

## Plínio Marcos e o Teatro Brasileiro: da semente latente à consagração como autor

Gessé Almeida Araújo

Era 1959 e o Brasil vivia anos de certo otimismo legados pelo desenvolvimento econômico que o governo de Juscelino Kubitschek promoveu. O encontro se deu em Santos-SP, mais precisamente no Pavilhão Teatro Liberdade. Plínio Marcos (Santos – SP 1935 – São Paulo – SP 1999) contava seus 23 anos de idade e trabalhava como palhaço de circo depois de uma temporada no exército - em cumprimento do Serviço Militar obrigatório - e de uma tentativa de se tornar jogador de futebol pelo seu time do coração, o Jabaquara Futebol Clube. Ela, uma mulher velha e “bêbada” de nome Patrícia Galvão<sup>1</sup> - a Pagu - que procurava um ator para substituição em uma montagem amadora de *Pluft, o fantasma*, texto de Maria Clara Machado. Deparou-se com um jovem gago que interpretava o palhaço Frajola que topou fazer um dos piratas da peça infantil. Tornaram-se “amigos de infância”. Em um dos muitos encontros regados a bebedeiras, o jovem tira do bolso um papel com uma peça que ele havia manuscrito: *Barrela*, que na gíria dos presidiários paulistas é o termo para designar curra. Depois deste encontro a vida de Plínio Marcos não seria mais a mesma.

Pagu leu o texto e comparou a escrita do rapaz com a do dramaturgo Nelson Rodrigues. O jovem Plínio mal sabia quem era este escritor. Tamanha foi a empolgação da musa modernista que decidiu encenar a obra. Procurou Paschoal Carlos Magno<sup>2</sup>, então organizador do Festival de Teatro do Estudante - que aquele ano aconteceria na cidade de Santos - SP, depois de uma exitosa edição no ano anterior na cidade de Recife - PE. Magno, ao ler o texto, ficou igualmente impressionado com a força da escrita do rapaz. E, de fato, o texto impressiona. Ainda mais quando tomamos conhecimento de que seu autor mal frequentou a escola e era considerado, por alguns, como sendo um analfabeto. O jovem dramaturgo teve apenas uma (aliás, excelente) “escola de dramaturgia”: a leitura e a encenação de algumas peças do repertório circense, das quais

---

<sup>1</sup> A lendária Pagu. Escritora, jornalista e encenadora, teve grande destaque no movimento modernista de 1922, do qual é considerada musa. Militante comunista, partido ao qual filiou-se juntamente com o poeta Oswald de Andrade, com quem foi casada e teve um filho.

<sup>2</sup> Fundador do Teatro do estudante do Brasil, em 1938, no Rio de Janeiro. Poeta e embaixador, teve importante atuação como diretor de teatro e é considerado um dos renovadores do teatro brasileiro.

havia participado em sua trajetória até então: *Paixão de Cristo*, *O ébrio*, *O mundo não me quis* entre outras. (MENDES, 2009, p.80).

Com a peça pronta para sua estreia, todos são surpreendidos com o seu impedimento pela censura. Este seria o primeiro de muitos golpes que os órgãos censores atirariam sobre a obra do dramaturgo Plínio Marcos, mesmo antes da Ditadura Militar se instalar. O pedido de liberação da peça foi feito por Paschoal Carlos Magno diretamente ao presidente JK. A montagem foi liberada para uma única apresentação dentro da programação do Festival de Teatro do Estudante do Brasil, no dia 1º de novembro de 1959. O texto só foi liberado em 1980 com o afrouxamento da lei de censura que a revogação do Ato Institucional n.º 5 possibilitou.

O motivo da censura à montagem, além da força dos diálogos desenvolvidos pelo autor, carregados de palavrões, possivelmente, foi o mesmo que tornaria Plínio Marcos um dos autores mais importantes daquilo que se convencionou chamar de moderna dramaturgia brasileira<sup>3</sup> (MAGALDI, 2006). A reação dos dois intelectuais – Pagu e Paschoal Carlos Magno -, primeiros leitores do texto, atesta o tamanho da novidade com a qual se depararam: pela primeira vez no teatro brasileiro os párias, os marginalizados, os que sobrevivem no submundo das cidades tiveram lugar na cena teatral.

O autor santista demonstra já nesse texto uma característica essencial de sua obra: a indignação. Corria em Santos-SP em 1958 a notícia de que um jovem que fora preso injustamente fora *barrelado* na prisão pelos companheiros de cela. Em liberdade, tempos depois, se vingou do ato violento que sofrera executando todos os que lhe curraram assim que eram postos em liberdade. Para o jornalista, biógrafo e amigo de Plínio, Oswaldo Mendes (2009), o autor

---

<sup>3</sup> A moderna dramaturgia no Brasil remonta aquilo que se conhece por Teatro Moderno Brasileiro. A esse respeito, Iná Camargo Costa (1998) considera que “Começa a haver teatro moderno no Brasil, ao menos de maneira sistemática, ou organizada, ou ainda como programa economicamente viável, com o TBC [*Teatro Brasileiro de Comédia*] de São Paulo. Por outro lado, não se pode ignorar que, desde os anos vinte, aqui e ali apareciam sintomas (...) de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas (...). Exemplos desses sintomas (...) são o *Teatro de Brinquedo*, as peças de Oswald de Andrade, *O Teatro do Estudante*, *Os Comediantes* e os amadores paulistas GTU (*Grupo Universitário de Teatro*) e GTE (*Grupo de Teatro Experimental* (...))” (p.12).

escreveu *Barrela* porque precisava por para fora toda a dor e indignação provocadas pela história do garoto [...]. Escreveu *Barrela* do jeito que sabia, na linguagem que dominava, sem nenhum policiamento, sem se preocupar ‘com erros de português, nem com as palavras’ (p.80).

