

MÁRCIO ROBERTO LARAS BELANI

**PLÍNIO MARCOS E A MARGINALIDADE URBANA PAULISTA:
HISTÓRIA E TEATRO (1958 – 1979)**

**ASSIS
2006**

MÁRCIO ROBERTO LARAS BELANI

**PLÍNIO MARCOS E A MARGINALIDADE URBANA PAULISTA:
HISTÓRIA E TEATRO (1958 – 1979)**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP -
Universidade Estadual Paulista para a obtenção
do título de Mestre em História (Área de
Conhecimento: História e Sociedade)
Orientadora: Prof^ª. Dra. Zélia Lopes da Silva.

**ASSIS
2006**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Zélia Lopes da Silva, pelos ensinamentos e pela atenção e profissionalismo demonstrados ao longo de todo o percurso da pesquisa.

Aos meus pais, por estarem presentes em minha vida, e pelo apoio material e moral que me concederam em minha trajetória intelectual.

Ao Doutor David Ferreira de Paula, amigo e espírito livre, pelos diálogos importantíssimos que tivemos, por ter acreditado na minha capacidade intelectual, e por ter me inspirado a empreender este trabalho.

À Elisabete Soares (Bete), companheira, namorada e amiga, pelo apoio fundamental que tornou possível a realização deste trabalho, e por ter me suportado nos momentos mais difíceis até aqui, me dedicando seu amor e seu carinho

À Kiko Barros, filho de Plínio Marcos, pela ajuda que me prestou no fornecimento de documentos e materiais diversos sobre o autor e sua obra.

À Vera Artaxo, viúva de Plínio Marcos, pela boa disposição em se comunicar comigo e me prestar auxílio.

À Doutora Tania Regina de Luca, pelas críticas e sugestões proveitosas que dirigiu à pesquisa durante o Exame de Qualificação

Ao Professor Doutor José Carlos Barreiro, pela leitura séria e competente do relatório de qualificação, permitindo-me uma visão mais ampla da pesquisa

Aos funcionários da Sessão de Pós-Graduação e do CEDAP, pela atenção e apoio que me dispensaram nas várias fases de minha pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca da FCL/UNESP de Assis, pelo apoio técnico que prestaram, auxiliando-me com profissionalismo e paciência

RESUMO

Concentrando-se na dramaturgia de Plínio Marcos num entrecruzamento com outras fontes documentais, este trabalho analisa a questão da marginalidade urbana paulista no período de 1958 a 1979. Buscando promover uma interação entre o conteúdo e a produção dessas peças teatrais em convergência com as vivências deste autor, buscou-se a percepção e o exame analítico das diversas representações produzidas por este dramaturgo sobre este segmento social no período delimitado, num trânsito contínuo entre o real e o ficcional, fazendo emergir uma diversidade de significações sobre os indivíduos desse universo e a época no qual se inscrevem no quadro de transformações históricas desse recorte cronológico. Ao abordarmos os diversos aspectos desse submundo marginal enunciado pelas diversas fontes utilizadas, nos deparamos com uma imagem singular construída a respeito desses marginalizados, observados sob um novo prisma, revelando as dimensões recônditas desse universo relegado às margens e pouco compreendido pela sociedade em geral. Nesta empreitada, procuramos perceber e discutir o conjunto de práticas culturais, valores morais e costumes diversos arraigados nesses meios, bem como seus códigos de sociabilidade postos em funcionamento no interrelacionamento entre iguais enquanto marginais, e no contato com indivíduos e instituições localizados fora desse circuito cultural, econômico e ecológico da marginalidade. Perpassando a totalidade desse estudo, encontra-se o enquadramento desses excluídos numa determinada época, com características peculiares que tendem a se esmaecer no processo de metamorfose que sofrem esses indivíduos em consonância com as transformações do período, principalmente na década de 1970, quando é possível captar as rupturas de uma época para outra.

PALAVRAS-CHAVE: História. Marginalidade. Dramaturgia. Plínio Marcos. Desigualdade Social. Transformação.

ABSTRACT

Through Plínio Marcos' drama theater in an intercrossing with other documental sources, this paper analyzes the subject of São Paulo urban marginality in the period from 1958 to 1979. Trying to promote an interaction between the content and the production of those plays in convergence with the living of this author, it was seeker the perception and the analytic exam of the several representations produced by this play writer on this social segment in the delimited period, in a continuous traffic between the real and the fictional, making a diversity of significances to emerge about the individuals of that universe and the time in which enroll in the picture of historical transformations of that chronological cutting. To approach the several aspects of that marginal under world enunciated by the varied used sources, we came across a singular image built to respect those marginalized, observed under a new prism, revealing the hidden dimensions of that universe relegated to the margins and little understood in general by the society. In that task, we tried to notice and to discuss the group of cultural practices, moral values and ingrained several habits in those means, as well as your put sociability codes in operation in the interrelationship among same while emarginated, and in the contact with individuals and institutions located out of that circuit, economical and ecological circuit of the marginality. Over passing the totality of that study, is the framing of those excluded in a certain time, with peculiar characteristics that tend to turn pale in the metamorphosis process that those individuals suffer in consonance with the transformations of the period, in the decade of 1970, when it is possible to capture the ruptures of a time for another.

KEYWORDS: History. Marginality. Dramaturgy. Plínio Marcos. Social inequality. Transformation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
 CAPÍTULO I: VIVÊNCIAS	24
1.1 “Um Milagre de Circo”	27
1.2 Entre marginais e artistas, numa época gloriosa para o Teatro.....	34
1.3 A Baixada Santista, o cais do Porto e outros locais onde florescem as flores do mal....	46
 CAPÍTULO II: À MARGEM DA SOCIEDADE: BATALHAS E REPRESENTAÇÕES DE UM “REPÓRTER” DE UM TEMPO OBSCURO	61
2.1 Censura e resistência.....	61
2.2 “Será que somos gente?”	74
2.3 Poder e exploração.....	91
 CAPÍTULO III: PROSTITUTAS, CRIMINOSOS E DESVALIDOS, NAS QUEBRA- DAS DO MUNDARÉU	110
3.1 Prostituição e sexualidade	110
3.2 Marginais e criminosos em cena	139
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	166
ANEXOS	171

INTRODUÇÃO

Este trabalho prioriza o teatro de Plínio Marcos como fonte principal de pesquisa. Centra-se na produção artística e na experiência de vida do autor numa perspectiva histórica, tomando como objeto de estudo, num plano principal, seus escritos teatrais produzidos entre 1958 e 1979¹, época de grande agitação política e social no Brasil, mergulhado numa ditadura militar recrudescida ao final da década de 60, com conseqüências marcantes para diferentes áreas da sociedade, inclusive para as manifestações artísticas.

Inserido nessa conjuntura de crise, o autor santista no qual se centra esta pesquisa, produziu seu trabalho tendo como pano de fundo as condições reais em que se estruturava a sociedade brasileira do período, efetuando uma leitura incisiva e instigante a respeito de uma população de marginalizados em São Paulo e da história do país nesse momento.

Enquanto observador atento da diversidade econômica e sócio-cultural de seu país, Plínio Marcos consegue apreender com maestria imagens e matizes desse universo marginalizado, teatralizando hábitos, costumes, linguagens, sensibilidades e condições de vida desses marginais miseráveis.

No decorrer deste trabalho, privilegiamos 8 peças teatrais do dramaturgo como fontes principais: *Barrela* (1958), *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), *Navalha na Carne* (1967), *Quando as Máquinas Param* (1967), *Homens de Papel* (1968), *O Abajur Lilás* (1969), *Oração Para Um Pé-de-chinelo* (1969) e *Querô, uma reportagem maldita* (1979). A escolha não é aleatória. Tratam-se de escritos que contém um conjunto temático e de personagens recorrente nessa década de 1960, principalmente, coerente e importante para o desenvolvimento desta pesquisa, abordando a existência dos marginalizados em suas práticas culturais, modos de vida, estratégias de sobrevivência, entre outros aspectos, num país que passava por profundas transformações.

Classificadas pelos estudiosos desse teatro como obras pertencentes à primeira fase do trabalho do autor, tal conjunto permitiu o recorte temporal aqui adotado (1958-1979), momento esse que propiciou à Plínio Marcos participar ativamente da vida política, social e cultural da cidade de São Paulo e, por extensão, do Brasil como um todo.

Esta pesquisa se detém na tarefa de abordar essas representações do dramaturgo sobre essa baixa marginalidade e sobre o período histórico brasileiro em questão,

¹ Além desse conjunto principal, algumas outras peças e escritos do autor também são considerados neste trabalho, embora em nível secundário.

discutindo a atuação artística e política deste autor, a repercussão de sua dramaturgia no circuito censório instaurado pelo regime militar do período, entre outras questões,

Acima dos trabalhos e críticas que se destinaram a pensar a dramaturgia deste autor, este estudo propõe uma articulação entre a história de vida do teatrólogo, as principais questões de seu tempo no contexto brasileiro dessa época, e o conteúdo de suas peças, montando um panorama urbano onde se pode distinguir a presença de seres miseráveis às margens da sociedade. Mais do que isto, apoiado num corpo documental variado pretendemos submeter à análise as principais temáticas que englobam esse teatro, decodificando suas imagens, mensagens e sinais à luz da história dessa fase.

No mesmo sentido, coloca-se como necessário refletir também sobre o tema da sexualidade e da criminalidade nos enredos teatrais, num momento em que o Brasil e o mundo passam a sofrer transformações ao nível dos costumes e nos índices de violência relacionada às camadas sociais mais baixas da população. No tocante à sexualidade, importamos as concepções a respeito do sexo nesses meios, bem como suas práticas e códigos morais vigentes, em contraposição a uma sexualidade admitida e valorizada nos segmentos não-marginalizados da sociedade.

Deste modo, a presente pesquisa pretende demonstrar que a dramaturgia de Plínio Marcos é muito mais do que uma coleção de palavrões nas falas de personagens indecentes e malditas, tão ao gosto da imaginação arrebatada de seu autor. No mesmo plano, essa investigação pretende ir além das competências literárias que lhe foram outorgadas pela História do teatro, buscando nessa produção teatral uma conotação histórica que faça emergir uma importante contribuição interpretativa sobre uma época e sobre o segmento social em questão, fornecendo-nos assim um maior conhecimento sobre o assunto.

Para além dessa discussão, que analisa as representações do dramaturgo a respeito da marginalidade urbana paulista, sustentamos a proposição de que através da leitura desse teatro sob o prisma da história, é possível divisar aspectos variados da sociedade brasileira desse período em estudo, revelando-nos um quadro social, político e econômico, marcado pela flagrante desigualdade entre as pessoas, geradora de privilégios para alguns e de miséria e sofrimento para muitos. Transcendendo a idéia do marginal corrompido, enxergamos nas entrelinhas dos trabalhos de Plínio Marcos a afirmação da existência de um sistema corrompido, e do próprio ser humano corrompido. Um homem que deveria mudar, para que a sociedade pudesse ser transformada.

Tratando-se de um trabalho interdisciplinar em que História e Teatro se entrecruzam em seu desenvolvimento, se faz necessário algumas considerações acerca das

fontes literárias no panorama da disciplina, assim como da aproximação entre História e Literatura nos últimos tempos.

As fontes literárias e de caráter ficcional vem sendo exploradas por historiadores e estudiosos nas Ciências Humanas há um bom tempo. Reconheceu-se amplamente em diversos campos a riqueza das representações veiculadas por esses escritos, que vão além de uma mera visão pessoal de seu autor sobre aspectos de sua época, instituições ou indivíduos, possibilitando aos analistas desses materiais a constatação das diferentes matizes e visões sobre o real ali contidos, lançando luzes sobre os mecanismos de poder e relações sociais mantidas em um dado contexto. Outro ponto importante foi a tomada de obras literárias na consideração das reflexões pontuadas pelo literato no tocante à vida cultural de um povo, às vezes por meio de críticas e denúncias dos aspectos negativos incrustados nesses costumes e práticas, propiciadores de atraso, ignorância e anomia social nesse meio na passagem do tempo.

O escritor, longe de ser entendido como um narrador realista aos acontecimentos, 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, inscrito que está num determinado meio social, no qual acaba por interferir e atuar também por meio de sua arte, que não está isolada do contexto histórico em que foi concebida. Nesse caso, autor, obra e sociedade formam uma tríade de influências recíprocas que merecem atenção por parte do pesquisador.

Os escritos literários preservam uma identidade singular frente àqueles classificados de verídicos conforme os pensavam, por exemplo, os historiadores positivistas do século XIX. São escritos em que a imaginação de seu autor interage com as suas vivências e experiências num dado contexto social. Sua obra incorporará uma subjetividade que lhe vêm do interior com influências externas que lhe chegam por diversos modos de percepção, formando suas impressões e idéias que ao contrário de dissimular ou falsear o real, dá-lhe novas possibilidades interpretativas. A ficção, nessa direção, seria marcada pelo signo da verossimilhança, constituindo uma trama de sentidos coerentes. No entendimento da historiadora Sandra Jatahi Pesavento: “A ficção não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador”.²

²PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1998. p. 21.

Imaginação e criação são componentes constituintes do trabalho do historiador e do literato que permitem, cada qual com suas especificidades, a montagem de um enredo, o desenvolvimento de uma narrativa e a construção de sentidos.

Sem adentrar no debate instaurado décadas atrás pelo suposto “retorno da narrativa”, onde uma das questões discutidas passou a ser exatamente a semelhança de gênero entre literatura e história, podemos citar um posicionamento neste embate, do historiador Jacques Le Goff, considerando que: “[...] torna-se claro que a obra histórica não é uma obra de arte como as outras, que o discurso histórico tem sua especificidade”.³

Apesar dessa especificidade não há como negar o elemento imaginário no trabalho do historiador na composição e análise de um passado, no mais das vezes, fisicamente inexistente, parcial ou integralmente, no presente.

No tocante à imaginação, mesmo um historiador ligado à história tradicional como, por exemplo, R.G. Collingwood a considerava, prescrevendo no processo de pesquisa uma imaginação, à priori, necessária na tarefa de elaboração de uma imagem do passado que não é explicitada prontamente pelas fontes autorizadas.⁴

Imaginação admitida e exacerbada também por Hayden White⁵ que, transcendendo os limites entre fato e ficção, acaba por aproximar História e Literatura na consideração da narrativa histórica como artefato literário, onde o uso da imaginação interage com os mais diversos elementos da realidade que se apresentam ao historiador.⁶

Historiadores dos Annales, e outros, passaram a demonstrar a partir de seus fundadores Bloch e Febvre, novas concepções sobre fontes históricas, abordagens metodológicas, objetos e temáticas no trabalho do historiador, incorporando a literatura e as artes como fontes privilegiadas de pesquisa na revelação de diferentes realidades históricas.

No Brasil, nessa aproximação entre história e literatura, tornou-se uma referência o trabalho de Nicolau Sevcenko *Literatura como missão*, abordando os escritos literários de Euclides da Cunha e Lima Barreto, tecendo observações de cunho metodológico

³ LE GOFF, Jacques. História. in: **História e memória**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1990, p. 38.

⁴ COLLINGWOOD, R G. A imaginação histórica. In: _____ **A idéia de história**. Lisboa: Editorial Presença, 1972. p. 302.

⁵ WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

⁶ Ao discutir o trabalho de White, Lloyd S Kramer observa que: ‘Ao contrário dos ficcionistas, entretanto, os historiadores em geral optam por não ver o elemento imaginário de suas obras; em vez disso preferem acreditar que transcenderam a ficção ao estabelecerem rigorosas diretrizes para a disciplina da história’. KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 136. Contudo, admitir essa imaginação e essa dimensão ficcional no discurso histórico não significa dizer que o trabalho do historiador é uma mera invenção que não merece credibilidade. Diferente disso, significa conceber a história enquanto forma de conhecimento que incorpora diversas formas de percepção da realidade.

e teórico sobre essa interrelação. Para o autor, esses dois conjuntos de textos permitem entrever a produção literária como um processo equivalente ao processo histórico, onde o primeiro pode negar, seguir ou confrontar o segundo, numa ligação nervosa de intercâmbio, como também de confrontação. Vista deste modo, a criação literária mostra-se passível de aproveitamento enquanto fonte de pesquisa devendo ser vista como: “[...] uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção”.⁷

Além de Sevcenko, outros autores colocaram em questão essa interdisciplinaridade entre história e literatura, tomando entre outros os escritos de Machado de Assis, onde perseguem, entre outros aspectos, a conexão existente entre essas histórias e a história brasileira no século XIX.⁸

No caso do teatro, é sobretudo nas últimas décadas que o seu potencial como fonte de pesquisa tem sido descoberto e aproveitado nos trabalhos em história. Esse relativo atraso dos pesquisadores em perceber a enorme possibilidade de significados históricos veiculados pelo teatro talvez se deva, em parte, à falta de familiaridade com esse tipo de objeto artístico no tocante à abordagem metodológica a ser privilegiada, ao trabalho e crítica das fontes, bem como pela permanência ainda entre alguns de preconceitos racionalistas que colocam os textos ficcionais num nível secundário enquanto documentos históricos, carregados de subjetividade e intencionalidade à revelia da verdade original.

Nesta pesquisa, o teatro é considerado como gênero literário próximo do texto em prosa, ainda que haja implícita na vontade do dramaturgo a intenção de encenação, ou seja, diálogos escritos para serem falados por atores no palco, onde se estabelece uma relação diferenciada entre autor e público, obra e público, da existente no romance, por exemplo.

Conforme salienta Lucrécia D’Alessio Ferrara, apesar de divisões de gêneros literários canonizadas pelos compêndios de Teoria Literária que partem do exemplo de

⁷ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 246.

⁸ Entre estes, podemos citar o recente trabalho de Sidney Chalhoub, intitulado Machado de Assis: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, interpretando a literatura machadiana inserida na conjuntura da crise do império brasileiro, principalmente após 1870. Entre os estrangeiros, é possível citar o inglês John Gledson, com a obra “Bons Dias”, Machado de Assis: Ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003, onde procura mostrar a conexão entre os romances realistas do literato, principalmente suas crônicas, e a história do Brasil nesse contexto.

Aristóteles nessa divisão⁹, há uma enorme convergência entre narrativa e drama, uma vez que: “[...] podemos ter uma narrativa encenada e um drama lido por alguém distante de qualquer aparato de cena”.¹⁰

Porém, mais do que isso afirma que:

[...] a obra dramática em si confunde-se com a obra narrativa porque o que é encenado não é a obra, mas o resultado de uma leitura peculiar, relativa, própria de um diretor ou de qualquer responsável pela montagem cênica e em nada submissa à obra dramática em si.¹¹

Enquanto arte da representação por excelência, o teatro é um universo de signos. Signos que desfilam no palco, na linguagem dos atores, nas cores, nos trajes e no cenário que marcam o espetáculo teatral. Elementos que aparecem no palco na forma de códigos culturais que precisam ser decodificados pelo espectador, caso o mesmo queira achar um significado coerente para a representação. Como toma por base o texto teatral, é no escrito onde se concentra o conjunto primeiro de elementos significantes que norteiam a ação dramática transposta para o palco. E tanto no palco quanto no texto, a peça teatral deve possuir uma linguagem e princípios de verossimilhança ou “efeitos de realidade” que possibilitem ao leitor ou espectador a decifração e inteligibilidade de seus signos da maneira o mais eficiente possível. Caso contrário, corre o risco de conotar uma multiplicidade de sentidos capazes de confundir quem lê ou assiste o espetáculo, incapaz de dar conta da cadeia de significantes flutuantes que perpassam a peça, tornando o aparecimento de um significado maior um processo problemático, quando não impossível.

Em geral, o conteúdo de signos e temáticas propagadas pelo teatro tendo

⁹ Em um artigo intitulado “Literatura em cena”, a autora analisa três compêndios de Teoria Literária: Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literária*. Madri, Gredos, 1958; Wellek e Warren. *Teoria Literária*. Madri, Gredos, 1959; Aguiar e Silva, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1967. Nessas obras, salienta a cautela dos autores no tratamento dos gêneros, “admitindo a relatividade de qualquer divisão ortodoxa”. Apesar disso, inspiram-se na divisão do trabalho literário realizada por Aristóteles, que classificava os gêneros em Drama (teatro), Épica (prosa) e Lírica (poesia). In: FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *Literatura em cena*. In: GUINSBURG, J; COELHO NETO, J Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (org). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 193. Nos dias de hoje, continua a inexistir um consenso quanto aos gêneros literários. Se analisarmos as subdivisões de gêneros no interior do Drama, veremos que, em certos casos, uma mesma peça teatral pode ser definida como tragédia ou como comédia. Uma peça como *O Cerejal*, de Tchekov, por exemplo, “pode ser tratada como comédia ou como tragédia”, de acordo com a visão do crítico ou do diretor sobre a mesma, que pode se utilizar de diferentes critérios nessa definição, conforme nos indica Martin Esslin. In: ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p.73-83.

¹⁰ FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *Literatura em cena*. In: GUINSBURG, J; COELHO NETO, J Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 193.

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

como ponto inicial a elaboração do teatrólogo, referencia-se num contexto sócio-cultural e numa linguagem reconhecíveis e coerentes para o público, composto de seres humanos que vivem em sociedade. Os signos ativados pela criação teatral remetem-se e estão inseridos dentro do universo das coisas humanas e a elas dizem respeito.

Como lembra Richard Demarcy:

[...] só existe significado através da sociedade e na história (no sentido amplo do termo); foi a sociedade que investiu o significante com seus sentidos (...) É a história de uma sociedade, lentamente, difusamente, que aos poucos se inscreveu num signo, e é dela que se deve esperar o aparecimento dos significados de conotação.¹²

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.

O trabalho com o teatro enquanto instrumento de investigação histórica é um campo riquíssimo de possibilidades para se discutir questões próprias de uma época, transformações nos costumes, dilemas existenciais ou fases da vida de um país. Entretanto, há de se considerar algumas questões pertinentes no tratamento das peças como documentos válidos.

Uma destas questões, refere-se à crítica a que devem ser submetidas esses escritos pelo pesquisador, evidenciando suas condições de produção e enunciação nesse período, conferindo-lhes seu lugar nessa sociedade.

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.

Nesse processo de análise empreendido pelo pesquisador, há de se ter ainda o cuidado em não tomar as obras como espelhos de uma realidade, refletida pelas peças, numa perspectiva realista antiquada. Por outro lado, também não podemos entender os textos como construtores de uma verdade que habitava tão somente a imaginação do autor, como se houvesse um propósito firmado por parte deste em reinventar e moldar a história a partir de

¹² DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 32.

suas fantasias – sem que houvesse referências de suas personagens em indivíduos ou tipos sociais realmente existentes.

Nos últimos anos, trabalhos importantes foram concluídos no campo da história, com os pesquisadores demonstrando diferentes formas de abordagens e tratamento desses escritos teatrais, formando um conjunto de distintas contribuições.

Entre outros, merece destaque o trabalho de Rosângela Patriota intitulado *Fragmentos de Utopias. Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo*, no campo da história, onde se dedica a pensar historicamente a produção de Vianinha e a crítica teatral construída em torno de sua obra, crítica essa que produz representações e forma opiniões sobre a obra do autor nesse determinado momento histórico, devendo ser trabalhada pelo historiador de modo a evidenciar o processo real de sua construção e enunciação.¹³

Também de relevante importância mostrou-se o trabalho de Luís Humberto Martins Arantes, apresentado originalmente como dissertação de mestrado em 1999. Em *Teatro da Memória: História e Ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, o autor realizou uma investigação em que são imbricadas a história de vida do dramaturgo, com suas opções estéticas no campo da arte, e aspectos da história brasileira, sobretudo a partir da crise de 1929, quando alguns dos segmentos da elite cafeeira passam a sofrer as mudanças geradas por essa crise, tendo de se adaptar a um novo modo de vida. Com singular competência, Arantes consegue entrecruzar teatro e história, num interessante jogo de temporalidades referentes ao passado e ao presente do dramaturgo na década de 1950, época de profícua produção do teatro nacional com propostas culturais variadas.¹⁴

Ainda no campo da história, a tese de doutorado de Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, inova ao tomar como objeto de pesquisa não a dramaturgia, mas a escrita dramática de Vianinha produzida para a televisão. Em *A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano*, a autora analisa a produção do teatrólogo para a televisão – veículo de comunicação em expansão nessa época, numa conjuntura político-social efervescente na década de 1960 e 1970. Coloca em cena sua militância político-ideológica articulada a esse trabalho que passou a desenvolver para a mídia e em relação direta com um projeto maior de cultura nacional, discutido no período por

¹³ PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de utopias**: Oduvaldo Vianna Filho, um dramaturgo lançado no coração de seu tempo. 1995. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 1995.

