal. Entre uma postura marginal e as personagens marginalizadas o autor estabelece os parâmetros elucidativos da “marginalidade pliniana”.

O conceito de marginalidade ganha contornos estéticos pela violência e suas nuances de poder – mola propulsora contida nesses textos dramáticos – que desnudam um universo de profunda repressão social e política. Esse olhar pliniano para o mundo social será o elemento contestador da realidade, uma alegoria da realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970, que formata o conceito de “intelectual marginal”. Mas um observador em contato direto com as diversas produções teatrais e as iniciativas estéticas dos grupos do período. O contexto serve como referência para compreender o dramaturgo, mas Plínio Marcos – pela própria opção marginal e a não militância partidária – torna-se um solitário na luta pela liberdade. A construção biográfica de Plínio Marcos, feita por Vitoriano – entre o contexto, a vida e a obra – referenda esse posicionamento e as obras guardam essa postura do ponto de vista formal. O realismo pliniano seria o grande elemento estruturante desse lugar marginal, elemento a ser considerado como referência formal para a análise e condição biográfica marginal do dramaturgo.³²

O universo das análises comparativas também estabeleceu os parâmetros elucidativos da “marginalidade pliniana” tendo como referência Jean Genet. Lucio Allemand Branco³³ escreveu sobre Plínio Marcos nessa mesma perspectiva. Para Branco, Plínio Marcos e Jean Genet possuem similaridades do ponto de vista da obra e da biografia.

Deve-se levar em conta que Jean Genet e Plínio Marcos foram mestres na arte de auto (re)escrita biográfica, criando e embaralhando eventos e, assim, despistando possíveis investigações pontuais de suas trajetórias. A origem social de ambos, por exemplo, não confirma o seu tão decantado pertencimento às classes menos abastadas – o berço socioeconômico de ambos é mais ou menos um misto de conforto básico de classe média e

³² Vitoriano não debate o realismo como corrente artística e teatral, apenas mostra exemplos de autores e críticas teatrais que apontam essa característica marcante da obra de Plínio Marcos. A crítica organiza o debate e referenda a postura do autor que estabelece também o “realismo teatral” como corrente justificadora dessa marginalidade.

³³ BRANCO, Lucio Allemand. **A santa absolvição do crime: violência, revolta e religiosidade nas dramaturgias de Jean Genet e Plínio Marcos**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – UERJ, Rio de Janeiro, 2012. Esse trabalho está dividido em seis capítulos: o primeiro é uma análise sobre o outro em Genet e Plínio Marcos; o segundo capítulo, alvo principal de nossa análise, é um olhar específico sobre Plínio Marcos e o diálogo com Nelson Rodrigues; o terceiro verticaliza a análise sobre a questão racial de Plínio e Genet; o quarto e quinto capítulos elegem respectivamente o prostíbulo e a prisão como temas e o sexto analisa a figura do criminoso em *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos, *Gimba* e *O presidente dos valentes*, de Guarnieri e *Pedro Mico* de Antonio Callado. A referência analítica fundamental está alicerçada em três pilares: a violência, a revolta e a religiosidade.

quase imediato desejo de liberdade individual, o que implicou o abandono de laços familiares convencionais para assumir voluntariamente riscos.³⁴

Do ponto de vista da escrita autobiográfica a afirmação é válida para Plínio Marcos, mas não pode ser apreendida pela escrita dramática. Seus textos teatrais não oferecem uma possibilidade biográfica nos moldes da escrita de Jean Genet. Plínio Marcos estruturou suas obras com nuances biográficas apoiadas em formas narrativas diversas como crônicas, romances, entrevistas e a própria reivindicação da experiência histórica por meio das entrevistas. O autor produziu fragmentos autobiográficos que revelam um universo próximo de suas personagens dramáticas, mas não uma obra dramática biográfica. A análise de Branco está centrada, num primeiro momento, em estabelecer essas nuances entre os respectivos dramaturgos e o aspecto autobiográfico de suas obras.³⁵ Sobre Plínio Marcos, o autor estabelece um olhar que reconhece a expressão de revolta e também uma aura mística. Essa religiosidade materializava-se na compaixão catártica que fundamenta parte dos textos plinianos forjando uma existência messiânica em nome de suas convicções estéticas e ideológicas.³⁶ “A religiosidade consiste, muito expressivamente, num viés do qual Plínio Marcos coloca e problematiza o outro no plano textual como no plano subtextual do enredo de suas peças”.³⁷ Assim, estabelece a ligação entre a vida e a obra do dramaturgo para fundamentar o conceito de marginalidade.

Em Plínio Marcos, a problemática social figura conforme um projeto dramático de cunho ‘hipernaturalista’, caso entendermos a sua pretensão de acusar a realidade que subjaz na vida urbana. O viés compassivo para com os segmentos sociais oprimidos que predomina nas suas peças guarda

³⁴ Ibid., p. 13.

³⁵ O autor pensa Jean Genet tendo como referência um projeto artístico-existencial calcado na “assunção do estigma”. É a consagração de um ethos marginal singular, uma existência dramática marcada pelo uso da máscara. Assim, o dramaturgo assumiria uma postura ímpar diante da realidade, marca característica do teatro moderno, o “eu dramatizado”, nos moldes proposto por Gerd Bornheim, pleno em sua soberania. Assim, o teatro de Genet confirmaria essa tese em que a esfera do biográfico é sua inescapável incorporação ao projeto ficcional. O *Diário de um Ladrão* é exemplar dessa condição, pois estabelece uma recusa ao posicionamento social crítico, consciente das possibilidades sugestivas de seu aspecto temático e a narrativa em primeira pessoa, conhecedor das mazelas de uma vida marginal. Essa noção traduz uma lógica estetizante da natureza do ato ilícito. BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Sobre o drama pós-moderno, a referência fundamental de Branco é HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. In: BRANCO, Lucio Allemand. Op. cit., p. 23-40.

³⁶ Para referendar sua análise, Lucio Allemand Branco endossa a proposta de Paulo Vieira sobre os ciclos interpretativos da obra pliniana. No entanto, Branco reconfigura os caminhos dessa proposta realçando três conceitos fundamentais para alocar a dramaturgia de Plínio Marcos: violência, revolta e religiosidade. Esses conceitos funcionam como referências básicas para compreender a obra que se materializa nos prostíbulos e nas prisões, lugares que marcaram os dramas de Genet e Plínio Marcos.

³⁷ BRANCO, Lucio Allemand. Op. cit., p. 43.

coerência com seus depoimentos, muitos deles extraídos de crônicas jornalísticas.³⁸

Para Plínio Marcos, essa problemática social é um projeto dramático que pode ser apreendido pela construção narrativa com estigmas biográficos. Então, o debate situa tanto a construção do dramaturgo maldito quanto das personagens marginalizadas. Para Branco, essa condição de maldito e marginal perpetuada historicamente é também um processo que “canoniza uma certa marginalidade artística”. Mas quais os mecanismos para compreender esse processo?

Plínio Marcos se notabilizou, sobretudo, pela produção no âmbito do drama. A aura de ‘maldito’ que caracterizava (ou que mesmo o estigmatiza artisticamente), além de representar, em certa medida, um ângulo crítico a ser necessariamente relativizado, fornece o ponto de partida do qual devemos compreender os mecanismos da referida ‘canonização da marginalidade artística (por mais paradoxal que isso pareça) que vem entronizar, segundo critérios formais estabelecidos, alguns autores nessa condição.’³⁹

A condição marginal e a sua canonização remetem a um lugar específico que organiza o olhar crítico. O estabelecimento da capacidade do dramaturgo em demonstrar conhecimento *in loco* dos diferentes nichos do submundo urbano e dos códigos que os regem já são balizadores dessa canonização dos conceitos? Esse seria o consenso crítico sobre Plínio Marcos. “O autor, na qualidade de testemunha do cotidiano precário da vida portuária de Santos, sua cidade natal, é intitulado – como também se auto-intitulava, a seu modo – como porta-voz de um segmento que, por força dos mecanismos de coerção social, tem, ao longo da história, a palavra cassada”.⁴⁰

Essa seria a grande contribuição de Plínio Marcos como escritor em diálogo com a pós-modernidade traduzindo o próprio ato de se marginalizar para dar voz aos segmentos esquecidos da sociedade? “Plínio pretendeu se pôr à margem deles (dramaturgos) para, assim, supostamente, dar voz a um segmento social do qual seria um melhor e mais autorizado conhecedor das mazelas e agruras”.⁴¹ Como porta-voz dos excluídos, na quase unanimidade dos críticos teatrais, Plínio Marcos encarna a escrita pós-moderna na visão de Linda Hutcheon, como um lugar marginal que implode as concepções totalizantes, dando lugar a um fluxo de individualidades contextualizadas. Essa marginalidade, estruturada e organizada,

³⁸ Ibid., p. 44.

³⁹ Ibid., p. 44.

⁴⁰ Ibid., p. 44.

⁴¹ Ibid., p. 45.

repousa sobre diversos lugares interpretativos. Para o autor, o teatro de Plínio Marcos elabora questões próprias do jogo de poder de qualquer sociedade organizada, atemporal no sentido de marcar as relações humanas condenadas à incompreensão mútua e à solidão. Segundo Branco, essa perspectiva metafísica realça o caráter universal da obra, marcando a estrutura clássica dos textos representando a realidade social.⁴²

A biografia sustenta e reconfigura a construção da marginalidade de Plínio Marcos e antecede as propostas estéticas do dramaturgo. Elton Bruno Soares de Siqueira – outro trabalho comparativo – esboça um caminho marcado pela compreensão da “crise da masculinidade” nas obras de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno⁴³ a fim de caracterizar como cada autor trabalha as personagens masculinas e os discursos masculinos em suas peças. Para ele, o elemento marcante na obra pliniana é o caráter marginal.

Nosso segundo dramaturgo é, ainda hoje, considerado um escritor maldito, marginal, “aquele que escreve palavrões”, “aquele pirado que vende livro na rua”, “um boca-suja” [...]. Plínio Marcos (1935-1999) foi futebolista amador, biscateiro, camelô, estivador e palhaço de circo. Apesar de ter escrito sua primeira peça, *Barrela*, em 1958, só começou a ter sua obra sistematicamente estudada nos anos 80, depois que personalidades como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Paulo Vieira, críticos e historiadores do teatro brasileiro, debruçaram-se com maior rigor sobre as particularidades da dramaturgia de Plínio Marcos. Muitas de suas peças, produzidas em poucas tiragens, estão, hoje, esgotadas no mercado editorial, dificultando o acesso do público leitor à sua obra.⁴⁴

A justificativa analítica ganha contornos históricos. O elemento biográfico paira sobre a análise e demarca posicionamentos entre a vida e a obra de Plínio Marcos. A vida, marcada pelas atividades temporárias: futebolista, biscateiro, camelô, estivador e palhaço de circo. O escritor está em outro lugar. Reconhecido pelos grandes críticos teatrais e pela universidade, demarca sempre um posicionamento marginal. Assim, o universo das obras

⁴² Branco pensa a dramaturgia de Plínio Marcos à luz da influência de Nelson Rodrigues. Sobre Nelson Rodrigues, o autor remonta e estrutura as influências marcando posicionamento quanto ao conteúdo e ao emprego da linguagem rápida, tensa e própria dos nichos sociais representados. Seria essa a grande relação entre os dois dramaturgos, inclusive um olhar em que “ambas trazem um certo sentido filosófico geral afim, cuja origem remonta mesmo ao universo dostoiévskiano, tão assumidamente caro a Nelson Rodrigues e, podemos assim dizer, ecoado por Plínio Marcos”. Essa filiação a Dostoiévski se aplica muito mais a Nelson Rodrigues do que a Plínio Marcos. Obviamente esse debate está presente na obra de Ruy Castro, intitulado **O Anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. BRANCO, Lucio Allemand. Op. cit., p. 59.

⁴³ SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – UFPE, Recife, 2007. É um trabalho marcado pela discussão teórica da Análise do Discurso, tema do primeiro capítulo. O segundo capítulo é um debate sobre Ideologia e Discurso nas artes. O terceiro capítulo é uma verticalização sobre a construção da masculinidade. O quarto capítulo é a análise da obra dos dramaturgos. Não pretendo estabelecer um debate sobre os referenciais teóricos do autor sobre a temática, apenas pensar como é a apreensão da dramaturgia de Plínio Marcos.

⁴⁴ Ibid., p. 12.

é o da marginalidade, dos párias da sociedade. Seu teatro é profundamente comprometido com os problemas sociais urbanos, especificamente da sociedade paulistana da segunda metade do século XX. Nesse ambiente da marginalidade, ocupado sobretudo por sujeitos da classe popular, a tendência maior é encontrarmos valores morais e ideológicos mais conservadores. É sobre esse viés que nossa análise incidirá, investigando os discursos masculinos e os discursos sobre a masculinidade. Por outro lado, enfocaremos as situações-limite em que se encontram as personagens masculinas: ao mesmo tempo em que sustentam um discurso de identidade masculina, costumam ter comportamentos muitas vezes avessos ao ideal burguês de masculinidade, sobretudo no que tange à vivência da sexualidade. Plínio Marcos é um autor ainda pouco estudado nas academias, não obstante a qualidade de seus textos. Quanto à masculinidade na sua obra, nenhum estudo parece ter se detido sobre o tema, o que nos motiva a investigá-lo.⁴⁵

Em verdade, o que chama a atenção do autor são as condicionantes biográficas do dramaturgo. A obra, marcada pelos referenciais sociais e estéticos, será analisada como elemento de transgressão, pois coloca em crise a própria noção moderna de masculinidade. *Dois Perdidos numa Noite Suja e Navalha na Carne*, textos analisados pelo autor, focalizam a figura do pobre marginalizado. Essa inserção num ambiente dilacerante determina que os valores masculinos, sustentados pelas personagens, convergem para a violência e agressividade necessárias para a sobrevivência nesse universo. A sexualidade entra no jogo de poder, imperando os valores masculinos distantes dos valores cultuados pelo mundo burguês.⁴⁶

Para esses autores, a marginalidade de Plínio Marcos estava condicionada a dois pressupostos básicos: a trajetória biográfica do dramaturgo e a estrutura dramática de suas obras. Sobre a existência de suas personagens e do universo dramático, o trabalho comparativo de Renata Baum Ortiz⁴⁷ pensa a obra como referência para outro tipo de debate sobre a marginalidade pliniana. O texto tem como referencial a proposta de Antonio Cândido para compreensão da figura do “malandro” na cultura brasileira, por meio da análise do texto *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, tendo como referência a “dialética da ordem e da desordem”, entre o dever e a transgressão. Essa relação, longe de

⁴⁵ Ibid., p. 13.

⁴⁶ Ibid., p. 242.

⁴⁷ ORTIZ, Renata Baum. **Do malandro ao marginal:** as personagens de Plínio Marcos e Mário Bortolotto. 2013. Dissertação (Mestre em Letras) – UFRS, Rio Grande do Sul, 2013. O trabalho de Ortiz está dividido em cinco capítulos. É uma proposta que perpassa pela abordagem das personagens de Plínio Marcos e Mário Bortolotto. O texto parte de uma reflexão sobre a construção da personagem teatral pelo prisma de Décio de Almeida Prado para construir dois capítulos discutindo a “dialética da malandragem”, conceito proposto por Antonio Cândido e a “dialética da marginalidade” proposta por João César Rocha. Os capítulos seguintes analisam Plínio Marcos, o contexto e as personagens de *Dois Perdidos numa Noite Suja* e o texto *Nossa vida não vale um Chevrolet*, de Mário Bortolotto.

ser binária, comporia uma tríade: os seguidores da ordem e normas sociais; os que vivem em oposição a elas e um centro em que os indivíduos seriam atraídos para cima ou para baixo.⁴⁸ Tal reflexão ganha contornos sociológicos na análise de Roberto DaMatta, no livro *Carnavais, malandros e heróis*, proposta que tem como referência a figura do “malandro” na cultura nacional.⁴⁹

Segundo Ortiz, Plínio Marcos é inserido no debate por ser considerado – ao lado de Carolina de Jesus – como um dos precursores da literatura marginal⁵⁰, mas suas personagens guardam resquícios do malandro proposto por Cândido. No entanto, o caráter biográfico aparece na análise quando o contexto precisa de apreensão e torna-se elemento explicativo

⁴⁸ A perspectiva analítica de Antonio Cândido de apreensão da obra de arte em diálogo com a realidade social é demasiadamente conhecida. No entanto, o fundo sociológico que impulsiona o autor ainda é pouco estudado. Na “dialética da malandragem”, o autor reavalia os estudos – de linhagem picaresca – articulando um olhar que revela as diferenças substantivas sobre a personagem *Leonardo Pataca* que encarnaria o “primeiro grande malandro da literatura brasileira”. Essa perspectiva marca o campo da ordem e da desordem. “Assim, no hemisfério da ordem, “positivo”, encontram-se os principais personagens da obra, e as relações pessoais nele articuladas são pautadas por padrões sancionados pelas normas jurídicas e universalidade das regras, encarnadas no romance “pelo grande representante delas, major Vidigal” (Idem, p. 37). O hemisfério da desordem, por seu turno, abrange os personagens que convivem em “oposição ou pelo menos em relação duvidosa” com os parâmetros normativos instituídos. Do ponto de vista da construção do enredo, tal aspecto é discernível por meio da neutralidade e da ausência de qualquer juízo moral com que o narrador exprime o intercâmbio em pauta [...]”. E ainda, pensando o campo sociológico da análise de Cândido “[...] a leitura de “Dialética da malandragem”, cujo referente sociológico remonta ao Brasil joanino do início do século XIX, Cândido assinala a dificuldade de consolidação da soberania interna e regulamentação das condutas pela ausência de mecanismos de coerção e controle de origem estatal atuantes no interior da camada formada por “gente livre e modesta”. Essa existência precária favorecia o predomínio de “formas espontâneas de sociabilidade”, nas quais a ordem familiar e as formas tolerantes de sociabilidade imperavam sobre os ditames reguladores do poder público, “numa vasta acomodação geral que dissolve os extremos”, em que uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo”. In: RAMASSOTE, Rodrigo Martins. **A sociologia clandestina de Antonio Candido**. *Tempo Social*. [online]. 2008, vol.20, n.1, pp. 219-237. ISSN 1809-4554.

⁴⁹ Sobre a obra de Roberto DaMatta, João César de Castro Rocha afirma que “deslindou todas as consequências da “dialética da malandragem” proposta por Cândido. DaMatta argumenta que o dilema brasileiro se originou da oscilação entre o mundo das leis universais e do universo das relações pessoais, entre a rígida hierarquia da lei e a branda flexibilidade da vida cotidiana. Em seu vocabulário, no Brasil, todos aspiram ao status de “pessoa” em detrimento à condição de “indivíduo”. A pessoa tem a sua disposição uma rede social que lhe permite burlar a lei conforme a sua conveniência, enquanto que o indivíduo tem que se curvar à “perversa” universalidade das regras, uma vez que sua rede social é muito limitada. Tudo isso é transmitido num provérbio argutamente estudado por DaMatta: “Aos amigos, tudo; aos inimigos, a lei”. Precisamente a lei que deveria proteger todos os cidadãos com igualdade se torna o instrumento para o restabelecimento de hierarquias. Portanto, de acordo com DaMatta, o que deveria “fazer do Brasil, o Brasil” é a constituição de uma “ordem relacional”, que se funda num “mecanismo social básico por meio do qual uma sociedade feita com três espaços pode tentar refazer sua unidade”. Esses espaços – o cotidiano, o festivo, e o mundo oficial – constituem um peculiar mosaico no qual a fratura dá lugar à unidade”. ROCHA, João César de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”**. In: Revista Letras, nº. 32. Santa Maria: PPGL-UFSM, Janeiro / Junho de 2006.

⁵⁰ O debate sobre literatura marginal – prosa e poesia – pode ser apreendido pelo prisma da luta contra o mercado literário e a subvenção estatal, na década de 1970. Esta perspectiva também não desconsidera as inovações formais sustentadas principalmente pela poesia e os temas da fragmentação e desilusão cotidianas propostas pelos autores. Sobre a produção literária em prosa consultar: SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé Ltda, 1984; ARRIGUCCI JR, Davi. **Achados e Perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Editora Polis, 1979. Sobre a poesia marginal consultar: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda a desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

para a vida do dramaturgo. “Plínio Marcos nasceu em 1935, dois anos antes da publicação da nova Constituição brasileira. Inspirada no fascismo italiano, essa Constituição instituía o Estado Novo – período político que é conhecido, sobretudo, por aquele em que todos os poderes estiveram centrados na figura do presidente Getúlio Vargas”.⁵¹ Um homem e sua dramaturgia que nascem ambos sob a égide de ditaduras ditará a organização da reflexão:

A infância de Plínio, então, teve um denso pano de fundo histórico [...] o mudo enfrentou a Segunda Guerra Mundial [...] esse momento histórico entre a morte de Vargas e o início da ditadura militar em 1964 [...]. A vida artística profissional de Plínio Marcos inicia em 1953 [...] quando passa a trabalhar como palhaço Frajola em um circo [...]. Desde então, Plínio Marcos passa a viver o teatro intensamente, seja na produção de peças, seja como ator, e, principalmente a partir de meados da década de 1960, como dramaturgo.⁵²

Esses marcos históricos são elementos fundantes de uma existência e de uma dramaturgia voltada para a compreensão da realidade brasileira balizada pelos críticos teatrais que elegeram *Dois Perdidos numa Noite Suja* como uma espécie de profeta do apocalipse dos nossos tempos, trazendo à nossa indiferença a voz dos miseráveis, dos excluídos. Esse espaço intermediário, ocupado pelas personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, transição identitária entre o malandro e o marginal, será fundamental para a percepção da autora sobre as transformações da realidade. “Durante toda a aproximação das personagens de *Dois perdidos* com a figura do malandro, talvez mesmo por estar em um período de transição identitária, é possível perceber tanto o triste quanto o trágico ocupando esse traço humorístico próprio ao malandro clássico”.⁵³ Esse pré-marginal, distante do humor malandro, carrega uma conotação trágica, pois o fim representa a ruptura total com o campo da ordem. *Dois perdidos numa noite suja* representaria esse momento de transição entre o malandro, fruto dessa realidade oscilante entre a ordem e a desordem. As personagens de Bortolotto representam o marginal, debate amparado no conceito de “dialética da marginalidade”.⁵⁴ Não existe, na peça

⁵¹ ORTIZ, Renata Baum. Op. cit., p. 35.

⁵² Ibid., pp. 36-37.

⁵³ Ibid., p. 43.

⁵⁴ O conceito de “dialética da marginalidade” é proposto por João César de Castro Rocha num diálogo com Antonio Candido na tentativa de compreender as manifestações artísticas contemporâneas que versam sobre a realidade nacional. Rocha anuncia que sua proposta está calcada no sentimento de insatisfação que os grupos sociais marginalizados anseiam para construir suas próprias interpretações, seu olhar para e sobre a sua realidade. É a disputa pela posse do discurso. “Estou me referindo à transição da “dialética da malandragem”, como Antonio Candido conceituou a estratégia social do malandro, para a “dialética da marginalidade”, como proponho batizar o fenômeno. Para ser mais preciso, estou lidando com a colisão entre esses dois modos de compreender o país, uma vez que não se trata da substituição mecânica de um por outro, mas, ao contrário, estamos vivendo uma “guerra de relatos”, para empregar a expressão de Nestor García Canclini [...]. Vale, então, perguntar se a “dialética da malandragem” e a ordem relacional têm sido em parte substituídas pelo seu oposto, a

de Bortolotto, *Nossa vida não vale um Chevrolet*, uma preocupação em reconciliar com a esfera dominante para ocupar um lugar em outro meio social, mas apenas a exposição de um submundo com regras e valores diferentes dos reconhecidos oficialmente.