Cabe lembrar a alcunha que o autor recebeu da crítica anos depois, e que ele próprio terminou por adotar, se autoproclamando como sendo o “repórter de um tempo mau” (MAGALDI, 2006:105). Plínio se inspirou num fato verídico para escrever seu primeiro texto agindo assim como um verdadeiro repórter de uma realidade a qual esteve bastante próximo. O contato de Plínio com universo que ele tão bem retratou em seus textos se deu em muitas das atividades que ele exerceu antes de se dedicar ao teatro. 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 no Porto de sua cidade, palhaço de circo, camelô e era presença frequente nas noites de botequins em Santos - SP.

*Barrela* narra uma noite numa cela habitada por seis presidiários que são surpreendidos pela prisão de um jovem de classe média preso por um motivo banal. Na figura do Garoto (apelido dado ao jovem pelos detentos), os presidiários vislumbram a possibilidade de satisfação de seus desejos mais ocultos materializados no ato sexual forçado a que submetem o rapaz. Dentro deste universo de violência e exploração múltipla, não são poupadas pressões psicológicas, chantagens e ameaças ao modo pliniano. Uma obra forte e impactante mesmo nos dias de hoje. O preço que o seu autor pagou por levantar temas tão pertinentes e difíceis no momento histórico em que viveu, foi ter sua obra sistematicamente proibida de chegar aos palcos, pela ação da censura. No entanto *Barrela* não se limita a ser uma peça que retrata a vida de um grupo de presidiários. Para Paulo Vieira (1994) a peça “exibe os problemas universais do homem, que tanto pode estar em um cubículo ou na praia, no Brasil ou Vietnã, em 1968 ou 1968 a.C.” (p.57).

Plínio Marcos situa-se desde o seu primeiro trabalho em dramaturgia, como sendo um autor cujo interesse mais imediato é investigar o universo dos desvalidos. Ou ainda as “Vidas Desperdiçadas”, como sugere o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2008). Ainda segundo Vieira (1994), “a maior parte da obra de Plínio guarda a virtude de conduzir à observação da ficção como se fora a realidade” (p.65). Plínio foi mestre

em fazer recortes sociais dos mais necessitados, o que, mais uma vez, reitera a sua veia de repórter de maus tempos.

*Barrela* retrata o universo carcerário brasileiro e as relações de violência, medo e exploração do homem pelo homem. É um texto enxuto em termos de número de réplicas: 488, aliás, uma das qualidades do seu autor é o poder de síntese. Conta com nove personagens todas do sexo masculino, já que se trata de um presídio para homens: Bereco, Portuga, Tirica, Bahia, Fumaça, Louco, Garoto, Guardas e Carcereiro. Tem 19 unidade (contando-se as entradas e saídas de personagens e/ou mudanças de ambiência) e um único ato.

Traço um breve perfil psicológico das principais personagens do texto, sem maior rigor na ordem de apresentação:

Bereco é o representante do poder - não o instituído, mas o do mais forte diante dos mais fracos - que todos, no fundo, almejam. É uma espécie de comandante da cela, sem o consentimento do qual, nada acontece. Consegue, à base da força e coerção, o respeito dos demais companheiros de cela. Apresenta, em boa parte das situações, equilíbrio e frieza. Foi preso por ter assassinado um homem.

A personagem Portuga, como o próprio nome sugere, tem nacionalidade portuguesa. É um sujeito atormentado pelo suposto fantasma da esposa, que ele assassinara, em uma crise de ciúme provocada por uma suspeita de traição. Tem frequentes pesadelos com a figura da esposa morta. É o responsável pelo primeiro conflito desencadeado na trama: ao despertar, assombrado, de um pesadelo, acorda a cela inteira, sem querer.

Tirica é a personificação do detendo encrenqueiro, provocador e violento. Por seu temperamento explosivo, entra em conflito com Portuga, de quem se torna inimigo, jurando-o de morte. O motivo da ameaça está no fato de Portuga ter narrado aos demais detentos uma antiga relação sexual de Tirica consumada com um detento de outro pavilhão, quando estes ainda viviam em um reformatório, durante a adolescência. Frio, vingativo e com sua moral de homem, heterossexual, machucada, não mede esforços para se vingar do luso-brasileiro.

