

Plínio Marcos: entre o feminino e o masculino no Brasil pós-1964¹

Kátia Rodrigues Paranhos²

Resumo

Este artigo aborda os significados plurais das representações femininas e masculinas nos textos de Plínio Marcos. Em suas peças, avultam temas como a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, a sexualidade e os padrões de comportamento dominantes, o beco sem saída da miséria e a violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Como veremos, sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos marcados pela tragédia individual e coletiva, que aqui são tomados neste texto como objeto de reflexão e análise.

Palavras-chave: Feminino; Masculino; Teatro político.

Abstract

This article deals with the plural meanings of feminine and masculine representations in Plínio Marcos' texts. Recurring themes in his plays include; solitude and human decadence, the vicious circle or mutual torture and the absolute lack of meaning in degraded lives, sexuality and dominating behavior patterns, the dead end of misery and violence, the overexploitation of human labor and early death as an overarching horizon. Therefore, as we will see, the social subjects who stand out are those who bear the imprint of individual and collective tragedy. These subjects are taken in the present text as objects of reflection and analysis.

Keywords: Feminine; Masculine; Political theatre.

¹ Este trabalho conta com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

² Doutora em História Social pela Unicamp. Professora do Instituto de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* (www.artcultura.inhis.ufu.br). katia.paranhos@pq.cnpq.br

Entre 1979 e 1984, o Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. A primeira experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cuja base são poemas de V. Maiakóvisky, Vinicius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984 foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966 por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região³.

Segundo Tin Urbinatti, naquele momento

as TVs estavam veiculando intensamente o tema da pena de morte. A partir desse dado, começamos a ler alguns textos do Gramsci e a peça do Plínio. Discutimos coletivamente a questão da pena de morte e passamos a entrevistar e recolher relatos de desempregados na região. Dois perdidos junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser ‘bandido’?. [...] Além disso, o Paco [...] era associado à imagem do João Ferrador, no que tange ao fato daquele ser astuto, teimoso... (Urbinatti apud Paranhos, 2002, p. 314)⁴.

Com efeito, entre 1981 e 1985 a indústria automobilística brasileira despediu dezenas de milhares de operários. No ABC,

as demissões chegaram, em agosto de 1981, a 50 mil metalúrgicos. Em São Bernardo — “capital do desemprego” —, contavam-se vários casos, como o do operário cearense Rubens Menezes Cardoso que, desesperado com a demissão, ameaçou se jogar do 17º andar do prédio da prefeitura, e o de um metalúrgico desempregado que, ao receber a conta de gás, entrou em crise de agitação psicomotora e destruiu os móveis de sua casa (Cf. Paranhos, 2002, p. 234 e Paranhos, 2011, p. 205).

Dito isso, em geral as peças de Plínio Marcos atingem o leitor e/ou espectador como estilete: ao mesmo tempo, provocam repulsa e despertam uma angústia solitária, a necessidade urgente de intervenção. O terror e a piedade no grau mais absoluto; diálogos exatos, crus, ferinos, explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas, rastejamento abjecto de humilhados e ofendidos, círculos de tensão entre algozes e vítimas que intercambiam seus papéis; relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, desempregados, prisioneiros assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados: seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça.

Em seus escritos, ele procura denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e o regime militar instituído no país em 1964. Por isso, Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial opressor. A simples menção a seu nome já era sinônimo de problema. A censura federal, por exemplo, o via como um maldito, pornográfico e subversivo. Vale lembrar que Walderez de Barros⁵, que revisava todos os seus escritos, também foi perseguida pela censura,

³ Inúmeros são os exemplos de intervenção política de Plínio Marcos na periferia de São Paulo. Em outubro de 1981, por exemplo, foi apresentada no sindicato de São Bernardo a peça *Homens de papel* e em seguida ocorreu uma palestra do autor com os presentes. Cf. Paranhos, 2002, p. 184-314.