Com tudo isso, vimos a trajetória do marginal como partindo diretamente do malandro, que em algum momento rompe com o ir-e-vir entre a ordem e a desordem. O rompimento se dá concomitantemente ao crescimento urbano, que atrai imigrantes, impossíveis de serem conhecidos no meio dos outros milhares de habitantes de uma cidade. A impossibilidade das relações impede a existência do malandro, o qual precisa ser reconhecido para se movimentar e conseguir dar o ‘jeitinho’. Assim, resta desistir da inútil tentativa de passar à ordem e valorizar a sociedade da desordem – com regras próprias e com pessoas, ou personalidades próprias.⁵⁵

Dessa maneira, nesse espaço intermediário entre a marginalidade e a malandragem, a dramaturgia de Plínio Marcos contribui para interpretar a realidade nacional. Símbolo dessa realidade, esta dramaturgia ajuda a compô-la e a compreendê-la não podendo ser considerada como marco divisor interpretativo da nacionalidade brasileira, mas uma obra que transita os momentos da explicação literário-sociológica. É simbólica no sentido de propor novos caminhos para a compreensão de um universo crescente, os marginalizados sociais, migrantes que vagueiam pelo urbano. Se Plínio Marcos escreveu sobre tais personagens, Ortiz percebe sua escrita pelo prisma da construção das personagens, das referências discutidas pela sociologia na compreensão da realidade nacional. O contexto serve de pano de fundo para a composição do mosaico que será a obra de Plínio Marcos. A sociologia, entre a malandragem e a marginalidade, explica a construção histórica e sociológica do país. Plínio Marcos desperta esse olhar.

No entanto, como compreender o processo de violência – construído e interpretado esteticamente pelos textos plinianos – que ganha contornos trágicos ao longo das décadas de 1970 e 1980? Esse processo então poderia ser explicado pela “dialética da marginalidade” em oposição à “dialética da malandragem”? Sobre esse processo, o trabalho de Alba Zaluar oferece outra possibilidade para a compreensão da violência nas comunidades. O trabalho

“dialética da marginalidade” e a ordem conflitiva. Tal confronto simbólico tem profundas consequências, visto que o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnavalizante. O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência.” Essas novas produções estão alicerçadas na estética da violência que visa repudiar o dilema social brasileiro. O disfarce carnavalizante não consegue esconder o conflito aberto. In: ROCHA, João César de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”**. In: Revista Letras, n.º. 32. Santa Maria: PPGL–UFSM, Janeiro / Junho de 2006, p. 23.

⁵⁵ ORTIZ, Renata Baum. Op. cit., p. 79.

antropológico desconstrói as investidas sociológicas⁵⁶. Para ela, “as notícias de violência tornaram-se mercadorias. Elas vendem bem o veículo, quanto mais sensacionalistas e impactantes forem”.⁵⁷ A violência e a marginalidade serão os elementos principais das análises literárias sobre a dramaturgia de Plínio Marcos.

4.3 – A violência como marca da marginalidade

Gessé Almeida Araújo⁵⁸ tem como proposta mapear os meandros da violência na obra de Plínio Marcos partindo do presente para compreender o passado. É uma proposta que tem como referência as continuidades históricas, pois a situação de violência, segundo o autor, perdura até o momento de escritura do trabalho. A violência é uma recorrência na realidade brasileira.⁵⁹ Sobre isso, “os vestígios” de violências internalizadas na obra pliniana marcam um ponto de vista singular: as relações de poder entre as personagens marginalizadas. Sob o conceito de “negação da cidadania”, proposto por Milton Santos, essas situações dramáticas delimitam o espaço dos excluídos com uma justificativa social.

Diante dos problemas de uma sociedade que justifica atos de violência, um sistema prisional gerado nesses termos somente poderá ser como ela: injusto e incapaz de gerar cidadania de fato. Indivíduos que nascem livres e fazem parte das classes subalternas têm, em muitos aspectos, sua cidadania negada. Indivíduos pobres que se encontram presos, por sua vez, têm sua cidadania negada duplamente.⁶⁰

A perspectiva analítica está associada ao conceito de exclusão social, exatamente na perspectiva de Bauman, as prisões como lugares de “reciclagem de lixo”. Assim, os conflitos internalizados pelas personagens, balizados pela leitura de Michel Foucault, ganham

⁵⁶ Os trabalhos de Alba Zaluar revelam uma nova abordagem sobre o processo de violência nas comunidades populares. Para ela, essa mercantilização está ligada a um processo de desestruturação das comunidades de periferias e das associações coletivas de decisão. Essa desarticulação – processo ampliado com os governos militares – abriu margens para a afirmação de um novo poder normatizador e centralizador, o narcotráfico. Consultar: ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 2000 e **Condomínio do Diabo**. Rio de Janeiro: Revan/Ed. UFRJ, 1994.

⁵⁷ ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei do samba: enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.247.

⁵⁸ ARAÚJO, Gessé Almeida. **Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2013.

⁵⁹ O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro é uma referência ao percurso biográfico de Plínio Marcos. O segundo é uma análise teórica sobre a violência nos tempos atuais. O terceiro é uma análise das encenações baianas de *Barrela* e *Navalha na Carne*, no ano de 2006, pela *Cia de Teatro Gente e Teatro Gente-de-fora-vem*.

⁶⁰ ARAÚJO, Gessé Almeida. Op. cit., p. 56.

amplitudes sociais, marcando a dramaturgia de Plínio Marcos como referência para o debate da realidade brasileira. A noção de transcendência em *Barrela* e *Navalha na Carne* será pensada como momento de superação, o “desejo de ser gente” de integração à sociedade excludente.⁶¹ Essa perspectiva da obra reinsere o debate sobre os fragmentos biográficos e sobre a atualização cênica dos textos dramáticos.

Baseado na situação social em que vivemos no Brasil de hoje, não é difícil executar uma projeção de como eram, em termos sociais, os anos de 1960 – embora os ventos do otimismo e do crescimento econômico soprassem com força nos anos JK. Apesar de alguns avanços demonstrados nos últimos anos, o Brasil de nosso tempo permanece com a mesma dificuldade em lidar com grande parte da população desassistida de bens essenciais.⁶²

O trecho é um comentário sobre a escrita de *Barrela*, texto escrito em 1958. Nesse sentido, a abordagem de Araújo presa pela continuidade e um processo de acumulação da violência. No caso de Plínio Marcos, os fragmentos biográficos tornam-se lugares explicativos da escrita violenta do dramaturgo:

O contato de Plínio Marcos com o universo que ele tão bem retratou em seus textos se deu em muitas das atividades que exerceu antes de se dedicar ao teatro. O autor santista teve uma relação frustrada com a escola, de onde saiu sem concluir o 5º ano primário. Saiu da casa de seus pais pela primeira vez aos 15 anos de idade, fugido. Trabalhou como estivador, palhaço de circo, camelô e era presença frequente nas noites de botequins em sua cidade natal, Santos (SP).⁶³

Entre a obra e a biografia, o trabalho reconstrói a relação entre o particular e o universal do ponto de vista estético. Pois a obra ganha contornos universais, uma vez que o aspecto de transcendência marca as personagens, reelabora a realidade e aponta para uma perspectiva de futuro. Novamente, a violência torna-se cumulativa, portanto distante das reflexões históricas sobre o tema.

Com o distanciamento histórico, possível nos dias de hoje e exercitando um olhar mais amplo sobre o conjunto da obra deste autor, podemos afirmar que ela ultrapassa as barreiras das questões sociais que aborda. A obra de Plínio Marcos ganha na atualidade um aspecto de transcendência, com a finalidade de se tornar universal pela natureza de sua abordagem: a maior parte dos

⁶¹ As relações de poder entre as personagens são interpretadas à luz das reflexões de Foucault na obra: **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009. Do ponto de vista social e das continuidades históricas, o referencial teórico são os livros de Milton Santos: **Pobreza urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009 e **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2010 e o pensamento de Zygmunt Bauman nos livros: **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 e **Vidas desperdiçadas**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

⁶² ARAÚJO, Gessé Almeida. Op. cit., p. 23.

⁶³ Ibid., p. 23.

seres humanos sente aquilo que as personagens desse autor sentem. No entanto, dada a situação de opressão e subjugação a que estão submetidas, a crueldade de seus atos se ampliam na mesma medida, ao mesmo tempo em que o texto ganha maior relevância pensando-se nas circunstâncias em que o autor santista o escreveu.⁶⁴

A universalidade está nas relações internas construídas por Plínio Marcos, ultrapassando as questões sociais e ampliando o olhar para a eternidade. Tal perspectiva ganha contornos mais instigantes, quando o referencial crítico é empreendido para a justificativa da importância dos textos teatrais. Plínio Marcos, o dramaturgo, “nasce” com a crítica teatral e consolida sua atuação entre os textos e sua vivência como artista. Entre a biografia e sua obra, Araújo busca a universalidade e a atualidade dramática de Plínio Marcos.⁶⁵ A temática da superação seria o mote de discussão dos trabalhos seguintes.

Triveloni pensa a obra de Plínio Marcos como uma superação utópica da realidade social por dois caminhos reflexivos: uma literatura marginal que evidencia a violência, suburbana e dialoga com as adversidades socioeconômicas presente nos textos dramáticos. E uma noção de “sensível otimismo”, numa análise mais profunda dos textos, constante nas entrelinhas da narrativa dramática. É um “projeto literário” com vistas a um futuro de superação utópica.

É pertinente também esclarecer e definir a obra de Plínio Marcos, didaticamente, como um todo: um projeto literário que assumiu um papel que se mantém ativo por quase cinquenta anos. Não se trata de afirmar que todos os seus textos continham uma forma narrativa similar ou um mesmo tema, exaustivamente repetido, mas que assumiram, sim, um sentido temático unitário. Deve-se deixar esclarecido que o escritor não se ateve tão somente à produção da dramaturgia, embora tenha sido esse o gênero literário que o levou ao reconhecimento amplo. O projeto pliniano aqui defendido está relacionado a toda a obra, mesmo que a ênfase esteja voltada à focalização do romance *Uma reportagem maldita*. As crônicas diárias, os romances e contos são indispensáveis, bem como as peças teatrais.⁶⁶

⁶⁴ Ibid., p. 27.

⁶⁵ A tese de Jahilda Lourenço de Almeida é uma análise da violência no texto *Homens de Papel* de Plínio Marcos. A autora, com o referencial teórico da análise do discurso, acompanha os passos da violência na voz das personagens para compreender os caminhos diferenciados no discurso do opressor e no discurso do oprimido. A justificativa para a escolha do dramaturgo recai sobre a crítica especializada que, como discurso de autoridade, sedimenta os embates com a censura, a importância do dramaturgo e o contexto social. A crítica é um pano de fundo para a análise discursiva do texto dramático, objeto principal da autora. ALMEIDA, Jahilda Lourenço. **O percurso discursivo da violência em Homens de Papel, de Plínio Marcos**. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

⁶⁶ TRIVELONI, Marcus Vinícius Garcia. **Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação**. Dissertação (Literatura e Vida Social). Universidade Estadual Paulista (UNESP – Campus Assis), Assis, 2007, p. 10. O foco de análise do autor é o romance *Querô* escrito em 1976 por Plínio Marcos.

A noção de projeto literário apresenta considerações instigantes, pois estabelece as dinâmicas internas da obra, mas deixa de lado o universo da recepção como elemento constituinte do processo interpretativo. O sentido unitário da obra transcende o tempo e estabelece um olhar fechado em diálogo consigo mesma.⁶⁷ Assim, para construir esse universo pliniano, o autor estabelece a relação entre autor e momento histórico dentro do projeto literário. “Esse drama da crueldade apresentou uma sociedade fictícia que é o oposto da ideal, mas não deixa de ser comparada àquela presenciada cotidianamente pelos cidadãos reais” em constante diálogo com a sociedade, são personagens que gravitam entre o pessimismo e o otimismo da nação. É uma relação que consagra o projeto literário do autor dividido em dois grandes momentos: o primeiro – especificamente entre 1958 – 1975 – quando o diálogo com o público marcava a inclusão de novos temas, personagens e enredos dentro da discussão política brasileira. É um momento em que as personagens lutam por transformações, mas permanecem estagnadas num momento de profundo pessimismo nacional.

Num outro momento, por volta do final dos anos de 1970, o autor preocupa-se com a narrativa e o estilo literário, fragmentos de uma combinação de superação entre a vivência do dramaturgo e sua obra. As personagens carregam uma perspectiva de mudança social, mas ainda permanecem inertes depois de suas lutas e revoltas.

A atuação jornalística de denúncia de Plínio Marcos, a inclinação à religiosidade e a dedicação ao gênero romance fazem o escritor criar personagens mais complexas e enredos que pressupõem mudanças que refletem um otimismo proporcionado por uma possível abertura política. O exemplo é a crescente esperança presente no protagonista do romance *Uma reportagem maldita* (Querô).⁶⁸

Nesse sentido, a obra de Triveloni instaura uma temporalidade formal e estética do “projeto literário” de Plínio Marcos. Esse diálogo interno ainda revela um terceiro momento em que a atuação jornalística constata possíveis mudanças sociais em consonância com a religiosidade como forma de superação das adversidades. É um “claro otimismo” que por

⁶⁷ Sobre a criação das personagens plinianas, Triveloni realça a capacidade interpretativa de Plínio Marcos em observar a realidade e retirar elementos para a construção dos textos teatrais e dos romances. É uma construção jornalística que o autor preconiza ao pensar a obra do dramaturgo. O conceito de “romance reportagem” condiciona a análise. Sendo assim, Triveloni insere Plínio Marcos no campo da cultura de resistências das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Existe um trabalho interessante sobre essa relação entre jornalistas e dramaturgos que tem um capítulo sobre *Barrela*, o texto de estreia de Plínio Marcos. O texto realiza justaposição entre os eventos biográficos do autor, a atuação como jornalista e a trajetória da peça nos embates com a censura. Ver: JORGE FILHO, José Ismar Petrola. *Barrela*, Plínio Marcos. In: **Jornalistas e Dramaturgos: influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX**, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira. Dissertação (Interfaces Sociais da Comunicação). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013, pp. 164-184.

⁶⁸ TRIVELONI, Marcus Vinícius Garcia. Op. cit., p. 40.

meio de personagens mais esclarecidas não apresenta mais a agressividade e a revolta dos textos das décadas anteriores. Por outro lado, a grande reflexão proposta para se pensar o autor, é a sua capacidade em transpor para a ficção as agruras das personagens marginalizadas.

Dessa maneira, Triveloni estrutura um determinado olhar para o dramaturgo/romancista. *Querô*, o romance de 1976, seria o representante dessa fratura formal no conjunto da obra. Fratura que pode ser percebida como rompimento com o conjunto literário marginal, do ponto de vista do uso da linguagem, dos signos metafóricos e da metalinguagem criando uma arte literária autônoma.⁶⁹ Entendida dessa maneira, a obra de Plínio Marcos seria essa “faca afiada” que guarda as características do movimento da literatura marginal, mas rompe incorporando um novo olhar para os problemas sociais brasileiros. Uma nova ótica marcada pelo sentimento otimista diante da realidade brasileira na qual personagem e autor encaram as lutas cotidianas contra a censura, e os arbítrios do governo militar.⁷⁰

Tais perspectivas serão as matrizes analíticas dos trabalhos que versam sobre a linguagem no teatro de Plínio Marcos. É um olhar marcado pelos embates com a censura e a linguagem como mascaramento social. O trabalho de Cezar Roberto Versa é um dos exemplos dessa empreitada analítica.⁷¹ A linguagem é um instrumento dessa construção da marginalidade, da violência e da biografia do dramaturgo. Numa amálgama estética, a obra dramática torna-se o centro do debate, mas carrega o “espectro biográfico” que ronda todo o debate teórico.

As personagens dialogam e interpretam, ao usar as gírias, um processo de carnavalização, em que o baixo calão se instaura na perspectiva do destronamento e da desconstrução das criaturas representadas no teatro de Plínio Marcos. Nesse sentido, a linguagem constrói a própria identidade das figuras cênicas. Destarte, não seria o teatro de Plínio Marcos contracultural, mas, sobretudo, argumentar-se-á que o movimento contracultural se

⁶⁹ Triveloni analisa a “literatura marginal” como um estilo que congregou diversos autores. Plínio Marcos como dramaturgo não pode ser enquadrado nessa perspectiva marginal. Talvez a sua vivência como autor mambembe guardasse características dos antigos poetas marginais: o distanciamento do mercado formal das editoras. A produção marginal dos livros de Plínio Marcos e sua condição de mascate guarda semelhanças com a recusa dos escritores marginais à indústria literária em desenvolvimento a afirmação na década de 1970 no Brasil.

⁷⁰ Segundo o autor, para além de *Querô* (1976), essa perspectiva otimista da obra está mais relacionada aos romances escritos principalmente na década de 1980: *Prisioneiro de uma canção* (1982), *Figurinha Difícil* (1996), *Na barra do Catimbó* (1978).

⁷¹ VERSA, Cezar Roberto. **O teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social.** Dissertação (Linguagem e Cultura). Universidade Estadual do Paraná (UNIOESTE – CASCAVEL), Cascavel, 2007. Esse trabalho está dividido em três grandes capítulos: o primeiro é uma reflexão teórica sobre os conceitos carnavalização, dialogismo e polifonia por meio da leitura de Bakhtin; o segundo é o lugar biográfico de Plínio Marcos por meio da crítica especializada e por último, a análise do texto dramático *Dois Perdidos numa Noite Suja*.

estabelece nos processos polifônicos instaurados na fala das personagens produzidos sócio-historicamente, via linguagem.⁷²

A linguagem pliniana abordada por esses autores ganha contornos bakhtinianos do ponto de vista do dialogismo, da polifonia e da carnavalização. É um processo que mostra a intensa atuação da censura contra os autores, pois a linguagem é uma construção obsena do real. Essa linguagem que tende à coloquialidade, com o uso de gírias e palavrões, demarca um posicionamento do dramaturgo diante da realidade: a luta dos indivíduos pela superação das condições adversas. Depreende-se dessa postura, uma polifonia de vozes, em que o “baixo calão” se instaura para o destronamento e a desconstrução dos seres representados em seu teatro. Essa linguagem pliniana denota a construção das personagens num jogo cênico de embates, disputas e agressões específicas do submundo de origem desses sujeitos.⁷³

Por outro lado, essa “linguagem contracultural” também remete a um processo biográfico do autor. Assim, “o teatro de Plínio Marcos, ao trazer à cena indivíduos presos à lógica do capital e ao explorar o processo de reificação das personagens e do espaço, coloca-se como uma possibilidade de desvelamento e interpretação da sociedade pós-moderna, características do projeto estético e ideológico do dramaturgo”.⁷⁴ Essa é a condição pela qual a obra e o dramaturgo são apropriados para a compreensão da realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970. Os fragmentos biográficos, pensados à luz da obra e da crítica especializada, colocam a vida do dramaturgo em um eterno revisitar. Um ato que completa, do ponto de vista metodológico, os trabalhos que analisam seu teatro. Essa experiência da escrita biográfica recoloca o dramaturgo em contato com a sua realidade: uma realidade genuinamente do teatro brasileiro.

O problema concernia na questão de que as peças desse dramaturgo representavam e se constituíam justamente a partir da cultura marginal, oposta a cultura vigente e que não se melindrava quanto às regras institucionalizadas pelo sistema governamental da época. Assim sendo, retratar personagens comuns com seus problemas desvelava os processos de mascaramento social e isso não era interessante ao governo militar, pois

⁷² Ibid., p. 03.

⁷³ Toda a reflexão de Versa está calcada nas propostas analíticas de Mikhail Bakhtin. O dialogismo e a polifonia reafirmam o entendimento do texto pliniano como “um bom exemplo dessa relação de dizeres e trocas simbólicas, pois como matéria significante, passa a ser constituído por outros textos, recuperáveis ou não, sendo assim perpassado por várias vozes num processo dialógico, e, polifônico”. A carnavalização da linguagem proposta por Plínio Marcos, na visão do autor, estabelece as quebras das regras sociais, o rebaixamento de certos textos e histórias. Como destronamento dos sujeitos sociais, a linguagem com injúrias, blasfêmias encontram na gíria e no palavrão uma forte fonte vinculativa sustentadora do grotesco, não só como o baixo corpo, mas sim como material de venda, incluso na lógica capitalista e estigmatizadora. Essa lógica encontra outro lugar para pensar a obra de Plínio Marcos: como compreender essa inversão dentro da lógica proposta por Versa para construir uma postura contracultural? In: VERSA, Cezar Roberto. Op. cit., pp. 27 – 30.

⁷⁴ Ibid., p. 42.

essas máscaras respaldavam certas atitudes tomadas pelos que detinham o poder, seja em qual esfera melhor coubesse tal cerceamento enunciativo.⁷⁵

No entanto, esse argumento biográfico será respaldado pelo olhar atento da crítica especializada. Esse olhar, para o mundo dos marginalizados, carrega uma visão política da realidade. A obra pliniana representa uma ruptura com a realidade teatral do período, pois incorpora e interpreta os debates sobre a cultura marginal no sentido de que a máscara social cai, extirpando via linguagem em processos de carnavalização. O dramaturgo, por meio da obra e dos fragmentos biográficos, está no centro do debate, pois provoca uma ruptura com os padrões formais: do ponto de vista da linguagem, da existência das personagens e da temática violenta. Para esses autores, essas características dramáticas colocam o dramaturgo no campo da marginalidade artística, mas não discutem a apropriação da violência feita pelo dramaturgo em suas obras dramáticas.⁷⁶

Essas características demonstram a força da linguagem dos textos dramáticos de Plínio Marcos. São formações discursivas específicas e demonstram a capacidade do dramaturgo em olhar para o mundo a partir de um determinado lugar. Plínio Marcos demarca seus posicionamentos e desconstrói uma sociedade pelas suas fraturas e mazelas sociais. Essas personagens carregam sentimentos e uma humanidade dos que não planejam um futuro, vivem um eterno momento, um eterno presente que visa a olhar sempre para a permanência das desigualdades sociais. Mesmo assim, alguns autores vislumbraram uma perspectiva de superação dessa realidade que se apresentava no conjunto da obra dramática. Os trabalhos em História talvez ajudem a compreender a obra de Plínio Marcos em diálogo com o seu tempo.

4.4 – Os debates historiográficos sobre Plínio Marcos

Os historiadores também se debruçaram sobre a dramaturgia pliniana na tentativa de explicar a violência e a marginalidade que acompanham o dramaturgo. São textos que

⁷⁵ Ibid., p. 49.