¹⁴ ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da memória**: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.

diferentes grupos.¹⁵

Um último trabalho, também tese de doutorado, toma por objeto de estudo as comédias de Martins Pena no contexto da primeira metade do século XIX. Neste escrito, intitulado *Martins Pena em quatro atos: representações do Império (1800-1850)*, David Ferreira de Paula consegue perceber na produção teatral de Martins Pena mais do que o trabalho de um observador trivial de aspectos da cultura e sociedade de sua época. Diferente disso, visualiza no teatrólogo um intelectual atento às contradições e problemas de sua época, contribuindo com a sua arte na exposição da degradação e dos vícios sócio-culturais e políticos a que estava exposta aquela sociedade no limiar da modernidade. Naquele momento, tornava-se imperante redefini-la. Alinhado a outros literatos que tomaram para si a tarefa de desenhar o perfil da cultura nacional, Martins Pena acaba por elaborar com uma boa dose de bom humor reflexões importantes sobre a vida social, política e cultural, num momento de consolidação do recém-criado Estado brasileiro. Desse modo, De Paula realiza um trabalho dinâmico, mesclando à história de um período suas manifestações artísticas e a força dessas criações na interpretação de uma sociedade.¹⁶

Em cada um desses trabalhos em destaque, é possível perceber a preocupação dos pesquisadores em inserir o dramaturgo em estudo em seu contexto histórico, evidenciando seus projetos sociais, culturais e políticos, bem como a preocupação em interagir as fontes literárias com outras obras diversas que remetessem às temáticas e à historicidade do período e do objeto em estudo. Um outro ponto, revela que os pesquisadores lidam com representações produzidas por esses autores teatrais ou por críticos especializados que se detém nesses trabalhos, discutindo-as no âmbito do universo em que foram geradas, fazendo uso de saberes diversos em múltiplas áreas do conhecimento.

Há ainda a preocupação por parte dos pesquisadores em não se deixar seduzir pela imagem produzida por discursos apologéticos ou depreciativos que falseiam a imagem original do autor. Ao contrário disso, a atitude mais usual observada procurou situá-los como seres históricos, suscetíveis de comportamentos dúbios, sujeitos às contingências históricas do período em que viveram.

No que diz respeito à exploração do teatro de Plínio Marcos nos trabalhos em História, a mesma proficuidade não é verificada. Longe disso, neste campo do conhecimento,

¹⁵ 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.

¹⁶ DEPAULA, David Ferreira. **Martins Pena em quatro atos**: representações do Império (1800-1850). 1999. Tese (Doutorado) - FCL/UNESP, Assis, 1999.

permanecem praticamente inéditos quaisquer pesquisas que porventura possam ter sido realizadas até o momento presente.

Na área dos estudos literários, temos um outro panorama. Foi possível encontrar a dissertação de mestrado de Wagner Corsino Enedino, que analisa a peça *A Mancha Rocha*, de Plínio Marcos, examinando as marcas do discurso da exclusão neste trabalho, focalizando as personagens, as situações dramáticas e os signos lingüísticos enunciados na obra, baseando-se em diversos autores que estudaram os modos de construção de personagens, no âmbito da disciplina.¹⁷

Um outro trabalho instigante é o ensaio de Mario Guidarini, em Teatro, denominado *Plínio Marcos: a banalidade do mal e do bem*, em que aborda a totalidade da produção dramaturgica do autor, elegendo a questão do bem e do mal como tema privilegiado na análise do conjunto dos elementos estruturais, semânticos e literários desse teatro, voltando-se para o exame da linguagem, rubrica, conflitos e personagens..¹⁸

Em Teoria da Literatura, encontramos a tese de mestrado de Wagner Coriolano de Abreu, intitulada, *Quando o Teatro Encena a Cadeia – atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos (A Barrela e a Mancha Rocha)*¹⁹, abordando estas duas peças do autor.

No terreno das crônicas produzidas pelo autor, Fred Maia, Javier Arancibia Contreras e Vinícius Pinheiro escreveram o livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz*, onde abordam de forma ampla o trabalho de cronista realizado por Plínio Marcos, com destaque para a crônica jornalística e crônica esportiva, nas décadas de 60 e 70, especialmente nos jornais *Última Hora* e *Folha de S. Paulo*.²⁰

Um último trabalho²¹ do qual tomamos conhecimento, também no campo do teatro, é o de Paulo Vieira, intitulado *Plínio Marcos: A flor e o mal*, onde o autor vai seguindo o desenvolvimento do teatro do dramaturgo santista durante os anos, mapeando suas

¹⁷ ENEDINO, Wagner Corsino. **O discurso da exclusão em Plínio Marcos**: uma leitura de *a Mancha Roxa*. 2002. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Araraquara, 2002.

¹⁸ GUIDARINI, Mário. Plínio Marcos: A banalidade do mal e do bem. In: **A desova da serpente**: teatro contemporâneo brasileiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

¹⁹ ABREU, Wagner Coriolano de. **Quando o teatro encena a cadeia**. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2001.

²⁰ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

²¹ Há também a monografia de Alexandre Pollara dos Santos et al, em comunicação social, denominada *Plínio Marcos, a navalha do teatro*, onde se utilizam principalmente de entrevistas com diversos diretores, atores e amigos do dramaturgo, compondo uma interessante paisagem do trabalho teatral e da vida do teatrólogo, contextualizando a época em que viveu. SANTOS, Alexandre Pollara dos; et al. **Plínio Marcos, a navalha do teatro**. 2001. Trabalho de conclusão de curso (especialização) – Universidade Bandeirante de São Paulo, São Paulo, 2001.

transformações até atingir sua terceira fase, chamada por ele de fase mística. Essa tese de doutoramento considerou a obra plínio-marquiana na análise de elementos próprios do campo do teatro, buscando a análise das personagens, conflitos e ação, não objetivando, logicamente, um estudo do autor e obra pelo viés histórico.²²

Para melhor compreensão desse teatro, Paulo Vieira divide a obra de Plínio Marcos em três fases: uma primeira fase compreendendo as décadas de 1960 e 1970, entre 1959 e 1979; uma segunda fase, que compreende os musicais, entre 1970 e 1976, e uma terceira fase, abrangendo os textos místicos, considerando quatro peças teatrais, entre 1978 e 1988. Essa divisão atende aos três distintos grupos temáticos percebidos pelo autor nessa dramaturgia.

Na primeira fase, a qual chama de “constatação”, Vieira percebe o dramaturgo compondo suas peças ao estilo de um repórter, que percebe as enfermidades sociais ao seu redor, constatando a existência do mal na sociedade. Nessa primeira fase, embora contestando uma realidade social, sua ação se centraria mais na denúncia e na comprovação de uma condição humana, política e econômica negativa e degradante, ao passo que é na terceira fase denominada de proposição que o dramaturgo realmente propõe a superação do mal na sociedade, principalmente pela via do espírito.

No período demarcado nesta pesquisa – entre 1958 e 1979²³ -, nossa análise se edifica no sentido de demonstrar que o trabalho do autor nesse recorte temporal, assim como também suas vivências, refletem não apenas a constatação de uma situação humana e social injusta e aviltante, mas carrega em seu bojo um gérmen de superação da mesma, ainda que em estado latente, em que mudança pessoal e mudança social se complementam. 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. Acreditamos que o autor maldito não escrevia suas peças apenas para denunciar e expor o caos social no qual se achavam mergulhados os marginalizados. Nessa perspectiva, seu teatro parece revelar-se como arma de

²² VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**: Petrópolis: Firmo, 1994.

²³ Esse trabalho não assume a periodização proposta por Paulo Vieira, ainda que a fase escolhida para a investigação coincida com o período situado por este autor como “primeira fase” do teatro de Plínio Marcos.

combate que desnuda o que era velado e incita o espectador à mudança íntima do seu eu e, indiretamente, à mudança social. Essa mudança íntima assume aqui um caráter religioso no sentido de que instiga o espectador à superação dessa condição degradante e à compaixão pelos seres marginalizados, perdidos, que, apesar de tudo, conservam uma essência humana comum àquele que assiste ou lê a peça, apenas obscurecida pela violência da realidade.

Numa entrevista ao *Jornal da Senzala*, o teatrólogo afirmou o seguinte:

Por eu ter muito amor, por eu achar que nós estamos numa condição muito triste, numa condição individualista, cada um por si e Deus por todos, é que eu mostro a que ponto estamos chegando, para ver se eu obrigo o homem a reagir e a tomar uma posição de fazer um mundo melhor.²⁴

Plínio Marcos não explicita uma proposta substitutiva de sociedade como, em certos casos, faz o teatro político, acenando para o socialismo. Antes disso, apela para a recusa daquela sociedade, donde subentende-se o desejo de uma nova, ainda sem tomar forma, mas já sinalizada a partir da nova atitude do homem que deveria buscar se auto-conhecer encontrando sua verdadeira religiosidade, vislumbrando posteriormente uma mudança no campo do social. É válido lembrar que essa linha mística no teatro do autor e em sua vida, já se esboça em textos como *Dia Virá* (1967), primeira versão de *Jesus-Homem*, de 1978, e *A Grande Chave*, sua segunda peça, logo depois de *Barrela* (1958).

Um último assunto, que se insinua como importante na pesquisa, é a questão da malandragem no âmbito dos estudos literários e históricos, a partir de nossas leituras sobre trabalhos que tomaram a malandragem como fenômeno próprio ao ambiente urbano, num período anterior ao recorte cronológico aqui adotado.

Haveria alguma relação entre o malandro que se perpetua até pelo menos 1950 e o marginal dessa mesma década e posterior a ela, estendendo-se até o final da década de 1970? Houve, de fato, o fim dessa categoria social?

No campo dos estudos literários, encontramos o texto de Antônio Cândido *Dialética da Malandragem*, onde discute a questão da malandragem, tomando o personagem Leonardo, da obra *Memória de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, como o primeiro grande malandro a se enunciar na novelística brasileira, oscilando entre a ordem e a desordem, o lícito e o ilícito, no Rio de Janeiro da primeira metade do século

²⁴ apud VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Fumo, 1994. p. 47.

XIX²⁵.

Seguindo-se a esse trabalho, outros pesquisadores abordaram o tema. Um importante trabalho sobre a questão é o de Claudia Matos, intitulado *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, onde discute a questão da malandragem tomando como fontes principais de análise as letras de samba de dois sambistas do Rio de Janeiro: Geraldo Pereira e Wilson Batista, entre 1930 e 1954.

C. Matos, acentua que a noção de malandro está associada à de sambista desde a década de 1920, quando a imprensa passa a se referir a esses sambistas como malandros. É nesse universo do samba, que o culto à malandragem ganha destaque, onde o indivíduo que compõe as letras adota para si um estilo de vida muito próximo ao daquele personagem malandro que é retratado pelo seu discurso por meio da música. Apesar de oprimido, supera as dificuldades que a vida lhe opõe, através de sua sagacidade, valentia e capacidade de improviso, escapando à tirania do trabalho duro do mundo capitalista.

A partir do Estado Novo, esse sambista-malandro é incentivado a mudar a linha temática de suas composições musicais – fazendo exaltação ao trabalho, ao amor, e não mais à vadiagem -, como também seu estilo de vida, esperando-se que o mesmo se adaptasse à nova conjuntura política e econômico-social em vigor, o que não ocorre de forma completa, de acordo com o que desejava a política cultural varguista, uma vez que a figura do malandro tem sua continuidade sob a forma do “malandro regenerado” nos anos 1940²⁶

Na área de História, o assunto foi discutido por Maria Ângela Borges Salvadori, num artigo intitulado *Malandras canções brasileiras*, onde analisa o tema da malandragem na música popular brasileira, situando a figura do malandro no Brasil nas primeiras décadas do século XX, principalmente a partir da década de 30, momento esse em que um projeto maior do Estado varguista punha em funcionamento a oficialização da cultura popular brasileira, incorporando o samba – brincadeira perigosa de subversão e resistência aos ideais de trabalho assentes naquele momento – como uma manifestação cultural de apoio ao Estado, ao mesmo tempo em que intentava disciplinarizar o próprio malandro para o trabalho, indivíduo que era pressionado a se adaptar a essa nova conjuntura histórica, o que implicava na perda de seu caráter contestador àquela rotina de trabalho e à ordem social que estava sendo instaurada no novo governo, ancorada na industrialização. A mudança nas letras de

²⁵ CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (caracterização das memórias de um sargento de milícias). In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo. N. 8. USP, 1970. p. 67-89.

²⁶ MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

samba, onde se deixa de fazer apologia a um modo de vida vadio e sem compromissos, exaltando agora o trabalho e a pátria, reflete essa canalização do samba e da própria imagem do malandro para fins que se coadunavam com um projeto de nacionalização e tutela da cultura em consonância com um projeto político de viés autoritário, levado a cabo no governo de Getúlio Vargas²⁷.

Este malandro focalizado pela autora é o malandro carioca que, conforme nos permite entender, vai sendo destituído de seu estilo de vida e de seus caracteres identitários, reprimido pela nova ordem social alavancada pela expansão do capitalismo no país.

Adentrando o mesmo assunto, a pesquisadora Márcia Regina Ciscati, em sua dissertação de mestrado sobre o fenômeno da malandragem em São Paulo no período de 1930 a 1950, intitulada *Malandros da terra do trabalho*, observa que o fim da malandragem não pode ser visto como situado no período do Estado Novo, não podendo também ser esta categoria açambarcada nos limites do Rio de Janeiro. Buscando a manifestação da malandragem em São Paulo, consegue perceber que “a cara do malandro não é uma, são várias e que assim também o são as suas práticas e seus espaços de atuação”, práticas essas que tendem a se transformar, imprimindo novas representações sobre o malandro e a malandragem no decorrer do tempo. Assim, a idéia do fim da malandragem e sua substituição pelo bandido por volta da década de 1950, não pode ser generalizada a todos os lugares – principalmente São Paulo –, quando entendida enquanto fim do malandro e de um estilo de vida peculiar à esses indivíduos, sobrevivendo o circuito da boemia, bem como práticas culturais próprias da malandragem nesta cidade além desse período²⁸.

Em nossa linha de pensamento, podemos argumentar que a heterogeneidade dos tipos sociais divergentes observados por Plínio Marcos e por outros observadores desses meios como, por exemplo, Hiroito de Moraes Joanides a partir da década de 1950, relaciona-se, em certo sentido, com essa categoria social, entendendo-se a categoria de malandro como também heterogênea, onde a malandragem pode assumir diferentes nuances, considerando-se as permanências de valores, maneiras de viver e se adaptar ao social, que em grande parte se aproximam da cultura malandra descrita pelas letras de samba e praticada, ainda que não em

²⁷ SALVADORI, Maria Ângela Borges. Malandras canções brasileiras. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, V.7, n. 13, p. 103-124, set./ fev.1987. A autora aprofundou seus estudos sobre o tema em sua dissertação de mestrado, concluída ao final dessa década. A referência é a seguinte: SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)**. 1990. Dissertação (Mestrado) – IFCH/UNICAMP, Campinas, 1990.

²⁸ CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho: fragmentos da memória da malandragem e da boemia na cidade de São Paulo. (1930-1950)**. 1998. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Assis, 1998. p. 177.

suas formas puras, pelos sambistas e pelos seus concidadãos desse contexto. Muitos desses marginais, no período dessa pesquisa, carregam as marcas e as características peculiares àqueles tipos considerados malandros da primeira metade do século XX. O desamor ao trabalho duro e honesto, o gosto pela vadiagem, bem como a disposição manifesta em driblar as leis visando à vantagens pessoais, aparecem nessas personagens em várias oportunidades.

Todavia, se existem traços da malandragem nas personagens de Plínio Marcos e nos indivíduos marginalizados da realidade social desta época, é preciso esclarecer que esses marginais não são os continuadores desses malandros das décadas anteriores, ligados ao samba e à comunidade do morro. Para àqueles indivíduos, a malandragem passava a ser um modo de vida. O samba, a malandragem e a cultura popular daquela comunidade se fundiam, fundamentando a identidade cultural desses malandros, que se divertiam ao cantar em versos a recusa de uma vida convencional, de acordo com os padrões da ideologia dominante, exaltando a liberdade, a alegria e o prazer de uma existência sem as amarras que vinculavam o trabalhador padrão às regras do trabalho incessante e sofrido.

O marginal plíniomarquiano possui, como dissemos, caracteres culturais que o aproximam daquele malandro de outrora. Mas, a sua malandragem é totalmente dissociada de uma cultura ou grupo que possam lhe servir como suporte identitário e cultural. É antes, uma disposição social adquirida com vistas à manutenção da vida e à satisfação pessoal. Sua Malandragem é a arte da sobrevivência nas ruas, nas prisões, no submundo, onde as habilidades em enganar o outro, somadas à malícia e ao sentido de individualismo presente nessas pessoas parecem se tornar elementos comuns nessa ordem social marginal.

De qualquer forma, chamaremos de malandros algumas das personagens desse teatro, conotando um sentido mais amplo de malandragem, que ultrapassa as fronteiras daquela época e espaço da malandragem em que nos referenciamos ao falar sobre tal fenômeno.

Ao mesmo tempo, constatamos uma transformação nesse universo marginal em estudo, sobretudo na esfera sócio-cultural, no que diz respeito às práticas divergentes, formas de sociabilidade e convivência, assim como nos códigos de valores, que acompanham a própria mudança da sociedade brasileira no decorrer da década de 1970, diferenciando em muitos aspectos esses novos tipos marginais daqueles observados pelo dramaturgo santista. Tal mudança caminha de mãos dadas com o avanço da criminalidade e da violência observada com mais clareza ao final dessa década.

Atento às diversas questões que perpassam a dramaturgia em questão, esse trabalho se divide em três capítulos, no intuito de dar conta dos objetivos da pesquisa ora

empreendida.

O primeiro capítulo localiza as vivências e experiências de vida do autor em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências com diferentes grupos sociais e indivíduos. Desde sua adolescência, quando alarga seu círculo de amizades trabalhando em diversas atividades profissionais – de palhaço de circo a camelô, de estivador a ator –, até se tornar um autor teatral conhecido, o dramaturgo relacionou-se com diferentes grupos e tipos marginais e travou vários contatos no meio teatral e artístico. Procuramos destacar, entre outros espaços, a Baixada Santista, ambiente de origem do autor, onde trabalhou durante algum tempo no cais do porto de Santos, local onde convivia e transitava um considerável contingente de marginalizados nesse período em questão, ambiente referenciador para a confecção dos tipos marginais que povoam suas peças teatrais. Essas andanças sociais e experiências diversas informam o homem por detrás do dramaturgo, o que nos possibilita perscrutarmos a construção de seu pensamento e de suas idéias sobre sua época e sobre as pessoas com as quais teve algum tipo de ligação.

O segundo capítulo inicia discutindo a ação política e social do dramaturgo, expressa por meio de seus combates e resistências à atuação da censura às manifestações artísticas, bem como sua luta em defesa da cultura nacional popular, num momento em que a ditadura militar decretada em 1964 se recrudesce, provocando o repúdio do teatrólogo ao poder instituído e à realidade social excludente perpetuada nessa nova conjuntura. Em seguida, põe em relevo os principais elementos temáticos que perpassam o conjunto global da obra do autor nesse período de tempo por ora delimitado. Quais sejam: a exploração do homem pelo homem, a desigualdade social em diferentes escalas, e as relações de poder entre os indivíduos desse submundo, fundadas em afirmações de vontades individuais perante o outro. Nos respectivos enredos teatrais, tais motivações informam-nos as relações sociais, os conflitos interindividuais e as estratégias de sobrevivência dessas pessoas na convivência cotidiana nesses meios, carregada de conflitos e violências, além de por em cena diferentes clivagens de uma realidade sócio-cultural, inserida numa sociedade em transformação nas mais diferentes esferas.

Num terceiro e último capítulo, num primeiro momento, a análise se concentra na questão da sexualidade e da prostituição nesse universo marginal. Motivo recorrente em seus diversos escritos, a sexualidade focalizada por Plínio Marcos assume diferentes aspectos na estreita vinculação que estabelece com as práticas de prostituição nessa época. Ao discutirmos essa visão singular do autor sobre o tema, atentamos para os valores, costumes, práticas e vícios que se enunciam nesse circuito marginal, o que tornou possível a

opinião de que embora participando de um meio social que engendra convenções sócio-sexuais específicas a esse universo, esses seres marginalizados incorporam também concepções relativas ao sexo que integram o código sexual socialmente valorizado pela sociedade não-marginalizada, decodificando essa cultura sexual a seu modo. Assim, tornou-se necessário a consideração dessa sexualidade marginal como fazendo parte também de um quadro contextual maior, num momento em que a sociedade brasileira sentia os reflexos de uma guinada sexual ao nível dos costumes, que se processava em partes do mundo ocidental, sobretudo na França e nos Estados Unidos.

Num segundo momento, nossa atenção se direciona para as personagens voltadas para a criminalidade e a delinquência. Pondo-as em foco, procuramos discutir o modo como Plínio Marcos percebe esses indivíduos, materializando em seu teatro características psicológicas, sociais e culturais inerentes a esses tipos. Permite-nos visualizar as idéias do autor a respeito das condições reais que motivaram o marginal ao crime, numa sociedade geradora de mecanismos de criminalização, que atingem os indivíduos de menor recurso, conforme nos indicam suas representações correntes

O recorte temporal estabelecido na pesquisa – 1958 a 1979 - foi delineado, num primeiro momento, atendendo aos anos de escrita das principais peças do autor, tendo seu marco inicial em 1958 com a escrita de *Barrela*, estendendo-se até 1979, com a adaptação para o teatro do romance *Querô, uma reportagem maldita*. Esse conjunto de textos possui uma unidade temática e de elementos importante para o nosso trabalho, privilegiando como objeto artístico a baixa marginalidade urbana paulista nesse período. Entretanto, no desdobramento desta pesquisa sentimos a necessidade de, por vezes, alargar essa temporalidade na medida em que um problema ou assunto que estava sendo trabalhado, exigia uma extrapolação desse recorte a fim de que a análise não ficasse amputada e incompleta.

A ênfase recai sobre a década de 1960 – principalmente após 1964 -, que representa o auge da produção artística de Plínio Marcos, além de ser um período de contestação intensa do autor e de vários grupos sociais ao regime militar e aos seus mecanismos de censura às expressões artísticas e repressão às liberdades individuais.

CAPÍTULO I: VIVÊNCIAS

Plínio Marcos vivera intensamente as décadas de 1960 e 1970 do século passado. Este capítulo procura mostrar essas andanças e experiências de vida, que além de informar o autor de teatro que tomava como matéria-prima para suas peças essa gente do submundo em sua miséria e esperança, pretende expor o homem por detrás do dramaturgo, como alguém que se esforçou por compreender as pessoas de sua época e a si mesmo, inseridos num contexto de mudanças – primordiais para compreendermos o presente no qual estamos -, naqueles anos 1950, imediatamente anteriores ao golpe militar de 1964 e os anos de insegurança, intolerância e transformações que se seguiram.

Ao vivenciar uma época da qual participara ativamente, esse autor não parecia se alegrar com o ritmo das mudanças levadas a cabo pelos governantes que, pretendendo dar materialidade a um país diferenciado, moderno e integrado ao resto do mundo, pareciam se esquecer ou negligenciar os efeitos nefastos e gritantes provocados pela marcha capitalista quando, logo mais, seus novos porta-vozes militares pisariam com suas pesadas botas da arbitrariedade sobre as cabeças de milhares de brasileiros, vítimas tolhidas por essa engrenagem em funcionamento, condenados à marginalidade, à degradação ou à clandestinidade política.

Plínio Marcos identifica os algozes do povo brasileiro: as classes dirigentes, os militares e os políticos corrompidos pelo poder e comprometidos com o progresso parcial, excludente de uma enorme massa de seres humanos que, sem poderem se beneficiar dessa riqueza do país, reagem às vezes de forma violenta e cruel contra aqueles que os oprimem (mesmo sem ter plena consciência disso) e contra o seu próprio segmento social, uma vez que desconhecem a organização solidária de classes e não identificam exatamente a causa maior de seu abandono e solidão.

Vivendo sua juventude durante a década de 50, o jovem Plínio transitaria pelos mais diversos ambientes e lugares, viajando com companhias circenses pelo interior paulista e trabalhando em diversas profissões consideradas inferiores como estivador, camelô, ajudante de encanador, entre outras, experiências exteriores ao mundo da casa e da família, que o colocariam à par da situação social e das formas culturais praticadas pelos segmentos mais baixos da sociedade brasileira da época.