⁴ Tin Urbinatti foi diretor do Grupo Forja e assessor do Departamento Cultural do Sindicato de São Bernardo entre 1979 e 1986. O personagem João Ferrador representa um trabalhador de boné, escrevendo um bilhete no jornal *Tribuna Metalúrgica*. Outros foram criados no decorrer dos anos, como o Repórter Metalúrgico e o Sombra.

⁵ Walderez Mathias Martins de Barros foi casada com Plínio entre os anos 1960 e 1980 e atuou em várias peças como *Reportagem de um tempo mau* (1965), *Navalha na carne* e *Homens de papel* (ambas de 1967), *Abajur lilás* (1969), *Balbina de lانسã* (1970), *Madame Blavatsky* de 1986 — esta foi escrita sob medida especialmente para a atriz encenar. Ver Mendes, 2009.

não só por ser mulher de Plínio, mas também porque muitas das posições ideológicas de Plínio eram minhas. A mesma posição política ideológica que eu já tinha antes, eu pensava da mesma maneira em relação a várias coisas. Então, no momento político que a gente estava vivendo, ditadura, censura, eu também tinha posições ou escolhas que não me abriam muitas portas e por outro lado, eu apoiava integralmente todas as atitudes do Plínio, e então evidentemente isso me fechava muitas portas (Barros apud Contiero, 2007, p. 169-170).

Plínio Marcos escrevia conforme o que via na sociedade e o que vivenciava em sua vida, trafegando por “esse Brasil polimorfo, tônico e teimoso, subjugado pelas diferenças sociais, pela miséria, pelo abandono, um mundo de excluídos, mas que se conta por milhões” (Mostaço apud Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p. 10). Autodenominava-se “repórter de um tempo mau”; por isso é visto como um homem que “pariu e deu voz a uma formidável galeria de criaturas: ternas, líricas, truculentas, vadias, esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, com um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento” (Mostaço apud Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p. 10).

Além de redigir textos teatrais, Plínio Marcos escreveu para jornais e revistas ao longo de sua vida e nessa área foi também atingido pela censura, sendo demitido de vários lugares. Em 1968 foi convidado por Samuel Wainer para escrever uma coluna no jornal *Última Hora* e, desde então, colaborou em vários periódicos, como *Veja*, *Realidade*, *Diário da Noite*, *Opinião*, *A República*, *Caros Amigos*, *O Pasquim*, *Folha de S. Paulo*, *Diário Popular* e *Jornal da Orla*. Assim como no teatro, em suas crônicas relatava as histórias de personagens “vivas, saídas do povo”:

Gente do carnaval, do futebol, do candomblé. São porta-bandeiras, apontadores do bicho, pais-de-santo, catadores de lixo, empilhadores de caixas no mercado, meninos de rua, presidiários abandonados em celas, valentes do porto, putas do cais, circenses mambembes, malandros dos bilhares de esquina... Nas crônicas, essas personagens têm voz e se elevam do chão, martirizadas pela violência da miséria em que estão jogadas ou engrandecidas pelo instinto de sobreviver, transgredindo ou fazendo arte, como o próprio Plínio (Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p. 17).

Plínio viu nas crônicas um momento de desabafo; “trazia histórias e apresentava o olhar do cronista sobre a cidade onde nasceu e cresceu, coisa que sempre fez questão de mostrar em suas peças, seus textos e nos jornais em que colaborou” (Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p. 27). Também escrevia diariamente sobre futebol, tema que conhecia muito bem, e, mesmo escrevendo sobre esse assunto, não perdia a oportunidade de criticar o regime militar. Alguns temas eram constantes nos textos do cronista, como a violência urbana, a miséria nas grandes cidades, a delinquência juvenil, as condições precárias dos presídios brasileiros e a degradação moral.⁶

Os cenários apresentados não condizem em nada com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso tão disseminado após 1964, ano do golpe. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos, sobretudo brasileiros, ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominante. Aparece representada aquela parcela da população a quem foi negado o mínimo de dignidade — impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança — e que tem como única forma de protesto

⁶ Em 1975, Plínio Marcos foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*, mas por pouco tempo, pois ele logo foi demitido da revista por causa das críticas que fazia à censura e à ditadura militar por meio dos textos sobre futebol. Ver Contiero, 2007.

a violência, que não se volta só às classes dominantes, mas também aos pares dessa população.