⁷⁶ Sobre a análise linguística da obra pliniana ainda existe três trabalhos que me chamaram a atenção. Todos possuem a mesma estrutura e os mesmos referenciais analíticos. Todos os fragmentos do “espectro biográfico” e a construção da marginalidade na obra de Plínio Marcos são determinantes para justificar a escolha do dramaturgo, o texto analisado e o contexto de produção. São eles: JESUS, Eliana Maria. **Estratégias conversacionais na interação de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos**. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007; MARINHO, Leticia Morales Wanderley. **As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, *Dois Perdidos numa noite Suja***. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2006; SANTOS, Sandra Leopoldina Chemello dos. **O processo interacional no discurso construído em *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos**. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007. Não realizei uma análise mais aprofundada desses trabalhos, pois suas prerrogativas teóricas já foram explicitadas anteriormente.

priorizam o diálogo interdisciplinar entre a História e o Teatro firmando uma postura interdisciplinar com fontes documentais próprios da tradição teatral: críticas, depoimentos, fotografias e textos dramáticos. “Lidar com o dramaturgo Plínio Marcos me despertou interesse na relação entre história e biografia”.⁷⁷ Todos dialogam com o edifício crítico para demarcar seus posicionamentos e construir uma determinada visão sobre o dramaturgo, mas tais reflexões encontram-se antes na própria crítica teatral que apontou os caminhos futuros do debate.

Poliana Lacerda da Silva inicia seu trabalho tendo como referência as construções biográficas de Plínio Marcos, característica que irá acompanhar todo o trabalho acadêmico e se constituirá como valor fundamental do texto. A análise de *Dois Perdidos numa Noite Suja* – documento principal da autora – será obra motivadora da percepção biográfica.⁷⁸ “Portanto, é importante examinar a imagem que foi construída de Plínio Marcos pelos biógrafos e pelo próprio dramaturgo e, ao mesmo tempo, tentar pensar e/ou construir uma biografia que seja útil para o trabalho, principalmente em relação à produção de *Dois perdidos numa noite suja*”,⁷⁹ texto que remete a questões atuais, uma produção dramática de força política e social e que traz os problemas da sociedade brasileira por meio dos marginalizados e excluídos. Para ela, a condição social das personagens revela as dinâmicas da marginalidade.

Sobre a biografia de Plínio Marcos,⁸⁰ a autora concede um lugar especial aos documentos e à construção desse campo de reflexão. Para ela, Plínio Marcos é um autor que congrega as diversas forças do momento histórico por pensar a realidade brasileira de uma forma peculiar: pelo olhar dos marginalizados e desvalidos. Representa esse grupo social nos palcos e coloca novas discussões sobre a realidade excludente durante a Ditadura Militar no Brasil. Sobre a biografia,

⁷⁷ SILVA, Poliana Lacerda da. **Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois Perdidos Num Noite Suja**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – UFU/MG, 2012, p.13.

⁷⁸ O trabalho de Poliana Lacerda da Silva tem como foco principal a análise do texto teatral *Dois Perdidos numa Noite Suja*. É uma dissertação de três capítulos: no primeiro, a autora constrói uma pequena reflexão biográfica do dramaturgo, marcando a vida e as obras do autor. No segundo capítulo, a autora analisa o texto dramático em questão e marca os posicionamentos estéticos e culturais do dramaturgo. No terceiro capítulo, analisa as críticas teatrais e o processo de adaptação do texto dramático em duas montagens cinematográficas: a primeira de 1971, com direção de Braz Chediak, e a segunda de 2003, de José Joffily.

⁷⁹ SILVA, Poliana Lacerda da. Op. cit., p. 14.

⁸⁰ Sobre as discussões sobre a Biografia e História podemos perceber que a autora opta por um referencial teórico marcado pelo debate entre a biografia e os princípios metodológicos historiográficos, como a utilização de fontes documentais e o compromisso com a verdade histórica. Duas referências são importantes e fundamentais nesse trabalho: LEVI, Giovanni. Usos da biografia e BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica In.: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

há uma aproximação entre história e literatura e isso fez com que surgissem alguns questionamentos na historiografia. Apesar de a biografia estar no centro das preocupações dos historiadores, ela apresenta muitas ambiguidades. Segundo Giovanni Levi, a maioria das questões de metodologia da historiografia se refere à biografia, como os problemas das escalas de análise, das relações entre regras e práticas, os limites da liberdade e da racionalidade humana.⁸¹

No entanto, tais questões se mostram complicadas, pois os vestígios literários no texto biográfico se assemelham aos caminhos da construção historiográfica dos eventos, dos sujeitos históricos e das relações entre os contextos. Para responder essa questão, Silva incorpora as discussões metodológicas que pensa o uso das fontes documentais.

Para isso, adotei como pressuposto metodológico o entrecruzamento de fontes como, por exemplo, o texto teatral, entrevistas concedidas por Plínio Marcos, debates dos quais o dramaturgo participou, artigos de jornais e revistas escritos por ele e sobre ele, dissertações e teses, críticas teatrais e material audiovisual [...]. Nesse contexto é interessante abordar a importância dos documentos na pesquisa do historiador e como o contato com eles exige certa preocupação com a produção do conhecimento histórico.⁸²

O movimento se fecha em torno do conceito de “história problema” pelo prisma da História Cultural. Segundo Silva, ao se pensar o dramaturgo,⁸³ podemos compreendê-lo à luz de diversas polêmicas, mas a História Cultural demarca novos posicionamentos e exemplifica a opção metodológica da autora.

Em suma, a história cultural é considerada uma tradução cultural da linguagem do passado para o presente e, por meio dela, a fronteira entre cultura e sociedade foi redefinida [...]. Ou seja, examinando a cultura e a sociedade a partir da literatura marginal, dos escritos de Plínio Marcos que trazem questões comuns às classes sociais oprimidas, tentando fazer uma história vista de baixo” e não do ponto de vista do poder instituído e das instituições oficiais.⁸⁴

⁸¹ SILVA, Poliana Lacerda da. Op. cit., p. 13.

⁸² Ibid., p. 14.

⁸³ É importante ressaltar que, para a compreensão do fazer historiográfico, o referencial usado pela autora está permeado pelos debates da História Cultural. A saber: BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961; HUIZINGA, Johan. **El concepto de la historia y otros ensaios**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994; BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; FEBVRE, Lucien. Viver a história. In: **Combates pela história**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985. Sobre a prática historiográfica: CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002 e **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988; WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁸⁴ SILVA, Poliana Lacerda da. Op. cit., p. 17.

Sobre os auspícios da História Cultural, Silva delimita o campo de reflexão e demarca a necessidade de se pensar a “história dos debaixo”.⁸⁵ Essa premissa marca a percepção da obra e da vida do dramaturgo, condicionando Plínio Marcos a um determinado lugar no teatro brasileiro: o lugar dos marginalizados pela censura, pelos pares e colegas de profissão, pela mídia e pela própria sociedade. Essa posição marginal ficará ainda mais evidente quando o trabalho, partindo do texto *Dois Perdidos numa Noite Suja*, constrói uma análise em que os conceitos interpretativos de exclusão e das relações de poder entre as personagens da peça delimitam o pensamento do autor. É uma complexa relação entre o pensamento do dramaturgo, por meio do texto dramático, construção interpretativa acadêmica sobre o lugar do dramaturgo no teatro brasileiro e a cultura popular como referencial de debate. Para Silva, o dramaturgo interpreta e representa esse “povo marginalizado” no teatro.

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.⁸⁶

Nesse sentido, a autora reforça a proposta libertária embrionária nos textos dramáticos de Plínio Marcos. Além disso, tal reflexão chancela o pensamento teleológico sobre a dramaturgia pliniana: uma direção, um lugar entre a radicalidade e a espiritualidade. O dramaturgo daria voz aos marginalizados, também fruto de uma visão marginal do mundo. Dessa maneira, essa proposta alternativa – “que não se enquadra em nenhuma corrente teórica” – extrapola o ponto de vista autoral e caminha pela construção formal da obra. Entre o mundo ficcional e a postura intelectual do autor, a obra ganha formas revolucionárias.

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

⁸⁵ THOMPSON, Edward P. **A Miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

⁸⁶ SILVA, Poliana Lacerda da. Op. cit., p. 109.

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.⁸⁷

Essa integração entre vida e obra não se mostrará tão envolvente nas décadas de 1980 e 1990. A marginalização empreendida pela sociedade brasileira da década de 1960, vivenciada por uma grande maioria, terá na migração e na desigualdade social suas molas propulsoras do desenvolvimento nacional. Plínio congregava, segundo Silva, os pressupostos interpretativos, por meio de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, para se compreender essa realidade. Essa postura ainda condensa um lugar específico para se entender a cultura na perspectiva do autor. O mundo popular integra todos os textos de Plínio Marcos e demarca o lugar social das personagens e uma dinâmica social pensada pelo autor. É uma reflexão que engendra uma complexa relação entre o pensamento social do autor e sua construção formal.

Os personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, assim como os outros criados pelo dramaturgo santista, são carregados de marcas de exclusão e de abandono e veem suas vidas sendo degradadas. A culpa por essa situação também é atribuída às elites, possuidoras de riquezas e apoiadoras do regime autoritário que não fazia quase nada pelo social. Nesse contexto, os trabalhadores tinham poucas chances de melhorar suas vidas, vivendo a cada dia mais com a miséria, com o desemprego, com as condições de trabalho precárias, chegando muitas vezes, devido a essa situação, a atos de delinquência.⁸⁸

Essas personagens carregam, segundo a autora, uma reflexão intrínseca à própria realidade. Pois estão marcados por uma estética que pensa a cultura e o seu lugar social, a Cultura Popular e suas inflexões.⁸⁹ Entre o popular e o erudito, Plínio Marcos não consegue responder. Ou melhor, propõem um diálogo diversificado, atentando para o seu lugar social e o seu trabalho como dramaturgo, apontando para uma perspectiva “popularesca” de sua arte. Essa perspectiva atualiza o debate fundindo o texto dramático, as referências conceituais e a fala do autor.

⁸⁷ Citação, feita por Poliana Lacerda da Silva, da análise de FREIRE, Rafael de Luna. **Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro**. 2006. 432 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Rio de Janeiro, 2006, p. 94. Apud Silva, p. 110. Esse trabalho será a única referência às adaptações cinematográficas dos textos de Plínio Marcos.

⁸⁸ SILVA, Poliana Lacerda da. Op. cit., p. 113.

⁸⁹ Os autores que organizam o debate sobre a Cultura Popular são: MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997 e HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: Unesco, 2003.

Na perspectiva elencada por Silva, o texto *Dois perdidos num noite suja* é um belo representante das relações históricas das parcelas sociais alijadas do desenvolvimento capitalista na sociedade brasileira da década de 1960. Sendo assim, alicerçado em duas concepções analíticas, a exclusão e as relações de poder, torna-se ponta de lança para se apreender os debates travados sobre a realidade social brasileira: a cultura popular. O texto torna-se representativo de uma perspectiva em que a cultura é um campo de embates, categoria desenvolvida por Stuart Hall, a cultura como elemento antropológico do povo, fazeres do povo. “E é nesse sentido que a obra teatral de Plínio Marcos se torna importante, pois, por meio da “cultura popularesca” — como o próprio dramaturgo definiu o seu teatro — pode-se mapear a linguagem, o comportamento e o modo de vida de personagens que são encontrados no cais do porto de Santos, nas prisões, nos cabarés, nas fábricas e favelas”.⁹⁰ Por meio dos signos de sua obra, Plínio Marcos ocupa um lugar como representante desses grupos sociais. É um homem que realiza, por meio de sua obra, um debate sobre o lugar social dos excluídos. Essa reflexão é a base de toda a argumentação de Silva que restaura o lugar da marginalidade. Os caminhos interpretativos ainda continuam abertos.

Em outro trabalho historiográfico, Plínio Marcos teve o seu lugar sedimentado entre os marginalizados.⁹¹ A análise do autor se pauta pela interpretação das vivências de Plínio e a obra dramática. É uma interpretação que busca compreender os lugares sociais que inspiraram Plínio Marcos na composição de sua obra e de suas personagens. Para ele, o autor é um observador atento às condições sociais do seu país e traduz para o teatro essas relações marginais e desiguais. Esse é o objetivo central dessa análise, pois é uma articulação entre a história de vida do teatrólogo, as principais questões do seu tempo e o conteúdo de suas peças. Dessa maneira, traça um panorama para se pensar a história dos marginalizados na sociedade brasileira, principalmente o contexto da cidade de São Paulo.⁹²

Nessa perspectiva, ressalta-se do trabalho uma compreensão organizada entre vida, obra e contexto.⁹³ No entanto, o autor não tem a pretensão de analisar os textos dramáticos,

⁹⁰ SILVA, Poliana Lacerda da. Op. cit., p. 116.

⁹¹ 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.

⁹² A dissertação de Belani é organizada da seguinte maneira: o primeiro capítulo é uma análise entre a vida e o contexto do dramaturgo santista. É uma análise que mostra os caminhos da marginalidade do autor. O segundo capítulo está centrado na ação política do dramaturgo, pois aborda as iniciativas de liberação das peças diante da censura e as resistências em defesa da cultura nacional. O último capítulo é uma abordagem sobre dois temas do universo marginal: a sexualidade e a prostituição. O recorte temporal da pesquisa entre 1958 e 1979.

⁹³ Os argumentos centrais do autor estão divididos em três matrizes: o debate sobre as fontes documentais desloca-se para o uso da literatura e o caráter ficcional das obras, certamente o debate sobre o uso das fontes documentais literárias integram a reflexão: sobre literatura como fonte: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO,

mas compreender essa dramaturgia no contexto. Essa íntima relação ganha contornos literários entre a vivência e a literatura. O escritor é compreendido como um “narrador realista aos acontecimentos e deve ser visto como portador de uma visão singular, específica, mas que, sendo parte da sociedade como ser social, carrega as marcas, os estereótipos e as influências de seu tempo”.⁹⁴

Assim, a proposta converge para o uso do teatro de Plínio Marcos e o diálogo com o contexto histórico. A análise está centrada no lugar social do signo teatral como um código a ser decifrado pelo espectador, marcado pelo conceito de “efeitos de realidade” num determinado momento histórico. Os textos possuem uma realidade histórica, uma leitura histórica e um momento de escrita.

Deste modo, o teatro em geral, e particularmente o teatro de Plínio Marcos, ambienta-se em uma dada época, fazendo uso de uma linguagem corrente entre um segmento social, baseando-se em seus conflitos, seus dramas sociais e seus interrelacionamentos nesse meio. Seres com caracteres, atitudes e sentimentos que extrapolam as quatro paredes do espaço em que vivem, uma vez que não estão isolados no conjunto da sociedade, intercambiando e mantendo contato com setores sociais variados.⁹⁵

Essa proposta estabelece diversos pontos de inflexão. Quais os mecanismos que o autor elenca para compreender o teatro de Plínio Marcos como signo a ser decifrado no contexto histórico determinado? Como compreender os “efeitos de realidade” tendo como referência os diversos agentes da recepção do teatro pliniano? As matrizes interpretativas elencadas por Belani demonstram um determinado olhar histórico para o autor e obra dramática?⁹⁶ A obra de arte torna-se um elemento constituinte da realidade, pois a grande

Sandra Jatahy. (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1998. Sobre literatura: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. São Paulo: Brasiliense, 1999. Sobre os métodos historiográficos: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1990; WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994; HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁹⁴ BELANI, Márcio Roberto Laras. Op. cit., p. 09.

⁹⁵ Ibid., p. 13.

⁹⁶ Para justificar seu objeto de pesquisa, Belani se vale dos diversos trabalhos sobre História e Teatro. São eles: PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de utopias: Oduvaldo Vianna Filho, um dramaturgo lançado no coração de seu tempo**. 1995. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 1995; ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. 2000. Tese (Doutorado) - FFLCH/USP, São Paulo, 2000 e DEPAULA, David Ferreira. **Martins Pena em quatro atos: representações do Império (1800-1850)**. 1999. Tese (Doutorado) - FCL/UNESP, Assis, 1999. Tais referências, questionadoras da História do Teatro Brasileiro, como é o caso de todo o trabalho de Rosângela Patriota, são análises que questionam e elaboram novos olhares sobre a construção de uma tradição crítica teatral. São referenciais teórico-metodológicos para compreender e explicar

preocupação é esse espaço aberto pela noção interpretativa do documento, “outro aspecto relevante é alusivo ao caráter estético da obra de arte, que deve ser entendida como tal, construída com certos fins, participando de determinadas convenções e regras que a delimitam num dado espaço artístico e social”.⁹⁷

O dramaturgo ganha contornos de escritor marginal quando estabelece outro ponto de análise da realidade demarcando um distanciamento das visões políticas do período. Essa característica peculiar é o grande trunfo analítico sobre a dramaturgia pliniana, pois aqui o dramaturgo encontra o seu lugar na história do teatro brasileiro. Essa construção, baseada nas críticas e nos trabalhos não será uma arquitetura natural, antes disso, é uma construção que perpassa uma diversidade documental complexa, pouco explorada pelo historiador Belani. A vida e a obra são pensadas da seguinte maneira:

Embora, Plínio Marcos não compartilhe de doutrinas político-ideológicas que propugnavam uma revolução social, orientada por grupos políticos organizados, sua disposição em levantar a voz, atacando os responsáveis pela configuração daquela sociedade, demonstra seu desejo de mudança e renovação. O primeiro passo para essa mudança era exatamente o de gerar repulsa no espectador que, diante da violência e da maldade exibidas a seus olhos, reagiria desejando o seu oposto e refletiria sobre a sua posição naquela crua realidade que lhe era apresentada, parte também do seu cotidiano e não somente da peça.⁹⁸

No entanto, ao inseri-lo numa linha histórica do teatro brasileiro, Belani incorpora a dramaturgia de Plínio Marcos ao processo de nacionalismo teatral. Integra um campo interpretado pela historiografia do teatro brasileiro. Plínio Marcos, na perspectiva do autor, elabora uma visão única da realidade brasileira, pois incorpora em seus textos, um grupo de personagens relegados ao esquecimento, os párias sociais. Essa questão demarca um posicionamento em que o dramaturgo torna-se referência para a compreensão do momento histórico. A vida do dramaturgo, tema recorrente e referência fundamental do trabalho, torna-se um tema central para a organização de toda a reflexão. Assim, ao colocar Plínio Marcos no centro da reflexão historiográfica, existe uma linha divisória entre a dramaturgia brasileira. Entre Nelson Rodrigues e Plínio Marcos⁹⁹ está um leque de autores que marcaram a realidade brasileira nas décadas posteriores.

os debates teatrais do período. No outro sentido, temos o peso da tradição crítica no Brasil e o lugar reservado aos críticos como “historiadores oficiais” do Teatro Brasileiro.

⁹⁷ BELANI, Márcio Roberto Laras. Op. cit., p. 13.

⁹⁸ Ibid., p. 17.

⁹⁹ A relação entre os dois dramaturgos é tema recorrente entre os pesquisadores do teatro brasileiro. Plínio Marcos passaria para a posteridade como um discípulo de Nelson Rodrigues. As bases desse debate foram

Na esteira do autor santista, explorando a relação de conflito entre duas personagens, surgiram vários autores, principalmente entre 1968 e 1969. Entre eles, Leilah Assumpção (*Fala Baixo Senão Eu Grito*), José Vicente (*O Assalto*), Consuelo de Castro (*À Flor da Pele*), Antônio Bivar (*O Cão Siamês e Cordélia Brasil*), e Isabel Câmara (*As Moças*). Autores que abordaram temáticas diversas como o homossexualismo, a condição feminina, o conflito entre correntes político-ideológicas, conteúdos sintomáticos do clima de contestação de maio de 1968/76, numa época em que movimentos em defesa dos direitos de minorias e grupos inferiorizados na sociedade como, por exemplo, os homossexuais, as lésbicas, os negros, movimentos feministas e ecológicos, pipocavam em vários locais do mundo.¹⁰⁰

Essa perspectiva ressalta as influências sofridas por diversos dramaturgos, na década de 1970, pelos trabalhos dramáticos de Plínio Marcos. São elementos recorrentes na dramaturgia pliniana como a homossexualidade, a condição feminina e as relações de poder internalizadas e exacerbadas que formam os pilares dessa dramaturgia posterior. É uma análise assumida por Sonia Regina Guerra,¹⁰¹ em sua dissertação de mestrado, que consolida o nome do dramaturgo como referência fundamental para a dramaturgia nas décadas de 1960 e 1970.

Ainda sobre Belani, as discussões sobre a “marginalidade paulistana” servem para compreender as condições sociais das personagens plinianas, mas não explicam a existência e as vivências do autor. Sendo referência para compreender os seus textos, Plínio extrapola a visão entre o vivenciado e o escrito. Nesse prisma, a obra torna-se única, pois incorpora um universo próximo ao autor, mas não pode ser compreendida como reflexo dessa realidade. Entre a experiência histórica do dramaturgo e a obra, existe o processo de escrita e criação.¹⁰²

lançadas por Patrícia Galvão ainda na década de 1950, por ocasião da escrita de *Barrela*, em 1958. As décadas seguintes serviram para referendar essa perspectiva comparativa pela crítica especializada e pelos trabalhos acadêmicos. Essa realidade marcou profundamente Plínio Marcos e sua relação com Nelson Rodrigues. Vale a pena ler o artigo de BRANCO, Lúcio Allemand. O negro é um “outro”: a representação dramática do negro no Brasil a partir da polêmica racial entre Nelson Rodrigues e o seu “sucessor”, Plínio Marcos. **XII Congresso Internacional da ABRALIC** Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil. (ANais). Esse debate demonstra a relação entre ambos, talvez o único embate público entre os dramaturgos.

¹⁰⁰ BELANI, Márcio Roberto Laras. Op. cit., p. 45.

¹⁰¹ 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. Nesse trabalho, a autora pensa os dramaturgos da chamada “Geração 69”, influenciados pela dramaturgia de Plínio Marcos. Tais referências se sustentam do ponto de vista dos dramas individuais e psicológicos. Numa outra perspectiva, os grupos sociais focalizados pelos dramaturgos se diferem muito das personagens plinianas. As personagens de Plínio Marcos são marcadas pela “não existência”, pelo descompasso em relação à sociedade. São os esquecidos do “milagre econômico”. Seu passado é fragmentário ou não existe. O futuro é uma incógnita para as personagens plinianas.