Na fase considerada por Eric Hobsbawm como de ouro para o capitalismo,²⁹ o Brasil vive um estágio de urbanização e industrialização crescente em que uma população cada vez maior de nacionais passa a afluir às cidades, provenientes dos campos do Estado de São Paulo e de regiões economicamente atrasadas do país, principalmente Norte e Nordeste, fazendo inchar as cidades metropolitanas do Sudeste-Sul, sobretudo São Paulo. Dados censitários pesquisados por estudiosos no assunto, indicam que entre 1950 e 1970, num lapso de tempo pesquisado que vai de 1872 a 1970, o volume líquido de migração interna no país atingiu seu índice máximo em relação aos outros períodos.³⁰ Exatamente nessa época, o Brasil dava sinais de estar resolvendo um dilema já antigo sobre o encaminhamento econômico convergente com sua vocação – se rural ou industrial –, pendendo para o lado do desenvolvimento propiciado pela industrialização, comércio e urbanização, conforme passaram a entender seus governantes que se seguiram à Getúlio Vargas, empenhados em tirar o país do atraso secular e alçar-lo à condição de moderno e desenvolvido³¹.

Sem entrarmos na discussão sobre os caminhos utilizados para tal tarefa, que passam pelo nacional-desenvolvimentismo ao desenvolvimento dependente, constatamos o fato da existência de um movimento de crescente urbanização, modernização agrícola, industrialização acelerada, êxodo rural e entrada massiva de capitais estrangeiros no país, fatores que se interligam e contribuem para o agravamento do problema das populações urbanas aglomeradas nos grandes centros, não absorvidas pelo setor produtivo formal e impossibilitadas de retornarem às suas antigas ocupações tradicionais no campo.

Na década de 70, Lúcio Kowarick, ao analisar o problema da marginalidade na América Latina, observa que:

[...] o capitalismo da região desenvolve-se transformando pequena parcela da força de trabalho em trabalhadores assalariados: ao se desenvolver, libera

²⁹ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 253-281.

³⁰ GRAHAM, Douglas H; HOLLANDA FILHO, Sérgio Buarque de. **Migrações internas no Brasil: 1872-1970**. São Paulo: IPE/USP; CNPQ, 1984. p. 17.

³¹ Essa preocupação com o desenvolvimento e com a modernização de um país que saia de seu estado agrícola rumo a uma nova condição urbana e industrial, pode ser percebida com nitidez nas publicações de caráter comercial do período, onde a vinculação entre modernidade e progresso capitalista é uma constante. A pesquisadora Anna Cristina Camargo Moraes Figueiredo, analisando as peças publicitárias do período compreendido entre 1954 e 1964, constata que: “[...] até o final dos anos 50 o tema da modernidade vinha, na grande maioria das vezes, associado à idéia de progresso, cuja realização pressupunha a constante sucessão de etapas, sendo cada nova etapa resultado de uma evolução da anterior. [...] Ora, se o progresso pressupunha evolução constante, era o passado agrícola do Brasil que deveria ser superado para dar lugar à industrialização, símbolo máximo da modernização àqueles tempos.” In : FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada** – Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento político no Brasil. (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998.

parte da mão-de-obra vinculada às relações de produção “tradicionais”, que não consegue se transformar em assalariada.³²

Pessoas que passam a se ocupar (ou desocupar-se) em atividades de comércio de mercadorias em pequena escala, serviços domésticos, subempregos no setor terciário da economia, assim como em outras atividades de caráter ilícito ou imoral, como o tráfico de entorpecentes, o comércio sexual e práticas diversas ligadas ao roubo e à divergências variadas.

Plínio Marcos não se mostraria insensível à realidade que o cercava. Nessas viagens com os circos, nas diversas ocupações que experimentou, nos meios por onde perambulou e nos conhecimentos e contatos que travou com estudantes engajados politicamente e com os grupos teatrais e personalidades respeitadas com os quais conviveu, formara-se gradativamente no autor uma imagem do povo e dos indivíduos mais marginalizados entre todos, ancorada na sua observação, experiência direta e intuição, assumindo uma postura de oposição àquela realidade engendrada por esta conjuntura de desenvolvimento capitalista. Tomou como arma central a pena, com a qual registrava suas “reportagens”, ironicamente, pregando contra um estado de marginalidade social, ao mesmo tempo em que era envolvido por ela mais e mais, tornando-se o autor maldito demitido por jornais, revistas, sendo extremamente censurado pela ditadura e evitado e segregado pelos próprios jornalistas, muitos deles rejeitando e torcendo os narizes para o que ele chamava de reportagem, num corporativismo classista no qual ele não estava incluído.³³

É a partir de suas dificuldades, interações sociais, idéias e metamorfoses que os tipos sociais de seu teatro vão ganhando forma e revelando nesse espaço de tempo uma marginalidade também em transformação, arrastada ao sabor das convulsões sociais, políticas, econômicas e culturais que sacudiram o país, especialmente na década de 1960, fase de maior inspiração do autor no questionamento dessa conjuntura.

³² KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 61.

³³ Numa de suas crônicas, o autor expôs a condição de marginalizado em que se achava: “conheço a catimba. Meio chateado (só meio chateado) fiquei com o pessoal do Sindicato dos Jornalistas. Eu estava lá na Polícia Federal respondendo a um interrogatório, quando chegou uma comissão do Sindicato dos Jornalistas a fim de visitar o brilhante colunista e bom amigo Lourenço Diaféria, que estava preso. O presidente do sindicato me viu, falou comigo e não disse nada. Pedi para o delegado que me interrogava pra visitar o Lourenço. Fomos todos, até eu. Levamos um papo com o Lourenço, a comissão foi embora e eu voltei para o interrogatório. Até o delegado se admirou pelo fato de a comissão não se interessar pelo meu caso. Eu expliquei com sinceridade: -Sabe como é, eles são do Sindicato dos Jornalistas e eu não sou jornalista. O Ministério do Trabalho não me reconhece como jornalista. E o sindicato cuida dos sindicalizados”. In: BARROS, Plínio Marcos de. Crônica sem título, **Diário da Noite**, São Paulo, 11 de dezembro de 1978.

1.1 “UM MILAGRE DE CIRCO”

Plínio Marcos iniciara sua carreira artística no circo. Aos 16 anos, já trabalhava como palhaço de circo – o palhaço Frajola, como ficou conhecido, apelido que recebera ao ser apanhado roubando um passarinho numa casa. Sua tendência à vida livre sem as amarras das rotinas triviais e das convenções, o levava a recusar o encaminhamento proposto pelo pai, que tentou por diversas formas integrá-lo à vida convencional por meio de uma profissão estável que pudesse lhe garantir segurança para sua sobrevivência.

Meu pai tentou me enfiar em todas as profissões possíveis. Ele dizia que, se eu tivesse uma 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.³⁴

O jovem Plínio, entretanto, que havia levado praticamente dez anos para concluir o ensino primário, passando a devotar antipatia pela instituição escolar, sonhava com outras ocupações que lhe dessem maior prazer, conforme atesta seu relato:

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’.³⁵

Nesse período, podemos vê-lo aqui e ali trabalhando em diversos circos como palhaço, contador de histórias ou humorista na Rádio Atlântico e na Rádio Cacique de Santos. Atividades mambembes demonstrando a facilidade do artista em movimentar-se, bem como a versatilidade de sua personalidade, expressa na habilidade em se comunicar (apesar de gago), interagindo com os mais diversos tipos de pessoas em vários ambientes. A respeito do circo, o próprio Plínio Marcos demonstra essa transitoriedade nas passagens que fez pelos

³⁴ BARROS, Walderez de. Sítio Oficial do Plínio Marcos. 2004. Disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>.> Acesso em: 3 mar. 2004.

³⁵ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981, p. 251.

vários circos da época:

Trabalhei em todos os circos, no circo dos Ciganos, no circo do Pingolô e da 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 [na Avenida Pedro Lessa, Macuco], dando espetáculos todas as noites.³⁶

O Pavilhão Teatro Liberdade era uma espécie de circo e teatro integrados, onde ao lado de espetáculos próprios do circo, com malabaristas, trapezistas, mágicos e truques diversos, funcionava a parte teatral com diversas peças sendo encenadas, entre elas, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Judas em Sábado de Aleluia*, *A Escrava*, histórias da literatura, do cinema e do teatro, adaptadas para serem encenadas naquele ambiente, com vistas muito mais a entreter e a despertar as emoções do público, acima da intenção de proporcionar um grande espetáculo artístico, como acontece no teatro profissional. Nessas participações, o palhaço Frajola fazia pequenos papéis, com falas, iniciando-se na arte da representação teatral, aprendendo “os segredos do duro ofício que havia escolhido”.³⁷

A arte de contar histórias, Plínio Marcos parece ter herdado da família, assim como a paixão pelo futebol, vindo posteriormente a escrever diversas crônicas sobre o assunto em alguns jornais e revistas de grande circulação na época, não economizando críticas e irreverência em suas opiniões sobre o assunto.

De acordo com o que informa o próprio autor:

Todos na minha família – meus tios, meus pais, meus irmãos – foram sempre chegados a futebol. Meu pai era um cração de bola, inclusive eu e meu irmão mais velho chegamos a jogar no mesmo time que meu pai jogava. Ele era um contador de histórias fantástico. Acho que devo a essa influência eu contar bem histórias.³⁸

Na mesma linha de opinião, Vera Artaxo, viúva de Plínio Marcos, consegue expôr com maior clareza essa herança familiar legada ao dramaturgo, acentuando uma tradição popular baseada na oralidade e na imaginação como forma de interação social.

Plínio Marcos é um contador de histórias. Um grande contador de histórias.

³⁶ BARROS, Walderez de. Sítio Oficial do Plínio Marcos. 2004. Disponível em: < http://www.pliniomarcos.com/dados_circo.htm.> Acesso em: 3 mar. 2004.

³⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 5.

³⁸ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981, p. 250.

Aprendeu contando, ouvindo, conversando simplesmente. Pegou o ritmo das rodas que se formavam na calçada, no portão de casa, em Santos, quando seu Armando e dona Hermínia, seus pais, encantavam a vizinhança que ia chegando. Os pais, os tios, os avós, os vizinhos, todos curtiavam contar casos. O papo rolava solto. Aparecia cafezinho, biscoitinho, e tome assunto! O garoto, chegado ao santo ócio desde cedo, ia ficando por ali, aprendendo...³⁹

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. As personagens que compunham essas histórias baseavam-se nos tipos populares 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. 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,”⁴⁰ 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, refletores da realidade. Antes disso, mostram-se como fontes de estudos, devendo ser submetidas à análise pelo pesquisador para que aflore seu conteúdo latente mais expressivo.

Se observarmos o local de origem de Plínio Marcos, assim como a sua disposição para a vida livre de rotinas somada à liberalidade de sua família, principalmente de seu pai, homem dedicado à família e sem tendências autoritárias, ao que tudo indica, torna-se possível compreender as influências sócio-espaciais que perpassaram a infância e a adolescência do autor, contribuindo para a construção do que veio a se tornar no papel de palhaço Frajola e no desenvolvimento de um estilo estético (não claramente definido) próximo do naturalismo ou neo-realismo, em que demonstra a força do meio social na moldagem das personagens sociais, encerradas em espaços limitadores de suas vontades (geralmente quatro paredes), onde demonstram o desejo de expandi-lo em todos os seus aspectos, denotando assim essa clausura a que estão submetidos esses indivíduos, carentes de

³⁹ ARTAXO, Vera. “Prefácio”. In: MARCOS, Plínio. **O truque dos espelhos e outras histórias de pequenos artistas**. Belo Horizonte: Una Editora, 1999. p. 5.

⁴⁰ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981, p.264.

recursos materiais que lhes permitissem uma melhor condição de vida.

Plínio Marcos nasceu no Macuco, bairro de classe média-baixa em Santos, numa vila de bancários, rodeada por cortiços e habitações precárias, próxima a zona portuária onde habitavam malandros, prostitutas e trabalhadores da estiva. Ainda garoto, mostrava-se bastante à vontade na rua, vadiando pelos diversos locais nas proximidades, uma vez que sua vida escolar era o que menos lhe importava nessa época.

Conforme esclarece o jornalista e escritor José Paulo Lanyi:

Plínio afirma que se sentia mais seguro na rua, e aqui está, em parte, uma resposta sociológica para seu comportamento: em Santos, como em muitas cidades balneárias, não havia as amarras da urbanidade. As crianças faziam da rua uma extensão da própria casa, com a anuência tranqüila de seus pais. Vestia-se uma bermuda, calçavam-se os chinelos e ganhava-se o mundo, sem destino nem hora para voltar, numa época muito menos violenta que a atual.⁴¹

As características de seu ambiente e sua manifesta disposição para a vagabundagem tiveram o respaldo, mesmo que indiretamente, de seu pai, homem aberto a uma educação anti-repressiva voltada aos filhos. De seu genitor, é o próprio autor santista que nos fala: “Ele era um homem altamente liberal, não tinha esse negócio de muita repressão, nem nada. Evidentemente ele preferia que a gente fosse pobre mas honesto.”⁴²

A passagem da rua para o circo ocorre quando o adolescente conhece uma menina filha de um cigano de circo, apaixonando-se por ela. Como o pai da menina só permitia o namoro dos filhos com gente de circo, Plínio acabou entrando neste recinto contratado inicialmente como ajudante de serviços gerais, tornando-se logo mais o palhaço Frajola, atingindo uma considerável popularidade na época. Sobre sua decisão de se tornar um palhaço, afirma:

Eu era realmente uma das figuras mais atrevidas e pretensiosas do mundo. Achei que era mais engraçado que o palhaço e que eu devia ser o palhaço... Vi, espantado, que era uma coisa que dava muita popularidade, principalmente com a mulherada. Palhaço sempre agrada.⁴³

Entre as passagens pelos diversos circos da época, é importante destacar a

⁴¹ LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba. **CULT: Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo, n. 27. p.15, outubro de 1999.

⁴² STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 250.

⁴³ Ibid., p. 250.

sua experiência no circo cigano de Seu Ricardino e Dona Cora, relatada em forma de contos em *O Truque dos Espelhos*, livro de caráter memorialístico em que o autor procura resgatar com pinceladas de ficção um pouco de seu aprendizado com esse grupo, pondo em destaque a cultura dos ciganos, sua sagacidade psicológica, bem como os preconceitos e intransigências a que estavam expostos esses andarilhos, incompreendidos pela sociedade convencional. Dessa convivência, Plínio herdara os conhecimentos sobre magnetismo e tarô, praticados pelo autor até o final de sua vida.

Mas é através do Pavilhão Teatro Liberdade, entretanto, que o jovem artista, já iniciado nas artes da representação teatral, fará seu encontro com aquela que o incentivará a se tornar um grande dramaturgo. Referimo-nos à Patrícia Galvão – a Pagu –, que no ano de 1958, precisando de um ator substituto para atuar na peça *Pluft, o fantasminha* (de Maria Clara Machado), foi encontrá-lo no circo, local de improvisos e de rápidas interpretações, ideal para encontrar um ator que decorasse um texto da noite para o dia. O palhaço Frajola fora convidado, tendo a oportunidade de mostrar a Pagú uma peça teatral que havia escrito recentemente – *Barrela* –, deixando a ilustre senhora encabulada com a força da linguagem do jovem dramaturgo na peça, comentado que o diálogo da *Barrela* era tão poderoso quanto o de Nelson Rodrigues, fato que o encorajou a conhecer mais sobre teatro, mesmo trabalhando ainda no circo.

Nessa época, Patrícia Galvão mostrou a peça para Paschoal Carlos Magno que na oportunidade empenhava-se na realização do Festival Nacional de Teatro Estudantil, em Santos. Depois de lida a peça, Paschoal demonstrou grande entusiasmo pela obra, dizendo em entrevistas que fazia questão que a peça fosse montada pelos estudantes em Santos. Com o início dos ensaios em 1959, o texto fora enviado para a Censura Federal, que o proibiu. Através do prestígio que gozava junto à presidência da república, Paschoal consegue fazer com que a polícia reconsiderasse a proibição e liberasse a peça para uma única apresentação. Depois disso ficaria proibida por mais de vinte anos.⁴⁴

Barrela celebra Plínio Marcos como um reconhecido autor de teatro.

⁴⁴ A primeira montagem de *Barrela*, ocorreu em 1/11/1959, depois de ter sido enviada para a censura, proibida e em seguida liberada para uma única apresentação. Antes da montagem para o público, a peça teve de ser encenada para a censura apreciar, quando então os censores proibiram algumas frases do texto que deveriam ser cortadas, sem alterações, na apresentação que seria então realizada. De acordo com Júlio Bittencourt, que participou diretamente da montagem, o autor simplesmente ignorou os cortes, decidindo apresentar o texto na íntegra. E assim foi feito. No meio do espetáculo, várias pessoas se levantaram e foram embora, espantadas com o que viram. Os que ficaram, aplaudiram de pé. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p. 51-52. Essa versão dos fatos nos faz pensar no impacto moral que a montagem da peça deve ter causado nas pessoas que a assistiram, tornando o autor venerado por alguns e odiado por outros, mas, acima de tudo, conhecido a partir de então como autor de teatro.

Depois de seu retumbante sucesso, o dramaturgo teve que enfrentar uma dura luta contra a censura durante as duas décadas que se seguiram. Na história de Barrela, um garoto é encarcerado junto a detentos de alta periculosidade, sendo estuprado durante a noite pelos companheiros de cela. Neste momento do estudo, interessa-nos principalmente a forma pela qual Barrela foi concebida, baseada e inspirada num acontecimento que parece ter abalado o jovem palhaço a ponto de levá-lo a escrever.

[...] houve um caso em Santos de um garoto que, por pouca coisa, baderna de botequim ou coisa parecida, foi recolhido ao xadrez, junto com a malandragem da pesada e penou o bastante para ficar picado de raiva e saindo de lá, se armar e ir matando todos os que o barbarizaram no xadrez. Juro por essa luz que me ilumina que até então nunca havia me ocorrido escrever uma peça, pois eu não conhecia as grandes peças da dramaturgia nacional, nem universal, nunca havia suposto que houvesse peças de linguagem livre. Conhecia as peças que eram apresentadas no Pavilhão Liberdade [...] Mas, o caso do garoto me comoveu tanto que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história, a despejei no papel. Escrevi em 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 histórias da boca da malandragem.⁴⁵

Embora não tenha a intenção de ser um documentário, a história de Barrela chama a atenção para diversos pontos problemáticos na época, como o sistema carcerário brasileiro, extremamente falho quanto a idéia de correção dos detentos, a ressocialização dos presos, assim como outras questões só mais tarde encaradas de modo a se buscar soluções.

Depois de Barrela, em 1960, Plínio escreveu sua segunda peça intitulada *Os Fantoches*, rebatizada mais tarde com o nome *Jornada de um imbecil até o entendimento*. Aqui, esse autor conhece seu primeiro fracasso. Ocorre que, fazendo parte de um grupo de intelectuais integrados por Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz (seu marido), Plínio ficara tentado a escrever uma peça aos moldes do Teatro do Absurdo, difundido na época por Pagú que lhe dava o nome de “Teatro Filosófico”, quando a leitura de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett foi feita por Ferraz para os participantes dessas reuniões. Nessa ocasião, Plínio teria dito: “Pô, igual a essa eu escrevo dez por dia”.⁴⁶ E escreveu uma.

Um pouco depois, nesse mesmo ano, Pagú teceria uma crítica sobre a peça no jornal *A Tribuna*, de Santos, cuja manchete dizia o seguinte: “Esse analfabeto esperava

⁴⁵ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 5.

⁴⁶ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 257.

outro milagre de circo”.⁴⁷

Nesse escrito, mostrava alguns dos graves defeitos da peça – antes absurda que do absurdo –, resultado do envaidecimento do jovem “gênio”, que se precipitara para um campo desconhecido. A matéria que abordava a peça tinha o nome de “Uma peça e um diretor” e dizia, entre outras coisas, o seguinte:

Caracteriza o primeiro a tentativa do autor de passar do plano da reportagem, que era o principal defeito de sua peça anterior, “A Barrela”, para um plano de criação, invadindo terreno difícil para sua experiência e seus conhecimentos, desde que há a intenção de nos proporcionar um texto de tonalidades filosóficas. E o nível mental e intelectual do autor, infelizmente, se desencontra, como possibilidade, para palmilhar o terreno ambicionado. O teatro de teor filosófico é o mais árduo, o mais complexo para ser trabalhado. [...] A tentativa de “Os Fantoches”, quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem, o autor saltou para o teatro das idéias e foi o que se viu. Um texto medíocre.⁴⁸

Seguindo a trajetória do autor, em seus contatos sociais e experiências no circo até seu início na carreira dramaturgica, é possível perceber o primarismo e a ausência de diretrizes estéticas e ideológicas acabadas na condução e determinação de seu caminho nesse campo. Sem ter passado por uma escola de dramaturgia, como a EAD (Escola de Arte Dramática), por exemplo, como fizera dramaturgos como Jorge Andrade e outros, ou sem o gabarito artístico incorporado por grandes nomes, como o de Nelson Rodrigues ou Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos se veria jogado na roda-viva do mundo teatral, meio pelo qual daria vazão ao seu inconformismo e à sua revolta.

Como tentamos mostrar, sua formação escolar não lhe permitia um rico vocabulário ou o conhecimento dos clássicos, acentuando essa lacuna intelectual com referência a uma cultura escolar e erudita formal. Na década de 1950, onde a grande maioria dos brasileiros era composta de analfabetos, Plínio Marcos podia ser considerado (e ele mesmo se considerava) um semi-analfabeto, mal sabendo ler e escrever. Em contrapartida, o circo se mostrara uma escola valorosa juntando teatro, cultura e malabarismos, num fluxo de talento e criatividade, num momento em que vivia uma fase derradeira no prestígio que galgara durante muito tempo, vindo a ser suplantado gradativamente pelo cinema e pela televisão, instrumentos de difusão de uma cultura de massa que já dava sinais de invasão no país.

⁴⁷ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 257.

⁴⁸ GALVÃO. Patrícia. Uma peça e um diretor. **A Tribuna**, Santos, 27 de agosto de 1960.

Com essa restrita cultura escolar aliada ao ritmo do circo e às amizades que foi cultivando, esse dramaturgo termina por incorporar em sua linguagem teatral e nos diversos escritos que produziu, uma cultura popular suburbana, ambientada em bares, prisões, prostíbulos, reproduzindo o que os malandros e a gente das ruas diziam, linguagem bem conhecida pelo escritor.

Há que se considerar, entretanto, que essa vacuidade no tocante à uma cultura acadêmica, aos poucos foi sendo preenchida pelos esforços do autor no contato com pessoas intelectualizadas, como Cacilda Becker e Patrícia Galvão, por exemplo, e através das leituras que realizou, tornando-se um leitor e admirador de Dostoievski, Castañeda e Jorge Amado, conforme nos indica o jornalista e escritor José Paulo Lanyi⁴⁹, o que nos ajuda a entender melhor a sua atuação como cronista, contista e repórter em importantes jornais e revistas nos anos 1960 e 1970.

Aliando sua experiência de vida e suas leituras à intuição e à imaginação, que lhe serviram como ferramentas auxiliares no desvendamento desse universo, o escritor conseguiu captar diferentes matizes de um submundo do qual participou, fornecendo assim subsídios para uma interpretação em bases históricas e sociológicas dessa marginalidade.

1.2 ENTRE MARGINAIS E ARTISTAS, NUMA ÉPOCA GLORIOSA PARA O TEATRO

A década de 1950 no Brasil parece marcar o início de uma nova fase na vida cultural brasileira, colocando em cena por meio de diversas experiências teatrais a vida nacional, num acentuado movimento nacionalista onde ao lado do esforço de composição de um teatro genuinamente brasileiro, podemos ver nos enredos teatrais o interesse por temáticas diversas, englobando a sexualidade brasileira, a religiosidade popular, os problemas urbanos nas grandes metrópoles, a desagregação de um modo de vida rural em transição para o urbano, os embates político-ideológicos do período, a miséria social, entre outros, alçando o teatro à condição de instância catalisadora dos principais problemas enfrentados nesse tempo.