Nas suas peças, avultam como temas a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, o beco sem saída da miséria e a violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva. Os personagens subvertem até certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, nas quais a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos.

Plínio Marcos tornou-se uma figura controversa aos olhos da sociedade por colocar em discussão o “excluído social” e outros aspectos que eram pouco discutidos naqueles “anos de chumbo”, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado e ao mesmo tempo um ato de coragem. Paulo Roberto Correia de Oliveira, ao estudar a trajetória do teatro brasileiro desde o final do século XIX até as novas tendências cênicas, considera o dramaturgo um autodidata que “construiu peças de grande intensidade dramática e impacto, conduzindo para o teatro com realismo brutal as tragédias das classes marginalizadas dos centros urbanos do Brasil” (Oliveira, 1999, p. 139).

Para Sônia Regina Guerra, o que se presencia “no palco não é mais um herói revolucionário vindo do povo que vai acabar com a ditadura porque tem uma posição definida contra ela, mas o discurso

dos vencidos, dos que não tiveram uma posição heróica de lutar contra o Estado opressor e nem lucraram com a ditadura mas foram levados de roldão pelos acontecimentos” (Guerra, 1988, p. 152-153). Nesse mesmo período, dramaturgos como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, José Vicente e Isabel Câmara registram também com outras lentes os sujeitos sociais:

[...] em “Fala baixo senão eu grito”, de Leilah Assunção, a personagem “Mariazinha” é o protótipo da mulher classe média, não casada, funcionária pública, sufocada pelos valores do meio em que vive; “A flor da pele”, de Consuelo de Castro, mostra o relacionamento afetivo de duas pessoas minado pelas convenções sociais e pela falta de solução, além de deixar clara a divisão ideológica das esquerdas no momento; “O assalto”, de José Vicente, denuncia até que extremos de destruição o sistema pode levar as pessoas e em “As moças”, de Isabel Câmara, temos um amargurado retrato do ser humano, no caso das mulheres, de suas frustrações e desajustes num sistema sócio-político-econômico que não apresenta saídas (Guerra, 1988, p. 156).

Não é demais ressaltar que a dramaturgia de Plínio Marcos focaliza, de modo certo, a vida dos menos favorecidos, resgata a memória da população marginalizada (considerada apenas como estatística indesejada) e leva a se pensar hoje que suas obras estão mais vivas do que nunca, pois retratam problemas que persistem. Por exemplo, em *Barrela* (1958) e em *A mancha roxa* (1988), a reclusão carcerária propicia a exploração do homem pelo homem. A banalidade do mal do ser humano acuada aglutina-se à banalidade do bem do sistema carcerário oficial:

O espaço urbano no faz-de-conta limita-se a quarto de hotel. Esplanca. Cela de xadrez. Cozinha de pobre. Sacos de lixo. (Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, cai-

xotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas). Futebol e mulheres, signos explícitos de interesses subjacentes dos degredados filhos de Plínio Marcos (Guidarini, 1996, p. 30).