¹⁰² Esse debate sobre o crescimento migratório nas décadas de 1960 e 1970 é instigante para compreender a postura analítica de Belani. Tendo como referência Hobsbawm, o contexto brasileiro mostra-se como marginal

A censura, tema recorrente nas pesquisas sobre o dramaturgo santista, é percebida pelo autor tendo como referência a perspectiva do próprio dramaturgo sobre a instituição da censura e suas nuances no trabalho do artista. Dessa maneira, percorre um caminho entre a posição do dramaturgo, a história da censura no Brasil e suas relações com a produção artística no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Belani afirma o seguinte:

É possível inserir, desse modo, a situação de censura à Plínio Marcos no contexto geral do teatro e das artes, quando esse fervor dramático que se dirigia ao povo, num clamor de mudança social e esperança, não era ainda completamente podado, permitindo às manifestações artísticas participar ativamente das lutas por um novo caminho para a sociedade.¹⁰³

Assim, segue pontuando os diversos momentos em que o dramaturgo se posicionou sobre o tema ou sofreu com as proibições dos seus trabalhos.¹⁰⁴ Ainda é uma reflexão entre a construção da personagem pliniana e sua realidade censurada. Entre a obra e a vida, a censura integra uma determinada realidade, um determinado momento e um lugar histórico, descortinado pelo dramaturgo em diversos momentos em sua obra. Assim, os temas recorrentes no trabalho do dramaturgo são: a exclusão – social, econômica e política – perpassando os textos e as situações dramáticas; as relações de poder entre as personagens e a exploração do homem pelo homem. Ainda mais instigante é a relação pensada por Belani para discutir o tema da exclusão,¹⁰⁵ pois existe uma intensa relação entre a postura social do

em relação aos países desenvolvidos ou melhor esclarecendo a noção de “capitalismo tardio”. Ao lado disso, o “milagre econômico” aprofunda um cenário de migrações e desigualdades sociais. Essa noção, segundo Belani, será o mote de para a compreensão da ampliação dos espaços marginais na capital paulista. O debate se faz pela seguinte bibliografia: HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 43ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998; BERLINCK, Manoel T. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1977 e JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977.

¹⁰³ BELANI, Márcio Roberto Laras. Op. cit., p. 62.

¹⁰⁴ Esses diversos momentos integram a biografia de Plínio Marcos. *Barrela* é um caso singular de desmando da censura teatral no Brasil. O texto foi encenado no Festival de Teatro Estudantil, em Santos, no ano de 1959, anterior ao golpe de 1964. Depois disso, o texto foi proibido durante 21 anos e encenado novamente na década de 1980. A peça *Abajur Lilás*, proibida pela censura por cinco anos em 1970, foi montada em 1975, patrocinada por Américo Marques da Costa. O espetáculo, depois de assistido pelos censores, foi proibido em todo o território nacional. Diante de tal proibição, diversos artistas decretaram greve no dia 15 de maio de 1975 e as manifestações prosseguiram por semanas, sem resultado favorável à liberação do espetáculo.

¹⁰⁵ O tema é pensado pela perspectiva de Norbert Elias sobre o lugar da vestimenta dos atores sociais na corte de Luís XIV. Essa reflexão ganha contornos nacionais quando pensada pela perspectiva de diferenciação entre grupos sociais. Sociedade escravocrata é um exemplo clássico dessa realidade excludente, das moradias e dos hábitos copiados e corrompidos da Europa no século XIX e XX. Plínio Marcos seria um exemplo do olhar crítico sobre essas “continuidades autoritárias” dessa realidade histórica nacional. ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. 29. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995; FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcalismo rural e desenvolvimento urbano**. 1º tomo. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977; RUIZ, José Mario Martinez. **Etiqueta, Sociabilidade e Moda: a identidade da elite paulistana (1895-1930)**. 1999. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Assis, 1999. Assis; NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

dramaturgo e suas obras, já que a marginalidade transcende o universo ficcional e incorpora a aparência do dramaturgo.

As marcas da exclusão transparecem no marginal 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. Plínio Marcos trazia em si esses sinais, exteriorizado no seu vestuário, sua aparência física como a barba por fazer, cabelos rebeldes e, merecendo especial atenção, pelo seu jeito de falar, não floreando suas frases com expressões eufêmicas ou buscando indiretas para se fazer entender. Seu modo direto, e às vezes grosseiro de conversar, parecia às vezes hostil e agressivo, atingindo as sensíveis consciências pouco afeitas a discussões e opiniões livres e sinceras. Seu estilo de escrita reflete em grande parte seu modo de comunicação oral, recheado de gírias, chavões de cunho popular e frases de efeito, não destituídas de humor.¹⁰⁶

Como interpretar essa postura estética do dramaturgo? Sobre a aparência física e a obra dramática repousam um campo interpretativo instigante: a obra pliniana não apresenta perspectiva de redenção da sociedade. Estabelecidos os marginalizados, as relações de poder e exploração são interpretadas ao longo da obra do dramaturgo como elementos constituintes da tecitura dramática pliniana.

É nesse sentido que o trabalho teatral de Plínio Marcos mostra suas potencialidades, revelando o complexo de forças que atravessa as relações interpessoais dos marginalizados, contribuindo, para a moldagem do cotidiano de suas vidas e de seu *modus-vivendi*. As estruturas concretas nas quais suas existências estão imersas, oferecem (quando oferecem) raríssimos canais de superação satisfatória dessa condição de marginais, legitimadas que estavam pelo sistema político, econômico e social defendido autoritariamente pelo regime militar consolidado. Assim, qualquer perspectiva assinalável de futuro melhor acabava por esbarrar inexoravelmente no mundo real de exclusões de que eram vítimas.¹⁰⁷

No entanto, essa dramaturgia da “descrença” ganha contornos mais específicos quando pensada pelo olhar de dois temas elencados pelo autor: a prostituição e a homossexualidade. Essas referências verticalizam o olhar analítico de Belani e colaboram para a construção do universo ficcional de Plínio Marcos num debate entre as pesquisas acadêmicas sobre o tema e o olhar do dramaturgo.

O discurso plínio-marquiano sobre a sexualidade em geral, nesse tempo, consegue, em grande parte, captar o pensamento coletivo compartilhado pelas pessoas conviventes nesse universo, cujas opiniões, preconceitos e valores transcendem esse meio marginal atingindo as diversas partes do sistema social. Do mesmo modo, mas inversamente, nesse microcosmo

¹⁰⁶ BELANI, Márcio Roberto Laras. Op. cit., p. 76/77.

¹⁰⁷ Ibid., p. 110.

miserável é possível observar a penetração de elementos culturais próprios à sociedade considerada integrada ou não-marginalizada, numa interação cultural que se interpenetra.¹⁰⁸

Nessa dinâmica interpretativa, o autor elabora uma análise sobre o dramaturgo em que a obra revela especificidades da realidade do momento. É um olhar entre a vida e a obra do artista. Desse trabalho, o que fica é a grande capacidade interpretativa do mundo e da realidade social brasileira de Plínio Marcos. São as justificativas intelectuais que marcam o debate artístico do pondo de vista do conteúdo. Cabe a Belani interpretar as pesquisas acadêmicas e referendar o discurso acadêmico pelo discurso artístico. O sistema carcerário falido, a prostituição e a representação da prostituta, o patriarcalismo brasileiro, a homossexualidade, as relações de poder são molas propulsoras da dramaturgia pliniana. São instâncias discutidas e reafirmadas ao longo de toda a produção e carreira do dramaturgo. Esses temas, na visão de Belani, são incorporados pelo autor e referendados na pesquisa acadêmica.¹⁰⁹ Tais reflexões acadêmicas, próprias do debate entre a Antropologia e a História nas últimas décadas, são justificativas intelectuais para uma dramaturgia que internaliza o contexto de sua época.

Novamente, as análises de Belani e Silva recolocam Plínio Marcos numa teia interpretativa e justificadora de suas escolhas formais – estética marginal no teatro e na vida – marcadas por um olhar sobre o conteúdo das peças. Entre marginais, prostitutas e homossexuais, Plínio ainda marca o lugar dos marginalizados da literatura. Ainda assim, o “olhar biográfico” sobre sua dramaturgia condiciona suas análises principalmente quando pensam a relação entre vida e obra no contexto da ditadura. Iniciam com a biografia e terminam com a obra, em Belani uma visão geral sobre os temas em diversos textos dramáticos e em Silva, a verticalização analítica em *Dois Perdidos numa Noite Suja*. Se a biografia é um elemento fundamental para compreender a marginalidade pliniana – como reafirmado nos trabalhos acadêmicos – talvez esses elementos sejam mais visíveis nas

¹⁰⁸ Ibid., p. 117.

¹⁰⁹ Sobre as leituras acadêmicas apontadas por Belani para referendar o discurso artístico, podemos perceber os principais autores que pensaram essas temáticas nos últimos anos. A saber: FREITAS, Renan Springer de. **Bordel, Bordéis: negociando identidades**. Petrópolis: Vozes, 1985; ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na história**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998; MORAES, Aparecida Fonseca. **Mulheres da vila: prostituição, identidade social e movimento associativo**. Petrópolis: Vozes, 1996; GASPAS, Maria Dulce. **Garotas de programa: prostituição e identidade social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985; VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986; PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Raquel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003; FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985; RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

construções biográficas do dramaturgo que abordaram uma vida como arte ou como uma construção artística.

4.5 – Biografias

A construção biográfica de Plínio Marcos, esse “espectro biográfico” que acompanha os trabalhos acadêmicos – e também parte de sua obra literária e dramática – que analisam a obra e a vida do dramaturgo, marca um diferente olhar para o mundo privado do dramaturgo, sua atuação política e sua escrita dramática. Aqui, não se trata mais de um “espectro biográfico”, mas de uma biografia pronta. Escrita e pensada como forma e conteúdo biográfico. Narra, cria e interpreta uma personagem ao longo das décadas e finaliza com a morte do autor. Esses trabalhos, de certo modo, coroam uma existência, narram uma trajetória, mas também recriam um universo histórico e um lugar de vivências e questionamentos.

Essas interpretações sobre Plínio Marcos¹¹⁰ perpassam por lugares, textos jornalísticos e memória de uma existência marcada pela luta teatral e pela valorização da arte em momento de crise política, formal e existencial. É uma vida recortada pela luta contra a censura e a ditadura militar no Brasil. Ademais, vivenciou o processo de reconstrução democrática e continuou a escrever sobre a realidade brasileira. Escreveu durante as décadas de 1960 e 1970 diversos textos dramáticos, crônicas e romances. Trabalhou em vários veículos de comunicação e exerceu o ofício de jornalista, camelô, ator e escritor nesse período. Foi um escritor de muitas formas.

No entanto, o interesse biográfico pela vida/obra do dramaturgo é tardio. Os relatos sobre sua existência sempre foram marcados pela própria pena do escritor, pois foram reconstruídos em diversos momentos da sua obra. Plínio Marcos fez de sua vida uma história contada por ele mesmo, com características literárias e carregadas de uma escrita própria. Não seria exagero afirmar que Plínio Marcos ficcionalizou a própria existência, contou e recontou as histórias das *Quebradas do Mundaréu*,¹¹¹ lugar onde suas personagens encontram seus miseráveis destinos. Um eterno rememorar marca uma parte da produção do dramaturgo

¹¹⁰ Os dois textos biográficos analisados nesse trabalho são: MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009 e CONTIERO, Lucineia. **Plínio Marcos**: uma biografia. Tese apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista: Assis, 2007. Foram textos produzidos com propósitos diferentes. Mendes produziu um trabalho voltado para o mercado editorial e contou com o apoio de diversos agentes envolvidos no processo. Ademais, como relatado no próprio trabalho, era amigo pessoal do biografado. Já Contiero tem uma proposta acadêmica.

¹¹¹ MARCOS, Plínio. **História das Quebradas do Mundaréu**. São Paulo: Nórdica, 1973. Coletânea de Contos anteriormente publicada no Jornal Última Hora de São Paulo.

Plínio Marcos.¹¹² Não se trata das dimensões do privado e público, característica própria de fundação do Estado Moderno, como relatou Norbert Elias,¹¹³ mas de um lugar social ocupado pelo escritor em narrar a sua própria experiência histórica. O privado, em nível das experiências pessoais e familiares, não integra essas narrativas, pois existe uma “personagem” que vivenciou, no espaço público, tais experiências, portanto soma-se aos personagens presentes na sua obra, obviamente criadas pela pena do escritor. É a narração de uma personagem pública assumida diante da repressão e da censura, ainda um dramaturgo em luta pelo direito à escrita. Um dramaturgo que luta para que seus textos alcancem os palcos, personagem de si mesmo.¹¹⁴

Lucineia Contiero experimentou essa proposta ao construir essa trajetória biográfica em primeira mão. A autora visitou lugares, conversou com familiares e amigos, pesquisou em arquivos particulares e públicos, abrindo a “picadas de facão” o universo de Plínio Marcos. Fez clareira onde havia mata fechada. É um trabalho acadêmico – mesmo que as biografias ainda estejam distantes das universidades – sobre o dramaturgo e insere o autor numa luta constante para a sua afirmação como dramaturgo e escritor. Sobre as nuances da biografia, a autora nos coloca a seguinte questão:

¹¹² Leonor Arfuch, ao analisar essas relações autobiográficas, cita Bakhtin, na tentativa de superar essa dicotomia entre o escrito e o vivenciado, pois para o autor, apesar do gênero autobiográfico, também é literatura, pois “[...] não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’. Essa postura assinala, em primeiro lugar, o estranhamento do enunciador a respeito da ‘sua própria história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. Não se tratará de adequação, da ‘reprodução’ de um passado, da captação ‘fiel’ de acontecimentos ou vivências, nem de transformações ‘na vida’ sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto [...]”. Para a autora, a expressão da própria vida é que marca essa identificação entre o autor e a noção de herói, condicionando um valor biográfico – heroico ou cotidiano, fundado no desejo de transcendência ou no amor aos próximos – que organiza uma ordem à própria vida do narrador e ao leitor. Essa vida fragmentada e caótica marcada na sua própria existência torna-se elemento de ordem na escrita, marcas principais do gênero autobiográfico. ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 55.

¹¹³ Esse momento da História Moderna, fundacional do “processo de civilização” no qual o Estado Absolutista funda os novos elementos de conduta de uma classe social, a corte, e será imitado por outras camadas sociais. Essa imposição funda o lugar do privado como um lugar social que marca os novos rumos da sociedade moderna, a construção histórica do público e do privado, elementos fundamentais da sociedade contemporânea. ELIAS, N. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I e **O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.

¹¹⁴ Sobre essa perspectiva, a noção de *Espaço Biográfico*, proposto por Leonor Arfuch, não nos contempla inteiramente, mas oferece importantes considerações para se pensar o problema. O termo, emprestado de Philippe Lejeune, ampliado e criticado pela autora para compreender um lugar de confluência de diversas narrativas “uma *espacialização*, como assinalai acima, onde confluíam num dado momento formas dissimilares, suscetíveis de serem consideradas numa interdiscursividade sintomática, por si só significantes, mas sem renunciar a uma temporalização, a uma busca de heranças e genealogias, a postular relações de presença e ausência”. Assim, pensar os diferentes suportes narrativos como: crônicas, romances e textos teatrais como “espaço biográfico” pode contemplar em parte a proposta de Lejeune. ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 16.

O estudo biográfico de um escritor costuma incluir um exame de sua obra, donde ser preciso mesclar informes da experiência prática e da produção literária. Isso é comezinho. Mas no caso de Plínio Marcos a coisa não pára aí, pois suas peças foram encenadas e com muita constância, e repercutiram, ajudaram a compor um quadro cultural. Logo, foi preciso sondar a vida “prática” dos textos dramáticos, sem perder de vista os outros de natureza diversa, romances, contos, artigos, crônicas, entrevistas, sem contar a bibliografia passiva.¹¹⁵

Essa postura do biógrafo ainda materializa na própria construção formal do texto, suas escolhas teóricas e sua prática literária. Ao pensar metodologicamente o tema, Contiero percebe que o melhor caminho é construir uma trajetória linear – da maturidade à velhice – uma ordem cronológica que leva inevitavelmente à morte. “Trata-se, como pode parecer a alguns, de uma opção metodológica simplista. Considero-a, todavia, eficiente. O logro ou malogro depende mais da força informativa e do tecido estrutural. Seria ocioso arrolar aqui exemplos bem sucedidos”.¹¹⁶ Essas considerações estruturam uma opção teórica muito mais que formal. O debate que se coloca é a construção de uma trajetória individual em face a uma existência marcada pelas descontinuidades, desejos e retrocessos, tema problematizado por Pierre Bourdieu.¹¹⁷

No entanto, para a autora, o que a motiva é exatamente essa capacidade em recolher, processar e plasmar certas informações num discurso coerente e lógico. Se Bourdieu percebe a dificuldade em organizar uma vida de modo coerente e organizado, Contiero percebe nessa

¹¹⁵ CONTIERO, Lucineia. Op. cit., p. 11. É o primeiro trabalho biográfico sobre Plínio Marcos. “Este trabalho se divide em seis capítulos, estrutura que privilegia, na sua conformação, o interesse cronológico linear [...] Em termos gerais, o fator espacial também determinou dois grandes movimentos estruturais subjacentes a essa capitulação, pois também resolvi pensar a trajetória de Plínio em termos de período santista (1935 a 1960) e de período paulistano (1960 a 1999), por entender que a afirmação do autor como dramaturgo de importância nacional se deu quando se mudou para São Paulo. O período santista toma o segundo e o terceiro capítulos. Os outros restantes cobrem sua vida paulistana. Em todos os capítulos apresento o lastro sócio-histórico e o panorama teatral, também respeitando coordenadas metodológicas acima expostas” (p. 15).

¹¹⁶ Ibid., p. 11.

¹¹⁷ A proposta de Bourdieu, no célebre artigo *A Ilusão Biográfica*, é da impossibilidade de se criar uma trajetória linear e organizada para compreender uma existência. A história de uma vida não é um todo organizado que pode ser apreendido pelo biógrafo. O texto é um depoimento sobre o fazer da pesquisa. Entre o biógrafo e o biografado, existe um universo inteiro de construções teóricas e argumentativas. A metáfora dos trilhos ajuda a explicar as posições de Bordieu que forçou os historiadores a buscar novos mecanismos para lidar com esses problemas. E rendeu frutos. Do ponto de vista de Bourdieu, é impossível dar sentido a um todo que escapa ao próprio sujeito, histórico, determinado socialmente, imerso num universo social fora de controle. Para compreender essa postura, temos que pensar a proposta de construção das trajetórias dos grupos sociais nos diversos campos em três perspectivas: pensar as relações de poder entre o campo intelectual e a estrutura de poder; a autonomia do campo e as posições ocupadas pelos agentes e grupos sociais; e pensar os resultados entre esses embates reais e históricos cujas variações individuais podem mais que confirmar ou desviar-se da trama social, característica coletiva das carreiras individuais. Consultar: MONTAGNER, Miguel Ângelo. **Trajetórias e biografias**: notas para uma análise bourdieusiana. Sociologias, Porto Alegre, n. 17, p. 240-264, jun. 2007, p. 252 e BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta De Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1976, pp. 183-191.

capacidade de separar as instâncias próprias da existência uma vantagem, mesmo reconhecendo os argumentos do sociólogo:

Os desdobramentos metodológicos, em termos estruturais, seguem os interesses temáticos, geralmente sujeitos a uma sequência padrão geral do tipo: nascimento, infância, juventude, maturidade, velhice, morte. Trata-se, aqui, de uma sequência vital, por assim dizer, que contempla o aspecto “prático” da experiência biográfica.¹¹⁸

Esse aspecto prático tornaria a vida de Plínio Marcos um lugar em que as perspectivas sobre a obra, produção cultural, contexto e influências ideológicas ganham contornos de uma crítica à própria construção de uma biografia sobre o dramaturgo. “Aliás, a ideia de se ver biografado academicamente já lhe desagradaria, ainda que muito do que se recusa se quer, motivo que talvez justifique seu zelo por um arquivo pessoal”.¹¹⁹

Nessa perspectiva, a biógrafa cria uma personagem marcada por um debate privado, centrada na sua própria existência, mas realçada por pinceladas do contexto histórico que inaugura o seu olhar ao longo da biografia e suas fases distintas sobre a vida do dramaturgo. É uma personagem que nasce do contexto social, econômico e cultural. Suas peças, as crônicas e o contexto cultural não aparecem como lugares de debates e construção narrativa da existência social e política do autor.

Não tenciono aprofundar-me na análise das crônicas e das peças. Sobre estas, em particular, não me esforço por buscar sugestões psicanalíticas, desvendar recorrências estruturais, embora esteja atenta ao contributo crítico, que invocarei na medida do possível e da oportunidade. Procuro, em termos gerais, informar sobre elas, em especial sobre as que foram encenadas e/ou publicadas, e informar significa buscar elementos de inspiração, sugestões sociais; significa historiar um pouco sobre apresentações e repercussões críticas, tudo comandado pelo interesse biográfico.¹²⁰

Assim, Plínio Marcos torna-se uma personagem marcada por uma trajetória única num contexto de uma época. Mas as questões ainda se tornam mais complexas, quando Contiero repensa o lugar dessa personagem ao olhar para o passado, por meio das fontes documentais, e explicar construção biográfica da pesquisadora.

O objetivo maior deste trabalho, escrever uma biografia de Plínio Marcos, impõe outros propósitos, mais específicos e a ele vinculados, inerentes ao método biográfico comum, por assim dizer, apenas retrabalhados segundo certas especificidades. Se Plínio é considerado um autor rebelde, a abordagem de sua infância e adolescência não perde se enveredar por esse

¹¹⁸ CONTIERO, Lucineia. Op. cit., p. 12.

¹¹⁹ Ibid., p. 12.

¹²⁰ Ibid., p. 13.

assunto. Se seus personagens provêm do submundo, haveria de ser natural vislumbrar o quadro social adverso que tanto irritava o autor.¹²¹

No entanto, ainda reitera a necessidade da linearidade como referência fundamental para a compreensão biográfica do dramaturgo. Nesse caso, chama a atenção para o rigor na pesquisa, para as nuances do biografado e para a necessidade de pensar o dramaturgo em sua experiência vital. Essa é a proposta da autora.

Este estudo da vida de Plínio Marcos é, portanto, um relato como “experiência comum” e reincidente no sentido cronológico linear dos acontecimentos, sem que isso negue o quanto, de fato, a experiência vital é complexa. As dificuldades encontradas na ordenação dos fatos e na estruturação narrativa (esses artifícios de afastamento da realidade, segundo Bourdieu) revelam, de fato, que algo se perde quando nos obrigamos a submeter a realidade a certas fórmulas. Mas não adianta radicalizar supondo que toda informação da realidade, por ser representação, implica mentira. O espírito conciliador pede, então, que relativizemos essas informações, aceitando que ao menos, no caso da biografia, persiste a intenção de buscar aquilo que Lejeune chama de verdade. Se a interferência do autor-narrador é inevitável, perturbando a informação sobre o outro, que assim seja.¹²²

Contiero assume as dificuldades dessa experiência em narrar e organizar a vida do outro. Assume essa tarefa parcial na tentativa de encontrar respostas para uma “verdade biográfica” na construção da trajetória de Plínio Marcos. Constrói uma versão que

como é o caso de Plínio Marcos, impõe uma luta contínua no plano cronológico-informacional, nem sempre resolvida satisfatoriamente. Não bastasse o incômodo desse aparente lugar comum metodológico, em todo o caso eficiente ainda, está aí a vida, com sua concomitância e entrecruzamento de fatos e de interesses. A própria organização das informações, de fontes tão variadas, incluindo aí o exame de sua obra, sugere sempre um vai-e-vem interminável, tanto mais que, por seu espírito polêmico e às vezes mistificador, Plínio elaborou e propiciou um sem número de opiniões desencontradas, contraditórias. Bourdieu também tem razão.¹²³

A personagem marginal ainda ganha contornos próprios pelo olhar da biógrafa. Essa perspectiva é importante ao pensar os laços que unem a biografia ao conceito de marginal, temas que acompanham a obra de Plínio Marcos ao longo das décadas. Essa estrutura externa aos trabalhos mescla uma percepção sobre o momento e sobre a dramaturgia. Assim nota-se a importância do contexto e sua relação com o indivíduo, “sem perder de vista que sua personalidade, moldada na contramão da vontade familiar e nos becos mal iluminados da vida

¹²¹ Ibid., p. 14.