Paulo Pontes, participando de um debate em 1975, ressalta o seguinte ponto:

Quando, por volta de 1955, depois de uma década de democratização, o país

⁴⁹ LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba. **CULT: Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo, n. 27. p.17, outubro de 1999.

começava a se revolver, a cultura e, particularmente, o teatro sentiram os reflexos. E criou-se aqui uma dramaturgia voltada para a análise dos problemas brasileiros.⁵⁰

Apesar desse movimento, alargado no fim dessa década, esse dito nacionalismo marcado entre outras coisas pela priorização de textos nacionais de caráter crítico da realidade brasileira, nem todas as companhias teatrais partilhavam integralmente dessa linha renovadora. Embora tenha contribuído para a profissionalização do teatro brasileiro, seguindo padrões de qualidade internacionais, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), criado em 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari, em sua primeira fase, procurava seguir uma tendência estética aos moldes europeus, contratando encenadores de outros países e optando por textos estrangeiros de sucesso. Com a intenção de proporcionar um grande espetáculo ao público, esforçavam-se os encenadores por proporcionar,

[...] bonitos espetáculos, estribados em desempenhos e acessórios cujo padrão era a sobriedade e a finura européia. Nada de teatralidade demasiada, calor humano e violência. Os excessos anteriores, quer no drama, quer na comédia, eram tachados de mau gosto.⁵¹

Em 1958, ano de escrita de Barrela, de Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho põe em relevo essa carência de comprometimento social e estético, mas principalmente político, numa perspectiva de mudança e formulação de novas bases, vivida pelo teatro até então:

Desde 1945, nosso teatro vem se desenvolvendo um pouco à margem da realidade social brasileira. Um pequeno laboratório, de curto alcance, importante para a afirmação do teatro mas ainda limitado na contribuição cultural que trazia para o povo brasileiro. Diretores estrangeiros trouxeram um salto na concepção do teatro. [...] mas, ainda pesquisas tateantes, sem bases intelectuais mais sólidas e, principalmente, sem uma urgência humana que, se não justificasse, pelo menos compensaria a debilidade de nosso teatro.⁵²

Quando escreve essas linhas, esse autor faz parte do Teatro de Arena de São

⁵⁰ DE UM DEBATE sobre censura, promovido pela revista *visão*. **Cadernos de teatro**, n.66, Rio de Janeiro, p. 40, jul./set, 1975.

⁵¹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3.ed. São Paulo: Global, 1997. p. 210.

⁵² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 23.

Paulo.⁵³ Nesse mesmo ano (22 de fevereiro de 1958) é estreada a peça *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no momento em que o Arena vivia uma crise financeira e havia programado essa apresentação para encerrar as atividades do grupo. O que seria o encerramento, transformou-se no início de uma nova fase onde o teatro político focado pelo grupo atingiria sua máxima projeção.

Segundo Décio de Almeida Prado, os principais traços que orientavam o grupo eram o nacionalismo, o esquerdismo e o populismo, entrelaçados. O nacionalismo a que se refere é o de esquerda, voltado para a crítica fulminante da realidade presente, tida como insatisfatória, determinada pelos fatos econômicos e estruturas políticas prejudiciais à grande maioria da população. O esquerdismo estaria associado à idéia de conflito no palco nacional e internacional, entre capitalismo e socialismo, pendendo a esquerda para o segundo, que representava em escala ampliada a luta de classes historicamente posta em movimento. Quanto ao último – o populismo –, seguindo uma influência marxista de valorizar o povo como sujeito histórico, missionário encarregado de fazer emergir a sociedade comunista, na figura principalmente do operário fabril, os grupos e indivíduos de origem humilde passavam a se tornar atores centrais nesse palco de renovações.⁵⁴

Os principais teatrólogos do Teatro de Arena pareciam concordar com Bertold Brecht, ao afirmar que “o mundo atual só pode ser descrito aos homens de hoje se lhes for apresentado como transformável”.⁵⁵ Transformação essa que deveria se concretizar no real na década de 1960, uma vez constatado pelo espectador a alienação de que sofria, vindo a desenvolver em si um pensamento libertador.

Embora com esse caráter político no desejo intrínseco de transformação da sociedade, o grupo do Arena não consegue, de fato, atingir as classes populares em maior amplitude pela pouca mobilidade espacial de seus espetáculos que se restringia a uma sala num local fixo, concorrendo para o limitado acesso do público.

Num raio de ação muito mais alargado, um outro grupo, ligado a UNE (União Nacional dos Estudantes), mas dela mantendo independência, levaria a cabo o projeto

⁵³ O Teatro de Arena de São Paulo, foi fundado em 1953 por José Renato. Num primeiro momento, esse novo modelo de teatro enfatizava uma nova disposição cênica, com os atores no centro e os espectadores ao redor do palco, o que contribuía para tornar mais simples a montagem das peças, levando-as a um público maior por um baixo custo. À José Renato juntam-se Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho que consagram o Arena no final da década de 50 como a grande força do teatro brasileiro. Vale a pena consultar a seguinte obra: MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁵⁴ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 63-65.

⁵⁵ BRECHT, Bertold. Função social do teatro. In: READ, Herbert; FRANCASTEL, Pierre; BRECHT, Bertold (org.). **Sociologia da arte III**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. p. 66.

de fazer o teatro atingir o público popular, nos locais menos acessíveis possíveis. O CPC (Centro Popular de Cultura)⁵⁶ surgido no Rio de Janeiro em 1961, em meio à crise política desencadeada pela renúncia do presidente Jânio Quadros.⁵⁷, tinha por meta levar a discussão e a conscientização política até o povo, adentrando a periferia na interação direta com os populares.

Para Décio de Almeida Prado:

O propósito do grupo, desde o início, era fazer um teatro rápido, ágil, improvisado à várias mãos, sem pretensões, exceto a de servir, capaz de atender às necessidades imediatas da propaganda revolucionária, de trocar em miúdos os temas ideológicos, de acorrer em poucas horas ao local de um comício ou de subir aos morros cariocas para debater sob forma dramática as dúvidas do operariado.⁵⁸

Embora essa aproximação junto ao povo sofrido nem sempre tenha sido fácil, seja pela ação da polícia que impedia os espetáculos, seja pela distância intelectual entre a gente do povo e esses grupos culturais politizados, encabeçados por intelectuais que não haviam experienciado o que eles viviam no dia-a-dia, nem sempre mostrando-se capazes de estabelecer uma maior sintonia com a realidade dos populares, os cepecistas conseguiram realizar importantes experiências com a massa popular, libertando o teatro da clausura em que se encerrava até então.

Essa proposta de promover uma arte revolucionária na aproximação entre o intelectual e o povo por via do teatro visava, em última instância, a revolução social, entendida politicamente nos moldes marxistas de transformação, onde o proletariado, o campesinato, o semiproletariado, a pequena burguesia, ou seja, o povo, constitui-se como elemento central nesse processo. Um povo que precisava ser conscientizado, conforme nos

⁵⁶ Sobre o CPC, é válido consultar a seguinte obra: BARCELLOS, Jarusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

⁵⁷ Com a renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961, desencadeou-se um movimento de oposição política à posse do então vice-presidente João Goulart, que se encontrava em visita oficial à China. Políticos e militares anticomunistas acusaram-no de pró-comunista, mancomunado com grupos internacionais dispostos a espalhar o comunismo por todo o país. Principalmente os ministros militares das três armas, manifestaram de forma clara seu repúdio ao retorno de João Goulart ao Brasil e, principalmente, o descontentamento com sua posse, conforme expresso no seguinte trecho: “Já ao tempo em que exercera o cargo de ministro do trabalho, o Sr. João Goulart demonstrara, bem às claras, suas tendências ideológicas, incentivando e mesmo promovendo agitações sucessivas e freqüentes nos meios sindicais [...] e não menos verdadeira foi a ampla infiltração [...] de ativos e conhecidos agentes do comunismo internacional, além de intocáveis elementos esquerdistas. [...] Na presidência da República, em regime que atribui ampla autoridade e poder pessoal ao chefe de governo, o Sr. João Goulart constituir-se-á, sem dúvida alguma, no mais evidente incentivo a todos aqueles que desejam ver o país mergulhado no caos, na anarquia, na luta civil.” Manifesto dos Ministros Militares contrários à posse de João Goulart. 30/08/1961. In: CARONE, Edgar, **A quarta república (1945-1964)**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1980. p. 183-184.

⁵⁸ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 99.

informa José Arrabal:

A ‘arma’ dessa luta é a arte. o teatro é a carabina, o obus, o tanque de guerra mais barulhento. Um teatro de idéias, martelando idéias, bate-estaca de idéias na cabeça do público. Esse público inconsciente que o conscientizador se esfalfa, se pela e se arrebenta pra dizer pra ele as coisas claras, o que fazer, agora, já, sem demora.⁵⁹

Inscrito entre os diversos novos autores que surgem na década de 1960, Plínio Marcos destoa particularmente desses dois grupos – Arena e CPC – no que tange à enunciação de idéias político-ideológicas vinculadas principalmente ao pensamento de Karl Marx. O teatro plínio-marquiano pode ser classificado antes como um teatro social. Suas personagens, mergulhadas num universo abjeto de corrupção e vícios a que parecem ter sido condenadas, não demonstram esclarecimento intelectual suficiente a ponto de identificar os verdadeiros algozes de seus problemas que são, na verdade, problemas estruturais próprios de um capitalismo embrutecido e seletivo. Apenas em alguns momentos, em toda a sua produção, suas criações indicam a existência de uma causa maior em grande parte responsável pelas suas desgraçadas vidas.

O popular que frequenta suas peças também se diferencia, num plano geral, do popular presente em autores como Guarnieri, especialmente em “Gimba”, por exemplo, onde o protagonista de mesmo nome assume características de herói, no sentido clássico, pela sua coragem e vontade forte, marcas ausentes nos tipos abissais compostos por Plínio Marcos.

Quanto ao nacionalismo, é possível observar em sua história de vida uma predileção bastante forte na defesa dos interesses nacionais, pelo povo injustiçado de sua pátria e pela manifestação de hostilidade à cultura estrangeira que passava a ser propagada no Brasil durante a década de 1960 com intensidade. Não obstante, seu nacionalismo não é fundamentado em bases teóricas de doutrinas políticas, que tão fortemente influencia o teatro político nesse momento.

Em um debate no Teatro Casa Grande, o autor teceu o seguinte comentário:

Quanto ao teatro político, eu particularmente não sou favorável a esse tipo de teatro. Gosto de teatro social, e explico porque: teatro político, teatro que faz pregação de idéias políticas, só atinge a quem concorda, enquanto a colocação do problema social é mais ampla, permite discutir, abrir o diálogo

⁵⁹ ARRABAI, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro, o seu demônio é beato**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 122.

com pessoas que são indiferentes.⁶⁰

Com efeito, seu teatro voltado para o social evidencia uma realidade chocante em que o tipo de indivíduo nela ambientado parece fugir completamente aos padrões burgueses de civilização. Pessoas quase sempre abaixo da linha de pobreza, incapazes de organização política ou que não conseguem se solidarizar abertamente com o próximo. Párias sociais, aparentemente sem salvação.

De qualquer forma, é perceptível uma atitude política nesses trabalhos, se os enxergamos como uma expressão de negação e repúdio de uma realidade social, política e econômica, que concentra nas mãos de uma elite a maior fatia das riquezas do país, num quadro econômico-social de concentração de renda e arrocho salarial, desenvolvido com ênfase pelo Regime Militar, atingindo em cheio os trabalhadores sem qualificação e os desempregados e marginais de várias espécies.⁶¹

Sem se filiar a partidos políticos ou organizações de esquerda, o dramaturgo santista desenvolve uma dura crítica ao que considera como o mal na sociedade, ou seja, as injustiças sociais, a miséria material e cultural a que foi reduzido o povo, a ditadura militar com seu autoritarismo, violência de Estado e defesa dos interesses da classe dominante, a invasão cultural estrangeira, entre outros que se associam a esse conjunto geral.

Em 1977, quando escrevia uma coluna para o jornal *Folha de S. Paulo*⁶²,

⁶⁰ CICLO de Debates do Teatro Casa Grande. (Coleção Opinião). Editora Inúbia, 1976.

⁶¹ Vilmar Faria denota que a partir dos anos 1950, o Brasil tornou-se uma sociedade urbano-industrial complexa e diferenciada, com altos níveis de produtividade e riqueza em diversos setores do panorama macroeconômico brasileiro. Entretanto, esse crescimento em grande parte se deu “às custas de um agravamento ou pelo menos de escassas melhorias nos níveis e nas condições de vida de diferentes segmentos da população. [...] Tomando-se o salário mínimo real de 1963 como base (100), entre 1952 e 1981, este, depois de oscilar a níveis em torno de 110 entre 1955 e 1963, caiu substancialmente entre 1963 e 1971, permanecendo em torno de 85 durante toda a década de 70.” E complementa, mais à frente: “[...] cerca de 30% da população brasileira, em 1974, achavam-se em situação de pobreza absoluta.” FARIA, Vilmar. Desenvolvimento, urbanização e mudanças na estrutura do emprego: a experiência brasileira dos últimos trinta anos. In: SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. (org). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁶² Além de dramaturgo, Plínio Marcos também desenvolveu um importante trabalho de cronista, contista e repórter, escrevendo para vários jornais e revistas a partir da década de 1960. Inicialmente, começou escrevendo para o jornal Última Hora, em 1968, incentivado pelo amigo e jornalista João Apolinário, quando então estreou “contando casos da patota da minha rua de infância”, aos domingos, entre outras histórias. Antes disso, porém, já havia colaborado com textos para outros pequenos diários. No Última Hora, escreveu também crônicas sobre futebol. Trabalhou nesse jornal quase cinco anos, quando então o jornalista Mino Carta o contratou para escrever sobre futebol na revista Veja, carreira que foi logo interrompida pelo fato de Plínio Marcos criticar sem meias palavras desde dirigentes e cartolas de futebol até personalidades do regime militar e a censura, levando-o a ser demitido da revista em 1976. Após sua demissão, depois de ter passado quase um ano sem nada escrever, foi convidado pelo jornalista Tarso de Castro para escrever no grupo Folha. Na Folha de S. Paulo, colaborou com escritos para os cadernos Ilustrada e Folhetim e para o jornal Folha da Tarde. O autor santista também escreveu para jornais alternativos. Entre estes: Diário da Noite, Hora do Povo, Diário do Povo (Campinas), República e A Época. Em revistas, escreveu para Realidade (como repórter), Ele

corroborar suas opiniões anteriores, explicitando seu ponto de vista que, ao que tudo indica, permanecia próximo daquele do passado.

Temos que acabar com as injustiças sociais, a miséria do povo brasileiro é muito grande, e é essa miséria que é o foco de rebeliões, de desespero, de insatisfações. Não vai ser fingindo que a miséria não existe que vamos desenvolver o país. Temos que encontrar fórmulas de distribuição de riquezas. E essa fórmula não é tão complicada como os economistas querem fazer crer.⁶³

Inserido em sua época, o dramaturgo não estava imune ao clima contagiante de esperança em uma revolução social que atingiu boa parte dos grupos de esquerda, artistas, estudantes, sindicatos e entidades diversas⁶⁴, que olhavam a afirmação real dessa mudança, empreendida pela pequena ilha socialista a desafiar o gigante norte-americano, carro-chefe do bloco capitalista.

Esse modo de pensar, acrescido das influências a que estava exposto no convívio social, fizeram de Plínio Marcos 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,

e Ela, Placar, Atenção, in Ter Valo 2000, Viaje Bem, Status e para a revista mensal Caros Amigos, na década de 1990. Um dos últimos jornais onde trabalhou, foi o Jornal da Orla, de Santos, atuando como colunista, escrevendo histórias a respeito da região e daquela gente que tão bem conhecia. MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p. 18-27.

⁶³ BARROS, Plínio Marcos de. **Folha de S. Paulo**, Junho de 1977. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p.74.

⁶⁴ As palavras de Daniel Aarão Reis denotam esse clima de revolução que pairava sobre a sociedade brasileira nessa época: “O espectro da revolução rondava a sociedade brasileira dos anos 60 [...] Um redemoinho agitava o tempo, impelindo as consciências e tomando forma artística na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas. Mais e mais pessoas passavam a acreditar na possibilidade de mudar o mundo através da palavra, do voto, da ação prática. A palavra “revolução” parecia ter uma capacidade mágica. Despertava consciências, mobilizava vontades. [...]” In: RIDENTI, Marcelo Siqueira. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

espiritual, conforme podemos pressentir na leitura de suas peças em convergência com o seu modo de agir e pensar nessa época. No presente momento, interessa-nos ressaltar o desejo manifesto de uma sociedade purificada de toda a corrupção e miséria, a partir da crítica que leva adiante no conjunto de sua produção, pondo a nu uma faceta incômoda aos olhos e repugnante à consciência.

No panorama contemporâneo de tendências literárias, os trabalhos do autor em teatro e prosa dessas duas primeiras décadas, apesar do estilo próximo à reportagem, não alcançam junto aos críticos literários um consenso quanto à corrente estética à qual se integra, divergindo opiniões que apontam na direção do naturalismo, do realismo ou do neo-realismo.

Sábato Magaldi denota essa experiência realista que parece transcender a ficção, assumindo a ótica de um olhar direto, sem intermediações:

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 de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura.⁶⁵

Num outro sentido, mas sem negar a eficiência da dramaturgia pliniana em sua roupagem realista, o crítico Yan Michalsky, numa crítica escrita para o *Jornal do Brasil* em 1967, condena duramente os efeitos negativos provocados pela tendência realista na arte dramática. Contraditoriamente, constata que são os trabalhos de cunho realista, no Brasil, os que mais surtiram efeito no público no tocante à conscientização para uma realidade social injusta e que precisava ser mostrada.

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. A verdadeira linguagem social do

⁶⁵ MAGALDI, Sábato. Documento dramático. Publicado no suplemento literário do **Estado de São Paulo**. São Paulo. 15 de julho de 1967..

nosso tempo é no teatro, a linguagem épica – com todas as suas subtendências, bem entendido – que estimula a 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 se 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 Tié*, *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.⁶⁶

Mas, independente da corrente literária – se realismo ou naturalismo – ou ainda, um neo-realismo, “que dispensa qualquer imagem embelezadora das nossas motivações”⁶⁷, o teatro plínio-marquiano atêm-se ao vivido nos meios marginais, indiferente que se mantinha seu autor à classificações estéticas.

O crítico teatral Van Jaffa, assim expõe o processo de criação artística desse dramaturgo:

Possuidor desta matéria-prima, conhecedor do que transformou em sua temática (o que não pode ser inventado, sem cair no artificial) Plínio Marcos manipula personagens e trama com uma espantosa naturalidade, que inventiva alguma pode criar sem ter ‘vivido’. Aquele punhado de sentimentos que é o de toda a gente, arremessado ao desgaste daquele modo de vida, dá ao flash dramático de Plínio Marcos uma grandeza inusitada.⁶⁸

A utilização das críticas teatrais, como bem mostrou Rosângela Patriota⁶⁹, pode fornecer ao pesquisador instrumentos valiosos para a pesquisa histórica. Entretanto, há de se ter o cuidado para não tomar como expressão absoluta da verdade as representações construídas pelos críticos sobre o autor e seu teatro, mas analisar tanto o autor e obra quanto as críticas produzidas sobre eles, de modo a ressaltar a historicidade de ambos, inscritos num terreno social de relações e interesses por todos os lados.

Ao constataremos esse visível realismo sustentado pelos argumentos dos

⁶⁶MICHALSKI, Yan. Crítica. **Jornal do Brasil**, 19 de outubro de 1967. disponível em: <www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-yan.htm>. Acesso em: 19/02/2004.

⁶⁷MAGALDI, Sábato. Navalha na carne é apenas um espetáculo, mas como dói. **O Estado de S. Paulo**, 12/09/1967. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm>>. Acesso em: 19/02/2004.

⁶⁸JAFFA, Van. Crítica. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1967.

⁶⁹PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de utopias**: Oduvaldo Vianna Filho, um dramaturgo lançado no coração de seu tempo. 1995. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 1995.

especialistas em teatro, adentramos um campo semântico onde a dupla significação da palavra realismo deve ser considerada: como corrente estética, alusiva ao realismo oitocentista que se opõe ao Romantismo, cabendo ao artista representar a vida no mesmo tom em que ela se apresenta ; como expressão aproximada de uma realidade, sendo esta captada pelo artista que compõe uma versão da mesma, nos limites do verossímil, numa operação subjetiva operada pela sua consciência, sem devaneios ou idealizações infundadas.

Ao tomarmos como objeto de pesquisa a dramaturgia plínio-marquiana, afirmamos que a matéria-prima para sua arte é colhida no processo de interação social e experiências pessoais que viveu, e naquilo que ouviu dizer e imaginou, durante parte de sua vida. Plínio Marcos estabelece um contato entre história e ficção, inventando histórias que tomavam como apoio um contexto real, mantendo padrões aceitáveis de coesão, no intuito de narrar à maneira de um repórter o modo de vida e a situação econômica e sócio-cultural dos marginalizados de sua terra.

Deste modo, notamos em Plínio Marcos um acentuado entrecruzamento entre o real e o ficcional, considerando-se o seu propósito de abordar algo que, segundo ele, realmente acontecia. As experiências que tornaram possíveis essa conexão, se dão pelas ocupações profissionais que exerceu. Fizeram-se também pelas entrevistas que realizou para jornais diários com grandes personalidades e pessoas do povo. Entre os primeiros, podemos citar João Cabral de Melo Neto, para o jornal *Última Hora*. É possível citar ainda entre os entrevistados Tom Jobim, Procópio Ferreira, Leila Diniz e Herivelto Martins.⁷⁰ Em meio aos segmentos mais baixos, suas crônicas jornalísticas mostram as incursões que o autor maldito empreendeu, entrevistando um valente santista como Nego Orlando, personagem recorrente em suas histórias, ou os catadores de restos de mercadorias no mercado, pessoas sem eira nem beira vivendo do lixo jogado fora pela sociedade industrial moderna.

Ao escrever para a revista *Realidade* em 1970, no trecho que antecede um diálogo seu com uma mulher catadora de restos, o autor demonstra todo o realismo da experiência nessa narrativa, denotando o contato direto com os marginalizados, onde fica patente o seu grau de envolvimento com aquela realidade.

Ali ninguém entrega os pontos. São encardidos, sujos, cheios de perebas, fedem mais do que lixo... Os cururus estão ali. Agarrados à vida. Lutando pela glória de existir. Na vez que eu baixei lá, chegou um saco de coco duro. Podre até não poder mais. Não vinha do mercado. Veio de um armazém da

⁷⁰ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p. 40.

redondeza. O coco veio dividido em três partes pelo lixeiro que segundo os cururus, era legal. Com um martelo, ele quebrava os cocos. O menos podre ele punha na sua sacola. E o muito podre ficava pro cuco. Nessa hora tive um aperto no coração. Tive pena. Porém, logo tive vergonha de mim. Nojo da minha pena. Ela não servia de nada. Não mudava nada. A pena é uma coisa estúpida. É preciso ser mau, sem coração. Não estar agarrado a nada para influir na ordem das coisas.⁷¹

“Influir na ordem das coisas” vinha a ser o que Plínio Marcos mais desejava. Seu realismo parecia ser confeccionado na justa medida para chocar corações e mentes das individualidades mais egoístas.

No universo do teatro, além de dramaturgo e ator, colaborou na montagem e organização de espetáculos teatrais, entre eles, a encenação da peça *Arena Conta Bahia*, no TBC, na década de 1960, onde destaca o papel de liderança exercido pela atriz Cacilda Becker naquela ocasião.⁷²

Torna-se possível destacar assim o peso dessas relações e contatos no contexto geral de sua vida, com repercussões nos seus escritos diversos, principalmente no teatro. Com uma ação inovadora nesse meio, o dramaturgo, segundo nos informa Paulo Vieira, concretiza a tarefa de “[...] apresentar ao teatro brasileiro um grupo de personagens que até então lhe era completamente estranho”.⁷³ Personagens com a feição do povo brasileiro, mas não de todo o povo. Nessa primeira fase, o teatro social que apresenta mostra ao público pessoas violentadas pelos próprios marginalizados que convivem nesse universo, renegadas como cidadãs e como seres humanos, dando vazão ao ódio que lhes brota das entranhas, acumulado durante anos no submundo de relações tortuosas e anti-solidárias à parte das políticas governamentais de desenvolvimento e modernização do período.

A geração de dramaturgos contemporâneos de Plínio Marcos recebera, em maior ou menor grau, o influxo de Nelson Rodrigues quanto às temáticas, personagens, linguagem e outros recursos, trazendo aos palcos brasileiros conflitos e situações cênicas pouco convencionais até então na tradição teatral brasileira. O dramaturgo carioca influencia uma nova

⁷¹ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p. 39.

⁷² Segundo Plínio Marcos, no momento em que o espetáculo estava quase se iniciando, com os atores se preparando no camarim e o público chegando, aparece no teatro um censor, tentando proibir três músicas que faziam parte da peça. Depois de discutir com o representante da censura, este se retira e retorna depois com os policiais do DDP (Departamento de Diversões Públicas) que tentam prender o dramaturgo santista. Em meio à confusão, os outros teatros da cidade iam sendo avisados do que estava ocorrendo na porta do TBC. É então que Cacilda Becker aparece e consegue, por meio de uma breve negociação, impedir a sua prisão iminente. Citado em: BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil: pornografando e subvertendo**. São Paulo: SENAC, 1996.