Em *Navalha na carne* (1967) deparamos com três personagens do submundo que se encontram num quarto de hotel barato, Neusa Sueli, a prostituta, Vado, seu cafetão e Veludo, o homossexual. Ao apresentar uma peça que foge dos padrões temáticos e estéticos do período em que foi escrita, Plínio Marcos nos obriga a considerar as relações de poder não apenas como estas se manifestam em seu texto dramático, mas também como elas influenciam as definições de “literatura” e “arte”. Para Neusa Sueli, o(s) quarto(s) e a cidade são o “lugar” do trabalho, enquanto Vado e Veludo se divertem na sinuca, pelas ruas ou “queimando erva e dinheiro [...] e eu que me dane na viração” (Marcos, S/D(a), p. 19). “Três pessoas se estraçalhando mutuamente por um ‘pico’ de maconha, por um punhado de notas amarfanhadas de michês, dentro de um espaço fechado” (Zanotto *apud* Marcos, 2003, p. 17).

Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta (Marcos, s/d(a), p. 46).

Quando as máquinas param (1967) mostra a situação de um operário desqualificado e sem emprego. Zé, o operário em ques-

tão, vive uma relação conjugal harmônica à sua maneira. Na peça, isenta de bandidos de qualquer espécie, Plínio apresenta a relação de poder dentro de uma estrutura familiar. Nina, esposa grávida, sustenta a casa como costureira; em tudo é submissa à vontade do marido, como na cena em que ela deseja ver o desfile de *misses*:

Nina – Zé...

Zé – Ham?

Nina – Você deixa sábado eu ir ver televisão na casa da Carminha?

Zé – Desfile de *misses*.

Zé – E você quer ver isso?

Nina – Quero. É bonito. As moças desfilam com cada vestido bacana! Depois de maiô. Todas com cada penteado que eu vou te contar. Você deixa eu ir? (Marcos, S/D(b), p. 32-33).

Para espairer, restam as novelas para Nina, o futebol e o boteco para Zé. Entretanto, a gravidez de Nina detona um conflito avassalador capaz de alterar, de vez, o quadro doméstico.

Eu não sei mais nada, Zé. Sempre estive do seu lado. Topei todas as paradas com você. Desde que casamos, nunca fomos num cinema, nunca passeamos, nunca comprei um vestido novo e nunca me queixei. Agüentei cobrador na porta, aturei desaforo e nunca desanimei. Nunca. [...] E assim, a gente ia. Aos trancos e barrancos, mas ia! Íamos ter filhos, íamos ser como todo mundo. Eu era feliz. Agora, não sei. Não sei mais nada. Só sei que estou grávida. E vou ter meu filho

[...]

Vamos ter o filho, Zé?

(Nina vai sair, Zé impede. Nina insiste, Zé dá um soco na barriga de Nina, que se dobra lentamente e vai caindo com espanto e dor na expressão, sempre olhando para Zé) (Marcos, S/D(b), p. 60 e 62).

Outro trabalho, *Homens de papel* (1968), narra a história de um grupo de homens e mulheres cujo ofício é catar papel nas ruas e que são vítimas de um explorador que lhes compra o material pelo preço que ele mesmo determina. “A gente queria vir para a cidade grande”, mas “aqui é cada um pra si”. “Nós, todas as noites, enchemos a cara de cachaça. É o jeito. A vida é uma merda mesmo. Só com cachaça a gente escora” (Marcos, 1978, p. 30, 34 e 43).

Não é possível desvencilhar a experiência pessoal de Plínio Marcos, como um migrante vindo de Santos, dos seus textos. Esses entrecruzamentos podem ser destacados na escritura de *Dois perdidos numa noite suja*, na qual as relações entre história e ficção estão muito próximas, para não dizer imbricadas. Segundo Lucinéia Contiero, apoiada no depoimento da irmã de Plínio, depois que ele dormiu algumas noites na rodoviária e de ter sido ajudado por uma mulher, ficando alguns dias em sua casa, saiu desta

para ajeitar-se num porão, no centro, com “três bandidos”. [...] certa noite, depois da viração para conseguir uns trocados, Plínio voltou para o porão trazendo um par de sapatos, “que teria comprado ou conseguido sei lá” [...] a visão desse par de sapatos causou furor entre os outros “inquilinos”, que brigaram entre si para ver quem teria o direito ao roubo. A refrega forçou Plínio a fugir dali com os pertences na mão, sabendo que perdera o abrigo de vez (Contiero, 2007, p. 129-130).⁷