¹²² Ibid., p. 36.

¹²³ Ibid., p. 37.

marginal, atua decisivamente, impõe temas, dita atitudes, como essa de criar, como querem alguns, um tipo meio falso de pobre rebelde com jeito de intelectualizado”.¹²⁴

Esse “falso pobre rebelde com jeito de intelectualizado” será descortinado pela autora dando ênfase ao contexto e sua relação com o indivíduo, família e suas vivências¹²⁵. Pois bem, qual a personagem que emerge do texto de Contiero? Quais elementos sobressaem da biografia – depois dessas questões teóricas e metodológicas sobre a escrita biográfica – para compreender o homem nas lutas do seu tempo?¹²⁶ Ao apresentar a personagem Plínio Marcos, a biógrafa parte de “terra arrasada” do ponto de vista documental. Organiza, recorta, seleciona uma série de documentos e pensa uma narrativa. Linear? Sim, mas a autora pensa uma narrativa que englobe os diferentes momentos desse sujeito reconstituído pelas fontes documentais. Essa tarefa, momento da escrita, própria de diversas áreas do conhecimento é precisamente o lugar em que o passado projeta sua força, tanto na pesquisa quanto na escrita, fazeres indissociáveis da prática historiográfica, revelando um profícuo diálogo entre os tempos organizados, compartilhados e recortados pelo historiador. Tais características também são partilhadas pelos biógrafos.

Contiero está entre o contexto e o mundo privado do biografado, mas suas proposições criam um contexto próprio, demarcado pelas nuances da personagem que será apresentada. É uma leitura do passado pelo olhar do presente. Apresenta-se a cidade de Santos, interior de São Paulo, suas características econômicas e sociais, no início do século XX, a relação com a crise do café na década de 1930, bem como sua importância como polo comercial marítimo do período. Nessa perspectiva, existe uma exposição dos lugares em que Plínio Marcos vivenciou suas experiências: o bairro do Macuco, a Vila dos Bancários, o Cais do Porto de Santos seus prostíbulos e suas memórias. Esses lugares são descortinados por pessoas

¹²⁴ Ibid., p. 38.

¹²⁵ Sobre as fontes utilizadas na pesquisa, Contiero afirma que: “servi-me de todos os grupos de fontes apontados. Do primeiro, só não tive acesso à correspondência e aos diários, porque ninguém das pessoas consultadas, amigos e familiares, expôs sua existência. É possível que Plínio fosse pouco interessado nesse tipo de comunicação, preferindo a notícia direta, a exposição crua dos jornais, os debates televisivos. Sobre os demais documentos, afirma Vera Artaxo que Plínio zelava por seus escritos, publicados e não publicados. Fazia questão, por exemplo, de colar em cadernos, cuidadosamente, os papéis avulsos que serviram, num rasgo de inspiração, para escrever poemas e crônicas. Esses cadernos-biografemas de Plínio, bem como todo o acervo pessoal, com muito de inédito, estão sob poder da família, cujo porta-voz parece ser Kiko de Barros, e este, respondendo pelos direitos do espólio, nada disponibilizou para esta pesquisa. Tanto quanto fez ele crer, ainda está para ser feita a catalogação, datilografia e publicação desses documentos inéditos. Sobre a republicação das obras, também cabe à família responder por ela. Plínio, acompanhado de Vera, lutou em vão para ver editada sua obra completa. Kiko talvez tivesse condições de realizar o desejo do pai”. CONTIERO, Lucineia. Op. cit., p. 38.

¹²⁶ Sabina Loriga chama a atenção para o processo de desertificação do passado que as grandes narrativas nos legaram nos últimos anos. A biografia parece restituir a esses sujeitos o seu lugar na história. “Os dois últimos séculos viram nossos livros de história abundar em relatos sem sujeito: eles tratam de potências, de nações, de povos, de alianças, de grupos de interesses, mas bem raramente de seres humanos”. LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia à história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 12-13.

próximas ao dramaturgo marcando posições e curiosidades sobre eventos de sua infância e adolescência.

No entanto, tais características serão reveladoras ao demonstrar para os leitores os elementos marcantes da obra teatral do dramaturgo: o toque místico, o samba e o carnaval, o estudante desinteressado e aprendiz da vida, a malandragem, a vida de circo, o contador de histórias e, finalizando, a linguagem do povo e da escória. São esses conceitos que nortearam todos os trabalhos acadêmicos sobre o dramaturgo, marcaram os olhares sobre a obra de Plínio Marcos e sua existência. O presente direciona o olhar para o passado, mas o passado ainda projeta sua força na análise da pesquisadora. Na escrita biográfica, emerge um dramaturgo cuja obra carrega todos esses elementos e terá sua vida escrita pelo prisma dessas características singulares. Esses temas serão realçados por outros olhares que se aproximam da vida privada do autor. São os depoimentos de parentes e amigos que marcam esse momento da biografia.

Como dramaturgo, sua obra ganha contornos mais explicativos, pois Contiero constrói o panorama teatral brasileiro das décadas de 1940/50 tendo como referência a atuação do D.I.P. – Departamento de Imprensa e Propaganda – no Governo de Getúlio Vargas, o surgimento de uma “cena brasileira” com o espetáculo *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e a atuação do Teatro Brasileiro de Comédia na atualização cênica da década de 1950. A cidade de Santos/SP é inserida nesse contexto de Grupo Experimental de Teatro Infantil (GETI) e o seu famoso encontro com Patrícia Galvão, a Pagu, no ano de 1957. Plínio entra para o “Círculo de Pagu”. Essa experiência é reconhecida por Plínio Marcos como sendo o seu “nascimento” para o teatro, juntamente com *Barrela* (1958) e *Os Fantoches* (1960). A construção interpretativa demarca posicionamentos, pois Plínio Marcos será sempre o dramaturgo maldito, marcado pelas considerações de Pagu e sucessor de Nelson Rodrigues. Nascia o dramaturgo na Segunda Edição do Festival Regional de Teatro Amador, organizado por Paschoal Carlos Magno, no Salão do Real Centro Português entre outubro e novembro de 1959. Nesse festival, Plínio Marcos estreou com os estudantes do Corpo Cênico do Teatro de Câmara, a peça teatral *Barrela*. Uma pré-estreia de *Barrela* aconteceu no Clube de Arte. Os ensaios prosseguiram mesmo tendo sido censurada, mas foi liberada para uma única apresentação em 28 de novembro de 1959.

Estão dados os pressupostos que irão direcionar o olhar do biógrafo para a Construção da personagem. O círculo de Patrícia Galvão entra como elemento de formação teatral e cultural de Plínio Marcos.

Pagu e Geraldo Ferraz trouxeram-no para um grupo de intelectuais e artistas que ajudaria a amadurecer seu senso crítico e influenciaria seu trabalho.

Narciso de Andrade, um dos integrantes dessa roda, diz tratar-se de um “povo meio alucinado” que costumava se reunir no Bar Regina (atual Livraria Martins Fontes), localizado no Gonzaga: poetas como Roldão Mendes Rosa, pintores como Nelson Penteado de Andrade, jornalistas como Geraldo Ferraz, escritores, e, como diz Narciso, essa “gente linda do teatro”, de que faziam parte Maurício Lanjar, Oscar e Gilberta Von Pfüll, Mirtha Guarani Rosato, Silvia e Gilberto Mendes. Juntos formavam um “pessoal desajustado que se reunia para curtir o grande lance da noite e da madrugada”, fazendo o papo transitar entre “temas de arte e cultura com o molho ardido das teses políticas”. Plínio juntou-se a eles em 1957, despertando logo de início certo estranhamento ao proclamar-se “semi-analfabeto”, ao soltar despreocupadamente sua voz de timbre agudo, moldada no circo, querendo fazer-se ouvir por intelectuais às vezes compenetrados.¹²⁷

Os caminhos trilhados pelo dramaturgo são interpelados pela trajetória de suas peças. *Barrela* e os *Fantoches* serão tratadas como produções que representam o sucesso e o fracasso nesses primeiros momentos. No entanto, essa análise tem como fontes documentais, a própria percepção do dramaturgo sobre o processo histórico, é autobiográfico. Esse panorama coloca Plínio entre esses dois mundos: o círculo intelectual e o porto. Essa é a maneira de explicar a construção dramática, as personagens e os lugares construídos ficcionalmente pelo autor. Um autor marcado por essas experiências que organiza a construção narrativa biográfica: de um lado a genialidade demonstrada em *Barrela* e do outro o fracasso com a peça *Os Fantoches*.¹²⁸

Essa estrutura será a base para pensar o dramaturgo e sua afirmação de Santos para São Paulo. Assim, constrói-se a dinâmica de camelô, vendedor dos próprios livros, escritor, assíduo cliente do Restaurante Gigetto, também rótulos que acompanharam o dramaturgo em toda a sua trajetória.

A imagem que temos desse andarilho e desleixado, que ele fazia questão de mostrar até em programa de televisão, é esta: de camiseta surrada com mangas grosseiramente cortadas, chinelos de tiras, bermudas velhas e barba por fazer. Vestido assim, de ordinário, pendurava no ombro uma sacola de livros e ia para a porta de universidades, de teatros (como o Arena), de restaurantes (como Giovani Bruno, Orvieto, Piolim, Gigetto). No Gigetto, no centro da cidade, era tão frequente encontrá-lo à noite que um dos donos, José Elias, se fizera seu amigo e lhe dera mesa, com refeição diária gratuita. O comportamento desse camelô-livreiro boêmio e conversador, que não gostava que o tocassem, que acalmava e separava briguentos.¹²⁹

¹²⁷ CONTIERO, Lucineia. Op. cit., p. 100.

¹²⁸ Em 1960, o texto *Jornada de um imbecil até o entendimento*, antes *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, nomes anteriores do texto, foi montada no Teatro Câmara de Santos, sob a direção de João das Neves, estreia no dia 25 de agosto de 1960. Foi um fracasso referendado pelo artigo da Pagú, “Uma peça e um diretor”, publicado no A Tribuna, 27 de agosto de 1960. Esse artigo será motivo de debate durante toda a vida do dramaturgo, reconsiderando é claro o conceito de fracasso.

¹²⁹ CONTIERO, Lucineia. Op. cit., p. 136.

Para além do “escritor analfabeto”, ainda se materializa o vendedor e escritor de livros. Contiero está construindo uma personagem por meio de sua trajetória em diálogo com o seu tempo, mas organiza uma narrativa em retrospecto, marcada pelo seu olhar do presente. Os debates sobre o lugar ocupado pelo dramaturgo no contexto teatral da década de 1960 ganham destaque na análise de Contiero.

Plínio, diferentemente de outros artistas, evitava recorrer ao patrocínio estatal, ainda que para viver tivesse de alternar bicos, pedir auxílio a amigos, recorrer a outras atividades, quando não pudesse encenar suas peças. Um dado mais reforça tal posição: houve quem julgasse que Plínio se serviu da vontade patriótica circunstancial de não calar sobre os problemas sociais e de resistência ao regime para colocar seu nome na dramaturgia brasileira.¹³⁰

A biografia estava concluída. Quando os caminhos do dramaturgo estão consolidados por uma memória histórica e social, basta terminar a narrativa intercalando os eventos históricos e a realidade privada biográfica. Contiero segue sua reflexão tendo como referência essas questões, demarca os posicionamentos e reconstrói uma vida, mesmo que marcada e influenciada por todas essas questões, tarefa sempre difícil para o biógrafo.

Oswaldo Mendes, outro biógrafo do dramaturgo, afirma que no caso de Plínio Marcos, que “escreveu em crônicas, contos e entrevistas, em que fatos e versões se misturam. Daí ter concluído, em momento de crise, que toda biografia é mentirosa, pois ele mesmo mentiu tanto sobre a sua vida que não sabia mais distinguir o verdadeiro do falso”.¹³¹ Plínio Marcos dava vazão sobre a incompletude biográfica, pois a vida escapava aos mecanismos da escrita, consequentemente da escrita biográfica.¹³² No entanto, o jornalista também demarca posicionamentos ao construir sua própria concepção, pois se como biógrafo aceitasse essas conclusões do dramaturgo, sua empreitada seria invalidada. Então escolhe o caminho entre a literatura e a vida real, buscando um lugar que realce o colorido ficcional construído pelo dramaturgo e a pretensa experiência real, isso com o máximo rigor jornalístico possível. Mendes chama a atenção para o lugar social da biografia.

Para que servem as biografias? Em alguns casos, não é este, elas são o buraco na fechadura através do qual o leitor é convidado a invadir a intimidade da personagem. Quase sempre, elas são produzidas para

¹³⁰ Ibid., pp. 154/155.

¹³¹ MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 19.

¹³² É interessante pensar que Pierre Bordieu, no texto *A Ilusão Biográfica*, também discute o lugar das biografias. BORDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. In.: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina; (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

documentar uma vida – e é disso, afinal, que se trata – e a sua contribuição histórica na área em que se destacou o biografado.¹³³

François Dosse completa o fascínio que o “fazer biográfico” exerce sobre os leitores, na medida em que “todas as gerações aceitaram a aposta biográfica. Cada qual mobilizou o conjunto de instrumentos que tinha à disposição”.¹³⁴ As gerações incorporam novas temáticas, mas a biografia ainda continua sendo uma das grandes referências para se compreender uma existência singular, ainda mais, a singularidade de uma época. No texto escrito em 2009 – *Latência e Ética* apresentado para a biografia de Plínio Marcos – Ilka Marinho Zanotto segue a mesma linha interpretativa, pois “nesse ano em que se comemora no Brasil os quarenta anos da geração de 69, responsável pela eclosão de uma nova dramaturgia, cumpre registrar que a pedra angular desse edifício fora assentada em 1959, dez anos antes, pela *Barrela* seminal de Plínio Marcos.”¹³⁵

Nesse caso, o dramaturgo inaugura um momento de transformação teatral, balizada pelos ventos internacionais. No entanto, apesar das tentativas da crítica em realçar a importância do dramaturgo como precursor de um movimento teatral importante, a força maior do texto de Mendes é a construção aproximada entre o espaço privado, os eventos cotidianos e a história de vida. Essa perspectiva fica ainda mais evidente, quando o biógrafo ressalta a sua proximidade com o biografado, construindo uma relação de autoridade sobre a intimidade do dramaturgo. Lutas partilhas e memórias construídas revelam a estratégia de Mendes em compor uma visão que se aproxima cada vez mais do mundo privado em decorrência da figura pública construída por Plínio Marcos.

Esse olhar comum e desinteressado encobre uma complexa construção teórica que estrutura a forma da apreensão da vida e suas circunstâncias.¹³⁶ O foco é o leitor, essa estranha personagem que compõe a literatura. Pierre Bordieu nos chama a atenção para o olhar comum, a visão cotidiana do senso comum. Mendes se dirige a todos os públicos, mas sua intenção é o leitor desinteressado, distante da academia, que deseja uma leitura agradável de uma vida. Bordieu traça um perfil cotidiano do público leitor.

¹³³ MENDES, Oswaldo. Op. cit., p. 19.

¹³⁴ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 11.

¹³⁵ ZANOTTO, Ilka Marinho. *Latência e Ética*. In: MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 14.

¹³⁶ A foto que abre a biografia escrita por Oswaldo Mendes é uma referência a esta proximidade entre biógrafo e biografado. A foto é de 1968, exatamente o momento do “nascimento do dramaturgo” para a crítica e para o público, pois retrata no mesmo plano Plínio Marcos, Orozimbo Luiz Giraldo, Oswaldo Mendes e Berílio Faccio andando lado a lado numa espécie de calçada. A imagem é uma construção e remete inevitavelmente à proximidade de ambos, partilhando os mesmos caminhos, as mesmas lutas e ideias.

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço, entre os sociólogos. Falar de história de vida é que, como um título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...] ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que tem um começo (“uma estreia na vida”), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade (“ele fará seu caminho” significa ele terá êxito, fará uma bela carreira), um fim da história.¹³⁷

A vida como um rio, mas uma finitude concreta, uma trajetória em direção à morte. Quanto mais turbulento melhor. Estratégia interessante para apreender a vida do dramaturgo marginalizado e que empreendeu uma heroica resistência aos abusos da censura. É uma metáfora interessante que se desdobra da fala de Bordieu. Uma imagem que reafirma o caráter finalista e organizado de um relato. Uma vida tragada e experimentada pelo biografado que agora se mostra ao leitor. Essa visão comum mascara um universo metodológico complexo. Bordieu com sua crítica a esse modelo explicativo afirma:

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis.¹³⁸

No entanto, Mendes estrutura sua análise sempre do ponto de vista do particular e da intimidade. Se os textos, os espetáculos e as referências públicas ao dramaturgo são muito conhecidas e divulgadas nos meios de comunicação, o biógrafo tenta fugir a esse “modelo oficial” construindo um olhar de intimidade. Esse seria o “buraco da fechadura” proposto por Oswaldo Mendes. Um olhar no qual o biógrafo possibilite ao público leitor uma proximidade do cotidiano, da intimidade selecionada e organizada. Demonstra o lugar de fala do biógrafo. O lugar de participação, o sujeito histórico que participou das lutas e das vontades coletivas naquele momento. Portanto, uma fala de autoridade e justificada historicamente.

Se as pessoas ainda colocassem suas cadeiras na frente das casas nos finais de semana, com as comadres fofoqueiras falando da vida alheia, as cidades e

¹³⁷ BORDIEU, Pierre. Op. cit., p. 183.

¹³⁸ Ibid., p. 184.

o mundo seriam melhores. Plínio fez esse comentário ao voltarmos da estreia de *A rainha da beleza*, a última vez que ele viu a sua Dereca em cena, no Teatro Alpha, em setembro de 1999. Ele queria saber da minha irmã Dina, se em Tupã, no interior onde ela morava, ainda havia o hábito de as pessoas sentarem nas calçadas nos fins de tarde para conversar. Não, não havia mais. Plínio lamentou.¹³⁹

Essa estrutura analítica acompanha todo o texto. Os relatos públicos – de conhecimento de todos por serem publicados e comentados na imprensa – ganham contornos íntimos organizados do ponto de vista único do sujeito que participou e compartilhou das visões de mundo do dramaturgo. Por ser confidente e sujeito do processo, o biógrafo distancia do modelo oficial de narrativa e busca a intimidade para justificar o ponto de vista do autor. Se a biografia de Plínio Marcos, escrita por Oswaldo Mendes, é estruturada nos moldes teatrais, o biógrafo é o diretor que coordena e organiza o espetáculo. Não é a vida que se assemelha à arte, mas a organização do espetáculo que condiciona a estrutura da vida do biografado nesse caso. Assim, o leitor entra como parte integrante dessa narrativa, pois é convidado a partilhar dos momentos vivenciados sob um ponto de vista único: a intimidade partilhada. Bordieu pensa o leitor/mercado como parte do processo.

Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais das investigações oficiais - cujo limite é a investigação judiciária ou policial -, afastando-se ao mesmo tempo das trocas íntimas entre familiares e da lógica da confiança que prevalece nesses mercados protegidos.¹⁴⁰

Assim, essa narrativa que se assemelha à construção oficial pode ser desconstruída pelo olhar da intimidade. A “apresentação oficial”, proposta por Bordieu, logo será condicionada por outro elemento fundamental no processo de criação biográfica. Nesse caso, pensar a biografia de Mendes como uma estrutura também condicionada pela relação entre mercado e produção de discurso. Na estrutura organizada por Mendes, Plínio Marcos é um dramaturgo de tempos de crise. Sobre isso, o biógrafo explica o lugar do biografado e a estrutura de seu texto.

Compor a biografia de Plínio Marcos com a estrutura clássica de uma peça de teatro, em três atos, não é só uma escolha formal. Ela permite acompanhar, dramaticamente, a evolução do personagem, enquanto outras vias cruzam seu caminho – toda biografia pressupõe inúmeras e breves biografias, como os coadjuvantes de maior ou menor peso em torno do protagonista de uma peça. No primeiro ato, o herói se apresenta, define

¹³⁹ MENDES, Oswaldo. Op. cit., pp. 31/32.

¹⁴⁰ BORDIEU, Pierre. Op. cit., p. 188.

caminhos, faz opções que determinam a sua história. No segundo ato, uma sucessão de acontecimentos aflora as certezas e as contradições, os conflitos explodem em toda a sua intensidade. No terceiro ato, o desfecho que sintetiza as ações de uma vida inteira, a difícil busca interior de uma serenidade sempre perseguida e raramente encontrada. Uma linha do tempo acompanha a narrativa, para o leitor desenhar o cenário em que aconteceu a ação e viveu o personagem e para ajudá-lo a entender as razões e motivações de muitos episódios.¹⁴¹

Sem dúvida, estamos diante de uma narrativa organizada e pensada sobre um dramaturgo. O autor escolhe a estrutura, monta a narrativa e constrói o personagem à moda do drama burguês clássico, demarcando o início, o conflito e o desfecho. À semelhança de uma vida, as cortinas se fecham com a morte do dramaturgo. Na experiência histórica, no contínuo das gerações, o dramaturgo nos diz muito sobre a sua existência, sobre o seu momento histórico, a obra torna-se o elemento central na construção biográfica de Plínio Marcos. Os textos dramáticos tornam-se elementos pulsantes, forjam uma existência e colaboram para a compreensão do momento histórico. Em Plínio Marcos vida e obra são um emaranhado sobre a experiência histórica. É um evento marcado pela escritura dramática da própria existência, uma personagem forjada ao longo de décadas de atuação que marcam a experiência histórica desse dramaturgo. Essa opção de escrita dos dois autores,¹⁴² essa opção metodológica em pensar o entrelaçamento entre a vida e a obra do escritor demarca um posicionamento estético e metodológico.¹⁴³

As biografias sobre Plínio Marcos coroam um processo de internalização da vivência marginal na carreira do dramaturgo. Os trabalhos acadêmicos versaram sobre diversos pontos relacionados à sua dramaturgia, violência, homossexualidade e marginalidade das personagens, mas construíram interpretações que solidificaram a construção de um verdadeiro “espectro biográfico” que acompanha qualquer narrativa ou pesquisa sobre o dramaturgo. No entanto, nenhum dos trabalhos buscou interpretar esse processo à luz das condicionantes históricas ou a problematização da construção dessa documentação teatral. Dessa maneira, as críticas teatrais tornaram-se representantes de uma inquestionável “verdade histórica”, mas

¹⁴¹ MENDES, Oswaldo. Op. cit., p. 21.

¹⁴² Os dois trabalhos foram produzidos no mesmo período histórico. Ao analisar os textos, percebemos diferenças singulares, mas o mesmo objetivo: a busca pelo “olhar da intimidade”, estratégia de muitos biógrafos. Lucineia Contiero persegue as fontes históricas, os depoimentos e uma contextualização traçando uma vida no contexto histórico. Oswaldo Mendes estrutura seu trabalho tendo como referência a sua própria condição de amigo e parceiro artístico. Em ambos os trabalhos o objetivo é o mesmo: o “olhar pela fechadura”, o “olhar da intimidade”.