⁷³ VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: A flor e o mal**. Petrópolis: Firmo, 1994. p. 6.

prática de escrita, tendo o palco como alvo, ou, em outros termos, a encenação como meta principal. Escrever para o palco exigia uma convergência constante nas falas e nos diálogos ao esquema proposto pela literatura onde “[...] o que constitui de fato a obra literária é a seqüência das unidades significativas projetadas pelas palavras e orações”.⁷⁴ No teatro, o escritor deveria estar atento ao equilíbrio entre conflito, ação e atores, lançando mão de indicações cênicas que permitissem fazer chegar ao espectador um universo imaginário em que o visual e o auditivo, integrados, pudessem suprir as imagens e as mediações usadas pela literatura.

Mas é principalmente pela linguagem utilizada por Nelson Rodrigues, pondo em cena o palavrão, a pornografia, a sexualidade e o incesto, em tramas carregadas de crimes e vícios humanos onde o refinado gosto burguês é insultado, que essa nova tendência se anuncia influenciando os novos autores da década de 60, especialmente, entre eles, Plínio Marcos.

Para Sábato Magaldi:

Ele [Plínio Marcos] levou às últimas conseqüências a trilha aberta por Nelson Rodrigues, segundo a qual tudo é permitido, ou, nas palavras de Antonin Artaud ‘o teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos’. Os autores que se seguiram a Plínio beneficiariam-se demais da ruptura cujo crédito lhe pertence.⁷⁵

Chegando a admitir ser Plínio Marcos seu sucessor, Nelson Rodrigues confirmava assim a afinidade entre os dois. Mas o fato é que aquele se volta para um outro grupo social e mantém-se fiel ao vocabulário dos guetos e subúrbios, conferindo às suas peças um efeito realista maior.

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 1968⁷⁶, numa época em que movimentos em defesa dos direitos de minorias e

⁷⁴ ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral In: **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 25.

⁷⁵ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997. p.308.

⁷⁶ Segundo E. Hobsbawm: “De todos os acontecimentos inesperados dos últimos anos da década de 60, período notavelmente ruim para profetas, o movimento de maio de 68 na França foi, sem dúvida, o mais surpreendente e, para os intelectuais de esquerda, provavelmente o mais empolgante”. In: HOBBSAWM, E.J. **Revolucionários**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 235.

grupos inferiorizados na sociedade como, por exemplo, os homossexuais, as lésbicas, os negros, movimentos feministas e ecológicos, pipocavam em vários locais do mundo. No Brasil, estava por começar um dos períodos mais negros de nossa história com a decretação do AI-5 como desdobramento maior do golpe de 1964.

As personagens que ganharam vida no teatro do autor maldito durante a década de 1960 e parte da década de 1970, permitiram-lhe gerar uma crítica contundente sobre os acontecimentos da época e sobre o modelo de sociedade adotado no país, propiciador de desigualdade social, apoiando-se na repressão policial às classes populares e aos opositores do regime.

Ao lado de seu teatro, suas atitudes práticas na convivência com grupos e indivíduos dessemelhantes desenharam o perfil patológico de um país em que a intolerância, a ganância e a truculência prosperavam a passos largos. Por outro lado, deixaram em aberto a possibilidade de um mundo transformado no alvorecer de um novo homem.

1.3. A BAIXADA SANTISTA, O CAIS DO PORTO E OUTROS LOCAIS ONDE FLORESCEM AS FLORES DO MAL.

A cidade de Santos, São Paulo, tornou-se um importante centro comercial e cultural do Estado, movida pelo grande trânsito de pessoas e mercadorias que partiam e chegavam, passando pelo seu porto. No século XIX, com o surto da economia cafeeira no Vale do Paraíba, adentrando o Estado de São Paulo, que passou a ter uma alta produtividade, sobretudo no Oeste paulista, a maior parte das exportações brasileiras devia-se ao café, passando por esse porto boa parte dessa produção, como também produtos industrializados diversos, importados e, mais tarde, exportados, promovendo-se uma ligação com outras partes do mundo.

Segundo Manoel Tosta Berlinck, na segunda metade do século XIX a cidade de São Paulo pôde obter um crescimento bastante acentuado em virtude, entre outros fatores, de sua posição privilegiada próxima ao porto de Santos, que é por onde era exportada a produção cafeeira paulista, e por onde eram feitas as importações, principalmente da Inglaterra⁷⁷.

Num outro importante estudo sobre Santos e os trabalhadores do porto,

⁷⁷ BERLINCK, Manoel Tosta. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 51-52.

Maria Lúcia Caira Gitahy teceu o seguinte comentário:

Santos se torna o Porto do café, durante o período em estudo [1889-1914] [...] com sua definição como porta de saída de uma produção cafeeira em expansão e porta de entrada de maciça imigração, a cidade experimenta um elevado processo de urbanização, que leva a triplicar sua população no último quartel do século passado, e após a construção da ligação ferroviária com o planalto e do porto modernizado, a triplicá-la novamente, na virada do século, dobrando-a de novo até a primeira Guerra Mundial⁷⁸

Durante a década de 1930, na região do Macuco, bairro de classe média-baixa localizado próximo a uma zona de meretrício e o cais do porto, na Baixada Santista, onde o autor maldito nasceu e cresceu, vivia também uma população heterogênea onde ao lado de indivíduos honestos, ou nas proximidades, era possível encontrar uma diversidade de malandros, prostitutas, meninos de rua, assaltantes, estivadores e trabalhadores subempregados, como os camelôs, ou vivendo de pequenos “bicos” em atividades mal remuneradas e instáveis.

O diretor e crítico teatral Edélcio Mostaço, salienta que nas décadas de 1940 e 1950 existia uma população numerosa, morando em casarões e cortiços mal cuidados, movida pelo comércio do café que passava pelo porto, gente essa que se divertia, ou tentava se divertir e sobreviver, nos bares, bordéis e comércio local⁷⁹, onde o sangue derramado, o amor desregrado, a vingança e a sobrevivência, corriam num mesmo fluxo, complementando-se nesse mundo de desgaste e vício.

Na década de 1960, esse cenário de exclusão social próprio a esses espaços, parecia estar longe de desaparecer, principalmente no circuito portuário, local por excelência de marginalidade. Esses recintos de negativa fama, estarão entre os principais cenários das histórias engendradas por Plínio Marcos, tomando essa população excluída como inspiração na prosa e no teatro, estendendo muitas das características, vícios e qualidades desses marginais ao povo brasileiro em geral, vítimas de uma engrenagem social injusta, geradora de misérias. Essa referência espacial e cultural aparece na vida e na obra desse autor na tentativa que fez de compreender o modo de vida e os códigos de ética e de conduta desses habitantes, procurando traçar por meio da ficção um retrato verossímil dessa gente, usando essa imagem

⁷⁸ GITAHY, Maria Lúcia Caira. **Ventos do mar**: trabalhadores do porto, movimento operário e cultura urbana. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992. p.18.

⁷⁹ MOSTAÇO, Edélcio. Crônicas de um tempo mau. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p. 11.

para contestar o sistema maior do qual esses párias faziam parte ao mesmo tempo em que dele estavam fora.

Em 1976, o romance *Querô, uma reportagem maldita*, escrito, segundo o autor, com o fito de ser encenado⁸⁰, tem seu enredo ambientado em locais onde prolifera a marginalidade e a delinquência. Nesse caso específico o porto de Santos.

Filho de uma meretriz, o narrador-personagem Querô nasce no prostíbulo, tendo sido criado por uma cafetina violenta e zangada, depois do suicídio de sua mãe, que bebeu querosene. Querô foge da opressão da cafetina velha, tornando-se menino de rua, órfão de mãe, a sobreviver no cais do porto de Santos aprendendo com a malandragem quais as formas de sobreviver naquele território.

Quando me pinoteei da casa da putana velha perebenta, me juntei à curriola do Tainha. Aí, a gente fazia o que podia. Ajudava a descarregar barco de pesca, roubava café da sacaria do caminhão, levava recado de puta, comia bundão de marujo veado, afanava qualquer bagulho que estivesse no bom jeito, engraxava sapato, campaneava boca de fumo e jogo de ronda pros vagaus da pesada.⁸¹

Após viver um tempo na vagabundagem, o adolescente Querô é preso, sofre torturas na prisão, sendo encaminhado ao Juiz de Menores e, em seguida, a uma espécie de reformatório da época, onde o protagonista experimenta novas violências contra seu eu, fugindo e se tornando um delinquente taxado de perigoso e assassino.

A referência ao cais do porto assume um caráter moralmente negativo na narrativa, recinto de prostituição, assaltos, menores abandonados e policiais corruptos e violentos. Mas não tanto quanto o Abrigo de Menores, verdadeira escola da delinquência e corrupção de seus internos, que de lá saíam bandidos formados, preparados para uma vida de crimes.

A Baixada Santista, para o autor, parece estar envolvida numa aura de fascínio e reprovação, simultaneamente. No primeiro caso, o seu ambiente de criação ganha ares de um mundo mítico onde seres humanos sem recursos econômicos ou força política, fazem uso de habilidades sobre-humanas como a valentia, a resistência, a sagacidade e a maleabilidade, num universo de risco constante onde essas capacidades superiores fazem toda

⁸⁰ Plínio Marcos declarou que Querô era pra ter sido uma peça de teatro desde o seu nascimento. Como suas peças não estavam sendo liberadas pela censura, recebeu o formato de romance e assim pôde chegar ao público. Em 1979 foi adaptado para o teatro, com o mesmo título. STEEN, Edla Van. (comp.). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 263.

⁸¹ BARROS, Plínio Marcos de. **Querô, uma reportagem maldita**. São Paulo: Símbolo, 1979.

a diferença. De outro lado, situa-se como ambiente degradante da dignidade humana, tirando a esses indivíduos a possibilidade de ascender socialmente por outras vias não-divergentes, perdendo também a alternativa de confraternização com seus semelhantes numa coexistência de relações saudáveis.

Nesta passagem de um relato autobiográfico recente, o autor destaca sua identificação com a sua região de origem: “Eu sou da Baixada Santista. Tenho compromissos assumidos na velha esquina do meu quarteirão. Qualquer petulância a gente responde botando o jabuca em campo”.⁸²

Esse orgulho de pertencer a um grupo social, superestimado pelo autor, parece corresponder a uma necessidade sua de auto-afirmação, quando exaltando o grupo tem como alvo a si mesmo, num movimento de apoio mútuo relativo ao lugar que lhe permitiu experiências práticas riquíssimas e a consagração como dramaturgo no lançamento de *Barrela*, em 1959.

No presente de Plínio Marcos, no momento em que escrevia suas peças teatrais, suas experiências e aprendizados da infância e adolescência, geradas no seio de grupos marcantes para ele, como o circo e a gente da Baixada Santista, por exemplo, não o abandonaram, constituindo-se em elementos contribuintes para a afirmação de uma identidade cultural naquele momento e para uma visão peculiar sobre aquele presente tão cheio de continuidades que perduravam, tanto em Santos quanto em São Paulo e em outras regiões. Quando passa a viver em São Paulo, não deixará de ser a Baixada Santista e o cais do porto locais referenciadores para a criação de suas personagens e de suas histórias.

O poeta Narciso de Andrade dá o seguinte parecer sobre a questão:

A noite de Santos era linda, misteriosa, muito marítima. Havia muitos marítimos que vinham para cá. Isso redundou no cenário do Plínio: Abajur Lilás, Navalha na Carne... tudo isso é um retrato da noite santista, exatamente como aconteceu. Ele foi fiel e competente para escrevê-la.⁸³

Apesar do exagero de expressão: “exatamente como aconteceu”, podemos tomar esse depoimento como apoio à argumentação aqui apresentada. Com efeito, os ambientes sórdidos como “um quarto de hotel de quinta classe”⁸⁴ ou o pequeno quarto de

⁸² BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: SENAC, 1996. p. 88.

⁸³ ANDRADE, Narciso. Apud MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p.108.

⁸⁴ BARROS, Plínio Marcos de, **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 9.

hospedaria onde Tonho e Paco estão instalados, lembram de imediato a precariedade das instalações e hotelecos contíguos ao porto de Santos naquele período. Espaços de liberdade confinada, quase sempre comprimindo entre quatro paredes os gritos e as angústias dos que neles sofrem suas dores, buscam seus prazeres, encurralados como caça num submundo caótico e sedutor.

Esse quadro de cerceamento de liberdades e de repressão pode facilmente ser transposto para a cidade de Santos, em outros aspectos. Antes do golpe militar de 1964 a cidade havia se tornado um importante centro cultural onde florescia uma importante atividade artística com nuances de esquerda, voltada para os problemas concretos dos homens. Nesse momento, “a cidade de Santos fervia culturalmente”⁸⁵, sendo palco de manifestações de apoio às artes e ao teatro como, por exemplo, o já citado Festival Nacional de Teatro de Estudantes, levado a cabo por Paschoal Carlos Magno em 1959, mostrando-se uma importante iniciativa de apoio ao teatro amador na cidade e no país. Mas o fato marcante é que além do incentivo às artes, Santos constituiu-se também num importante centro político com um movimento sindical forte, atingido duramente a partir de 64 com a usurpação do poder pelos militares.

Local de fundamental importância para a história do país, o porto de Santos foi palco de acontecimentos que transformaram a nação. Desde a organização sindical às primeiras reivindicações trabalhistas e intensas greves. Foi lá também que a cidade se acotovelou para ver a sombra do navio-prisão Raul Soares se projetando sobre o cais. Era a longa noite da ditadura militar que se iniciava.⁸⁶

Esse episódio referente ao navio-prisão é também narrado por Plínio Marcos em outra ocasião⁸⁷, dando conta da desconfiança e do temor que o poder central votava aos trabalhadores do porto: “Lá em Santos é que o pau cantava a troco de qualquer coisinha. Que medo que a putada do poder tinha da gente do cais do porto”.⁸⁸

Fernando Teixeira da Silva, num interessante estudo sobre os operários do

⁸⁵ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. **Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. p.115.

⁸⁶ Ibid., p.116.

⁸⁷ Segundo o autor, falando da gente da Baixada Santista: “Nossos melhores quadros estavam presos no porão de um navio, o Raul Soares. A bem da verdade, presos na covardia. Na calada da noite. Antes dos milicos terem decretado o golpe armado. Um ou dois dias antes do golpe militar. Que foi num primeiro de abril. O primeiro de abril mais sujo da história do Brasil. Prenderam a liderança sindical da Baixada Santista. Que bosta! Que fedor ! In: BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1996. p.88.

⁸⁸ BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil**: pronografando e subvertendo São Paulo: Senac, 1996. p. 88.

porto de Santos, no período compreendido entre 1937 e 1968, destaca a forte influência do PCB (Partido Comunista Brasileiro) entre os trabalhadores portuários e na própria cidade de Santos, sobretudo entre 1945 e 1947, quando candidatos do partido obtiveram importantes vitórias eleitorais na Baixada Santista e na cidade de Santos como um todo.

Com um ativo movimento sindical, os operários da CDS (Companhia Docas de Santos), realizaram inúmeras greves em defesa de direitos trabalhistas e políticos, além das “greves de solidariedade” à trabalhadores de outras categorias, o que serviu para consolidar a união dos trabalhadores em prol de interesses coletivos.

O período mais crítico dessas reivindicações ocorre entre 1960 e 1963, denominado pelo autor como “a era das greves”, com inúmeras “greves políticas” e “greves de solidariedade”, fazendo crescer a tensão social nesses anos que anunciavam o golpe militar de 64, o que contribuiu para tornar a sustentação do governo de Jango impossível, apesar de sua linha populista e de sua política de bom entendimento para com os trabalhadores. Com o golpe, além da perda de direitos conquistados à duras penas, fecharam-se para os trabalhadores os canais de reivindicação e negociação com o governo⁸⁹

Obviamente, esse movimento político que rondava o cais do porto não atingia o grosso da população portuária. Malandros, rufiões, traficantes, prostitutas e outros tipos inferiorizados no tecido social, não se organizavam em associações ou em movimentos pela defesa de seus direitos que nem eles mesmos tinham certeza se existiam.

Além dos locais, nem sempre facilmente identificáveis como tendo por referência o cais do porto, as personagens que ganharam vida no teatro, na crônica e em outros escritos, deixam a impressão de terem saído diretamente do submundo para adentrarem nas histórias escritas sobre eles, a começar pelo próprio nome pelo qual respondem: signos de um mundo hostil, suburbano, onde os padrões de honra e moralidade burgueses conclamados pelos cidadãos honestos da sociedade convencional não se fazem aceitos e respeitados.

Carlos Pinto, em artigo escrito poucos dias depois da morte de Plínio Marcos, relembra suas personagens:

Há pouco mais de duas semanas estive visitando o Plínio no Incor, junto com Tanah Corrêa, onde abrimos o baú e relembramos vários personagens de suas crônicas, figuras que construíram grande parte da história considerada marginal desta cidade de Santos. Falamos da Boca, de Nego Orlando, Luciano, Oswaldo Malcriado, Velácio, Toninho Navalhada e tantas outras figuras folclóricas que se tornaram personagens vivas, reais, de seus

⁸⁹ SILVA, Fernando Teixeira da. **A carga e a culpa** : os operários das Docas de Santos: Direitos e cultura de solidariedade (1937-1968). Santos: Editora Hucitec; Prefeitura Municipal de Santos, 1995.

escritos. Nada de figuras criadas pela imaginação do autor. Personagens criadas pela exclusão social, vítimas do sistema gerado pelas elites, grande parte delas hoje envolvidas nessa vergonha de crime organizado. As personagens de Plínio são de um tempo em que existiam malandros. Hoje, o que vemos são mesmo bandidos da pior espécie, alguns dos quais residem nos mais luxuosos condomínios deste país.⁹⁰

Situar esse “tempo em que existiam malandros”, historicamente, é voltar nossos olhos para a zona portuária, e também para outros locais fora de Santos onde essa baixa marginalidade estava concentrada.

Hiroito de Moraes Joanides ressalta que na cidade de São Paulo esse segmento social – até pelo menos 1953 – concentrava-se no bairro do Bom Retiro, funcionando na órbita do meretrício confinado oficialmente neste território. Com a liquidação dessa zona de prostituição pelas autoridades da época, as atividades sexuais remuneradas passaram a ser exercidas principalmente no bairro dos Campos Elíseos, sem regulamentação, local que passou a ser conhecido vulgarmente como “Boca do Lixo”.⁹¹

Despejadas de seu antigo recinto, o que se viu foi a procura dessas mulheres por um local para morar. Hotelecos, casas-de-cômodo e outras instalações pouco povoadas, comuns no bairro dos Campos Elíseos e em torno das Estações Ferroviárias da Luz e Sorocabana, lugares tradicionalmente procurados para essas práticas, devido, entre outros fatores, ao grande número de pessoas que por ali passam.

Até fins da década de 1960, aproximadamente, principalmente em São Paulo, Santos e outros locais urbanos de grande concentração humana, torna-se possível inferir que esse submundo marginal era constituído por regras, relacionamentos, práticas sociais e códigos de valores, peculiares a esse universo, que gradativamente vão deixando de existir ou se transformando, de tal forma a se tornar algo diferenciado daquilo que existia antes. Essa mutação histórica se faz acompanhar por uma mudança geral da sociedade, sentida no crescimento das cidades metropolitanas, no avanço da industrialização, seguida do crescimento populacional.

Na década de 1970, o mundo mergulhava numa crise em larga escala. Eric Hobsbawm, ao analisar esse momento, afirma que essa crise se fizera sentir com bastante intensidade na África, na Ásia Ocidental e na América Latina. Em contrapartida, nas

⁹⁰ PINTO, Carlos. O silêncio da voz dos excluídos. In: **Plínio Marcos, um grito de liberdade**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 2001. Memorial. Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas, organizada para integrar uma exposição com o mesmo nome, realizada em São Paulo, no Memorial da América Latina, em 2001.

⁹¹ JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977.

“economias de mercado desenvolvidas”, o crescimento econômico tornou-se mais lento e menos seguro, com o aumento do desemprego na Europa Ocidental, o progressivo desabamento das economias do mundo socialista, quando velhas fórmulas pareciam não mais dar conta dos novos problemas. Nos países pobres ou em desenvolvimento, como o Brasil, aumentou paralelamente a desigualdade social e a concentração de renda. “Nesse monumento de injustiça social, os 20% mais pobres da população dividiam entre si 2,5% da renda total da nação, enquanto os 20% mais ricos ficavam com quase dois terços dessa renda”.⁹²

A crise do petróleo em 1973, provocando efeitos negativos a nível mundial, mesmo na Europa ocidental, Japão e EUA, provocando inflação, desemprego, queda de produção, entre outras conseqüências, coincide com o momento final do denominado “milagre econômico” no Brasil, durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Nesse período, por força de investimento estatal em obras industriais de grande vulto nos setores de Energia, Telecomunicações, Mineração, além dos investimentos em infra-estrutura, somados ao grande fluxo de capital estrangeiro aplicado no país nesse período, a economia brasileira obteve elevados índices de crescimento e progresso.

Caio Prado Junior aponta a ilusória sensação de desenvolvimento sustentável nesse contexto do “milagre”, referindo-se: “[...] à situação, no essencial, de dependência e subordinação da economia brasileira com respeito ao contexto internacional do capitalismo em que nos enquadrados”.⁹³

Um país que, a exemplo de outros países subdesenvolvidos, não deixava de ser, “[...] um simples setor periférico e satélite do capitalismo internacional de onde lhe vêm todos os impulsos e freios que comandam o seu comportamento econômico”.⁹⁴

É desnecessário dizer que os principais atingidos com a situação de dependência e subordinação à economia internacional, no Brasil, são as classes populares e os miseráveis de todo tipo, considerando-se as diversas formas de injustiças sociais, a concentração de renda, o arrocho salarial, o desemprego, entre outros, que se agravam ainda mais nas situações de crise.

Nos anos 1960, São Paulo, acima de todas as outras cidades brasileiras, apresenta um crescimento elevado em sua indústria ao mesmo tempo que um achatamento dos salários da classe trabalhadora. Segundo Manoel T. Berlinck, que estudou a questão da marginalidade social na cidade de São Paulo:

⁹² HOBBSBAWM, E.J. As décadas de crise. In: **Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.393-420.

⁹³ PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 43ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 345.

⁹⁴ Ibid., p. 346.

Informações adicionais apresentadas em estudo sobre padrão de vida da classe trabalhadora da cidade de São Paulo confirmam tais observações. Este estudo, que compara dados de 1958 e 1969, revela que, nesse período, ocorreu uma perda sensível do poder aquisitivo da família trabalhadora e do salário do seu chefe.⁹⁵

No entendimento deste autor, há uma intrínseca relação entre concentração de renda e pobreza, sendo a última percebida principalmente entre os migrantes que se deslocam das regiões rurais para grandes centros urbanos.⁹⁶

São Paulo tornou-se o grande centro industrial brasileiro no período, atraindo para si um enorme contingente de migrantes vindos de diferentes regiões do país, inchando as periferias e aumentando as estatísticas sobre a miséria na região. Ao fim da década de 1970, estudos sociológicos apontaram um crescente aumento da violência nas grandes cidades brasileiras decorrente, entre outros fatores, do quadro de superlotação nas metrópoles – a paulista, principalmente -, sendo estas incapazes de absorver toda essa gente em seus mercados de trabalhos formais, abrindo margem para a informalidade, as atividades ilícitas e a criminalidade.

É admissível a assertiva de que essas mudanças ocorridas enfaticamente após a década de 1950 estão interligadas e terminam por acarretar, direta ou indiretamente, uma nova conjuntura histórica onde uma nova situação social se enuncia para os diferentes segmentos sociais que compõem a sociedade do período. Assim, torna-se possível a consideração de um distanciamento econômico e social entre as classes, propiciada principalmente pela concentração de renda quando, somado ao crescimento populacional composto por migrantes pobres ou miseráveis de outras regiões do país, em sua maioria, passamos a ter um quadro de extremidades sociais exacerbadas, onde uma minoria possui capital e renda em abundância, no pólo oposto a uma grande maioria que possui empregos com baixos salários, subempregos e ocupações informais diversas. Obviamente, não é possível olvidar e deixar de constatar os setores médios que se beneficiaram com o modelo econômico do regime, compostos por profissionais liberais, funcionários públicos, burocratas ligados ao aparelho de Estado, grupos presenteados pelo “milagre”, consumidores de bens de consumo duráveis. Entretanto, é principalmente a classe mais baixa na hierarquia social que nos interessa aqui. Os marginalizados, essa ampla categoria, que muitas vezes escapam de

⁹⁵ BERLINCK, Manoel T. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 80

⁹⁶ Ibid., p. 96-104.

entrar para as estatísticas oficiais do governo que, de acordo com os indícios, aumentara muito nesse quadro de transformações do período.