Bahia e Fumaça são personagens que funcionam como incitadores do ódio alheio. São cérebros doentios cujo prazer está em promover e facilitar a agressão, a pressão e a violência física. Agem, também, como uma espécie de plateia do “circo de

horrores” que se desenvolve na cela, além de participantes dele. Acentuam a discórdia entre Portuga e Tirica, servindo como “leva e trás” da inimizade de ambos.

A personagem Louco forma a ponta do triângulo de “incitação” juntamente com Tirica e Bahia. Porém, sua participação nessa relação, às vezes, parece ser mais inconsciente do que proposital devido ao fato desde ser portador de algum distúrbio mental não identificado pelo autor. É nitidamente usado pela dupla Tirica e Bahia que, sobre sua figura reforçam seus desejos, ódios e desejo de vingança. Com a ira dos que agem pelo instinto, o Louco resume seu mais profundo desejo em uma palavra que ele próprio repete diversas vezes: enraba. O enrabar, a curra ou a barrela (sinônimos para o ato sexual forçado) torna-se, portanto, um importante signo dentro da trama.

A personagem Garoto é o único dos detentos que possui um nome de batismo: José Cláudio Camargo. É um jovem de 22 anos preso após se envolver em uma briga de bar. Surge na cela bem vestido e perfumado. Todas as suas características apresentadas no texto nos remetem a um jovem de classe média. É nele que os demais detentos veem a possibilidade de satisfazerem seus desejos mais ocultos. Foi vítima de curra dentro da cela na única noite em que passou nela.

Apesar da pequena relevância para o desenvolvimento da narrativa, elenco como personagens, os Guardas e o Carcereiro, funcionários do presídio. Suas funções não passam de locomover o jovem preso para a cela e remover os corpos das personagens mortas no desfecho da obra.

Ilka Marinho Zanotto (2003) esteve presente na segunda edição do Festival de Teatro do Estudante, representando a Escola de Arte Dramática, com uma montagem de texto de García Lorca. Para esta pesquisadora, no texto de *Barrela*, seu autor não apresenta características discursivas, pelo contrário, atua

sempre a partir de falas e ações concretas, resultando a compreensão daquele submundo tanto do que é visto e ouvido em cena como das entrelinhas, das hesitações, das carências subentendidas, dos avanços e reações aparentemente gratuitas mas psicologicamente embasadas. “Bereco”, “Portuga”, “Tirica”, “Bahia”, “Fumaça”, “Louco”, e “Garoto” revelam-se sem explicar-se, numa característica pliniana de profundo “insigth” das motivações do comportamento humano. Na crueldade sem causa, na gratuidade do ato violento, reside o choque e também o enigma da obra. (ZANOTTO, 2003, p.12)

Em sua rubrica inicial, o texto descreve o ambiente como sendo “um xadrez onde são amontoados os presos que aguardam julgamento” (MARCOS, 2003, p.27).

Compõe o cenário, colchonetes espalhados pelo chão, alguns beliches, lavabo e sanitário. Plínio inicia o texto com um breve prólogo em verso. Um acento épico dentro de uma dramaturgia predominantemente realista/naturalista<sup>4</sup>. Uma frase que, talvez, sintetize a obra está presente logo no começo da peça. Nela o autor diz: “Atrás desses muros de tétrico amarelo/ Atrás dessas grades de amarga ferrugem/ Vivem os vivos que já são mortos/ Vivem os homens que já não são gente” (MARCOS, 2003, p.26). Desde as primeiras linhas da obra Plínio nos coloca diante de um universo marcado pelo peso da realidade a que estão submetidos seis detentos em situação de insalubridade. A partir desta reflexão, pode-se ter melhor consciência do mal estar que causou a primeira encenação deste texto. Afirmando isto me distanciando de qualquer justificativa da ação da censura que submeteu esta obra a longos 21 anos de interdição para publicação ou montagem (a proibição se deu em 1959 e a liberação em 1980).

Seguindo uma característica da obra de Plínio Marcos, o texto de *Barrela* inicia sua ação em um elevado nível de tensão dramática. Durante a madrugada, a personagem Portuga desperta de um pesadelo e acorda a todos da cela. A partir deste acontecimento se descortinam situações de chantagem mútua e pressões psicológicas entre os encarcerados. Bereco ameaça “criar caso” para que Portuga vá para a solitária; o Louco sugere que todos o enrabem coletivamente, ideia que é aprovada por Tirica. Dessa maneira, Plínio instala na trama um ambiente favorável ao desenvolvimento de diálogos fortes, num enredo onde os remorsos confessos, o aliciamento sexual dos colegas de cela, o assédio moral, dentre outras características não são poupados aos olhos e aos ouvidos do leitor/espectador.