¹⁴³ O livro de Contreras possui características biográficas, mas não pode ser inserido nesse formato literário. A obra estrutura-se por meio das crônicas produzidas por Plínio Marcos ao longo de sua carreira como cronista e jornalista. O texto mescla elementos biográficos e as crônicas escritas pelo dramaturgo. CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

que se organizava pelo prisma das interpretações e das nuances do processo de apropriação dessas condicionantes da crítica teatral. Assim, os trabalhos construíram um processo cada vez maior de sedimentação de “validades críticas” que se tornaram, ao longo das décadas, a própria história da dramaturgia pliniana. Essas críticas teatrais tornaram-se monumentos referenciados para validar análises estéticas, políticas, sociais e históricas, pois sedimentadas pelos pesquisadores, obscureceram um longo processo de sobreposição e acomodação interpretativa.

Dessa forma, nos trabalhos acadêmicos, as personagens plinianas e as relações dramáticas tornaram-se referências para uma interpretação sobre a marginalidade e a violência das décadas de 1960 e 1970. Tornaram-se justificativas estéticas para um “processo de acumulação da violência”¹⁴⁴ e para a tese da “dialética da marginalidade” que explicava muito pouco sobre as dinâmicas da violência estética proposta pelo dramaturgo: a internalização da violência social como elemento de crítica dramática.¹⁴⁵

Os autores, para justificar suas pretensões analíticas, colaram o referencial biográfico à obra dramática. Ademais, usaram o complexo processo literário autobiográfico do dramaturgo para justificar a apropriação da sua própria trajetória como prova da veracidade dos argumentos. Na obra de Plínio Marcos, as interpretações autobiográficas produzidas ao longo de sua carreira são referenciais para a construção de sua obra ficcional. No entanto, não podem ser apreendidas como verdades históricas, mas produtos da memória literária. A compreensão desse processo foi fundamental para o debate.

¹⁴⁴ MISSE, Michel. **Malandros, marginais e vagabundos: a acumulação social da violência no Rio de Janeiro**. Doutorado em Sociologia, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

¹⁴⁵ CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

Considerações finais

Eu amo os atores nas suas alucinantes variações de humor, nas suas crises de euforia ou depressão. Amo o ator no desespero de sua insegurança, quando ele, como viajor solitário, sem a bússola da fé ou da ideologia, é obrigado a vagar pelos labirintos de sua mente, procurando no seu mais secreto íntimo afinidades com as distorções de caráter que seu personagem tem. E amo muito mais o ator quando, depois de tantos martírios, surge no palco com segurança, emprestando seu corpo, sua voz, sua alma, sua sensibilidade para expor sem nenhuma reserva toda a fragilidade do ser humano reprimido, violentado. Eu amo o ator que se empresta inteiro para expor para a plateia os aleijões da alma humana, com a única finalidade de que seu público se compreenda, se fortaleça e caminhe no rumo de um mundo melhor, que tem que ser construído pela harmonia e pelo amor. Eu amo os atores que sabem que a única recompensa que podem ter – não é o dinheiro, não são os aplausos – é a esperança de poder rir todos os risos e chorar todos os prantos. Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica. (Plínio Marcos)

A recepção da obra de Plínio Marcos não se constituiu um bloco interpretativo coerente e estruturado para construir e validar as imagens de “marginal”, “maldito” ou “dramaturgo de um tempo mau” que pairam distantes do processo histórico e que se consolidaram nas décadas de 1980 e 1990. Não são construções atemporais. Ao longo do texto, essas imagens discursivas foram construídas e incorporadas num longo processo interpretativo que perpassa pelo menos duas décadas de debate entre a crítica teatral, os censores e os trabalhos acadêmicos sobre a dramaturgia pliniana. O próprio dramaturgo incorporou esses debates, ao fazer de sua trajetória e de suas vivências, matéria inspiradora de suas obras ficcionais.

Em todo esse período, a única permanência que acompanhou o dramaturgo foi a defesa das liberdades democráticas que se traduzia na escrita contra os abusos da censura e dos governos autoritários. Ao iniciarmos essa reflexão, estruturamos nossa análise tendo a escrita como ato de liberdade. Plínio Marcos lutou em todos os momentos para garantir essa liberdade. Aqui, no momento de finalização do trabalho, pensamos os outros lugares que sedimentam a escrita também como forma de um “rito de sepultamento que exorciza a morte”. Um momento em que a escrita finaliza um longo processo de pesquisa e torna-se também um sedimento analítico dessa realidade. Mas que também abre para outras

possibilidades interpretativas que descortinam o mesmo momento histórico. A escrita também está entre a morte e a vida como uma prática social.

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, é dar lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e consequentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos. A arrumação dos ausentes é o inverso de uma normatividade que visa o leitor vivo, e que instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário.¹

A escrita conduz da prática ao texto. No entanto, essa escrita também é uma prática social que condensa os elementos da pesquisa conferindo ao leitor um lugar singular no processo de apropriação do passado. Também é um lugar próprio, como um “cemitério no meio das cidades que exorciza a morte no meio dos vivos”. Nesse sentido, a escrita torna-se também um lugar de reflexão que organiza um processo de apreensão do passado, tornando-se também uma parte do presente em destaque. Como um rito de sepultamento, a escrita também organiza o processo da vida forjando uma linha tênue entre o passado e o presente. É, ao mesmo tempo, vida e morte. “A escrita acumula o produto deste trabalho. Através dele, libera o presente sem ter que nomeá-lo. Assim, pode-se dizer que faz mortos para que os vivos existam”.²

Nesse caso, o trabalho é uma tentativa de trazer à baila os lampejos do passado sobre a recepção da obra de Plínio Marcos. Assim, os movimentos interpretativos já estavam consolidados nas práticas dos intelectuais, na escrita dos críticos teatrais e da pesquisa acadêmica, pois restauravam a obra numa condicionante estética teatral marcada pelo final da década de 1960 e reafirmada nas décadas seguintes. Por outro lado, sedimentaram uma postura atemporal sobre essa construção estética e social moldando um processo que tinha como ponto de partida a reafirmação das propostas estéticas apontadas no passado pelos críticos teatrais. Os críticos tornavam-se intérpretes de suas mesmas análises, reforçando o processo de soterramento dos mortos. Entre múltiplas camadas interpretativas, a dramaturgia de Plínio Marcos, ao longo das décadas, vivenciou um eterno processo que encontra seu vórtice no final da década de 1960. Assim, a recepção dos textos teatrais *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás* condensava essas camadas interpretativas e ditava os rumos das análises posteriores. O que deveria ser um “processo de

¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.107.

² Ibid., p. 108.

exumação”, tornava-se uma sobreposição de camadas interpretativas permeadas pela crítica teatral, pela atuação da censura, pelas obras dramáticas e pela apropriação do próprio dramaturgo. O maldito ganhava contornos atemporais em cada uma dessas camadas.

Mais exatamente, ela recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim de que seja marcado o espaço aberto por este passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece. Nomear os ausentes da casa e introduzi-los na linguagem escriturária é liberar o apartamento para os vivos, através de um ato de comunicação, que combina a ausência dos vivos na linguagem com a ausência dos mortos na casa. Desta maneira, uma sociedade se dá um presente graças a uma escrita histórica. A instauração literária deste espaço reúne, então, o trabalho que a prática histórica efetuou.³

Diante de tais premissas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, as lutas empreendidas pelo dramaturgo mostraram que, para além da construção de suas personagens, o autor foi incorporando no seu discurso – revelado por meio das entrevistas e depoimentos – uma ideia de “marginal”. A postura de marginal se consolidava muito mais pela posição de homem de teatro – posição reafirmada pela imagem pública de camelô dos próprios livros – do que de uma proposta transformadora da arte teatral e do mercado teatral. Mesmo com as iniciativas de popularização do teatro empreendidas ao longo das décadas, o dramaturgo não conseguiu construir uma proposta estética marginal que englobasse uma alternativa ao mercado das artes.

Assim, no final da década de 1960, Plínio Marcos justificava suas obras pela proximidade com os marginalizados retratados em seus dramas. Essa proximidade estava realçada no domínio da linguagem, na força dos diálogos e no realismo como forma de descortinar um universo real que aparentemente estava distante da realidade do público teatral. Assim, o autor justificava sua obra pelo prisma da vivência e da proximidade com suas personagens. Era uma estratégia que justificava as suas criações ficcionais, forjando um homem ligado diretamente ao mundo de suas personagens. Um homem que conhecia o universo dos marginalizados.

No final da década de 1970, o dramaturgo afinava o seu discurso em torno de uma trajetória marginal. Se antes, a proximidade com os marginais era um elemento de criação e matéria para as suas obras ficcionais, agora é o próprio marginal que se assemelha ao povo alijado do processo político. Assim, ao incorporar uma trajetória marginal em seu discurso, o dramaturgo abria um novo campo interpretativo de sua trajetória que partia de uma proximidade com os marginalizados, para estruturar a experiência histórica como parte de um longo processo de assimilação. Dessa maneira, o dramaturgo realça os caminhos de sua

³ Ibid., p. 108.

dramaturgia e estabelece o lugar social marcado pelas lutas contra a censura, pela cultura popular de resistência política e pelo lugar do intelectual na sociedade.

O dramaturgo articulava a luta artística contra a ditadura militar pelo prisma das lutas populares que, naquele momento histórico, tornava-se a única alternativa viável diante da fragmentação do governo militar. Antevendo essa possibilidade, Plínio Marcos se colocava como um intelectual de origem popular que buscava no processo de articulação entre o teatro e a vida, uma proposta de liberdade criativa na década de 1970. No entanto, suas entrevistas revelam um artista que fez das brechas do sistema político, sua plataforma de contestação. Quando a ditadura deu ares de desgaste econômico, marcando o fim do “milagre econômico”, o dramaturgo acirrou os debates de participação popular e de sua condição de artista/intelectual no momento de abertura política. Assim, formava-se um complexo sistema interpretativo que aliava as obras, a crítica teatral, e a censura.

Nesse contexto, a atuação dos críticos teatrais foi fundamental para a articulação dos debates em torno da obra pliniana. O dramaturgo foi descoberto pelos críticos teatrais no final da década de 1960. Os textos que motivaram um “verdadeiro festival Plínio Marcos” foram avaliados pela crítica como inauguradores de uma nova estética teatral. *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás* eram criações que, segundo a crítica teatral, estavam ancoradas numa nova linguagem que questionava os caminhos do nacionalismo crítico do teatro brasileiro. *Barrela*, mesmo tendo sido escrita quase dez anos antes, foi incorporada a esse universo e tornava-se também parte do mesmo processo interpretativo. Ao longo da década de 1970, os críticos teatrais condicionaram suas análises tendo como referência esses textos, e o debate estético focalizava o retorno a eles.

Dessa maneira, os críticos estruturavam seus posicionamentos tendo como referência fundamental uma dramaturgia que, forjada no final da década de 1960, projetava a sua sombra na década seguinte. Como modelos estéticos, tais obras foram alçadas à condição de cânones que, por meio de análises comparativas, estabeleciam a inferioridade dos textos produzidos em outros momentos. Esses modelos revelavam a força representativa de uma dramaturgia que, se deslocada do tempo, perdia a sua condição de intérprete de uma época. Ao longo das décadas, essas análises foram formando camadas interpretativas de uma dramaturgia que corrobora com o que o crítico teatral Sábato Magaldi alerta, pois a obra de arte é também tudo que se escreveu sobre ela.

Uma peça de Shakespeare é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela [...]. Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos que ela produziu através do tempo, e é esta uma das razões que justificam a crítica. Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico, mas, na medida do possível, todos os

comportamentos de uma sociedade pensante que, naquele momento, reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular.⁴

As palavras de Sábato Magaldi são esclarecedoras nesse sentido, pois asseveram que a obra de arte comporta e incorpora as diversas leituras ao longo das décadas. A crítica teatral, quando realiza os “balanços históricos” da dramaturgia pliniana e a insere numa história do teatro brasileiro, reforça o edifício estético construído que se sustenta pelas leituras em vórtice, realçando a força dos textos que sustentam essa argumentação. Nesse caso, a crítica teatral estava construindo a sua própria história. Essa história do teatro brasileiro, que se projeta e se justifica por meio das matrizes estéticas das obras, tornou-se emblemática por reconfigurar e reforçar os argumentos construídos no passado, forjando uma história teleológica e acumulativa.

Na trajetória de Plínio Marcos, a censura foi um dos mecanismos que desarticulou toda uma proposta artística. As proibições tornaram o dramaturgo um dos mais censurados no teatro brasileiro. Assim, com justificativas moralizantes, a censura estabelecia cortes profundos em toda uma geração de dramaturgos brasileiros, obrigando uma luta incansável pela liberação dos textos e dos espetáculos. Em verdade, podemos perceber um sufocamento da produção teatral na década de 1970 e a desarticulação de uma cultura de oposição teatral, restando apenas grupos isolados que lutavam para sobreviver. Assim, ao longo da década de 1970, a censura aprimorou seus mecanismos de controle por meio da centralização do serviço censório, regulamentações legais e de construção de um aparato burocrático na capital federal. Essa mudança tornou o processo de liberação – que antes era regional – distante dos grandes centros teatrais do país. A lenta burocracia era mais um dos entraves na luta contra as proibições.

No caso de Plínio Marcos, os processos censórios revelaram essa estrutura burocrática organizada que construía suas argumentações estabelecendo a ligação entre o público e o teatro. Assim, os censores se portaram como intérpretes de uma arte que desmoralizava a realidade nacional. Em diversos momentos, os censores se comportaram como baluartes da moralidade escudados por uma legislação que se adaptava às transformações do regime ditatorial brasileiro. Para os censores, a dramaturgia de Plínio Marcos nem era considerada obra artística. Assim, no final da década de 1960, percebemos uma censura que incorpora o lema da segurança nacional efetuando uma proibição generalizada dos principais textos teatrais de Plínio Marcos. O discurso moralizador e político estava assimilado nos pareceres

⁴ MAGALDI, Sábato. Os princípios da crítica. São Paulo, 22/09/1987, p. 83/84 (mimeo). Citado por PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador. In: RAMOS, Alcides Freire, PEIXOTO, Fernando e PATRIOTA, Rosângela (Org.). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p.26-58, p. 40.

censórios demonstrando uma articulação entre os centros de poder político e a atuação cotidiana do censor. Entre o político e o moral, o sistema integrava os mecanismos de desarticulação da resistência artística. O teatro sofria cotidianamente com as proibições. Dentro das brechas do sistema, o dramaturgo empreendeu uma prática de questionamento que se revelava nos inúmeros recursos que protocolou sobre as decisões dos censores. Nenhum foi aceito.

No entanto, as lutas na esfera censória podem ser percebidas como formas de resistências. Em todos os processos, fica evidente a denúncia social da falta de liberdade e dos abusos do regime militar. Os longos processos revelaram um homem inconformado com os destinos de sua escrita dramática. Nesse contexto, Plínio Marcos amargou uma década de proibição oficial e enfrentou diversos desmandos como cronista e jornalista, situação que revela os caminhos particulares e privados do autoritarismo no Brasil. Suas peças foram liberadas, diferente de outros dramaturgos, na década de 1980, quando seus textos ganharam os palcos. A atuação do Conselho Superior de Censura, por meio dos pareceres que liberaram suas peças, alertou para os absurdos cometidos pela censura nos anos anteriores. Em muitos momentos, adotou os mesmos argumentos em que se apoiavam os defensores do dramaturgo, transformando o autor em mais um dos que sofreram com os desmandos da censura, mesmo tendo razão em tudo o que escreveu. O maldito sempre teve a razão histórica do seu lado.

Nas décadas de 1980 e 1990, o processo de assimilação e incorporação estava completo. Plínio Marcos reivindicava o seu lugar na dramaturgia nacional. Como um dramaturgo marginalizado, tinha uma obra que estabelecia os nexos interpretativos entre o período ditatorial e a redemocratização. Para o público, existia uma total identificação do dramaturgo com essa postura de resistente, um autor que articulou a sua “experiência histórica” como homem de teatro e que construiu uma trajetória de luta cultural e artística. Assim, as palestras ministradas em quase todo o país nesse período – onde o palhaço repetia o seu discurso – reafirmavam a sua vivência, sua experiência histórica e o seu lugar de crítico de um tempo.

Os trabalhos acadêmicos reafirmaram essa condição de maldito. Nas décadas seguintes proliferou uma diversidade de trabalhos sobre a obra e o dramaturgo. Abarcando todos os momentos de sua escrita dramática, os textos reconstruíram suas vivências marcadas por diversos olhares sobre a obra. A academia, buscando as urgências do fazer intelectual, descobriu em Plínio Marcos um dramaturgo em que a obra e a vida pulsam num constante movimento de lutas cotidianas. Se suas obras formavam um verdadeiro caleidoscópio sobre as décadas de 1960 e 1970, a sua vida também estruturava uma postura marginal que se consagrava na própria escritura da obra. Dessa maneira, os trabalhos acadêmicos

transpuseram as noções estéticas apontadas pelos críticos teatrais como justificativas para as análises teórico-metodológicas que aportaram na academia nas décadas seguintes. Como interpretações justificadoras, os acadêmicos estruturaram suas análises tendo os críticos como balizas que validavam suas reflexões. O exercício acadêmico tornava-se dependente do olhar estético produzido pelos críticos da obra. As biografias sedimentaram uma vida marcada pela “vocação” artística entre a intimidade e o distanciamento histórico. Reafirmaram a condição de dramaturgo maldito.

Dessa maneira, ao longo do trabalho, pensamos os processos de recepção da obra pliniana que se sedimentou nas críticas teatrais, nos pareceres censórios e nos trabalhos acadêmicos. A luta de Plínio Marcos transfigurou-se na escrita como forma de resistência. Em todos os caminhos, sua luta se resumia à condição de escritor numa sociedade marcada por práticas autoritárias.

Entendo literatura não um corpo ou sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, ao texto, isto é, ao tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.⁵

Plínio Marcos escreveu tendo as duas possibilidades como verdades. Entre o jogo das palavras e a mensagem textual, sua dramaturgia tornou-se emblemática de um momento histórico, pois mais do que mostrar as fissuras de um sistema, sua obra tornou-se a própria trinca num edifício que se estrutura permanentemente. Essa foi uma escrita possível. Também nunca almejou ser a leitura final.

⁵ BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Coultrix, 2013, p. 17.

Referências Bibliográficas

DOCUMENTAÇÃO:

Obras de Plínio Marcos:

MARCOS, Plínio. **A Dança Final**. São Paulo: Ed. Maltese, 1994.

_____. **Abajur Lilás; Oração para um Pé de Chinelo**. São Paulo: Ed. Parma, s/d.

_____. **Balada de um palhaço**. ni. ni. s.l.: s.n., 1965.

_____. **Barrela**. São Paulo: Ed. Símbolo; Círculo do Livro, 1976.

_____. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: Ed. Global, 1978; Parma, 1984.

_____. **Figurinha Difícil: pornografando e subvertendo**. São Paulo: Ed. Senac, 1996.

_____. **Homens de papel**. São Paulo: Parma; Globo, 1978.

_____. **Jesus Homem**. São Paulo: Ed. Grêmio Politécnico, 1986.

_____. **Na Barra do Catimbó**. São Paulo: Ed. Parma, s/d.

_____. **Na barra do catimbó**. São Paulo: Parma, 1978.

_____. **Navalha na Carne. Quando as máquinas param**. São Paulo: Editora Global, 1978; Círculo do Livro, 1984.

_____. **O abajur lilás**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. **O assassinato do anão caralho grande**. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

_____. **Oração para um pé de chinelo**. São Paulo: Parma, 1979.

_____. **Prisioneiro de uma Canção**. 3a ed. São Paulo: Ed. Parma, 1984.

_____. **Teatro de Plínio Marcos (Dois Perdidos numa Noite Suja)**. 3a ed. São Paulo: Ed. Parma, 1984.

_____. **Trilogia Maldita**. São Paulo: Ed. Maltese, 1992.

_____. **Uma Reportagem Maldita - Querô**, 6a ed. São Paulo: P.M. Barros, 1982.

_____. **A Figurinha e Soldados da minha rua**. Histórias Populares (1) – relatos autobiográficos São Paulo: Edição do autor, 1986.

_____. **Canções e reflexões de um Palhaço**. São Paulo: Edições do autor, 1987.

_____. **História das Quebradas do Mundaréu**. São Paulo: Nórdica, 1973.

_____. **O truque dos espelhos e outras histórias de pequenos artistas**. Belo Horizonte: UMA Editora, 1999.

_____. **Prisioneiro de uma canção**. Sem editora, São Paulo, 1982.

Documentação do Arquivo Nacional, no Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas / Seção Censura Prévia / Série Teatro / Subsérie Peças Teatrais (DCDP/CP/TE/PT)

PROCESSO: *BARRELA* (DCDP/CP/TE/PT/CX 21)

Comunicado 077/68, de Augusto da Costa, chefe da SCF/DR-GB, de 25 de março de 1968, ao responsável pelo Teatro Jovem, Ginaldo de Souza. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Comunicado do agente federal Edson Gomes do Vale ao Chefe do Departamento da Polícia Federal – Delegacia Regional do Estado da Guanabara, 25 de março de 1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Comunicado do Diretor Geral do D.P.F, Moacyr Coelho, datado de 29 de março de 1977, ao então Ministro da Justiça Armando Falcão, relatando caminhos burocráticos do texto e a sua publicação naquele ano. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer da censora Maria Aparecida dos Santos Nobre, 13 de julho de 1983, Rio de Janeiro/RJ. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer da censora Maria Urania Leite Correia Lima, 02 de junho de 1980, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer de Celia Gomes Carneiro Durand, 02 de junho de 1980, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer de Elisabeth Csernik, 2 de junho de 1980 São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer de Irigoié Rosa Pedrosa e Maria Aparecida dos Santos, 24 de agosto de 1982, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer de Jacira G. Figueiredo de Oliveira, 04 de março de 1968, Brasília, Distrito Federal. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Parecer manuscrito assinado (nome ilegível) pelo Chefe do DCDP, 05 de março de 1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Portaria 233/68, 06 de março de 1968, assinada pelo coronel Florimar Campello, Diretor Geral da DPF. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Relatório do Conselho Superior de Censura sobre a apreciação de *Barrela* assinado por Daniel da Silva Rocha, 10 de abril de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

Requerimento ao Conselho Superior de Censura para a liberação das peças *Barrela e Abajur Lilás*, de 10 de março de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 21.