Os marginalizados miseráveis (ou próximos a essa condição) não somente parecem ter aumentado em quantidade nesse período, como seus locais de atuação e vivências passam a ser outros, não mais confinados ou aglomerados em determinados espaços da cidade e sim, dispersos em inúmeros pontos onde habitam ou trabalham (roubando, traficando, esmolando, catando lixo, etc.), fazendo do ambiente da rua seu novo habitat. Embora considerando o grande número de favelas, cortiços e outros conjuntos habitacionais precários existentes nesse período, observamos que essas aglomerações não impedem que bandidos e criminosos se espalhem por toda a cidade, verdadeira zona de trabalho para esses indivíduos, ou que se misturem com a população fazendo entre elas suas vítimas preferenciais. Ainda que a favela ou o morro possam lhe servir de lar, suas atividades ilegais não se restringem a esse ambiente. Do mesmo modo, os catadores de lixo ou pessoas que precisam sair para garantir seu sustento fora do seu local de moradia.

O que é passível de percepção, desse modo, é a existência de uma marginalidade diferenciada que se anuncia no decorrer da década de 1960, com novos padrões de comportamento e ética que se completam aos novos espaços físicos e sociais que passam a ser o seu campo de ação.

Hiroito de Moraes Joanides, respeitado morador da “Boca do Lixo” até à década de 60, demonstra que a baixa marginalidade desse tempo, possuía certas fronteiras geográficas muito melhor delimitadas e respeitadas.

Sempre que leio ou escuto falar a respeito daquele recinto, vejo apontarem-no unanimemente como o mais efetivo antro de corrupção que já se teve notícia, o que não corresponde à realidade. Antro de corruptos, sim, mas de corrupção, não. Na Boca do Lixo, pelo menos enquanto se manteve ela circunscrita, em sua ambiência, àquele perímetro por mim descrito anteriormente, antes do progresso, ou sei lá o que, haver levado a prostituição e a massa delinqüente a todos os pontos e bairros da cidade, ali, dizia eu, naquela “colônia” de corruptos, ninguém corrompia ninguém. Os corrompidos é que para ali acorriam.⁹⁷

Esse autor, conhecido pelo afamado título de “rei da boca”, habitou esse local durante vários anos, depois de ter sido acusado do assassinato do próprio pai sem que, de fato, houvesse sido provado sua autoria no crime. Seu relato, produzido durante a década

⁹⁷ JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977. p. 73.

de 1960, nos ajuda a esclarecer as relações sociais e os tipos marginais desse ambiente, o qual tão bem conhecia. H.M. Joanides ressaltava ainda o seguinte ponto:

Para um habitante da boca do lixo de então, o seu mundo, a sua vida como criminoso, se resumia e se restringia aos limites compreendidos pela “Boca”. Prostitutas e marginais constituíam a totalidade das pessoas com as quais se relacionava. Não convivia, nem sequer conhecia estudantes, moças virgens ou mulheres honestas.⁹⁸

Esse mesmo autor destaca em seu livro autobiográfico como esse recinto de marginalizados aos poucos vai se dispersando e instalando pequenas “Bocas” num raio de ação cada vez mais ilimitado. Já no final da década de 1950, uma nova filosofia de “ação preventiva” seguida pela polícia incorreu em operações de “limpeza” e repressão ao ambiente, afugentando seus membros para outras ruas e bairros da cidade onde passam a praticar atividades da mesma espécie que antes, apenas não mais nesse confinamento tácito.

Mas não são somente seus espaços de delinquência e habitação que se descentraram. Também uma nova ética, novas formas de atuação e de relacionamento com a sociedade “integrada” se transformaram. Passa a existir uma criminalidade menos sujeita à regras, indistinguindo suas vítimas nas diversas classes sociais, com as quais agora passam a se misturar e a conviver. No decorrer deste estudo, retomaremos esta questão. Por ora, basta-nos chamar a atenção para essas mudanças que devem ser entendidas no contexto dessas transformações econômicas, políticas e sociais, pelas quais passa a sociedade brasileira, principalmente após 1964.

Os marginais plínio-marquianos, em seu conjunto, são constituídos por diferentes tipos sociais que vão desde o trabalhador informal, como os catadores de papel de *Homens de Papel*, e o desempregado (operário desqualificado) encarnado por Zé de Quando as Máquinas Param, até à prostituta, o assaltante e o assassino de *Barrela* e *Oração para um Pé-de-Chinelo*, etc. Na dramatização do mundo social em que vivem, alguns deles podem ser tomados como “malandros”, entendidos enquanto pessoas que tentam burlar as leis, vivendo também de expedientes estranhos ao mundo do trabalho, invertendo, pela sagacidade e ousadia, uma condição socialmente desfavorável para outra que lhe beneficia.

Assim, podemos tomar a personagem Negrão, da peça *Dois Perdidos Numa noite Suja*, como um tipo malandro que tenta se furtar ao trabalho que lhe cabe, explorando o trabalho de outrem, conforme se dá a entender pelo diálogo entre Tonho e Paco:

⁹⁸ JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977. p. 74

Tonho – Você não têm nada que ver com a minha vida.
 Paco – Afinou como uma bicha. Poxa, que papelão!
 Tonho – Papelão, não. Bati um papo com o Negrão, ficou tudo certo.
 Paco – Você é que acha.
 Tonho – O Negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos.
 Paco – Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro Negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir.
 Tonho – O Negrão contou que eu dei dinheiro pra ele?
 Paco – claro! Você é trouxe. E agora todo mundo sabe.⁹⁹

Na história, Paco e Tonho dividem o mesmo quarto de uma hospedaria miserável. Ambos trabalham com biscates no mercado, onde descarregam mercadorias de caminhões, entre outros serviços. Tonho descarregara um caminhão de peixe onde habitualmente o Negrão trabalhava, durante sua ausência. Este fato, permite ao Negrão conseguir metade do pagamento que Tonho recebera ao descarregar o caminhão. Mas o que demarca sua malandragem é a sua clara intenção de continuar extorquindo dinheiro de Tonho, usando do mesmo expediente.

O tipo de malandragem presente nos enredos dessa dramaturgia facilmente cruza as fronteiras do simples modo de vida vadio, individualizado, onde o sujeito que carrega essa marca vive de pequenos golpes, numa sociedade em que as leis e as regras lhes são francamente adversas tendo em vista sua posição social medíocre, entrando no terreno da violência física e da exploração aberta e explícita do outro ser humano, em condição de desvantagem.

A categoria de malandro, neste trabalho, deve ser entendida numa significação bastante ampla, que acomoda diferentes tipos de delinquência, da mais simples, incrustada na cultura brasileira, como, por exemplo, pequenos atos de desonestidade para com o outro, bem como as mais complexas como roubos de grande monta, gerando sérios prejuízos a alguém ou algo, uma vez que, conforme já acentuado, não estamos a falar do malandro do morro, amante do samba e do carnaval, numa época em que uma ordem social supressora do seu modo de vida se instaura no Brasil, a partir do primeiro governo de Vargas.

Roberto Damatta, analisando a figura do malandro no universo social que o engendrou, enfatiza uma observação importante:

⁹⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global Editora, 1979. p. 33.

O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido.¹⁰⁰

Parece existir então, uma linha tênue separando o malandro, lugar-comum no imaginário popular, subentendido como o malandro do morro carioca, do autêntico marginal ou bandido disposto a se utilizar de qualquer meio – mesmo o assassinio – para obter o fim almejado.

Mais do que isso, mesmo considerando que os seres marginalizados enfocados por Plínio Marcos transcendem, em graus variados, o legítimo malandro, ou o malandro do samba, em seu estilo de vida, comportamento social e práticas divergentes, nos é permitida essa aproximação entre esses tipos sociais por estarem todos suscetíveis à mesma lógica social que perpassa suas vidas: a da exclusão e sobrevivência. Excluídos do mundo do trabalho formal (nem sempre por opção) e submetidos à ausência de recursos materiais e culturais, esses marginais nem sempre encontram no trabalho honesto e sacrificado uma promessa confiável de ascensão social e melhoria de vida. Também porque esse universo social nem sempre apresenta estímulos para que esse caminho seja trilhado, raramente fornecendo exemplos de pessoas que enriqueceram ou mudaram de posição social por via do trabalho honesto.

O caso dos negros no Brasil, em sua maioria, é paradigmático desse quadro de exclusão e anomia social. A história do negro na sociedade republicana do século XX, esteve, em grande parte, condicionada pelo preconceito da sociedade no referente à sua herança de escravo, sobretudo para aqueles que permaneceram nessa condição de cativos até a abolição, em 1888. Uma população que liberada da escravidão encontra uma situação igualmente degradante no mercado de trabalho e na sociedade em geral. Florestan Fernandes, numa conhecida análise sobre a situação do negro e sua integração na sociedade urbana paulista¹⁰¹, no período imediato que se segue após a abolição da escravidão, nos dá a entender que a vida na cidade representava para a maioria dos negros paulistas, miséria e sofrimento, convertendo-se num pesado ônus para as centenas de famílias em miserável situação, que não

¹⁰⁰ DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 269.

¹⁰¹ Existem algumas discussões que criticam a tese de Fernandes. Ver principalmente: ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)**. Bauru: EDUSC, 1998. Apesar dessa revisão, não há como negar a posição de inferioridade social do negro e da família negra no quadro geral da sociedade brasileira de fins do século XIX e no século XX, ainda que passe a existir uma porcentagem de operários negros artesãos, ou pertencentes aos setores médios, que não deve ser desconsiderada.

tinham onde morar, se alojando em quartos de cortiço improvisados (quando podiam pagar o aluguel) ou se abrigando no refúgio oferecido por parentes e amigos melhores capitalizados e organizados, quando estes existiam. Mas se a vida “ordeira” se mostrava tão injusta, com rendimentos instáveis e diminutos e reconhecimento incerto, uma outra via, natural em ambientes miseráveis e desorganizados, se mostrava bem mais compensadora: o caminho da prostituição, do crime e da malandragem. Na avaliação de Fernandes:

Uma prostituta que visitasse a afilhada no cortiço ou fosse levar a mesada para a mãe portava-se como ‘grande senhora’ e certamente era vista como tal, mesmo por aqueles que aparentavam desprezá-la [...] o vagabundo contumaz que explorasse uma, duas ou mais amantes e praticasse roubos ocasionais e, principalmente, o ladrão profissional levavam ‘vida de macho’, tinham sempre dinheiro e conseguiam, num ‘golpe de sorte’, o que os companheiros ‘ordeiros’ mas ‘trouxas’ não ganhavam durante anos de trabalho afrontoso e, às vezes, no decorrer de uma vida de árduas privações.¹⁰²

Assim, a ascensão financeira se dava de forma inexoravelmente mais rápida por essas vias, dispensando um esforço literalmente menor do que no trabalho árduo, e se mostrando acessível a qualquer um que não quisesse continuar a viver uma vida bem próxima à do escravo, ou pior que esta.

Lidando com as transformações de caráter histórico que dizem respeito a época e à marginalidade paulista em seu nível mais baixo, verificamos então que os tipos marginais que aparecem na dramaturgia, como também em outros escritos, constituem-se enquanto segmento social heterogêneo, como seres humanos específicos de uma época na história e, no mesmo sentido, expostos às mudanças conjunturais, com práticas culturais, conhecimentos, linguagem, valores morais e normas de conduta, peculiares a esses indivíduos que se reconhecem como próximos ou iguais, numa zona delimitada geograficamente e, ou, sócio-culturalmente, não precisando necessariamente se situar fisicamente num espaço mapeado. No caso do teatro plínio-marquiano, essa marginalidade é inspirada principalmente na Baixada Santista, com ênfase para o cais do porto. Todavia, tornaram-se importantes em sua vida suas experiências e andanças em São Paulo, onde passou a viver nas décadas de 1960 e 1970, permitindo-lhe perceber essa marginalidade em outros espaços, quando procura captar e expor através do teatro muitas de suas características, que transcendem as fronteiras de Santos.

¹⁰² FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 145.

Observar essa mutação histórica da marginalidade urbana paulista, torna-se exequível no momento em que a inserimos no conjunto de transformações maiores dessa década de 1960 e parte dos anos 1970; transformações em várias instâncias da realidade que a atingiram diretamente, seja, por exemplo, pelo recrudescimento e vigilância do aparelho policial a esses setores, seja pela política-econômica adotada pela ditadura que pouco ou nada beneficiou as classes mais baixas na hierarquia social, elevando o número de marginais e, conforme o nosso entendimento, indiretamente, a criminalidade e a violência também no setor civil.

Essa marginalidade abordada pelo autor santista, deste modo, inscreve-se numa época de profundas mudanças, onde seu universo também muda, embora não se altere sua condição social de marginal, longa permanência histórica que ganha novas cores, de acordo com as sucessões de grupos no poder com interesses que não se identificam com as necessidades da enorme massa de párias e marginais brasileiros.

CAPÍTULO II: À MARGEM DA SOCIEDADE: BATALHAS E REPRESENTAÇÕES DE UM “REPÓRTER” DE UM TEMPO OBSCURO

2.1 CENSURA E RESISTÊNCIA

Plínio Marcos de Barros fez parte de uma galeria de artistas perseguidos pela censura no período que se segue ao golpe militar de 1964. Na verdade, a instituição da censura, que nunca havia deixado de funcionar no Brasil, já havia barrado o autor desde seu primeiro trabalho – *Barrela* -, em 1959. Na ocasião, conforme descrito anteriormente neste trabalho, Patrícia Galvão mostrara a peça do jovem palhaço a Paschoal Carlos Magno, promotor do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, que decide montá-la. Depois de ser enviado à Censura Federal, o texto é proibido, vindo posteriormente a ser liberado para uma única encenação permanecendo, depois disso, proibido até 1981.

Se retrocedermos um pouco mais no tempo, é possível constatar ainda outras experiências que o jovem Plínio tivera com a censura, quando ainda era palhaço de circo, trabalhando no circo cigano do Seu Ricardino e Dona Cora, ainda que o principal atingindo não tenha sido a sua pessoa. Seu Ricardino, o dono do circo, fora chamado a comparecer na Delegacia de Diversões Públicas, quando o seu número de hipnose passou a ser proibido em todo o Estado de São Paulo.

É o próprio autor quem relata a experiência:

Sofremos a violência terrível do impedimento de trabalhar. Fomos chamados lá para sermos comunicados que, daquela data em diante, ficavam proibidos no Estado de São Paulo (naquele tempo, a censura era estadual) números de hipnose. Foi um golpe duro. Muito duro. Sem a hipnose do seu Ricardino, era fracasso certo.¹⁰³

Contudo, é na década de 60 que o cerco da censura à Plínio Marcos, e às artes em geral, se fecha, estabelecendo um rígido controle sobre as produções artísticas, principalmente após 1968. Num debate, onde atuou como debatedor em 1976, o dramaturgo santista ilustra o caso de São Paulo – até 1968 -, particularmente com relação ao teatro.

¹⁰³ BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1996. p. 96.

São Paulo viveu em 66/67/68 uma época que pode ser classificada de época de ouro para o teatro: a liberdade de expressão no palco era quase total. A gente conseguia liberar as peças, conseguia mandar ver do jeito que quisesse. Então a nossa dramaturgia ficou uma potência.¹⁰⁴

O vigor do teatro se fez sentir nessa 1ª fase do regime militar, com o surgimento de diversos textos e apresentações de espetáculos, hoje consagrados, em escala até então sem precedentes. Entre eles, *O Santo Inquérito* (1965), de Dias Gomes; *Liberdade, Liberdade* (1966), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, além de *Arena Conta Zumbi* (1966) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), entre diversos outros espetáculos totalizando, somente no ano de 1967, 120 espetáculos.

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. Até a decretação do Ato Institucional nº 5, que suspendera a Constituição de 1967 e instalara no país, explicitamente, o arbítrio do executivo, parecia reinar entre as forças democráticas a impressão de que aquele período de tomada do poder pelos militares não estava destinado a perdurar, podendo ser restabelecidas as liberdades sufocadas pelo regime.

Sebastião C. Velasco e Cruz e Carlos Estevam Martins, denotam, em contraste à continuação no poder pelos militares, um momento em que:

[...] inaugurava-se em 15 de março de 1967 um novo período constitucional em que as liberdades públicas, as instituições representativas e a autoridade da magistratura – ainda que gravemente restringidas e ameaçadas pela legislação mencionada – tinham sido restabelecidas.¹⁰⁵

Essa data marca o início do mandato do Marechal Artur da Costa e Silva, que governaria o país até 1969, ao mesmo tempo em que as principais peças de Plínio Marcos estavam sendo conhecidas pelo público, ou em fase de elaboração, numa relativa liberdade de expressão, num tempo em que ainda era possível negociar satisfatoriamente a liberação dos trabalhos junto à censura, ou apresentá-los sob os auspícios da Justiça sob forma de um mandado de segurança ou outro instrumento semelhante.

¹⁰⁴ Ciclo de debates do teatro casa grande (coleção opinião). Editora Inúbia, 1976. p. 49.

¹⁰⁵ VELASCO E CRUZ, Sebastião C; MARTINS, Carlos Estevam. De Castello a Figueiredo: uma incursão na pré-história da “abertura”. In SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (org). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 31.

Com efeito, nessa época, enquanto trabalhava como camelô vendendo álbuns de figurinhas na feira no período da manhã, na TV Tupi, como técnico do canal 4, à tarde, e fazendo “bicos” como administrador de teatros à noite, o dramaturgo teria sua peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja* liberada pela Censura, num momento em que a mesma passou da Polícia Estadual para a Federal, podendo ser estreada no boteco “Ponto de Encontro”, numa primeira apresentação, para um público de 5 pessoas¹⁰⁶. Depois disso a peça obteria um sucesso de público gradativo, mas já gerando alguns dividendos para o autor, ainda que insuficientes.

Na Tupi nem ia mais. A comida vinha do Dois perdidos. Mudamos pro Teatro de Arena. Um aluguel louco, 70% da renda. Topamos. Sobrava pouco pra nós, mas eu ia mais firme na feira vender álbum. Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Delmiro Gonçalves escreviam a favor, no suplemento literário do jornal O Estado de S. Paulo. João Apolinário e Paulo Mendonça, do Grupo Folha, rasgavam elogios para o Dois Perdidos. No entanto, o público era pequeno.¹⁰⁷

Segundo o próprio autor, a peça de fato se consagrou após o episódio no programa “Pinga-fogo” da TV Tupi, com a deputada Conceição da Costa Neves¹⁰⁸, quando a peça deslanchou para o sucesso. Na mesma época, *Navalha na Carne* estreava em São Paulo, sendo levada depois para o Rio de Janeiro, quando somente depois de muita negociação, por intermédio da atriz Tônia Carrero, a peça foi liberada para esta cidade. O dramaturgo conta desta peça e da fase que se segue à peça anterior, o seguinte:

Agora, Navalha na Carne deu os tubos. Eu tinha tantas peças em cartaz, estava ganhando tão bem que... Quando as Máquinas Param, Homens de Papel e Dois Perdidos Numa Noite Suja estavam dando tanto, que eu comprei o meu apartamento.¹⁰⁹

Esse breve momento de “liberdade”, em que a Censura se mostrou menos eficiente, permitiu-lhe recuperar o prestígio inicial de 1959, quando Barrela foi descoberta.

¹⁰⁶ A peça foi encenada por 2 atores: Ademir Rocha e o próprio Plínio Marcos.

¹⁰⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1996. p. 103.

¹⁰⁸ Segundo Plínio, depois de uma discussão entre ele e a deputada no programa Pinga-fogo transmitido pela TV Tupi, ao vivo, em virtude das críticas que a mulher dirigiu à peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, os jornalistas propuseram um debate na televisão, aceito de imediato pelos dois lados. Seriam três deputados debatendo com três profissionais do teatro. A mulher escolheu o deputado Aurélio Campos e “um tal de deputado Carvalhaes”. Do lado de Plínio, foram escolhidos Fernando Torres e Augusto Boal. O debate acabou em vaia e xingação onde, na versão de Plínio, a deputada e seu grupo foram vergonhosamente derrotados, obtendo o programa 90% de Ibope, com reprise. Consagração para a peça. In: BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha Difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1966. p. 103-106.

¹⁰⁹ STEEN, Edla Van (comp). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 261.

Décio de Almeida Prado refere-se a esse momento na história como de consagração do autor, redescoberto pelas companhias teatrais:

1967 ficará como o ano em que as companhias paulistas descobriram que representar Plínio Marcos é um bom negócio tanto artístico quanto econômico, tentando recuperar em alguns meses de intensa exploração de sua dramaturgia os longos anos em que se pensou justamente o contrário. Parece ter havido um remorso coletivo em relação a este escritor que os críticos não suspeitavam existisse entre nós e que permaneceu congelado por tanto tempo.¹¹⁰

Com o endurecimento do regime a partir de 1968, os militares se empenharam em constituir instrumentos jurídicos, burocráticos, administrativos e policiais – eficazes, no intuito de salvaguardar o sistema político e ideológico em movimento desde 1964. Um desses instrumentos privilegiados passou a ser a censura, tendo em vista a complementaridade desta com a propaganda veiculada pelo regime, exaltando um “Brasil Novo”, comprometido com o progresso em todos os sentidos, contrário a desordens e à agitações, fatores vistos como entraves ao desenvolvimento do país. Ao exaltar valores morais e religiosos, os novos detentores do poder visavam transmitir a imagem identitária do brasileiro como pacífico, ordeiro, dedicado à família e à religião, avesso ao comunismo e respeitador da autoridade constituída. Na verdade, essa era muito mais uma imagem ideal que o regime procurava fazer passar como certa, a ser introjetada na consciência coletiva. Encarregado desta tarefa estava a propaganda do regime, apoiada pelo controle da imprensa e das manifestações artísticas que pudessem esboçar atitudes de oposição ao novo sistema.

Analisando os pareceres do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), emitidos sobre as peças de Chico Buarque, Sandra Siebra Alencar, nos informa que: “[...] os espetáculos eram caracterizados como atentados à moral e aos bons costumes, aos valores religiosos, e, principalmente, uma ameaça ao regime vigente”.¹¹¹

Essa suposta preocupação em resguardar a moral e os bons costumes cultuados pelo povo brasileiro, esconde a verdadeira intenção dos detentores do poder em evitar qualquer movimento que pudesse incorrer em mudança estrutural e revolução, representando ameaça ao poder instituindo. Sabemos que as bases que fundamentaram o golpe de 1964 são provenientes de grupos sociais dominantes como a Igreja Católica, o

¹¹⁰ PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Finto**: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 230.

¹¹¹ ALENCAR, Sandra Siebra. A censura versus o teatro de Chico Buarque de Holanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, V. 15, n. 2, p. 102. jul/dez. 2002.

empresariado, além de outros setores da elite brasileira, tradicionalmente contrários a movimentos sociais revolucionários e, principalmente, adversários declarados da doutrina comunista. Ressalte-se ainda o entrelaçamento de interesses desses grupos conservadores com a política norte-americana de expansão capitalista e combate ao comunismo no contexto da Guerra Fria.

Os mecanismos de censura, longe de serem instrumentos neutros, acima das classes sociais, funcionando como instância vigilante quanto à manutenção do respeito a valores consensualmente aprovados pelo coletivo, existiram no Brasil condicionados aos interesses das classes dominantes, seja no período imperial, na primeira fase republicana, no “Estado novo” ou no Regime de 1964.

Nessa última ditadura, podemos perceber o aprimoramento da máquina de censura objetivando torná-la mais eficaz de acordo com os interesses do regime: eliminar qualquer forma de propaganda ou ideologia que se opusesse ao poder constituído.

Em 21 de novembro de 1968, é criado o Conselho Superior de Censura, de acordo com a Lei 5.536, tendo por competência reexaminar,

em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, e elaborar normas e critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-os à aprovação do ministro da Justiça.¹¹²

Essa lei estabelece normas e regulamentos, entre outras coisas, para as atividades artísticas, entre elas o teatro, definindo as classificações por faixa etária, por exemplo, também válidas para o cinema. A pesquisadora Creuza de Oliveira Berg estudou a censura às manifestações artísticas durante o regime militar, baseando-se nos pareceres emitidos por Censores e Técnicos de Censura, relativos a canções, peças de teatro e outras produções artísticas. Lançando um olhar sobre as formas de censura anteriores ao regime de 1964, se depara com a criação do SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas), por meio do Decreto nº 20.493, subordinado à Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, durante o governo Dutra, em 1946. Segundo a autora, neste decreto estão as bases para o direcionamento da censura no período da ditadura.