Do ponto de vista da crítica, *Barrela*, cuja primeira encenação só pôde ser vista pelo público presente ao Festival de Teatro do Estudante, em 1959, dispôs de considerável apreciação. O texto de Plínio Marcos, ainda que limitado do ponto de vista da exibição, apresentava, naquele período da história do teatro brasileiro, uma novidade. Do mesmo modo que outros autores do mesmo período também deram contribuições

---

<sup>4</sup> Segundo Pavis (2005), o “naturalismo é um movimento artístico que, por volta de 1880-1890, preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da existência humana; (...) estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade” (p.261). Esta corrente estética, segundo o *Dicionário de teatro brasileiro*, “não fez escola nos palcos brasileiros, que permaneceram distantes dos movimentos de vanguarda e da modernização que tomou conta do teatro europeu nas três primeiras décadas do século XX. Apenas em 1940 e 50, com o surgimento das primeiras companhias teatrais modernas (...) nossos teatros reencontraram o Naturalismo (...)”. (Guinsburg, 2006:207).

específicas à dramaturgia. Como exemplos cito Dias Gomes, Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Giafrancesco Guanieri, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal entre outros. É esta a mais perene contribuição de Plínio à dramaturgia nacional: “incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência” (MAGALDI, 2003, p.95). Especificamente sobre o texto em questão, o crítico Sábato Magaldi (2003) afirma que o trabalho de Plínio desvenda certa maestria e uma noção “precisa de diálogo e de estrutura dramática, uma limpeza completa de ornamentos inúteis. [...] Antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio muda o centro de interesse da ação e a trama resulta una e compacta” (p.95).

Como contraponto à análise do primeiro crítico, Yan michalsky promoveu uma análise comparativa das obras do “autor maldito” em sua coluna no *Jornal do Brasil* em outubro de 1967. Naquela altura, Plínio já havia escrito sua peça considerada obra-prima: *Navalha na carne*. Para este crítico, em comparação com obras mais “maduras” da produção Pliniana, *Barrela* parece “primária, monolítica e ingênua”. E completa: “A estrutura das personagens é por demais esquemática, e o desenvolvimento da narrativa por demais óbvio e folhetinesco” (MICHALSCHY *apud* VIEIRA, 1994, p.64). O crítico justifica, dessa maneira, a razão pela qual considera que este texto não pode transcender ao caso real que lhe serviu de mote. 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 ganha, hoje, como acredito, um aspecto de transcendência, no sentido de se tornar universal pela natureza de sua abordagem. A maior parte dos seres humanos sentem aquilo que as personagens deste autor sentem. No entanto, dada a situação de opressão e subjugamento a que estão submetidas, a crueldade de seus atos se ampliam na mesma medida. Ao mesmo tempo em que, pensado-se nas circunstâncias já citadas, em que o autor santista o escreveu, o texto ganha maior relevância.

Depois do Festival de Teatro do Estudante, a relação entre Plínio e Patricia Galvão mudou bastante, no sentido de haver maior aproximação entre ambos. Pagu se tornou uma espécie de “madrinha” do novo autor, agora reconhecido pela sociedade letrada de Santos. No entanto, Plínio sempre teve dificuldade em considerá-la como sendo uma madrinha a quem se deve agradecer eternamente. Grato soube ser a esta intelectual que “descortinou”, por assim dizer, um universo para o jovem autor-palhaço-

de-circo. No entanto, a natureza pliniana rejeitou de todas as maneiras o apadrinhamento pela musa modernista. Dizia: “Ela não me descobriu. Na verdade eu é que me apresentei. Ela foi ao circo para ver se tinha algum artista que pudesse fazer o papel de um dia para o outro” (MENDES, 2009, p.84). Isso se deve ao fato de Plínio ter como fruto de sua personalidade o ideal de homem livre, aliás, característica sem a qual não sabia viver. Faço aqui uma analogia ao ideário de “homem novo” (LÖWY, 1999, p.41) sugerido e buscado pelo revolucionário argentino Ernesto Guevara de La Serna, o Che Guevara. Esta foi uma importante figura que povoou o imaginário de toda uma geração, da qual faz parte o autor santista, o que justifica a analogia referida. E Plínio Marcos completa: “Eu nunca deixei a Patrícia [Galvão] ser minha madrinha. A gente era amigo de beber junto, mas nunca fui de pedir a benção. Não respeito essa coisa de mestre” (MENDES, 2009, p.92).

Foi sob o olhar de Pagu que Plínio deu os primeiros passos nos “estudos” de dramaturgia participando dos saraus promovidos pela musa modernista e seu companheiro, à época, Geraldo Ferraz. Nesse período “embrionário”, o futuro dramaturgo de sucesso pôde ter contato com obras fundamentais da dramaturgia mundial, entre elas *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Foi baseado nestas duas que Plínio enveredou para escrever sua nova peça, apoiado no *know-how* que a encenação de *Barrela* lhe havia dado. O resultado foi *Os fantoches* (que em sua versão definitiva se chama *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*). O referido texto foi considerado, à época, como sendo “mediocre”, de um autor nitidamente “despreparado” para compor uma ação de cunho filosófico, como desejava Plínio (MENDES, 2009, p.97).