PROCESSO: DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA (DCDP/CP/TE/PT/CX 37/529/752)

Comunicado ao chefe do DCDP do chefe da Seção de Censura Federal, DR/GB, datado de 29/01/1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Comunicado do chefe do DCDP, Aluizio Muhlethler de Souza, ao chefe da DPF, 21 de fevereiro de 1969. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Despacho assinado por Florimar Campello liberando *Dois perdidos numa noite suja*, respeitando os cortes propostos pelos censores, para maiores de 18 anos, datado de 17/01/1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Liberação do texto pelo chefe da SCDP/RJ, Wilson de Queiroz Garcia, 22 de dezembro de 1976, Rio de Janeiro/RJ. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer da censora Teresa Guimarães Paternostro, 07 de dezembro de 1976. DCDP/CP/TE/PT/CX 37

Parecer da censora Teresa Guimarães Paternostro, 13 de junho de 1977, Rio de Janeiro/RJ. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer de Antonio Fernando Ribas, Anunciação Gonçalves de Assis e Rogério Freitas Fróes, 24 de março de 1982, Vitória/ ES. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Carlos Alberto Braz de Souza, 15 de janeiro de 1971, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer de Celia Gomes C. Durand, 10 de setembro de 1980, São Paulo/SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Dalva R. Marinho, 10 de setembro de 1980, São Paulo/SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Francisco Surek, 20 de abril de 1982, Curitiba/PR. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Leonardo Joaquim Albano, 22 de abril de 1982, Curitiba/SC. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Lilian Filuz, 13 de abril de 1982, Curitiba/SC. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Maria Cecília Martins O. Costa, 07 de dezembro de 1976. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer de Marília Perazo Viana, 04 de junho de 1982, Foz do Iguaçu/PR. DCDP/CP/TE/PT/CX 529.

Parecer de Wilson de Queiroz Garcia, 17 de março de 1970, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer do censor Antonio de Pádua Carvalho Alves, 15 de abril de 1969, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer do censor Eduardo Carlos Pedrosa, 04 de junho de 1969, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer do censor Ivani Ramos Peixoto, sobre o espetáculo encenado em Goiânia, 03 de julho de 1969, Goiânia/GO. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

Parecer do censor Roberto Antonio Coutinho, 11 de janeiro de 1971, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 37.

PROCESSO: *NAVALHA NA CARNE* (DCDP/CP/TE/PT/CX 08)

Alvaro Villaça Azevedo, razões do recurso, 24 de julho de 1967, São Paulo, S. P. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência da Federação das Congregações Marianas de Curitiba enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Federal de Segurança Pública do Paraná, em 05/03/1968. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência do General Silvio Corrêa Andrade ao Diretor Geral da Polícia Federal, o Coronel Florimar Campello, 01 de junho de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Regional da Polícia Federal do Paraná, pela Federação das Congregações Marianas de Curitiba, em 15/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Regional da Polícia Federal do Paraná, pela Federação das Congregações Marianas de Curitiba, em 15/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Regional da Polícia Federal do Paraná, pela Federação das Congregações Marianas de Curitiba, em 15/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência enviada ao Cel. Waldemar Oswaldo Bianco, Delegado Regional da Polícia Federal do Paraná, pelo Sr. João Motta, Presidente do Conselho Arquidiocesano da Sociedade São Vicente de Paula em 25/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Correspondência enviada ao General José Campos de Aragão, Comandante da 5ª Região Militar, em 08/10/1968, DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Despacho do o Ministro da Justiça Gama e Silva, 17 de agosto de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer da censora Amélia Maria de S. Mascarenhas Pereira, de 03 de junho de 1985, liberou o espetáculo para maiores de 18 anos. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer da censora Elisabeth Csernik Costa, 16 de novembro de 1979, São Paulo, SP. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer da censora Helena Isabel Augusto dos Santos, 08 de março de 1985, Belo Horizonte, MG. In: DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer da censora Teresa Paternostro, 25 de janeiro de 1971. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer da censora Vilma Duarte do Nascimento, 12 de maio de 1972. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer da censora Yêda Lúcia Netto, 20 de novembro de 1979. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer de Tamar Fragoso de Oliveira, 19 de fevereiro de 1970, Brasília DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer de Wilson Camargo, 10 de setembro de 1970. Brasília, D. F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer de Wilson de Queiroz Garcia, 31 de março de 1970. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer de Wilson de Queiroz Garcia, 31 de março de 1970. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Carlos Alberto Milhomem de Sousa, 18 de setembro de 1970. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor David Cesar Andrade Barouh, de 05 de junho de 1985, liberou o espetáculo para maiores de 18 anos. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Domingos Sávio Ferreira, 19 de novembro de 1979. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Geraldino Russomano, sem data. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Joel Ferraz, 19 de maio de 1972, Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Luiz Carlos Melo Aucelio, 15 de maio de 1972, Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Raul Fernandes Cruz, 17 de maio de 1967, São Paulo, S.P. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer do censor Roberto Antônio Coutinho, 15 de janeiro de 1971. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer incompleto e sem autoria, datado do ano de 1979. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Parecer, autoria não identificada, 23 de setembro de 1970. Brasília, D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Pedido de Reconsideração da censura de *Navalha na Carne* encaminhado ao Chefe do Departamento de Censura Federal, 15 de maio de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Recurso ao Ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, 02 de agosto de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Recurso de reconsideração da censura enviado ao General Silvio Corrêa de Andrade, Delegado Regional do Departamento de Polícia Federal de São Paulo, 02 de junho de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

Recurso de Tonia Carrero, o Ofício 49/67 endereçado ao Ministro da Justiça de autoria do coronel Florimar Campello, Diretor Geral do D.P.F, de 04 de agosto de 1967. DCDP/CP/TE/PT/CX 08.

PROCESSO: *O ABAJUR LILÁS* (DCDP/CP/TE/PT/CX 148.)

Comunicado ao ministro da Justiça, datado de 07 de maio de 1975, o Diretor Geral, do Departamento da Polícia Federal, Moacyr Coelho DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Comunicado ao ministro da Justiça, datado de 07 de maio de 1975, o Diretor Geral, do Departamento da Polícia Federal, Moacyr Coelho DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Comunicado ao Diretor do DCDP/Brasília, do Américo Marques da Costa Filho Produções Ltda, 24 de abril de 1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Documento enviado ao Conselho Superior de Censura pelo advogado Iberê Bandeira de Melo requerendo a liberação de *Barrela* e *O Abajur Lilás*, datado de 10 de março de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Manifesto dos artistas, lido antes dos espetáculos teatrais, em São Paulo, por ocasião da proibição da peça teatral *O Abajur Lilá*, 15/05.1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer da censora Solange Maria Teixeira Hernandes, 28/04/1975, São Paulo/SP. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer da Teresa Cristina dos Reis Marra, 03/04/1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer de Antonio Celso Viana Adelizzi, 29/04/1975, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer de Cleusa Maria Ferreira Barros de 07/04/1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer de Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, 29/04/1975, São Paulo. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer do censor José Augusto Costa, 13/03/1970, Brasília/DF. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Parecer do Conselho Superior de Censura sobre *O Abajur Lilás*, 09/04/1980, Brasília/D.F. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Portaria do Ministro da Justiça Armando Falcão, 05 de maio de 1975. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Requerimento ao Conselho Superior de Censura pelo advogado Iberê Bandeira de Melo requerendo a liberação de *Barrela* e *O Abajur Lilás*, datado de 10 de março de 1980. DCDP/CP/TE/PT/CX 148.

Sites consultados:

www.itaucultural.org.br

www.pliniomarcos.com

Entrevistas/Depoimentos:

ALENCAR, Cláudia de; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Entrevistadores). Entrevista com Plínio Marcos. Centro de documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo, 23 de fevereiro de 1978, p. 07. (Texto datilografado)

ALENCAR, Miriam. **Plínio Marcos de volta**. Diário do Paraná, Curitiba, 15 de set. de 1977.

AS ÚLTIMAS DE Plínio Marcos, escritor consciente e maldito. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de maio de 1976.

BRANDÃO, Tania. Plínio Marcos: o eterno maldito. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 06 de maio de 1987.

ENTREVISTA PLÍNIO MARCOS. Entrevistadores: Cláudia de Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. **Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea**, 23 de fevereiro de 1978 (mimeo).

GUIMARÃES, Carmelinda. Um depoimento de Plínio Marcos. **A Tribuna**, Santos, 16 de fev. de 1971.

LANCELLOTTI, Sílvio; SALEM, Armando. Eu sou um teatrólogo. **Revista Veja**, São Paulo, 29 de agosto de 1973.

LARA, Odete. Plínio Marcos. **O Pasquim**, n°.076, 2, dez., 1970.

MARCOS, Plínio. Debatedor. **Ciclo de debates do teatro casa grande** (coleção opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 39-70.

MARCOS, Plínio. **Moral e bons costumes**: censurar uma peça contrária aos bons costumes.

MARCOS, Plínio. O maldito divino. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 6, p. 37, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da revista.

MARCOS, Plínio. Simpósio Censura: História, Situação e solução. **Diário do Congresso Nacional**, Brasília, Vol. 35, 1980.

MARCOS, Plínio. Um dramaturgo no calçadão. Tipos.com.br, 18 jun. 2003. Entrevista concedida a Rodrigo Grotta. Disponível em: <http://grotta.tipos.com.br/um-dramaturgo-no-calcadao>.

MARTINS, Fernando. Plínio faz guerrilha, mas é dentro do palco. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 09 de março de 1968.

MENDES, Oswaldo; LOUREIRO, Oswaldo; TUCCI, Fátima, Roberto, José e PAULO, José. Eu não sou bobo da corte. **Última Hora**, São Paulo, 14/15 de janeiro de 1978.

MOREIRA, Célia. Plínio Marcos – um ex-dramaturgo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1972.

MOURA, Armando Sérgio. Um teatro de vítimas. **Folha de S. Paulo**, 30 out. 1967.

O SUCESSO COMEÇOU com a briga na censura para liberar a peça: Navalha na Carne. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971.

PLÍNIO BUSCA O universal. **Correio da Manhã**, Rio Grande do Sul, 10 de abril de 1971.

PLÍNIO MARCOS NO paredão. **Manchete**, ano 17, número 933, Rio de Janeiro, 1970, pp. 60-64.

PLÍNIO MARCOS, TARÓLOGO: baralho na Carne. **Manchete**, número 2002, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1990.

PLÍNIO MARCOS. Entrevista no Programa de Televisão Roda Viva em 15 de fevereiro de 1988. www.rodaviva.fapesp.br. Acesso em 22/08/2014. A entrevista foi realizada por Marcelo Rubens Paiva, Antônio Carlos Ferreira, Cacá Rosset, Ninho Moraes, Sérgio Lhamas, Paula Dip, Kleber de Almeida, Luiz Fernando Ramos, Marcos Kaloy, Luiz Serra e Antonia Chagas.

PLÍNIO MARCOS. **Psicologia Atual**, ano IV, número 20.

PLÍNIO MARCOS: liberado sem cortes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 1977.

PLÍNIO MARCOS: LIBERADO sem cortes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 1977.

PLÍNIO, O RESISTENTE. **Revista Isto É**, 07 de dez. de 1977, pp. 37-40.

RAMOS, Léo Borges. Plínio Marcos. Afinal, gênio ou analfabeto? São Paulo, **Revista Ele**, Ano XII/julho de 1980.

REPÓRTER DE UM tempo mau. Folhetim, **Folha de S. Paulo**, nov. 1979.

SOARES, Flávio Macedo. Plínio Marcos: a navalha na carne. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 de jan. de 1976.

ZELÃO, Carlos; KUSANO, Kasumi e RIBEIRO, Eid. Olhe o que Plínio Marcos pensa. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 15 de jan. de 1972.

ZELÃO, Carlos; KUSANO, Kasumi e RIBEIRO, Eid. Plínio Marcos, a mesma lucidez contundente. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 09 de jan. de 1972.

Críticas/Artigos em periódicos:

A CENSURA LIBERA peças de Plínio Marcos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11/04/1980.

A MALDIÇÃO SAI da gaveta. **Revista Isto É**, São Paulo, 02/07/1980.

ABAJUR LILÁS (uma peça moralista). **Jornal de Brasília**, Brasília, 08/06/1975.

ABAJUR LILÁS. **Diário de Brasília**, Brasília, 10/10/1975.

ABAJUR LILÁS. **Jornal da Manhã**, São Paulo, 16/10/1975.

“ABAJUR LILÁS”: Plínio Marcos recorre ao TFR contra ato de Falcão. **Diário de Brasília**, Brasília, 11/09/1975.

ABREU, Brício. Homens de Papel – o autor. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1967.

ALENCAR, Míriam. Finalmente Livre na Feira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1979.

APOLINÁRIO, João. De Cristo a Plínio Marcos. **Última Hora**, São Paulo, setembro de 1967.

_____. Homens de Papel, sucesso. **Última Hora**, São Paulo, outubro de 1967.

_____. Plínio Marcos faz campanha de teatro popular nos sindicatos. **Última Hora**, São Paulo, 20 de agosto de 1971.

_____. Plínio, a Navalha na Carne dos Burgueses. São Paulo, **Última Hora**, 20 de julho de 1967.

_____. Prefácio à obra de Plínio Marcos. **Última Hora**, São Paulo, 10/06/1967.

_____. Quando as máquinas param. **Última Hora**, São Paulo, outubro de 1967.

AUTOR REJEITA DESCULPAS dos censores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11/08/1980.

BARRELA E ABAJUR Lilás liberados pela Censura. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13/04/1980.

BERNARDES, Luiz Carlos. O País, sob a luz de um certo Abajur Lilás. **Estado de Minas**, Belo horizonte, 02 de novembro de 1980.

BUENO, Eduardo. Seis perdidos numa noite suja e longa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 de agosto de 1990.

CENSURA LIBERA “ABAJUR Lilás” e “Barrela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/04/1980.

CENSURA POLICIAL. **Jornal de Brasília**, 18/05/1975.

CONFIANTE PLÍNIO MARCOS volta ao DF, **Correio Brasiliense**, Brasília, 13/05/1975.

CORTINA ABERTA PARA o “Abajur”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03/07/1980.

CRUZ, Ulysses. Um abajur que levou 11 anos para ser aceso. **Diário do Grande A.B.C.**, Santo André, 27 de julho de 1980.

CUNHA, Ari. Visto, Lido e Ouvido. **Correio Brasiliense**, Brasília, 08 de junho de 1975.

CUNHA, Itamar. Plínio Marcos volta a ser encenado, apesar dos textos proibidos. **Diário Popular**, São Paulo, 20/03/1979.

D’AVERSA, Alberto. A “Navalha” como espetáculo. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 17 de setembro de 1967.

_____. Dois Perdidos Numa Noite Suja, **Diário de São Paulo**, 27 de dezembro de 1966.

_____. Homens de Papel. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 20 de outubro de 1967.

_____. Um autor testemunha: Plínio Marcos – II. **Diário de São Paulo**, 25 de maio de 1967.

_____. Uma velha navalha em mãos novas. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 16 de setembro de 1967.

DEL RIOS, Jeferson. Jesus- Homem entra na roda dos batuqueiros. **Folha de São Paulo**, 11 de janeiro de 1981.

_____. O protesto do palhaço vingador. **Folha de São Paulo**, 25 de março, 1984.

_____. Plínio Marcos: escrevo para incomodar. **Folha de São Paulo**, 19 de março de 1968.

_____. “Balbina de Iansã”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 de janeiro de 1971.

_____. Barrela, sempre atual com a força de Plínio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de julho de 1980.

_____. Com vocês, novamente o poeta Noel. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de junho de 1977.

_____. Plínio Marcos rompe o cerco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 de março de 1979.

E PLÍNIO MARCOS queria uma festa. **Cidade de Santos**, Santos, 05/06/1980.

FIORILLO, Marília Pacheco. Nas quebradas da sociologia. **Revista Veja**, São Paulo, 09 de julho de 1980.

FLEXA, Jairo Arco e. Em liberdade, não é mais a Censura que julga Plínio Marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 09 de julho de 1980.

- _____. Não é mais a Censura que julga Plínio Marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 09/07/1980.
- _____. Peixe fora da água. **Revista Veja**, São Paulo, 08 de junho de 1977.
- _____. Plínio Marcos cada vez menos censurado. **Revista Veja**, São Paulo, 11 de julho de 1979.
- _____. Plínio Marcos dava vez menos censurado. **Revista Veja**, São Paulo, 11/06/1979.
- _____. Três no embalo: a geração discoteque, vista por Plínio Marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 38 de março de 1979.
- FREIRE, Roberto. Dois perdidos numa noite suja. **Revista Sinal**, São Paulo, 1996.
- _____. Sem título. In.: www.pliniomarcos.com. Acesso em 17/08/2016.
- FRYDMAN, Lila. Inimigo nº 1 da Censura. **Diário da Noite**, São Paulo, 18 de novembro de 1968.
- FUSER, Fausto. Um canto sob o signo das pirâmides. **Última Hora**, São Paulo, 10 de abril de 1979.
- GALVÃO, Patrícia. Um texto, um diretor. **A Tribuna**, Santos, 27 de agosto de 1960.
- GARCIA, Clóvis. “Barrela”: após 21 anos, a mesma força dramática. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de julho de 1980.
- _____. Linguagem Livre, em Abajur Lilás. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de julho de 1980.
- GENERAL A FAVOR de “Navalha na Carne”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de junho de 1967.
- GODOY, Carlos Ernesto de. A espera valeu. **Revista Visão**, V. 29, Número 24, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1980, p. 52.
- GONÇALVES, Martim. Homens de papel. In.: www.pliniomarcos.com. Acesso em 12/02/2015.
- _____. Para tirar o sossego e roubar o sono. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1968.
- _____. Dois perdidos numa noite suja. Rio de Janeiro: **O Globo**, 31 de maio de 1967.
- GUTEMBERG, Luiz. Carta do Editor. **Jornal de Brasília**, 08 de junho de 1975.
- GUZIK, Alberto. Abajur Lilás. **Revista Isto É**, São Paulo, 16 de julho de 1980.
- _____. Sem título. In.: www.pliniomarcos.com. Acesso em 20/11/2016.
- HELENA, Regina. Plínio e Valdez em família. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 de março de 1970.

JAJA, Van. Novo dramaturgo. **Pulso** – ano 282, nº 282, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1968.

_____. Plínio Marcos dá o que falar. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1967.

_____. Sem título. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 de março de 1968.

JORNALISTAS, A PEDido falam de “Abajur Lilás”. **Diário de Brasília**, Brasília, 08 de junho de 1975.

KAHNS, Claudio. Hoje, “Barrela”, do recordista Plínio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de agosto de 1977.

LAMARE, Germana de. Barrela, a peça proibida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de março de 1968.

LEITE, Adeth. Plínio Marcos – o autor do ano. **Diário de Pernambuco**, Recife, 03 de dezembro de 1968.

LIMA, Mariangela Alves de. Marginais e realismo sem novidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 de julho de 1979.

LUIZ, Macksen. A volta de Plínio Marcos numa produção desastrosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1980.

_____. Feira Livre. **Revista Isto É**, São Paulo, 14 de março de 1979.

_____. Plínio Marcos sem rótulos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1971.

_____. A volta de Plínio Marcos numa produção desastrosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1980.

LUTAR PELO HOMEM. **A Gazeta**, São Paulo, 09/08/67.

MACIEL, Luís Carlos. Gestos de Força: uma encenação feérica para Plínio marcos. **Revista Veja**, São Paulo, 14 de março de 1979.

MAGALDI, Sábado. A crueza, o vigor, o melhor de Plínio Marcos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 23 de março de 1979.

_____. Dia Virá, uma história de Cristo na base do Ginásio. In. www.pliniomarcos.com. Acesso 13/12/2016.

_____. Documento Dramático. Suplemento literário, **O Estado de São Paulo**, 16 de julho de 1967.

_____. Dois Perdidos, um achado. **Programa da Peça**. São Paulo: Arena, 1967.

_____. Navalha na Carne é apenas um espetáculo, mas como dói. São Paulo, **O Estado de São Paulo**, 12 de setembro de 1967.

_____. Os marginais no palco. **Revista D.O. Cultura**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, novembro/2000.

_____. Plínio e Noel, um desencontro. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 04 de junho de 1971.

_____. Plínio Marcos tenta fugir do realismo. E tropeça na teoria. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 15 de maio de 1979.

_____. Plínio Marcos, na medida exata de sua criatividade. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 de julho de 1979.

_____. Sem título. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13 de janeiro de 1971.

_____. Teatro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 de setembro de 1969.

_____. Um contundente veredito contra o poder ilegítimo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 de setembro de 1980.

MAIS UMA VEZ, Plínio Marcos é chamado pela PF. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13/08/1977.

MARCOS, Plínio. Estou no palco. Penso no meu mestre D'Aversa. **Folha de São Paulo**, 26 de maio de 1977.

_____. Meu depoimento sobre essa gente. **Última Hora**, São Paulo, 17 de maio de 1975.

_____. Os jornalistas já opinaram. E agora? **Última Hora**, São Paulo, 09 de junho de 1975.

_____. Quando a vida humana não tem valor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de agosto de 1977.

_____. Regina Helena, a fajuta dona do folclore. **Diário da Noite**, São Paulo, 20 de janeiro de 1971.

_____. Um monturo só de anjos. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1974.

MARINHO, Flávio. "Barrela", oito perdidos numa cela suja. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1982.

_____. Mais submundo. Plínio Marcos em cena, enfim. **Revista Visão**, V. 29, Número 24. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1980.

_____. No submundo da marginalia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1980.

_____. Uma feira moralista, um elenco esforçado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 de março de 1979.

MARTINS, Ederaldo. Plínio Marcos: é ridículo incomodar ministro para liberar peças. **A província do Pará**, Belém, 14 de março de 1968.

MARTINS, Fernando. Plínio faz guerrilha, mas é dentro do palco. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 09 de março de 1968.

MENDES, Oswaldo. Plínio de novo proibido. A quem interessa isso? **Última Hora**, São Paulo, 22/07/1978.

MENDONÇA, Paulo. Dois perdidos, um achado. **Programa da peça**. São Paulo: Arena, 1967.

MICHALSKI, Yan. Barrela, a peça que conta a vida como ela é. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de março de 1968.

_____. Desfile de tipos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 de março de 1979.

_____. Jornada de Plínio Marcos para o teatro popular. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1968.

_____. O julgamento da obra de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1980.

_____. O teatro voltou aos palcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 de março de 1979.

_____. Uma “navalha” que brilha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1967.

MORA, Armando Serrão. Plínio Marcos: um teatro de vítimas. **Folha de São Paulo**, 30 de outubro de 1967.

MOREIRA, Célia. Plínio Marcos – um ex-dramaturgo. **Jornal do Brasil**, 27 de julho de 1972.

NOSSO TEATRO NÃO é uma tribuna livre. **Jornal de Brasília**, Brasília, 16/09/1977.

“O ABAJUR LILÁS” não pode mesmo ser representado. **Correio Brasiliense**, Brasília, 15/05/1975.

O EX-DRAMATURGO. **Revista Veja**, São Paulo, 09/08/1972.

O MUNDO TRISTE de um autor que foi palhaço. **Diário da Noite**, São Paulo, 09/08/1967.

O TEATRO DE Plínio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1969.

O TORTO E o direito: a justiça entra na luta de artistas e censores, mas a luz ainda não se fez. **Revista Veja**, São Paulo, 16/04/1980.

OS APLAUSOS A Plínio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19/05/1975.

OSCAR, Henrique. “Homens de Papel” hoje no João Caetano. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1967.

OUTRA PEÇA DE Plínio Marcos: o proibido “Abajur Lilás”. **Folha da Tarde**, São Paulo, 04/07/198.

PLÍNIO BUSCA O universal. **Correio da Manhã**, Porto Alegre, 10 de março de 1971.

PLÍNIO EXPLICA POR que “Abajur Lilás” foi proibida. **Folha de São Paulo**, 17/05/1975.