O decreto de 1946 é a essência da Censura no regime militar. Seguido à risca, ele jamais é abandonado, substituído ou modificado: a censura é que

¹¹² BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EDUFSCAR, 2002. p. 92.

vai sendo adequada segundo a necessidade do momento por outros decretos.¹¹³

O SCDP passa a ser o instrumento central na tarefa de levar a cabo a censura a todas as regiões do país, sendo reorganizado seu funcionamento e atuação pela Lei 5.536, já citada. Essa lei, através do art.14, substitui a denominação de censor federal por técnico de censura. A esses técnicos caberia fiscalizar os trabalhos de caráter artístico, como músicas, filmes e peças teatrais, por exemplo, emitindo um parecer censório, “contendo a apreciação do censor acerca do trabalho avaliado e a base legal na qual fundamentava sua decisão, e tinham validade de cinco anos”.¹¹⁴

A DCDP passa a encarregar-se do treinamento dos técnicos de censura, fornecendo-lhes suporte material para a realização de seu trabalho, como, por exemplo, o fornecimento das apostilas que orientavam sobre o conteúdo a ser censurado.

Essa censura, encabeçada por esse órgão, pode ser dividida em diferentes etapas no processo censório, fazendo parte, ao final, de um mesmo conjunto de objetivos. A censura de caráter burocrático, baseia-se numa legislação separando-se em dois níveis: o nível preventivo, onde age o censor fiscalizando os trabalhos e emitindo seu parecer com os cortes a serem efetuados ou a proibição; o nível punitivo, que complementa a censura prévia, atuando na verificação daqueles trabalhos censurados, se estão sendo apresentados publicamente obedecendo aos cortes determinados, lançando mão de processos-crime contra os artistas, de acordo com a legislação penal, podendo significar também a prisão do autor e o impedimento da apresentação do espetáculo, com o uso de força policial. Ainda, uma outra censura pode ser posta em ação. De caráter extralegal, a ação visa combater a resistência ao trabalho convencional de censura do DCDP, utilizando meios que vão desde práticas de violência física contra artistas, até atentados terroristas e assassinatos. Nesse caso, é dado à resistência um tratamento semelhante ao que é dispensado à luta armada.¹¹⁵

Perseguido pela repressão da censura, Plínio Marcos continuaria seu trabalho de contestação à realidade brasileira, elegendo também como alvo a própria censura, como fica claro no texto *Verde Que Te Quero Verde*, de 1968, escrito para integrar a Primeira Feira Paulista de Opinião, nesse mesmo ano, promovida pela Sociedade Cultural Teatro de Arena. O espetáculo reunia ainda mais cinco peças: *A Receita*, de Jorge Andrade, *O Líder*, de Lauro

¹¹³ BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio:** expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EDUFSCAR, 2002. p. 89.

¹¹⁴ Ibid., p. 92-94.

¹¹⁵ Ibid., p. 121-122.

César Muniz, *A Lua Muito Pequena* e *A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal, *Alimália*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *É Tua a História Contada?*, de Bráulio Pedroso. Além das peças, integravam a Feira músicas, filmes, poesias, fotografias, pondo em destaque a realidade nacional. Compunha-se aqui, um mosaico construído por artistas censurados pela ditadura.

A Sociedade Cultural Teatro de Arena, teve de enfrentar uma verdadeira batalha para conseguir apresentar o espetáculo, recorrendo judicialmente da proibição, só se tornando possível a exibição do espetáculo em virtude de um mandado de segurança expedido pela Justiça, uma vez que o apelo dos organizadores à figuras de alta patente, como o coronel Portocarrero, chefe do gabinete do DPF, não surtiram efeito, bem como os pedidos de revisão à censura. Ainda assim, o mandado de segurança não consegue ser prorrogado, vindo a ser impugnado em 10/04/69 pelo 3º subprocurador-geral da República, pondo fim ao direito de apresentação, questão agora inteiramente sob o domínio da censura.¹¹⁶

Verde Que Te Quero Verde, é um texto curto escrito em forma de diálogo jocoso, com o fito de ridicularizar e satirizar a ação truculenta da censura, pondo em descrédito a instituição. Nessa peça, o autor debocha do moralismo, do patriotismo e da imagem de seriedade auto-imposta por esses censores, pondo em cena toda a falácia desse órgão, mostrando-o como a negação daquilo que os censores cobravam dos artistas censurados. Nos pilares em que se assentavam a filosofia da censura: moralismo, respeito à família burguesa, hierarquia, patriotismo, defesa da propriedade privada, catolicismo, as personagens deste pequeno texto são a própria antítese desse conteúdo. No esquema rígido de hierarquia cultuado entre eles – chefe, subchefe, Superior/subordinado – o dramaturgo acrescenta o palavrão, o desrespeito, a prepotência, nesse meio, fazendo da prática de trabalho dos censores uma atividade ignóbil e hipócrita que tentava proibir um livre exercício de discussão, expressão e pensamento, enquanto que no interior da própria censura concentravam-se essas práticas que os censores visavam coibir lá fora.

Numa outra peça, intitulada *O Abajur Lilás* (1969), o dramaturgo apela para a metáfora, denotando nesse texto uma clara alusão política às forças sociais em confronto no país naquele momento – com ênfase para a guerrilha urbana -, quando o aparelho repressivo estatal passa a perseguir e a eliminar fisicamente integrantes de grupos guerrilheiros organizados.

A peça constitui-se num libelo contra a censura maior à liberdade de pensamento, à organização social e ao desrespeito aos direitos humanos, freqüentemente

¹¹⁶ BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EDUFSCAR, 2002. p.141-143.

violados, em todos os níveis, pela censura e pela repressão política e policial, conjuntamente.

As falas de *O Abajur Lilás* são marcadas pela crueza do meio marginal onde convivem duas prostitutas, uma espécie de cáften homossexual e seu capanga, e uma outra meretriz que entra em cena no seguimento da peça. Na ficção, Giro, o proxeneta, é dono do apartamento que é utilizado pelas meretrizes para realizarem suas atividades remuneradas. Na maior parte do tempo do 1º ato, as mulheres vivem um enervante conflito com essa personagem, interessada em fazer com que elas trabalhem mais, o que conseqüentemente aumentaria sua margem de lucro no negócio.

O recurso à metáfora usada pelo autor, permite a exposição, na peça, de uma estrutura sócio-política que se sustentava no país naquele momento, dando sentido às relações sociais entre os diferentes atores e grupos envolvidos nesse processo. No entender de Sábato Magaldi:

As três prostitutas que dividem um sórdido quarto simbolizam, em verdade, o comportamento dos oprimidos em face do poder. Uma acomoda-se, outra tem espírito conciliador mas chega a delatar, e uma terceira encarna a contestação radical. O preposto do dono homossexual do prostíbulo, para vencer as resistências da revoltada, destrói os móveis do aposento e atribui a ela o estrago – costureira prática nazista, introduzida entre nós pelo regime de excessão.¹¹⁷

Célia encarna a revoltada, consciente do proveito que dela é tirado em benefício do cáften, disposta a inverter essa situação mesmo que por meio das armas. Tentando convencer Dilma a lhe emprestar o dinheiro para comprar um revólver com o qual mataria Giro, representa a imagem da guerrilha, empenhada, principalmente a partir de 1969, em derrubar o regime por meio da luta armada.

Segundo nos dá a entender Jacob Gorender, no ano de 1969, descortina-se diante dos grupos esquerdistas radicais, como a ALN e a VPR, por exemplo, a opção pela luta armada, tendo em vista o fechamento do regime com a conseqüente repressão a partidos e grupos de esquerda, impedidos de participação política legal.

O capítulo das lutas de massas estava encerrado. Nas trevas da clandestinidade, não havia resposta possível que não a do combate pelas armas. As vanguardas revolucionárias não podiam ser partidos políticos com braços armados, mas organizações de corpo inteiro militarizadas e voltadas

¹¹⁷ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3.ed. São Paulo: Global, 1997. p. 308.

para as tarefas da luta armada.¹¹⁸

Na peça, Giro simboliza o poder estabelecido, voltando-se para a perseguição de Célia, que o enfrenta desde o início e que havia quebrado o abajur do quarto.

Célia, numa clara alusão aos grupos de oposição à ditadura, termina por provocar o incitamento do expectador à tomada de posição: ou lutam contra o dominador ou se juntam a ele, submetendo-se assim à tirania do poder ilegítimo instalado no país:

Célia – chegou a hora de dar uma decisão com a bicha. Ou entram na minha e a gente encara o veado e o brocha, ou as duas se arreglam com a bichona. Não tem mais deschavo. Não quero ninguém fazendo média.¹¹⁹

A figura de Osvaldo, uma espécie de guarda-costas contratado por Giro, permite a Plínio Marcos mostrar em cena o elemento da repressão política inerente ao regime. Osvaldo, visando incriminar as mulheres, quebra uma porção de objetos do quarto e sai. No quinto quadro, a indicação cênica marcada pelo autor nos mostra que elas estão de mãos e pés amarrados, quando inicia-se o interrogatório. Na negação das interrogadas em delatar a culpada pelo estrago no quarto, Giro autoriza Osvaldo a se utilizar de práticas de extrema violência para obter a confissão das mulheres:

Giro – Osvaldo, essa vaca tem que saber. (Osvaldo chega perto de Dilma. Como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela. Dilma grita de dor.)

Dilma – Ai, ai, filho da puta! Nojento! Veado! Filho da puta! Ai, pelo amor de Deus!

Giro – Espera, Osvaldo. (Pausa) Quem foi, Dilminha?

Dilma – Não sei! Juro que não sei!

Giro – Osvaldo, é contigo mesmo.

Dilma (aterrorizada) – Não! Não! Não!

Osvaldo – Tá apavorada, putana? (Ri.)

Dilma – Não sei! Não sei! Não Sei!

(Osvaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma.)

Dilma – ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa! Ai, ai! Limpa... limpa...ai...ai... (Desmaia).¹²⁰

Além do torturador sádico, o autor evidencia também os instrumentos de

¹¹⁸ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987. p. 153.

¹¹⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p.51.

¹²⁰ Ibid., p. 56

tortura que se faziam objetos usuais dos agentes da repressão naqueles dias, inclusive o terrível pau-de-arara, utilizado pela repressão em todas as regiões do país: “(Osvaldo começa a montar o cambau; pau-de-arara: duas cadeiras com um pau no meio.).”¹²¹

Ao final, já quase no pau-de-arara, Leninha delata Célia, que é assassinada por Osvaldo com vários tiros de revólver.

Práticas comuns nos órgãos de repressão da ditadura, a tortura física e psicológica e o assassinato, sem dispensar o terrorismo, com seqüestros, extermínios e atentados a bomba, conforme nos sugere o “caso Riocentro” no Rio de Janeiro em 1980, num momento já avançado da alardeada abertura política iniciada no governo de E. Geisel.

A partir de 1969, a pretexto de combater os terroristas, a sublevação popular contra o regime, e outros perigos à ordem constituída, o decreto-lei nº 667 põe sob o controle e coordenação do Exército todas as polícias estaduais, transferindo para o governo federal essas forças de combate, antes sob o controle e à disposição dos governos estaduais. De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro, com a medida, as polícias militares passaram a funcionar como força militar no combate à guerrilha urbana, dando apoio ao exercito que antes não conseguia manter sua presença nas grandes capitais a todo momento.¹²²

O combate à luta armada torna-se complementar ao combate dos censores, na medida em que de acordo com as diretrizes de pensamento que permeavam as ações de defesa e resguardo do regime, orientados pela Doutrina de Segurança Nacional, o gérmen do comunismo podia se instalar em vários meios e de diversas formas, sendo necessário uma maciça vigilância, principalmente aos estudantes, intelectuais, artistas e profissionais liberais que, em grande parte, eram os que aderiam a grupos guerrilheiros no país. Nessa “guerra ideológica”, o despreparo, a ignorância e a truculência de censores e policiais se fazia notória.

Plínio Marcos, em entrevista já citada, nos lembra essa confusão e falta de discriminação dos agentes da repressão em geral, onde o adjetivo “subversivo” podia ser aplicado aos mais diversos indivíduos e grupos, sem uma distinção muito clara e uma classificação mais precisa desses movimentos por parte de censores e policiais:

Dá para você contar a experiência da prisão com detalhes?

Em 69. ‘eles’ estavam achando que a gente estava envolvido com toda a onda de terror, o cacete. Tinha vários movimentos no país. Um deles era o da rebelião dos jovens e dos artistas. Outro era, o movimento armado, com o

¹²¹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p.57

¹²² PINHEIRO, Paulo Sérgio. Polícia e crise política: o caso das polícias militares. In: DAMATTA, Roberto, et al. **Violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 59.

qual a gente não estava envolvido.
 Você foi preso como intelectual?
 ‘Eles’ achavam que tudo era uma coisa só, porque a gente estava em todas.
 Se alguém berrava contra a censura, ‘eles’ achavam que era a mesma coisa
 que assaltar banco. Então eu fui preso várias vezes.
 Você ficou preso quanto tempo ?
 Fiquei acho que uns três dias, no exército. Eles me prenderam como
 terrorista. Eles falavam: ‘Foi aquele banco que você assaltou?’ E eu dizia:
 ‘Mas que banco, não sei de banco’. ‘ Quem mandou você escrever esta
 peça?’ [...].¹²³

Além dessa prisão relatada, o autor foi preso ainda em diversas outras oportunidades por desacatar o veto à suas peças, montando espetáculos proibidos, sendo também detido várias vezes para interrogatório.

O caso de *O Abajur Lilás* repetiu-se ainda, de maneira parecida, com outras peças do autor. Proibida pela censura por cinco anos em 1970, após esse período – em 1975 -, começaram os ensaios¹²⁴, patrocinados por Américo Marques da Costa. Depois de feito o espetáculo para os censores assistirem, veio o veredito: proibida. Os motivos para tal decisão podem ser achados não somente no conteúdo político metaforicamente recoberto na peça, mas também pelo nome de seu autor, bastante ofensivo às consciências dos censores e autoridades, dado o conteúdo manifestamente imoral e subversivo que veiculava através de seus trabalhos e por meio também de suas atitudes.

Depois de tal proibição, os artistas e profissionais ligados ao teatro em São Paulo se mobilizaram promovendo diversas manifestações de repúdio à proibição desta peça e de outras, fazendo uma “greve” no dia 15 de maio de 1975 (dia da proibição da peça), prosseguindo com manifestações nas semanas seguintes, sendo lido um manifesto contra a censura, antes dos espetáculos, nos principais teatros paulistas da época.¹²⁵

¹²³ STEEN, Edla Van (comp). **Viver e Escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 261

¹²⁴ Em 1975, os ensaios para a apresentação da peça começaram: “com o Antônio Abujamra no comando. [...] com Lima Duarte, Walderez de Barros, Cacilda Lanuza, Ariclê Perez. E o Júlio de Lemos de assistente de direção.” In: Plínio Marcos, Sítio oficial. Dados biográficos. Disponível em: <www.pliniomarcos.com/dados/abajur.htm>. Acesso: em 3/2/2004.

¹²⁵ Esse documento foi lido nos teatros antes da apresentação dos espetáculos. Eis um trecho do mesmo: “[...] Os artistas do Brasil desejam um diálogo com as autoridades, e não se furtarão jamais a quaisquer encontros destinados a se procurar um modus-vivendi que torne possível a coexistência entre nós e o governo. Nesse sentido, representantes da classe teatral se avistaram, nos últimos meses, com vários ministros de Estado e com o próprio Presidente da República, general Ernesto Geisel. A esperança que foi semeada como resultado desses encontros fez surgir, na inteligência e no coração de todos nós, a expectativa de um tempo mais flexível e de maior compreensão, principalmente com o abrandamento da censura. Essas esperanças, porém, estão se diluindo no encontro com a realidade. A peça premiada no concurso do Serviço Nacional de Teatro – órgão do Ministério da Educação – Rasga coração, de Oduvaldo Vianna Filho, está proibida. [...] E agora nos chega a notícia da proibição da peça Abajur Lilás, de Plínio Marcos. O público compreenderá o quanto se exige de esforço e de recursos financeiros aplicados na produção de um espetáculo teatral. No caso específico

Ilka Marinho Zanotto demonstra o que essa manifestação em torno do Abajur Lilás significou:

As circunstâncias fizeram de ‘Abajur Lilás’ mais do que uma simples peça, uma bandeira. Ao defendermos sua liberação nos palcos nacionais, é a própria liberdade de expressão, condição primeira da criação artística, que defendemos¹²⁶.

Depois disso, o advogado Iberê Bandeira de Melo entrou com um recurso contra a censura, perdendo a causa em todas as instâncias, mesmo no Supremo Tribunal Federal.

Em meio a essa atmosfera repressiva, Plínio Marcos passara a ser um dos autores teatrais mais censurados do país. Entretanto, apesar do conteúdo chocante de suas peças, expressando em linguagem coloquial mensagens cuja decodificação não exigem um intelecto apurado do expectador, o cerco imposto ao autor, impedindo-o de encenar suas peças, não deveu-se somente ao teor subversivo ou imoral das mesmas. Relevante também, foram as inimizades e desafetos provocados pelo próprio autor junto a censores e autoridades, o que fazia com que a mera citação de seu nome ativasse nesses agentes o ódio e o rancor, pela desobediência do dramaturgo em relação às proibições prescritas. Um nome que se tornara maldito, depositário da insubserviência e da degeneração moral aos olhos daqueles que se sentiam atingidos pelas suas estocadas.

No dia 3 de agosto de 1968, o jornal Folha de S. Paulo publica: A situação de Plínio Marcos é a seguinte: trabalho dele que chega em Brasília, antes mesmo de ser lido, os censores dizem: Plínio Marcos? Proibido. Após o ano de 1968, o teatro de Plínio Marcos era sistematicamente censurado.¹²⁷

Apesar dos palavrões, a maioria dos escritos do autor não possuía um caráter

da peça de Plínio Marcos, além de um autor importante ser impedido de se expressar, tal proibição também coloca repentinamente no desemprego aqueles nossos colegas que estavam envolvidos nesse projeto, já que estava tudo pronto para ser estreado. Assim, na solidariedade a eles, resolvemos não apresentar o nosso espetáculo, hoje à noite. Esta decisão foi tomada por toda classe teatral de São Paulo, e neste instante este mesmo documento está sendo lido nas outras salas da cidade. Nossa atitude, não deve ser entendida como um gesto de provocação. Ainda esperamos que a luz volte a brilhar nos palcos de nosso país, mas hoje, simplesmente, não dispomos de condições emocionais para executar nosso trabalho”. (Manifesto da classe teatral Paulista, 1975). Disponível em : <<http://www.pliniomarcos.com/dados/abajur.htm>>. Acesso: em 3/3/2004.

¹²⁶ ZANOTTO, Ilka Marinho (Prefácio). In: BARROS, Plínio Marcos de. **O Abajur Lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo, Parma, [1969?].

¹²⁷ BARROS, Walderez de. Sítio Oficial. Dados Biográficos. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.Htm>>.

abertamente político que pudesse ser interpretado enquanto ameaça direta ao regime. Numa outra passagem de sua vida, Plínio conta um episódio onde trava um breve diálogo com um censor:

De repente, a Navalha na Carne foi proibida. Por quê? Dois Perdidos Numa Noite Suja foi proibida. Por quê? Todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Um filho da puta de um censor, num dia em que perguntei por que todas as minhas peças estavam proibidas, ficou nervoso:

- Porque suas peças são pornográficas e subversivas.
- Mas por que são pornográficas e subversivas?
- São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve.¹²⁸

Se levarmos a sério a colocação da ordem das palavras do censor, podemos perceber que o ato subversivo não está exatamente, ou não somente, nos escritos teatrais, mas antes na pessoa do autor, cuja conduta e rebeldia desafiava as normas e os valores pretendidos pelas autoridades oficiais. “Eu me propus que toda a vez que a censura me proibisse alguma coisa, eu escreveria mais três”.¹²⁹

No momento em que ocorre um relativo abrandamento da censura, Plínio Marcos se associa a um grupo de atores, músicos e outros artistas, formando “O Bando”, que passou a atuar clandestinamente encenando inicialmente *Barrela*, que completava 20 anos de proibição censoral. Era o ano de 1979. Depois disso, outras peças suas são montadas pelo grupo.

Ainda que sem essa intenção, torna-se pertinente constatar que a censura no Brasil contribuiu, de certo modo, para a celebração de alguns autores que, não fosse o trabalho dos censores colocando essas obras na lista das potencialmente perigosas à moral, aos bons costumes, e ao sistema constituído, talvez não tivessem tido a projeção que vieram a ter. Isso porque sempre chama a atenção do público e, principalmente, dos atores e categoria artística, esse ato de injustiça que deixa no prejuízo o próprio teatro brasileiro e todo o seu público, privado de ter acesso a um espetáculo livre e original que muito poderia lhes acrescentar. Assim, por vezes, podia ocorrer de uma peça sem grandes qualidades artísticas ser colocada ao lado de grandes produções na visão míope e ultra-conservadora da censura, indistinguindo valores estéticos entre elas.

¹²⁸ BARROS, Plínio Marcos de. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1996. p.103.

¹²⁹ GUIDARINI, Mario. **A desova da serpente**: teatro contemporâneo brasileiro. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996. p. 14.

No caso de Plínio Marcos, o alto valor artístico de seus trabalhos é incontestável. Ainda assim, podemos lançar a indagação a respeito dos efeitos “positivos” da ação da censura, por menores que tenham sido, sobre o trabalho do autor e sobre sua vida, na medida em que, paradoxalmente, àquela atmosfera repressiva o incitou a resistir e a escrever com mais força, contrariamente ao que era esperado por esses órgãos repressivos, interessados antes em desestimular qualquer trabalho dessa linha.

No tocante ao seu teatro, suas obras falam por si mesmas, no palco ou no papel impresso, conotando uma variedade de sentidos que descambam ao final para um incitamento ao repensar deste mundo, que tão cruamente era exposto aos olhos e à consciência do público, mostrando a continuação e o agravamento de uma situação de miséria e desigualdade - histórica -, que não havia sido resolvida pelos novos detentores do poder, em suas diferentes esferas e que, portanto, precisava ser debatida.

Mudança, se essa fosse possível, deveria se efetuar primeiro na consciência de cada um. Ai então seria possível uma mudança social verdadeira, e não simplesmente um revezamento de partidos políticos ou de grupos tendencialmente autoritários, dispostos a perpetuar um sistema benéfico aos segmentos de elite.

Plínio Marcos se bate contra a censura e contra a nova ordem instaurada, razão pela qual seu nome é amaldiçoado e seu teatro sufocado. Antes de apresentar soluções conclusivas que pudessem transformar a história em algo satisfatório para a maioria, traça o diagnóstico de uma sociedade enferma, onde o marginalizado não era o principal culpado por essa situação.

Expondo essa realidade para a um público variado, pretendia mostrar o inverso daquilo que o regime militar afirmava como a imagem ideal do país, cuja censura se encarregou de defender, reprimindo qualquer outra visão que não se coadunasse com a oficial.

2.2 “SERÁ QUE SOMOS GENTE?”

Na análise da totalidade do teatro de Plínio Marcos, percebemos que há recorrências constantes em suas criações, no que tange aos elementos temáticos privilegiados nessas histórias. Carregadas de conflitos do início ao fim, em frases curtas e diretas em sua

maioria, suas peças exibem o campo de ação no qual suas personagens se debatem, num duelo ininterrupto em meio à carência material em que vivem, no intuito de garantir a sobrevivência, entre outros fins.

Esse campo de ação é preenchido por três elementos que consideramos como fundamentais para a ancoragem de um sentido coerente no interior de cada uma das peças e na conexão entre elas. São eles: o tema da exclusão(social, econômica, política, afetiva), perpassando os enredos, permitindo-nos o esclarecimento das alternativas de vida, contatos sociais, ocupações sócio-profissionais, etc; as relações de poder entre as personagens, marcando as posições sociais e delimitando as condições de dominação ou submissão relativas a cada indivíduo; a exploração do homem pelo homem, que complementa os tópicos anteriores, contribuindo para a compreensão desse cenário maldito conforme o enunciou o dramaturgo.

Deste modo, esperamos poder vislumbrar um pouco mais de perto esse universo tão insistentemente descrito pelo teatrólogo em estudo.

Iniciemos pelo tema da exclusão. Nas produções teatrais plínio-marquianas o elemento da exclusão aparece com frequência em diferentes cores, na fala, no figurino e nas ações de suas personagens, nos mais variados grupos. Essa rejeição não é somente social, assumindo no conjunto das peças características culturais, econômicas e políticas, que se mesclam, formando em complexo de misérias que envolve esse universo por todos os lados, interna e externamente.