Alguns meses após conhecer o sucesso e o fracasso, em sua cidade, Plínio Marcos decide se mudar para São Paulo, onde já havia tentando se fixar algumas vezes. A motivação para a mudança era tentar se estabelecer como autor de teatro. O ano era 1960. Plínio assimilou facilmente o modo de vida na nova cidade, tanto que acabou por se tornar protagonista de algumas lendas urbanas, que Mendes (2009) relata. Foi em São Paulo, em 1961, que ele conheceu Walderez de Barros, companheira com quem teve três filhos e dividiu teto e vida por mais de 20 anos. Entre o namoro, idas e vindas entre Santos e São Paulo, e a apresentação de *Os fantoches* em uma ou outra cidade, foi somente em 1962 que Plínio conseguiu uma função “interessante” no meio teatral da

cidade. O convite partiu do coordenador do núcleo universitário do Teatro de Arena, Fauzi Arap. Ambos participavam da terceira edição do Festival de Teatro do Estudante, do mesmo Paschoal Carlos Magno, que àquele ano foi sediado na cidade de Porto Alegre-RS. Plínio fora convidado por Fauzi para dividir a coordenação do referido núcleo universitário. E Plínio aceitou.

Depois de *Os fantoches*, inúmeras foram as tentativas de Plínio de escrever um texto que causasse o mesmo impacto e que contivesse a potência dramática de *Barrela*. Como coordenador do núcleo universitário do Teatro de Arena, Plínio pôde, em 1963, propor a encenação de um novo texto seu, intitulado *Quando os navios atacam* (anos depois esse texto seria retrabalhado e receberia o título definitivo de *Quando as máquinas param*). A montagem contaria com a atriz Walderez de Barros e a direção de Fauzi Arap, que por motivos não declarados desistiu do trabalho.

Em 1964 o Golpe Militar estabelece o autoritarismo como prática do poder no Brasil. É nesse mesmo ano que os maiores problemas de Plínio com a censura começam a se tomar corpo. O autor sofre a partir de então inúmeras sanções a seus trabalhos, o que o impediu, em alguns momentos, de desenvolver sua função com maestria. Aliás, esse não foi um “privilégio” do autor santista.

Plínio e Walderez de Barros casaram-se em dezembro de 1963. No ano do Golpe, o autor escreve uma colagem de textos intitulada *Reportagem de um tempo mau*. Este trabalho consiste numa colagem de textos de diversos autores, “da Bíblia a Bertolt Brecht” (MENDES, 2009, p.116). O autor, dessa vez, “escreve” mais um texto que causou frustração a quem esperou o vigor do enredo e dos diálogos do primeiro, *Barrela*. De toda sorte, a censura, agora com o aval da Ditadura recaiu sobre esta obra, inviabilizando a sua estreia prevista para julho daquele ano. O espírito esquentado de Plínio, fez com que se criasse um primeiro impasse seu em relação ao órgãos censores. No mesmo ano de seu casamento, o autor havia se desentendido com policiais que tentavam impedir a realização do espetáculo *Arena canta Bahia*. Por esse motivo, a polícia passou a persegui-lo por algum tempo, o que motivou o casal Barros a mudar de endereço (MENDES, 2009, p.116). É correto afirmar que as relações de Plínio com os órgão de repressão datam de antes da instalação dos militares no poder.

O ano em que os holofotes, ainda que de maneira tímida, se virariam para Plínio Marcos, seria 1966. Nesse ínterim, o autor desenvolveu diversas atividades:

camelô; autor de textos para especiais de televisão; compôs o corpo técnico da TV Tupy; foi uma espécie de *faz-tudo* no Teatro de Arena, desenvolvendo atividades que variavam de porteiro, até a de coordenar do núcleo universitário. Foi nesse período que o autor teve a oportunidade de estreiar como ator nos palcos paulistanos fazendo um papel, sem maior destaque, na encenação de *O Noviço* de Martins Pena. Se aproximou de figuras importantes do teatro a exemplo de ninguém mais, ninguém menos que Cacilda Becker, uma das atrizes de maior projeção na cena teatral do país, à época. Com ela Plínio teve a oportunidade de contracenar quando, selecionado por teste de elenco, interpretou dois pequenos papéis na encenação de *César e Cleópatra* - texto de Bernard Shaw - produção da companhia da atriz, com direção de Ziembienki, que também interpretou César. Algumas outras produções da mesma Companhia tiveram a participação do até então pouco conhecido ator e dramaturgo. Foi o caso de *O santo milagroso* de um dramaturgo estreante, Lauro César Muniz e *Onde Canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. A primeira contou com a direção de Walmor Chagas e a segunda do pernambucano Hermilo Borba Filho.

Apesar de ter exercido todas essas funções sem nenhum tipo de chamariz para a sua figura, Plínio já estava de algum modo inserido no cotidiano da cidade e do meio teatral. A essa altura estava disposto a bancar um espetáculo no qual atuaria como autor e ator em um novo texto que ele havia escrito para dois atores, baseado no conto de Alberto Moravia, *O Terror de Roma*. O ator que iria interpretar a segunda personagem, seria Ademir Rocha. Para a estreia, conseguiu, por três dias, o pequeno palco do bar Ponto de Encontro. A obra se chamava *Dois perdido numa noite suja* e o ano era 1966. Plínio manteve a mesma linha temática que perseguia até então. Levou para o palco a história de dois miseráveis homens que dividem um “mocó” numa pensão barata e que ganham a vida descarregando caminhões. Não falta à esta peça a mesma força dos diálogos precisos e certos, a esta altura quase que uma marca registrada de seu autor.