Dois perdidos numa noite suja (1966) é a reescritura de um conto do italiano Alberto Moravia, “O terror de Roma”. No conto e na peça aparece o mesmo ponto da discórdia, objeto de conflito: um par de sapatos novos. O enredo gira em torno de Tonho e Paco, dois miseráveis solitários que ganham a vida no mercado enchendo ou esvaziando caminhões e que, à noite, dividem com as pulgas um quarto de pensão. Segundo Alberto d’Aversa, “a assimilação

do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta; o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cenas e de nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a verossímil possibilidade da fábula” (Aversa *apud* Vieira, 1994, p. 67-68).

A peça foi apresentada, pela primeira vez, em 1966, para uma plateia reduzidíssima no bar Ponto de Encontro, centro de São Paulo, com Ademir Rocha – Tonho – e o próprio Plínio – Paco. Naquele momento, o dramaturgo era ator e técnico da TV Tupi: “ofereci a peça a todo mundo, e ninguém quis. Diziam que eu estava ficando maluco, que peça com palavrão não ia acontecer nunca. Aí eu resolvi montar a peça [...]. Tinha duas pessoas que pagaram a entrada; três, com um bêbado que queria urinar no nosso camarim” (Marcos *apud* Vieira, 1994, p. 68-69).⁸

A trama se passa num quarto de hospedagem de quinta categoria, simbolizando o “entre quatro paredes” característico de outras peças. Interiorano, com casa, mãe e pai em Minas Gerais, Tonho acredita que pode sair do gueto da miséria. Criatura que oscila entre a loucura e a maldade lúcida, Paco não tem saída nem origem. Na primeira cena, estala o conflito, num diálogo violento que faz progredir a ação com a força desenfreada do instinto animal. Ambos põem em objetos a única chance de sobrevivência: para Tonho, a vida digna, decente, depende de um par de “pisantes” (sapatos) novos que lhe possibilitem se candidatar a um emprego; Paco, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados – ele encarna o mal, às vezes em estado absoluto, embrutecido até o âmago, definido pela fala de Tonho: “você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém” (Marcos, 2003, p. 99).

A peça desce num espiral de violência verbal até a profundidade da miséria moral

⁸ Para Vieira, “foram as três primeiras pessoas que tiveram o prazer de presenciar o nascimento de Paco e Tonho, os desvalidos que se tornaram um dos marcos na dramaturgia brasileira dos anos sessenta, e que a despeito do autor trazia em sua linguagem muito dos códigos de vanguarda do momento” (Vieira, 1994, p. 69).

⁷ Ver também Mendes, 2009.

e física. Paco encarna os diabos do inferno, noucateia Tonho da primeira à última cena, quando é nocauteado. Numa inversão súbita, Tonho incorpora a personalidade insana do outro, assumindo suas características sádicas. É tal a virulência dos ataques de Paco que a revolta de Tonho parece justificada: “Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!” (Marcos, 2003, p. 134). Plínio Marcos elabora um teorema trágico da vinculação da violência à miséria.

Dois perdidos numa noite suja retoma tanto o problema social quanto o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena, a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade, a violência.

Décio de Almeida Prado, no programa da peça encenada no Arena em 1967, afirma que

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, afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior. O diálogo que travam é uma exploração constante das fraquezas recíprocas, um intercâmbio de pequenos sadismos. [...] São duas figuras dramáticas [...]. A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional (Prado, 1987, p. 152-153).

Para João Apolinário, a peça é uma pequena obra-prima neorrealista:

Há no conflito entre os “Dois perdidos numa noite suja” uma afirmação crítica sobre a dissolução das classes, que almeja uma solução no sentido de exemplificar a justiça que será um dia o homem atingir a igualdade perante o homem [...]. O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Anti-romântico. As expressões de gíria que o autor usa criam o clima do lugar onde se fixa a ação, mas não desvirtuam as riquezas das essências de uma grande autenticidade trágica, caracterizando cada um dos dois marginais, que se digladiam em torno da injustiça social do nosso mundo, simbolizado num miserável par de sapatos (Apolinário apud Vieira, 1994, p. 73).