PLÍNIO LIBERADO, COM desagravo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11/04 de 1980.

PLÍNIO MARCOS ACUSA os artistas de contribuírem para aumentar a censura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23/03/1972.

PLÍNIO MARCOS CHEGA amanhã e sua peça estreia terça-feira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 de maio de 1968.

PLÍNIO MARCOS CRÊ ainda na televisão. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 30 de janeiro de 1975.

PLÍNIO MARCOS DE volta com “Abajur Lilás”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28/04/1975.

PLÍNIO MARCOS DIZ que deve sucesso à Censura Federal. **Cidade de Santos**, Santos, 17/10/1970.

PLÍNIO MARCOS DIZ que Lei do Ator é uma afronta à profissionais. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 03/06/1978.

PLÍNIO MARCOS DIZ que o teatro no Brasil retrocedeu. **O Fluminense**, Niterói, 14/09/1977.

PLÍNIO MARCOS PEDE abertura da censura. **Jornal de Brasília**, Brasília, 09/05/1975.

PLÍNIO MARCOS RECORRE ao TFR. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11/09/1975.

PLÍNIO MARCOS TENTA no TRF anular proibição de Abajur Lilás. **Jornal de Brasília**, Brasília, 11/09/1975.

PLÍNIO MARCOS, AGORA especialmente para universitários. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 24/03/1972.

PLÍNIO MARCOS, O ex-dramaturgo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14/07/1972.

PLÍNIO MARCOS. O Estado, Florianópolis, 21 de abril de 1968.

PLÍNIO MARCOS: A arte das quebradas do mundaréu. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 de novembro de 1975.

PLÍNIO MARCOS: É ridículo incomodar ministros para liberar peças. **A Província do Pará**, Belém, 13/03/1968.

PLÍNIO MARCOS: MINHA vontade é subverter o homem. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 28 de maio de 1968.

PLÍNIO MARCOS: SEMPRE o gênio maldito que retrata o submundo. **Diário Popular**, São Paulo, 11 de novembro de 1973.

PLÍNIO NA POLÍCIA. **Última Hora**, São Paulo, 13/08/1977.

PLÍNIO PEDE LIBERAÇÃO de peça ao Ministro. **Correio Brasiliense**, Brasília, 09/05/1975.

PLÍNIO VAI À justiça para defender a sua peça. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 11/09/1975.

PLÍNIO, ENQUANTO “BARRELA” não vem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 de janeiro de 1980.

PLÍNIO, O MESMO muito feroz. **Correio Brasiliense**, Brasília, 12/04/1980.

PLÍNIO, SEM CENSURA. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 01/06/1979.

PRADO, Décio de Almeida. A prospecção de Navalha na Carne. **O Estado de São Paulo**, 01 de outubro de 1967.

_____. Dois perdidos numa noite suja. Programa da peça. São Paulo: Arena, 1967.

PUCCI, Cláudio. O ser humano à luz de um abajur lilás. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de julho de 1980.

_____. Quantas peças conseguem isso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de julho de 1980.

_____. Bando com Jesus, Tuov com ABC. **Folha de São Paulo**, 15 de dezembro de 1980.

QUAL É A tua Noel? No Sesi, o outro lado do Poeta da Vila. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de maio de 1977.

QUEM É PLÍNIO Marcos. **O jornal**, Rio de Janeiro, 10/07/67.

RAMOS, Maria Helena de Paiva. Balbina fajutou a cultura popular. **A Gazeta**, São Paulo, 18 de janeiro de 1971.

RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de jan. de 1967.

ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. Suplemento Literário. **O Estado de São Paulo**, 15 de julho de 1967.

TEATRO VAI À rua protestar contra o veto do ministro da Justiça. **Tribuna da Imprensa**, Guanabara, 14 mar. 1968.

TEATRÓLOGO pede à Câmara que ceda à Polícia Federal cópia do seu depoimento. **Jornal do Comércio**, Recife, 22/06/1973.

TEATROS PAULISTAS FECHAM em protesto à proibição da peça “Abajur Lilás”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16/05/1975.

TEATROS SUSPENDEM ESPETÁCULO. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16/05/1975.

TRF NÃO LIBERA Abajur Lilás, mas Plínio irá até o Supremo. **Jornal de Brasília**, Brasília, 31/10/1975.

TRIBUNAL VOTA CONTRA “Abajur Lilás”. **A tribuna**, Santos, 01/11/1975.

UM AUTOR MALDITO em debate, **Jornal dos Sports**, Belo Horizonte, 28 de março de 1968.

UM AUTOR REVOLTADO mesmo com dinheiro. **A Gazeta**, São Paulo, 13 de novembro de 1968.

UM MANIFESTO EM favor de Plínio Marcos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 maio de 1975.

ZANOTTO, Ilka Marinho. A peça de Plínio Marcos decepciona. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 de março de 1979.

_____. Oração para um pé-de-chinelo. **Revista Isto É**, São Paulo, 11 de julho de 1979.

_____. Uma festa digna da poesia de Noel Rosa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 de junho de 1977.

Artigos em Revistas, Livros e Anais:

GAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, M. H. T. & WEISS, L. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v. 4, p. 332-333.

ARANTES, U. C. Arena e Oficina: cenocracia? In: **Arte em Revista**. Teatro. São Paulo: Kairós, Ano 3, nº 6, 1981.

BERNSTEIN, Ana e JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 161-174.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta De Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1976, pp. 183-191.

BRANCO, Lúcio Allemand. O negro é um “outro”: a representação dramática do negro no Brasil a partir da polêmica racial entre Nelson Rodrigues e o seu “sucessor”, Plínio Marcos. **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética** 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil. (ANAIS).

CABAÑAS, Teresa. Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70. **Revista Chilena de Literatura**, Dezembro, nº 88, 2014, pp. 09-36.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. **Revista do instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1970, número 8, pp. 67-89.

FARIA, João Roberto. O teatro realista. In: **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 159-218.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002, p. 278.

_____. Censura, ditadura e “utopia revolucionária”. In.: COSTA, Cristina (Org.). **Seminários sobre a censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC/ECA/USP)**. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012, pp. 65-99.

GARCIA, Miliandre. “Teatro agora é livre”: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê, Maio de 2012 – ISSN 1679-849X**. <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>

KUSHNIR, Beatriz . The End: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, v. 29, p. 107-123, 2004, p. 122-123.

_____. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro** , v. 7, p. 311-334, 2013.

_____. De ordem superior... Os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. GOMES, Ângela de Castro (Orgs.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, pp. 357-378, p. 376.

LANYI, José Paulo. **Plínio Marcos: o andarilho na corda bamba**. CULT – Revista Brasileira de Literatura – Ano III, Número 27, outubro de 1999, p. 12-19.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, pp. 535-553.

MARCOS, Plínio. Trinta e dois anos em cada perna. **REVISTA Extra Realidade Brasileira**, número 4, ano I, São Paulo, março de 1977, pp. 35-39.

MARSON A. Reflexões sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, M. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro/São Paulo. Marco Zero/ANPUH, 1984, p. 38.

MELLO, J. M. C. & NOVAIS F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, v. 4, p. 559-658.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. **Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana**. Sociologias, Porto Alegre , n. 17, p. 240-264, jun. 2007.

NAPOLITANO, M. A janela de Carolina e o espelho de Lidonéia – duas (anti) musas de um mundo que se desagrega. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 5, 2002, p.9-16.

ORTIZ, Elsa Maria Nitsche. **O sujeito do samba-enredo**. In.: Linguagem & Ensino, Vol. 1, No. 2, 1998, UFRS, pp.115-132.

OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira. Censura prévia de livros: a moralidade como recurso político. **V Encontro Nordestino de História/V Encontro Estadual de História**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

PARANHOS, A. Novas Bossas e velhos argumentos. **Revista História & Perspectiva**, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, número 3, jul.-dez., 1990.

PARIS, R. A imagem do Operário no século XX pelo espelho de um Vaudeville. **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro. ANPUH/Marco Zero, v. 08. nº.15, set 87/fev 88, 1988.

PATRIOTA, R. “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal – A Narrativa Épica no Teatro de Arena de São Paulo. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 2, nº. 2, 2000, p. 86-100.

_____. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam Black-tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: PATRIOTA, R. e RAMOS, A. F (Orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002.

_____. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **Revista História**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003, p.135-163.

_____. Espaços cênicos e Políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de ARENA – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 4, 2002, p.163-172.

_____. Nelson Rodrigues: a unanimidade dos críticos. **ArtCultura**, Uberlândia: NEHAC, vol. 1, nº. 1, 1999, p. 34-38.

_____. **O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas**. ANAIS/ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa, 2003.

_____. O teatro e o historiador. In: RAMOS, Alcides Freire, PEIXOTO, Fernando e PATRIOTA, Rosângela (Org.). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, pp.26-58.

_____. Teatro e História: exercícios teóricos e metodológicos no diálogo interdisciplinar. In.: CAMARGO, R. C. de; REINATO, E. J.; CAPEL, H. S. F. (Org.). **Performances culturais**. São Paulo: Hucitec Goiânia: PUC-GO, 2011, pp. 199-210.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Raquel (org). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. Perspectiva, 1982.

PORTO, Nuno. Etnografia dos arquivos. In.: COSTA, Cristina (Org.). **Seminários sobre censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPC/ECA/USP)**. São Paulo: Balão Editorial/FAPESP, 2012, pp. 21-38.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. **A sociologia clandestina de Antonio Candido**. *Tempo soc.* [online]. 2008, vol.20, n.1, pp. 219-237. ISSN 1809-4554.

RAMOS, A. F. Terra em Transe: estética da recepção e historicidade. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 5, 2002, p.56-62.

RIAUEDEL, Michel. Malditos VS marginais? **Revista de Literatura Brasileira**, número 15; São Paulo, 2015, pp. 88-100.

ROCHA, João César de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”**. In: Revista Letras, nº. 32. Santa Maria: PPGL–UFSM, Janeiro / Junho de 2006.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da Experiência. In: **Projeto História**, São Paulo, número 16, fev. 1998, p.297-325.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In.: RÉMOND, René (Org.) **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, pp.242/243.

TIBAJI, A. O Objeto de Pesquisa da História das Artes do Espetáculo: do Efêmero ao Disperso. In: **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2002, p.319 –324.

VIDAL, Bruna Talita Ribeiro. Quando a censura entra em cena: Plínio Marcos e a peça *Abajur Lilás*” (Anos 1970). In.: **XIV Encontro Regional de História: 1964-2014: 50 anos do Golpe Militar no Brasil** (ANPUH-PR), pp.1938-1950, Campo Mourão, PR, Brasil, 2014, p. 1943.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARZ, Lilia Moritz (Org.); NOVAIS, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, pp. 245-318.

Filmografia:

A Navalha na Carne: Brasil: 1970 (lançamento comercial)/ Direção: Braz Chediak, baseado em peça homônima de Plínio Marcos. Companhia produtora: Magnus Filmes / Fotografia: Hélio Silva / Elenco: Jece Valadão, Glaucê Rocha e Emiliano Queiroz.

A Rainha Diaba: Brasil: 1974 (lançamento comercial) / Direção: Antonio Carlos da Fontoura, baseado em conto homônimo original de Plínio Marcos. Companhia Vol. 1, Produtora: R. F. Farias / Fotografia: José Medeiros / Elenco: Milton Gonçalves, Stepan Nercessian, Nelson Xavier e Odete Lara.

Barra Pesada: Brasil: 1977 (lançamento comercial) / Direção: Reginaldo Faria, baseado no conto original Nas Quebradas da Vida, de Plínio Marcos. Companhia Produtora: R. F. Farias / Fotografia: Fernando Duarte e José Medeiros / Elenco: Stepan Nercessian, Cosme dos Santos, Kátia D’Angelo e Ivan Cândido.

Barrela: Escola de Crimes: Brasil: 1994 (lançamento comercial) / Direção: Marco Antonio Cury, baseado em peça homônima de Plínio Marcos / Companhia produtora: Nádia Filmes / Fotografia: Antonio Penido / Elenco: Marcos Winter, Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Cosme dos Santos e Paulo Cezar Pereio.

Dois Perdidos numa noite suja: Brasil: 1971 (lançamento comercial)/ Direção: Braz Chediak, baseado em peça homônima de Plínio Marcos. Companhia produtora: Magnus Filmes / Fotografia: Hélio Silva /Elenco: Nelson Xavier e Emiliano Queiroz.

Dois perdidos numa noite suja: Brasil: 2003 (lançamento comercial) / Direção: José Joffily, baseado em peça homônima de Plínio Marcos / Companhia produtora: Coevos Filmes / Fotografia: Nonato Estrela / Elenco: Roberto Bomtempo e Débora Falabella.

Navalha na carne : Brasil: 1997 (lançamento comercial) / Direção: Neville D’Almeida, baseado em peça homônima de Plínio Marcos / Companhia produtora: Carville e Terra Brasilis / Fotografia: Cezar Elias / Elenco: Vera Fisher, Jorge Perugorria e Carlos Loffler.

Nenê Bandalho: Brasil: 1971 (lançamento comercial)/ Direção: Emílio Fontana, baseado em conto homônimo de Plínio Marcos. Companhia Produtora: Produções Cinematográficas Douglas Marques de Sá / Fotografia: Pio Zamuner / Elenco: Rodrigo Santiago e Leda Vilela.

Querô: Brasil: 2007 (lançamento comercial) / Direção: Carlos Cortez, baseado no romance Uma reportagem maldita (Querô), de Plínio Marcos / Companhia produtora: Gullane Filmes / Fotografia: Hécio Alemão Nagamine / Elenco: Maxwell Nascimento, Maria Luisa Mendonça e Milhem Cortaz.

Vídeo exibido na Casa de Detenção, em São Paulo, realizado pela agência Adag e pela TV Cultura. Duração: 2’48”.22/11/1988.

Dissertações e Teses:

ALMEIDA, Jahilda Lourenço. **O percurso discursivo da violência em Homens de Papel, de Plínio Marcos.** Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Reportagens de um tempo mau:** a violência na obra de Plínio Marcos. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2013.

_____. **Plínio Marcos e a Poética da Rebeldia:** a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Devido ao tempo, a tese de Araújo não foi analisada.

BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

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.

BRANCO, Lucio Allemand. **A santa absolvição do crime:** violência, revolta e religiosidade nas dramaturgias de Jean Genet e Plínio Marcos. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – UERJ, Rio de Janeiro, 2012.

CABAÑAS, Teresa. **Que poesia é essa?!.... Poesia marginal:** a estética desajustada. Doutorado Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 1999.

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

CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld:** o crítico como pensador. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2014.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968). 2006. 177f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

CAVALCANTE, Maria Nelma. **Clima:** contribuição para o estudo do modernismo. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 1978. Clima. São Paulo, n. 1, maio, 1941.

CONTIERO, Lucineia. **Plínio Marcos:** uma biografia. Tese apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista: Assis, 2007.

DEPAULA, David Ferreira. **Martins Pena em quatro atos:** representações do Império (1800-1850). 1999. Tese (Doutorado) - FCL/UNESP, Assis, 1999.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar:** o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1974 e 1978. 2007. 212p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”:** teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). (Tese de Doutorado) História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

GOLDFEDER, S. **Teatro de Arena e Teatro Oficina:** o político e o revolucionário. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

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.** Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007.

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **Jornalistas e Dramaturgos:** influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira. Dissertação (Interfaces Sociais da Comunicação). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

LEMOS, V. E. C. **Gracias Señor:** análise de uma proposta para a atuação. 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

LEPPOS, Denise Aparecida de Paulo Ribeiro. **Falar e calar no teatro brasileiro contemporâneo:** uma análise discursiva da obra de Plínio Marcos (1958-1993). Dissertação (Programa de Pós-graduação em Linguística). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

LIMA, R. N. de. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina.** 1988. 488f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

MARCHEZIN, Lucas Tadeu. **Um samba nas quebradas do mundaréu:** a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.

MARINHO, Letícia Morales Wanderley. **As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, *Dois Perdidos numa noite Suja*.** Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2006.

MARTINS, Christian Alves. **Rupturas e permanências:** a recepção de "Calabar - o elogio da traição", de Chico Buarque e Ruy Guerra. Tese de Doutorado. Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

MERCADO, Antonio. **A crítica Teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo.** Dissertação de Mestrado, ECA/USP, Universidade Estadual de São Paulo, 1979.

MISSE, Michel. **Malandros, marginais e vagabundos: a acumulação social da violência no Rio de Janeiro.** Doutorado em Sociologia, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

OLIVEIRA, Marina de. **O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960.** Doutorado em Letras, Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ORTIZ, Renata Baum. **Do malandro ao marginal:** as personagens de Plínio Marcos e Mário Bortolotto. 2013. Dissertação (Mestre em Letras) – UFRS, Rio Grande do Sul, 2013.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho:** da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano. 2000. Tese (Doutorado) - FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

- PEREIRA, L. Á. **Imprensa e populismo: Última Hora no segundo governo Vargas (1951-1954)**. Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP: Mestrado em História. 1996.
- PERES, Elena Pájaro. **Exuberância e invisibilidade: populações moventes e cultura em São Paulo, 1942 ao início dos anos 70**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- RIBEIRO, N. C. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira**. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.
- RUIZ, José Mario Martinez. **Etiqueta, Sociabilidade e Moda: a identidade da elite paulistana (1895-1930)**. 1999. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Assis, 1999.
- SALGUEIRO, José Estevam. **O trabalho e o trabalhador na dramaturgia de Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja**. Tese de Doutorado em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.
- SANTOS, Sandra Leopoldina Chemello dos. **O processo interacional no discurso construído em *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos**. Dissertação (Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – São Paulo), São Paulo, 2007.
- SESTINI, Dharana Pérola Ricardo. **A mulher brasileira em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964**. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.
- SIEGA, Paula Regina. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)**. 2010. Tese de Doutorado. (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010.
- SILVA, Poliana Lacerda da. **Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois Perdidos Num Noite Suja**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – UFU/MG, 2012, p.13.
- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – UFPE, Recife, 2007.
- TAVARES, R. **Oficina: 10 anos**. “mas eis que chega a roda viva e leva a viola pra lá” 1980. 119f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.
- TRIVELONI, Marcus Vinícius Garcia. **Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação**. Dissertação (Literatura e Vida Social). Universidade Estadual Paulista (UNESP – Campus Assis), Assis, 2007.
- VERSA, Cezar Roberto. **O teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social**. Dissertação (Linguagem e Cultura). Universidade Estadual do Paraná (UNIOESTE – CASCAVEL), Cascavel, 2007.
- VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2010.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. (Tese de Doutorado) Escola de Arte Dramática. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1993.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. **Navalha na Carne Entre Quatro Paredes: imagens espetaculares e infernais**. 2012. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – UNB, Brasília, 2012.

Bibliografia Geral:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.

ARAÚJO, P.C. de. **Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARRABAL, José; LIMA, M. Alves; PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Achados e Perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Editora Polis, 1979.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A Embalagem do Sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

BARCELLOS, J. **CPC: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 161.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BERLINCK, Manoel T. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005.

- BLOCH, M. **Apologia da história, ou, o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARTA, Mino. **O castelo de âmbar**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. **Formas e sentido. Cultura escrita**: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado das Letras, 2003.
- CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não tem voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- COSTA, CRISTINA (Org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTELLA, A.F. **O Controle da Informação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- D'ARAÚJO, M. C; SOARES, G. A. D; CASTRO, C. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

- DARNTON, Robert. **Censores em ação:** como os Estados influenciaram a literatura. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia:** uma introdução. São Paulo: Boitempo Editorial e Editora UNESP, 1997.
- _____. **A função da crítica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ECO, Humberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte.** 29.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- _____. **O processo civilizador:** Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.
- _____. **O processo civilizador:** Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ENEDINO, Wagner Corsino **Entre o limbo e o gueto:** literatura e marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.** Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p 12.
- FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder:** formação do patronato político brasileiro. Rio de Janeiro: Globo. 3ª Edição, 2001.
- FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro:** do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013.
- _____; ARÊAS, Vilma e AGUIAR, Flávio (Org.): **Décio de Almeida Prado:** um homem de teatro. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. **O teatro realista no Brasil:** 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.
- FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina; (Org.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FAVARETTO, C. **Tropicália:** alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.
- FICO, Carlos. **Reiventando o otimismo:** ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FOCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- _____. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 6.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FREITAS, Renan Springer de. **Bordel, Bordéis:** negociando identidades. Petrópolis: Vozes, 1985.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcalismo rural e desenvolvimento urbano**. 1º tomo. 5.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de programa: prostituição e identidade social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 4ª Ed. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUIDARINI, Mário, **A desova da Serpente: teatro contemporâneo brasileiro**. Florianópolis: Ed. da UfSC, 1996.

GUIMARÃES, Rafael. **Teatro de Arena: palco de resistência**. Porto Alegre: Libretos, 2007.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GULLAR, F. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: Unesco, 2003.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

_____. **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda a desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

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

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans, Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

- JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977.
- KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editoria, 2004.
- LANGLOIS, Charles Victor; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos estudos históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.
- LE GOFF, Jacques. **História. História e memória**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1990.
- _____. **Os intelectuais na idade média**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno X: da biografia à história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. **Arena: um palco brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **Cenário ao avesso**. São Paulo: Perspectiva, 1991; **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenação**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- _____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Um palco brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARCONI, P. **A Censura Política na Imprensa Brasileira** (1968-1978). São Paulo: Global, 1980.

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

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

MICELLI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MORAES, Aparecida Fonseca. **Mulheres da vila**: prostituição, identidade social e movimento associativo. Petrópolis: Vozes, 1996.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o “Perigo Vermelho”**: o anticomunismo no Brasil (1917 – 1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

NANDI, I. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOVAES, Adauto. **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 21.

PATRIOTA, R. e RAMOS, A. F (Orgs). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 115

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando (Org.) **Yan Michalski**: reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

_____. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 43ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

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

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. **Seres, coisas, lugares: do Teatro ao Futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Procópio Ferreira: a graças do Velho Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972; **Teatro em progresso: crítica teatral – 1955-1964**. São Paulo: Martins, 1964.

_____. **História concisa do teatro brasileiro – 1570-1980**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.

_____. **Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987.

RIDENTI, M. **Em Busca do povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na história**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ulutante: primeiras confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SADER, E. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SAID, Edward. **Representações do intelectual:** as Conferências Reich de 1993. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

SANTOS, Milton. **Pobreza urbana.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias.** São Paulo: Edusp, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais.** Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

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

SILVA, A. S. da S. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SIMÕES, I. **Roteiro da Intolerância.** São Paulo: SENAC, 1999.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In.: RÉMOND, René (Org.) **Por uma História Política.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, pp.242/243.

SORJ, Bernardo. **A construção intelectual do Brasil contemporâneo:** da resistência à ditadura ao governo FHC. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil Qual Romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. **Literatura e vida literária:** polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros:** uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão.** São Paulo: Ática, 1986.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (Org.). **A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971,** volume 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 17.

VESENTINI, C. **A Teia do Fato.** São Paulo: Hucitec, 1997.

WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WAINER, S. **Minha razão de viver:** memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

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

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, I. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Condomínio do Diabo**. Rio de Janeiro: Revan/Ed. UFRJ, 1994.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo, Ática, 1989.