Graças às circunstâncias, a censura liberou a encenação. O golpe de sorte se deu pelo fato do texto ter caído “nas mãos de um censor amigo” (MENDES, 2009, p.132). A pouca projeção do seu autor e a descrença no fato de um “vigia do Teatro de Arena” (MENDES, 2009, p.133) tivesse escrito uma peça interessante, levou a encenação a ter uma estreia de pouco destaque, como narra Mendes (2009):

A estreia na noite de sexta-feira, 16 de dezembro de 1966, reuniu na plateia cinco pessoas: Walderez [de Barros], Cidinha (Maria Aparecida Giuliano), esposa de Ademir, a irmã de Cidinha, o médico e escritor Roberto Freire e o ator Carlos Murinho, irmão da atriz Rosamaria. Ah, e um bêbado, que roncou o tempo todo e não pôde ser retirado porque era o único pagante (p.133).

A reação da plateia, em especial de Roberto Freire<sup>5</sup>, foi de estupefação diante da peça. O primeiro contato a quem Freire buscava seria o crítico Alberto D'aversa<sup>6</sup>, que foi assistir ao espetáculo no dia seguinte. Saiu do Ponto de Encontro igualmente arrebatado e foi um dos maiores responsáveis pelo sucesso da segunda temporada de *Dois perdidos* no Teatro de Arena. O crítico escreveu cinco artigos sobre o espetáculo, nos quais se referia à peça com espanto e surpresa, considerando-a como um arejamento em uma cena teatral anêmica e repetidora de fórmulas e discursos (MENDES, 2009, p.139). A reação de Cacilda Becker depois de assistir ao espetáculo foi resumida em sua frase, no mínimo, curiosa. Disse a Plínio: “Incrível! Você conhece dez palavras e dez palavrões, e escreveu uma peça genial” (MENDES, 2009, p.136).

Com a apreensão da atmosfera propiciada pela estreia de *Dois perdidos*, podemos mensurar a importância do escrito de Plínio Marcos para que houvesse uma renovação nos palcos brasileiros. Me refiro a mudanças tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista da forma: temático porque pela primeira vez personagens marginalizadas subiram aos palcos dos teatro brasileiros; da forma, sobretudo, porque a perseguição empreendida pelo autor no sentido de capturar o linguajar dos párias e dos desvalidos representou uma novidade na cena teatral de então. Uma mudança tão radical no modo de escrever dramaturgia – capturando a linguagem da rua. Para o crítico Décio de Almeida Prado (1987) esta é uma das principais qualidades de Plínio Marcos: “injetar no diálogo teatral, como Nelson Rodrigues havia feito antes dele, uma dose maciça daquelas sintaxes de exceção que Manuel Bandeira reclamava em sua *Poética*” (p.231). Mendes (2009) sintetiza de maneira poética este momento da história do teatro brasileiro:

---

<sup>5</sup> Roberto Freire (1927– 2008), médico, jornalista, escritor, dramaturgo e professor da Escola de Arte Dramática.

<sup>6</sup> Alberto D'aversa (1920 – 1969), foi um diretor teatral e um dos destacados críticos teatrais em atuação nos anos de 1960 no país. Italiano radicado no Brasil, atuou principalmente no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo.

De repente era como se o teatro e o público olhassem pelas frestas de um universo humano ignorado pelos interesses libertários, estéticos e políticos da época. Ali estavam dois homens de quem não se podia esperar nenhum gesto de revolta, nenhuma possibilidade de transformação de uma sociedade de classes. [...]. Viviam da mão para a boca. Perdidos. Sem passado. Sem futuro. Sonhos limitados a uma noite. Suja. (MENDES, 2009, p.130-131)

Depois da “ajuda” de D'aversa, a temporada do espetáculo no Arena foi um sucesso de público e de crítica. Nas palavras de Sábato Magaldi (2003), a estreia da referida peça “produziu um abalo, em São Paulo” (p.64). O mesmo crítico aponta o teor marcante na encenação e no texto: “Assusta a violência de uma diálogo cortante, que, se se beneficia de entranhado realismo, vai muito além dos limites da escola” (MAGALDI, 2003, p.64). Os frutos da concepção de um texto e encenação fortes, Plínio colheu com o seu reconhecimento como autor dramático brasileiro. *Dois perdidos* também foi encenado no Rio de Janeiro, com Nelson Xavier e Fauzi Arap no elenco e direção deste último. Era o começo da projeção de Plínio Marcos como o autor cuja importância reconhecemos até os dias de hoje.