Em 1984, os atores-operários de São Bernardo leram e representaram Plínio Marcos de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. A plateia subia no palco e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado⁹. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento, é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público: “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que de-

⁹ Em 2002, *Dois perdidos numa noite suja* ganhou uma versão cinematográfica do diretor José Joffily. O roteirista Paulo Halm fez uma série de mudanças e acréscimos no texto original, incluiu novos temas, situações e representações sociais. O filme foi rodado no Rio de Janeiro e em Nova Iorque e Paco, que na peça era homem, na adaptação passa a ser uma mulher, cujo nome verdadeiro é Rita.

fende” (Denis, 2002, p. 83).

Os diálogos travados entre Paco, Tonho e o Grupo Forja vão do teatro à existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho. A cidade moderna é lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza. Personagens se confundem com os atores-operários, marginais que circulam pela página e pelo espaço urbano. São as pessoas marginalizadas que Plínio Marcos leva para os palcos. Nesse sentido, Rafael de Luna Freire cita quatro grupos de personagens comuns na obra do dramaturgo:

Todos os personagens de Plínio são marginais em algum sentido. As prostitutas são marginalizadas por sua profissão, que por ser, inclusive, ilegal as condena não só moralmente, como também criminalmente. [...] Os loucos, por outro lado, se excluindo e sendo excluídos de uma sociabilidade convencional por seu comportamento, são completamente alijados da sociedade [...] Os homossexuais, de certa maneira, são igualmente excluídos da parte mais ampla da sociedade devido à moral conservadora vigente, sobretudo nas décadas de 50 e 60. [...] por último, os criminosos (aqueles que transgridem a lei, os “fora da lei”) são os que sofrem a forma mais óbvia e explícita de marginalização e de exclusão. Estes se transformam em presos, atingindo o nível máximo visível de guetificação (o encarceramento), ou em fugitivos, sendo obrigados a se afastarem ao máximo da vida pública para escapar da perseguição policial (Freire, 2006, p. 94).

Arte e política se misturam e se contam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está dentro e o que está “fora” do sistema instituído. O estilo e a arte de Plínio Marcos continuam provocando um misto de atração e repulsa, incitando teatros e espectadores para uma ação contestadora, instigando o interesse da plateia pelo de-

bate crítico e a vontade de mudar determinada situação. Por sinal, Ilka Marinho Zanotto destaca a atualidade da obra do dramaturgo e de seus personagens e das influências sobre produções artísticas mais recentes:

Nos “valores” do submundo de Barrela e de Dois perdidos..., jazem as sementes do Carandiru de Drauzio Varella, da Cidade de Deus, de Meireles, da qual Querô é o antecessor mais legítimo. Fatos que confirmam Plínio Marcos como o profeta do apocalipse atual, aquele que clamava no deserto de nossa indiferença, apontando para os excluídos, os miseráveis, os sem-nada. [...] aqueles que não têm voz, nem vez. [...] [uma] dramaturgia [que] mostra como “gente” aqueles que normalmente são considerados “marginais” (Zanotto apud Marcos, 2003, p. 12, 16 e 18).

“Aqueles que não têm voz, nem vez”. A quem virá depois de nós, como pedia Brecht, é que tem sentido um olhar sobre os homens e as mulheres de Plínio Marcos.

REFERÊNCIAS

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

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

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

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

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

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne / Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D(a).

_____. *Quando as máquinas param*. São Paulo: Obelisco, S/D(b).

_____. *Homens de papel*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.

_____. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971-1982)*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. Dois perdidos numa noite suja. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 152-153.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.