Pode-se dizer que com *Navalha na carne*, texto escrito em 1967, Plínio Marcos conheceu a consagração como autor de teatro. Dizia: “todo mundo queria texto meu” (MENDES, 2009, p.157). Foi com esta peça que o público de São Paulo pôde conhecer a força da escrita pliniana - repleta de gírias e palavrões, diga-se – até então restrita ao público presente na apresentação de *Barrela*, em Santos, em 1959. Dessa maneira o autor santista se tornou uma febre entre atores e companhias teatrais. É com esta peça, também, que sua relação com a censura - arregimentada pelo governo militar - sofrerá um de seus piores momentos até então. Empolgado com o sucesso de *Dois perdidos*, e procurado, por indicação de Fauzi Arap, pelo elenco do Grupo União, Plínio “concluiu em três noites uma nova peça” (MENDES, 2009, p.158), a referida *Navalha na carne*. Faziam parte do Grupo, entre outros, os atores Paulo Villaça, Ruthneia de Moraes, Edgar Gurgel Aranha e Jairo Arco e Flexa. A reação dos atores ao término da primeira leitura da obra foi semelhante a daqueles que puderam ver a estreia da peça anterior: estupefação.

Em *Navalha na carne*, Plínio, mais uma vez, se vale do universo dos marginalizados, para contar a história da prostituta Neusa Sueli. Explorada pelo cafetão Vado, que se revolta após ter seu dinheiro – deixado pela prostituta - roubado pelo

zelador homossexual da pensão de baixo padrão em que se hospedam. A partir deste fato todos são envolvidos numa relação de tensão psicológica e violência gratuita. O círculo vicioso em que vivem as três personagens revela a dependência e a dificuldade de tomada de novos rumos por parte delas. Seu autor continua a investigação iniciada em *Barrela e Dois perdidos*: leva à tona personagens pertencentes as “camadas mais baixas da sociedade” e das “camadas menos nobres da personalidade humana” (PRADO, 1987, p.216).

Assim como executei na abordagem sobre o texto *Barrela* feita anteriormente, traço um breve perfil psicológico das três personagens da referida obra:

Vado é o cafetão que explora a mão-de-obra da prostituta Neusa Sueli. É um homem viril e violento. Em sua relação com as outras personagens é aquele que, supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações, sobretudo frente à prostituta. Prado (1987) disse a seu respeito: “é o Vadinho das candongas, capaz de tirar de letra qualquer jogada, que judia das mulheres para elas gamarem” (p.217). O crítico, no entanto, faz uma interpretação mais psicologizada da personagem, tomando-a como propagadora da “lei do mais forte” estabelecida aos que vivem em condição semelhante a daquelas personagens. O referido autor compreende as atitudes de Vado, justificando-as da seguinte forma: “se ele não explorasse, se não agredisse, se não jogasse [...] o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir” (1987, p.217).

A personagem Neusa Sueli é a prostituta explorada pelo cafetão com quem mantém uma relação de dependência mútua: financeira (no caso dele) e afetivo-carnal (no caso dela). Dentre as personagens, é que mais exprime compaixão, o que, para Prado (1987), significaria dizer que “é a mais fraca, a mais vulnerável, a mais desprotegida”, contra os males a que está submetida (p.217). Por isso mesmo, tem “aspirações simples”; no dizer do crítico citado: “sossego depois de uma noite de trabalho estafante” e proteção do “homem que é ao mesmo tempo seu amante seu sócio” (p.217). Tem 30 anos de idade, desgastada pela profissão tem a aparência de 50 anos, segundo o próprio Vado.

Veludo é o zelador homossexual da pensão em que moram Neusa Sueli e Vado. É esta personagem quem provoca o conflito inicial da trama ao roubar certa quantia de dinheiro do quarto Vado, enquanto este dormia. Disse Prado sobre esta

personagem: “A sua inversão, [...], é a máscara que ele decidiu ostentar com uma dose acentuada de exibicionismo, [...]: eu sou assim, faço questão de ser assim (...) (1987, p.217). É o representante do que podemos chamar de homossexual afetado. No entanto, com um cunho político bastante nítido: em Plínio, o gay, pobre e afetado é quem fala por si.

Na encenação de *Navalha*, em São Paulo, os atores Paulo Villaça, Edgar Gurgel Aranha e Ruthneia de Moraes interpretaram, respectivamente, Vado, Veludo e Neusa Sueli. A direção ficou por conta de Jairo Arco e Flexa.

Em tempos de Ditadura Militar, estava nítido que *Navalha* enfrentaria dificuldades para subir aos palcos. Mais uma vez Plínio Marcos pagaria um preço alto, sobretudo por abordar temas tão necessários à realidade brasileira da época, aliás, realidade que se sustenta em muitas localidades do país até os dias de hoje. A fatídica notícia chegaria a público no dia 19 de junho de 1967. Uma portaria publicada pelo Departamento de polícia Federal proibiu a encenação de *Navalha* em todo o território nacional. A alegação foi a de que o texto explorava uma “profusão de sequencias obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez [...], a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que torna inadequada a plateia de qualquer nível etário [...]” (MENDES, 2009, p.159-160).

Com a peça devidamente ensaiada e, no entanto, proibida, a estratégia foi a de mobilizar a classe teatral com a divulgação clandestina da mesma. Para tanto, foram promovidos diversos ensaios para convidados. Para um deles, a atriz Cacilda Becker cedeu seu apartamento da Avenida Paulista, onde matinha um teatro com mais ou menos 100 lugares. Para o sucesso da ação, às escondidas, era necessária uma articulação bem estruturada no sentido de driblar a polícia, que poderia, a qualquer momento, surpreender os artistas durante a exibição da peça. A mesma mobilização foi realizada com a classe teatral da cidade do Rio de Janeiro, onde a luta pela liberação da peça ganha um contorno diferente.

Ao assistir ao ensaio de *Navalha*, para convidados, no Rio, a atriz Tonia Carrero foi tomada, digamos, por certo arrebatamento. Viu naquela obra, e naquela personagem – Neusa Sueli - a oportunidade de uma realização como atriz, superando o estereótipo da “mulher glamourosa, bonita, enjoadinha” e pouco talentosa que algumas vezes rondou seu trabalho (MENDES, 2009, p.164). Decidiu entrar na luta, agora

pessoal, pela liberação de *Navalha* caso tivesse o aval do autor para interpretar a prostituta no Rio de Janeiro e em turnês pelo Brasil. Plínio não se opôs ao acordo, impondo a condição de que não se diluísse o elenco “original” formado pelos atores do Grupo União. Estes permaneceriam com a tarefa de levar o espetáculo na temporada paulistana, o que foi, sem maiores problemas, negociado. No Rio de Janeiro foram escalados Nelson Xavier para o papel de Vado e Fauzi Arap para a direção do espetáculo (cuja parceria em *Dois perdidos* havia rendido bons frutos). Para o papel de Veludo foi convocado Emiliano Queiroz.

Graças ao empenho da classe teatral, e em especial, de Tonia Carreiro, *Navalha na carne* acabou por se tornar uma bandeira na luta contra a censura no Brasil. A luta pela liberação da peça terminou na mesa do Ministro da Justiça, à época o senhor Luís Antônio da Gama e Silva. Com a pressão sofrida, o ministro acabou por liberá-la para maiores de 21 anos, no entanto, a expedição da ordem de liberação só foi publicada no dia 06 de setembro de 1967 (MENDES, 2009, p.168). Vale ressaltar o fato da atriz Tonia Carreiro ser filha de pai Oficial do Exército, a quem não se furtou contatar para que solicitasse, pessoalmente, a seus colegas de corporação, a liberação para encenação da obra de Plínio.

A anteriormente citada “febre Plínio Marcos” começou a se configurar a partir dos dois trabalhos mais bem sucedidos do autor até então: *Dois perdidos* (1966) e *Navalha* (1967). Chegou-se a ter em cartaz, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, três obras do autor simultaneamente e com sucesso de público. Às peças citadas anteriormente sucederam-se obras como *Quando as máquinas param* (retrabalhada pelo autor em 1967), *Homens de Papel* (1968), *Oração para um pé de chinelo* (1969) e *Abajur Lilás* (1969). Este conjunto de obras compõem a “fase” da produção pliniana designado por Guidarini (1996) de “realismo contestatório” (p.85). Pertence, também, a este conjunto a obra *A macha roxa*, escrita em 1988. Nela, Plínio retoma a abordagem naturalista psicológica em seus textos, após algumas incursões nos temas voltados para o misticismo, e também, no universo dos musicais.

Quando, enfim, a crítica pode se pronunciar a respeito de *Navalha na carne*, não faltaram manifestações de mérito ao trabalho do seu autor. Uma das mais explícitas análises da obra, nesse sentido, foi feita por Décio de Almeida Prado, para quem Plínio Marcos

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 (1987, p.218).

O repórter de um tempo mau, analfabeto, decerto compreendia aquele universo que retratava. Vale ressaltar mais uma vez que ele conviveu de perto com os tipos que nos apresenta em suas obras. Trabalhou como estivador no Porto de Santos, era “figurinha fácil” na noite santista, além de ter tido uma importante incursão no mundo circense, – interpretando o palhaço Frajola - onde aprendeu, a partir dos dramas circenses que encenava, os mecanismos da engrenagem dramática. Teve o mérito de saber projetar aquela realidade para os palcos, sem recair em determinismos e interpretações pouco críticas.

#### **PRINCIPAIS REFERÊNCIAS:**

MARCOS, Plínio. **Histórias das quebradas do mundaréu**. São Paulo: Miriam Paglia Editora de Cultura, 2004.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos: Melhor Teatro**. São Paulo: Global Editora, 2003.

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

MARCOS, Plínio. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. Lampião: São Paulo, 1977.

MARCOS, Plínio. **O truque dos espelhos**. São Paulo: Una Editora, 1999.

CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

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

GUIDARINI, Mário. **A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro**. Florianópolis: Editora UFSC, 1996.

MENDES, Osvaldo. **Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Editora Leya, 2009.

PLÍNIO MARCOS - SÍTIO OFICIAL. **Dados Biográficos**. Disponível em: [<http://www.pliniomarcos.com/>]. Acesso em 29 de março de 2009.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Firmo, 1994.

COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, Fapesb, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MAGALDI, Sábado. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábado. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

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

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

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.