Em *Navalha na Carne* (1967), a prostituta Neusa Sueli vive uma relação de conflito intenso com seu cáften, Vado, por motivos banais cujas causas são inicialmente de ordem econômica, descambando para a plena humilhação da parceira, anulando nela qualquer traço de dignidade e valor humano.

Ao entrar no quarto, depois de uma estafante jornada de trabalho, Neusa Sueli encontra Vado deitado na cama lendo uma revista em quadrinhos, irritado por não ter encontrado o dinheiro que a mulher geralmente lhe deixava no criado-mudo. Após uma ininterrupta série de agressões verbais pelo cáften, Plínio Marcos deixa claro pela voz de Vado a condição de excluída da prostituta, marginalizada e renegada pelo próprio parceiro de infortúnio – ambos do mesmo ambiente – que dá à sua relação com a meretriz uma significação meramente pecuniária, cuja exploração econômica passa a ser o único motivo para que ele se envolva com ela.

Vado – Vagabunda, miserável! Sua puta sem calça! Quem tu pensa que é ?

Pensa que eu estou aqui por quê ? anda, responde! (Pausa). Não escutou ? Responde! Por quê ? Você acha que eu te aturo por quê ?

Neusa Sueli – Eu sei... Eu sei...

Vado – Sabe né ? Então diz. Por que eu te aturo ?

Neusa Sueli – Poxa, Vadinho, eu sei...

Vado – então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez antes que eu te arrebente. Por que eu fico com você ?¹³⁰

Neusa Sueli – Por causa da grana.

Vado – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!

Neusa Sueli – Por causa da grana.

Vado – Repete mais uma vez!

Neusa Sueli – Por causa da grana.

Vado – Mais alto, sua puta nojenta!

Neusa Sueli – Por causa da grana!

Vado – Isso mesmo. Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu. Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana! É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho. Eu sou o Vadinho das candongas, te tiro de letra fácil, fácil. Eu estou assim (faz gesto com os dedos indicando muitas) de mulher querendo me dar o bem-bom. Você sabe disso também, não sabe? (Pausa). Sabe ou não sabe ?

Neusa Sueli – Sei... Sei, sim...¹³¹

Neusa Sueli é excluída não somente pelos clientes que a tratam como mercadoria descartável, mas pelo próprio amante que se esforça para não deixá-la esquecer os termos dessa união, ou seja, o pagamento que ela lhe deve pelos seus préstimos como amante.

A maior parte das suas personagens compartilham esse sentimento de inferioridade perante a sociedade, mostrando uma faceta desses seres marginalizados que pouco transparece na vida real no contato desses tipos com o cidadão honesto ou integrado. Neusa Sueli é tratada como lixo por alguém que se encontra em situação parecida com a dela, mas numa posição que lhe é superior, pelas vantagens que lhe advém de seu papel de explorador, enquanto que do ponto de vista moral se torna mais condenável, dado que lança mão da violência física e psicológica, violentando os sentimentos da mulher de quem aparentemente é cúmplice na miséria.

As marcas da exclusão transparecem no marginal de muitas maneiras, seja

¹³⁰ O ato de perguntar, ou a pergunta em si, pode ser entendida como uma manifestação de poder que o inquiridor exerce sobre o inquirido, na medida em que o que é perguntado pode revelar algo do inquirido ou uma parte do que ele realmente é. Uma tentativa de penetrar numa zona particular do interrogado. Para Elias Canetti, “Toda pergunta é uma intromissão. Onde ela é aplicada como um instrumento de poder, a pergunta corta feito faca a carne do interrogado”. E mais à frente, continua: “[...] E isso porque o efeito das perguntas sobre o inquiridor é o de uma elevação de sua sensação de poder; elas lhe dão vontade de fazer mais e mais perguntas [...]”. In: CANNETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 285. No caso desta passagem entre Vado e Neusa Sueli, a violência da pergunta na exigência premente de uma resposta, denota essa afirmação de poder do cáften sobre a prostituta. .

¹³¹ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.16-17.

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 com 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.

Além da palavra, uma outra característica externa que denuncia a marginalidade da qual o indivíduo é depositário, é a aparência física e, particularmente, o traje que a pessoa veste, bem como o calçado que usa. No teatro em estudo, o figurino adotado é sempre composto por peças de vestuário que possuem rasgos, sujeira, fealdade, sendo sempre roupas velhas ou já bastante gastas pelo uso excessivo. Para uma sociedade que se acostumou ao consumo e a cultivar ideais de riqueza e poder material, a sentença que é emitida a respeito do valor dos indivíduos na escala social se dá, quase sempre, a partir da demonstração desse indivíduo de sua capacidade em capitalizar recursos e auferir renda. Ocorre que, o primeiro sinal que atesta esse seu valor ao nível econômico é a sua aparência física, externa, representado pelo traje e pelo modo de portar-se perante os outros indivíduos, ou mesmo através do automóvel que possuía. Esses sinais exteriores, deste modo, são entendidos como reveladores não somente da posição social de uma pessoa, mas de sua integração social e seu comprometimento em preservar ou não um modelo de sociedade, contribuindo para a sua manutenção.

Parece peculiar à cultura ocidental essa classificação dos atores sociais a partir dos trajes que os vestem. Nas sociedades do Antigo Regime, a nobreza de corte consolidava sua identidade sócio-cultural e sua importância por meio de um conjunto complexo de rituais sociais, tornando de fundamental importância a vestimenta, a maquiagem, assim como os gestos físicos e maneiras de andar, dançar e falar – signos de superioridade –, que denotavam uma diferenciação desse grupo em relação aos outros, inclusive as camadas burguesas em ascensão na Europa Ocidental que, por vezes, procuravam adotar os padrões estéticos e culturais dos nobres. Norbert Elias, analisando a corte francesa de Luís XIV, denota esse conjunto de práticas e códigos culturais cultivado pela nobreza, cuja lógica gerada pela etiqueta influenciava diretamente nos papéis sociais e na marcação da posição de cada

um na corte.

Através da etiqueta, a sociedade de corte faz a sua auto-representação, as pessoas distinguem-se umas das outras e, todas juntas, distinguem-se dos que são estranhos no grupo, dando a todos e a cada um a prova do valor absoluto da sua existência.¹³²

No Brasil, observa-se essa marcação de posições sociais distintas também na elite nacional, tentando deixar bem claro o abismo que separava senhores de escravos de pequenos comerciantes, escravos e subordinados, bastando a presença dessas figuras para que a hierarquia social que representavam fosse compreensível mesmo por um estranho. Essa distinção poderia se dar também entre os indivíduos ricos, bem sucedidos nos negócios, que fizeram fortuna nas minas ou mascateando pelas ruas, já no século XVIII, que procuravam exibir seu sucesso e poder construindo sobrados burgueses luxuosos nas cidades na medida em que um universo urbano se sobrepunha gradativamente ao rural, alçando ao poder uma nova elite, conforme nos indica Gilberto Freyre, ao destacar as transformações da paisagem urbana e sócio-cultural de Minas Gerais nesse período: “Fazem-se identificar e distinguir por um tipo nobre de casa urbana ou semi-urbana, utilizado também pelos senhores rurais mais opulentos nos meses de chuvas, quando vêm com as famílias para as cidades”.¹³³

Na cidade de São Paulo de fins do século XIX, conforme destacou o trabalho de José Mario Martinez Ruiz, a respeito das formas de sociabilidade, etiqueta e identidade sócio-cultural da classe social mais rica e sofisticada de paulistanos entre 1895 e 1930, esses traços de diferenciação no campo cultural, social e econômica da elite paulistana em relação aos outros segmentos sociais, se farão presentes nos diversos espaços urbanos de uma cidade que deixa de ser uma monótona vila, limitada por seu provincianismo, para se tornar uma cidade modernizada, capaz de atrair para si os capitais provenientes da cafeicultura, assim como acomodar uma população heterogênea de imigrantes, ex-escravos, profissionais liberais e pobres de todo tipo. Na ânsia de distinguir-se dessa população e dos novos afortunados que surgiam, a elite abastada de paulistanos vai lançar estratégias para garantir a visibilidade da hierarquização social e da superioridade cultural que desejava imprimir e perpetuar na sociedade. Entre essas maneiras de destacar seu poder, estava a construção de palacetes em áreas nobres da cidade, a etiqueta e o vestuário

Para Martinez Ruiz:

¹³² ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. 29.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p.78.

¹³³ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcalismo rural e desenvolvimento urbano. 1º tomo. 5.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977. p. 8.

Nas ruas da cidade, a elite vai ganhar visibilidade, ostentando trajes elegantes. A novidade, contudo, não será apenas a distinção pelo traje – aspecto que remete ao século XIX e a uma vida de diversões intra-muros. A novidade será, principalmente, a preocupação obsessiva com a aparência, afim de mostrar, nas ruas, o poderio econômico, e de acompanhar a moderna velocidade da moda para manter a distância de outros segmentos sociais. Além disso, era importante porque propiciava a possibilidade de re/construírem a hierarquia social através desses elementos: modas e requinte social.¹³⁴

Saindo do ambiente de São Paulo para o Rio de Janeiro do século XIX e da Belle Époque, Jeffrey D Needell analisou a cultura de elite da alta sociedade carioca, destacando a influência da cultura européia – principalmente a francesa e a inglesa – entre os círculos elitistas nessa cidade. A Europa, ao servir como modelo de refinamento cultural e de civilidade, proporcionava à alta sociedade carioca os paradigmas de distinção de classe que iam além da diferenciação econômica e política entre a elite e o restante da população.

Ao se referir ao fetichismo da mercadoria no Rio de Janeiro, no que tange às mercadorias de luxo consumidas na capital do império, observa que o desejo do carioca abastado ao consumir esses importados está ligado à fantasia de identificação cultural com a aristocracia européia, tornada possível pelo uso de tais objetos. Expressa a tentativa de implantar no Brasil a civilização aos moldes europeus, levada a efeito pelo grupo da elite do Rio de Janeiro. Uma elite que, ao adotar um vestuário projetado para o clima europeu, muito mais frio do que o clima carioca, desconsiderava o desconforto desses trajes perante o prazer de se sentir civilizada e aristocratizada e, portanto, num degrau superior, em todos os aspectos, frente às outras classes da sociedade brasileira.¹³⁵

No tocante aos segmentos sociais mais baixos da população brasileira, esses signos sócio-culturais que atestam a posição do indivíduo no corpo social ao qual pertence e que são facilmente identificáveis, permanecem muito além do final do século XIX, nas mais diversas regiões do país. O estigma do marginal, entendido como o mal vestido, barba por fazer, apresentando inclusive caracteres físico-biológicos que atestam sua identidade, numa perspectiva lombrosiana voltada para tipos físicos onde a imagem externa do indivíduo fala por si mesma, denunciando sua propensão ao crime e à delinquência, não deixará de existir, fincando raízes na consciência coletiva, atravessando o século XX.

¹³⁴ RUIZ, José Mario Martinez. **Etiqueta, Sociabilidade e Moda: a identidade da elite paulistana (1895-1930)**. 1999. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Assis, 1999. Assis.

¹³⁵ 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. p. 193-202.

Se tomarmos o estudo de Florestan Fernandes¹³⁶, já citado, sobre a integração do negro recém-liberto da escravidão na sociedade republicana brasileira, podemos observar o forte estigma que pesava sobre essa categoria racial, pelo fato de serem negros, estando a cor associada à escravidão, sinônimo de atraso, ignorância e sujeira, preconceitos esses corroborados pelas teorias raciais difundidas pelo imperialismo europeu na África e outras regiões do mundo, quando homens como o conde francês Joseph Gobineau (1816-1882), por exemplo, exaltavam a superioridade da raça branca, espécie de depositária da verdadeira cultura e evolução dos povos, observando com horror e desaprovação “*a mistura insana de raças*” que se processava na sociedade brasileira de meados do século XIX, conforme pontuou Roberto Damatta.¹³⁷

Boris Fausto mostrou em estudo que, entre 1904 e 1916, na cidade de São Paulo, o número de negros e mulatos presos era bastante superior em relação ao número de brancos, de acordo com a parcela que representavam esses grupos minoritários na totalidade da população¹³⁸, realçando a visão negativa que a população e as instituições em geral nutriam sobre esses marginais, tornando-os alvos preferenciais da repressão policial.

Na dramaturgia em questão, a peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja* põe em relevo esse aspecto do marginal, prejudicado pela sociedade a partir da roupa que usa e pelo sapato que calça, mesmo o indivíduo sendo de cor branca, fator que se torna prejudicial na competição da personagem Tonho por um emprego no mercado de trabalho.

Tonho – você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa eu ia ver. nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... Assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo, a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei para fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala para fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. Eu sabia responder aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem.¹³⁹

¹³⁶ FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1978.

¹³⁷ DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil?** 2. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 38-39.

¹³⁸ FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano** : a criminalidade em São Paulo (1880-1924). São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 52.

¹³⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global editora, 1979. p. 22-23.

A exclusão aqui se manifesta mesmo para alguém como Tonho, com um grau razoável de estudo - portanto qualificado para um trabalho urbano especializado -, simplesmente porque sua vestimenta promove uma correspondência com a marginalidade, denegrindo assim quem a veste. Todavia, ainda que a aparência externa denote nos outros (e na própria pessoa) esse sentimento de desconfiança e de desvalorização social, essa imagem depreciativa pode ser desfeita se se descobre, por exemplo, a posição social elevada desse indivíduo que, possuindo bens materiais e capital, é também possuidor de um certo status social, o que lhe garante o respeito dos outros, imprimindo um novo sentido à sua pessoa, ainda que sua apresentação formal não seja condizente com o seu lugar na cadeia social.

Em verdade, essa representação do marginal se consolida de maneira inconfundível na medida em que à sua exterioridade pessoal, espécie de carta de apresentação em nossa sociedade, vem somar-se o espaço onde vive e onde trabalha.

Se considerarmos que a atribuição de valores aos indivíduos condiciona-se levando-se em conta o lugar onde estes estão inseridos, podemos constatar que o espaço onde vivem e realizam suas atividades é de fundamental importância na determinação do grau de integração de cada um na sociedade capitalista.

O geógrafo Milton Santos, consegue perceber esse papel do espaço na configuração das disposições sociais entre os indivíduos:

Morar na periferia é se condenar duas vezes à pobreza. À pobreza gerada pelo modelo econômico, segmentador do mercado de trabalho e das classes sociais, superpõe-se a pobreza gerada pelo modelo territorial. Este, afinal, determina quem deve ser mais ou menos pobre somente por morar neste ou naquele lugar.¹⁴⁰

O lugar onde se mora determina também, em grande parte, as interações sociais e os círculos de amizade e solidariedade que as pessoas compõem, promovendo, muitas vezes, na sociedade externa que os cerca, uma impressão de identificação entre os membros moradores deste local, induzindo-os a pensar que habitantes de um mesmo bairro compartilham dos mesmos padrões culturais e códigos morais, homogeneizando a opinião sobre tais indivíduos.

Norbert Elias demonstrou que uma mesma comunidade, considerada homogênea a partir de seus indicadores econômicos, nacionalidade, ascendência étnica ou

¹⁴⁰ SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 4.ed. São Paulo: Nobel, 1998. p. 111.

nível educacional, possuía uma clara consciência da diferenciação existente entre os grupos que ali habitavam aquele local. Trata-se de Winston Parva, nome fictício dado a uma pequena comunidade inglesa, em estudo realizado em fins da década de 1950, que apresentou uma configuração social surpreendente, mostrando que as famílias mais antigas se auto-percebiam como estabelecidas, monopolizando as possibilidades de acesso ao poder naquela comunidade. Controlavam as associações locais e gozavam de um nível satisfatório de coesão social, o que lhes permitia se auto-proclamarem superiores, herdeiros e preservadores dos bons costumes ligados pela tradição. Em oposição a eles, estavam os habitantes do “loteamento”, considerados outsiders, com práticas sócio-culturais reprováveis moralmente, associadas à delinquência, à baderna e à promiscuidade, num quadro de anomia social considerável.

Esse importante estudo nos mostra a força do estigma lançado pelos habitantes da “aldeia” aos moradores do “loteamento”, produzindo uma falsa visão onde o comportamento imoral e anti-social de uma minoria era atribuído a todos os moradores daquele conjunto, marginalizando-os ao ponto de provocar nesses habitantes a interiorização dessa imagem negativa sobre esse ambiente, embora existissem ali moradores de boa índole e conduta social louvável.¹⁴¹

Plínio Marcos parece ter captado esse processo de construção de representações, realizado por grupos sociais ou indivíduos a respeito de outras pessoas pertencentes a outros círculos sociais diferenciados.

Assim, em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, Tonho se sente superior a Paco por ser de um conjunto social diferente, ainda que pobre, tendo inclusive estudado, realidade impossível na vida de seu companheiro de quarto:

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

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

Paco – Vai ser lixeiro?

Tonho – Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou, eu estudei.¹⁴²

Embora trabalhando no mesmo serviço, ganhando renda semelhante e dividindo o mesmo quarto com Paco, Tonho pertence a um grupo social diferente, com

¹⁴¹ ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.

¹⁴² BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global editora, 1979. p. 21

família morando no interior de onde recebeu uma outra educação. Seu parceiro de quarto, ao contrário, é o arquétipo do malandro criado nas ruas e em reformatórios, reproduzindo um estilo de vida e uma mentalidade própria ao baixo marginal, numa mescla de egoísmo, grosseria, ignorância e crueldade, achando absurdo, por exemplo, que alguém possa ter convivido com o pai biológico, como no caso de Tonho:

Paco – Vai me enganar que você tem casa?
 Tonho – Claro, como todo mundo.
 Paco – Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Pôxa, fica lá na sua casa.
 Tonho – Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim para cá. Papai não pode me ajudar...
 Paco – Quem tem papai é bicha.
 Tonho – Você não tem pai, por acaso?
 Paco – Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe é que a gente sabe quem é.
 Tonho – Eu sei quem é meu pai.
 Paco – Quem é teu pai?
 Tonho – Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai.
 Paco – Sei lá se é. Sua velha pode trepar com qualquer um.¹⁴³

Paco imagina que as pessoas daquele ambiente, mesmo estando ali provisoriamente, são todas cínicas e moralmente degradadas ao mesmo estilo dele.

Os trabalhadores do mercado que carregavam e descarregavam caminhões, assim como os catadores de restos de mercadorias que se serviam das sobras de alimentos apodrecidos, tinham nesta época ocupações extremamente precárias, sem direitos sociais e trabalhistas, numa fronteira muito tênue entre o trabalho honesto e a delinquência, podendo ser facilmente ultrapassada sempre que a ocasião fosse propícia para isso.

O mundo da baixa marginalidade aparece em Plínio Marcos em constante proximidade com o mundo dos simplesmente pobres, num trânsito perigoso que promove, por vezes, a passagem do trabalhador ao assaltante ou assassino, rompendo os limites entre os dois campos sociais. Todos eles estão convivendo em ambientes urbanos fétidos ou carentes de recursos, onde o progresso pretendido pelos governantes não chegava, isolando-os em sua miséria. Esta é, em parte, a situação de Zé de *Quando as Máquinas Param*, operário de fábrica sem qualificação que é demitido da empresa onde trabalhava ficando em péssima situação econômica e social.

Andando todos os dias atrás de emprego, Zé não consegue uma vaga,

¹⁴³ BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global editora, 1979. p.29-30

aprofundando-se em um estado de desespero que, paralelamente, pode ser estendido também à outras pessoas participantes deste mundo, como os meninos de famílias pobres e desestruturadas que caminhavam para a mesma tragédia social vivida por Zé, tendo poucas expectativas de um futuro melhor.

Nina – Tá pensando em quê, Zé?

Zé – Nessa molecada. Eles passam o dia na rua. Os que não derem sorte com a bola estão lascados! Que nem eu.

Nina – Deus é grande.

Zé – Mas parece que esqueceu da gente.

Nina – Não diz bobagem.

Zé – Todo dia ando pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga.¹⁴⁴

Esses meninos abordados pelo autor, encontravam-se muito próximos à categoria dos menores abandonados que sobreviviam nas ruas de São Paulo, expostos aos mais diversos perigos, suscetíveis de entrarem para o mundo do crime, conforme nos afirma Rosa Maria Fischer Ferreira, que pesquisou as condições de vida de menores marginalizados na década de 70:

Todos os meninos que estão nas ruas estão expostos à possibilidade da delinquência e ao contato com indivíduos, grupos e organizações que podem levá-lo, ou mesmo obrigá-lo a se inserir no “mundo do crime”. E, isto é tão válido para o “Office – boy” que trabalha regularmente pelas ruas do centro, quanto para o jovem abandonado que vive à custa de expedientes.¹⁴⁵

Nessa história engendrada pelo autor, acontece algo que se relaciona com o exposto acima, quando um dos meninos companheiros de “pelada” de Zé, é preso em flagrante roubando peças e acessórios de um automóvel. Esta peça, de 1967, é a segunda versão de *Enquanto os Navios Atracam*, de 1963, que toma como temática exatamente a questão do desemprego, quando São Paulo e o restante do país apresentavam altos índices de mão-de-obra ociosa que não conseguia ser absorvida pelo sistema produtivo industrial formal nessa época. Na voz de Zé, Plínio Marcos procura retratar a situação de milhares de brasileiros, muitos deles nordestinos migrantes em busca de melhoria de vida na metrópole.

Entre essas pessoas, o grau de consciência que possuem de sua miséria e de

¹⁴⁴ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 65.

¹⁴⁵ FERREIRA, Rosa Maria Fischer. **Meninos de rua: expectativas e valores de menores marginalizados em São Paulo**. São Paulo: Poligráfica, [entre 1971 e 1979].

sua condição de excluídos torna-se flagrante em vários dos escritos do autor. Em *Oração Para um Pé-de-Chinelo*, Bereco procura esconderijo na casa de Rato que o repudia, com medo do Esquadrão da Morte. Na fala do alcagüete, o dramaturgo santista procura deixar claro esse sentimento de rejeitados sociais, sem nenhum poder de decisão sobre qualquer proposta que diga respeito às suas miseráveis vidas, vindas sempre de cima para baixo, sem consulta prévia.

Bereco – Tá me secando, Rato?

Rato – Não, não. Só estou dizendo o que é.

Bereco – Tu nem se toca, se eu entrar em pua.

Rato – E adianta muito, eu me doer por ti? Bereco, eu não conto. Nem eu, nem tu, nem ela. As coisas acontecem sem a gente poder miar. A vontade da gente não conta, nunca contou. Se os homens vão te apagar, não adianta eu estrilar. Ninguém vai dar pelota. Tu que é tu não vai ter chance. Vai pro beleléu e fim. Se acaba. E fica por isso mesmo. Nenhum puto vai perder o sono por teu presunto.¹⁴⁶

Essa consciência de “jogados fora” é compartilhada pelo próprio autor, que se sentia marginalizado pelo mercado de trabalho, tendo sido demitido por diversas vezes de jornais e revistas, bem como pelos “cidadãos contribuintes”, muitos deles enxergando-o como delinquente, revoltado, comunista, e outros adjetivos, desmoralizando e desqualificando o autor enquanto artista e cidadão.

Abdias José dos Santos, biscateiro por profissão, escreveu um depoimento sobre sua vida de trabalhador autônomo, analisando esse universo onde milhares de homens e mulheres tentavam sobreviver nesse difícil cotidiano de subempregados, desconsiderados pelos outros segmentos melhor estabelecidos social e financeiramente, deixando a esses marginais a condição de indigentes, não reconhecidos:

Posso passar um dia sem comer nada e até uma, duas ou mais semanas comendo qualquer coisa. Isto tem se passado tanto na minha vida, principalmente nos últimos dez anos, e eu sei que isto se repete com milhares de trabalhadores. Ora, a falta de comida não me afronta, não me leva à angústia ou ao desespero tanto como a humilhação que sofremos pelo simples fato de sermos trabalhadores.¹⁴⁷

Abdias faz alusão, em certo sentido, ao sentimento comum a muitos dos desclassificados sociais do país naquela época, falando indiretamente por eles também.

¹⁴⁶ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 22.

¹⁴⁷ SANTOS, Abdias José dos. **O biscateiro**: depoimento de um trabalhador. Petrópolis: Vozes, 1980.

Entre o camelô, o autônomo ou trabalhador volante, e o marginal mais baixo na escala social, como as prostitutas da zona portuária de Santos ou os criminosos, a imagem do desprezo que a sociedade devota a esses indivíduos parece se confirmar, não somente pela voz abafada de alguns, mas pelas atitudes, gírias, vestuário e estilo de vida que, embora determinados pelo meio social no qual se inserem, denotam um certo rancor e uma boa dose de rebeldia, profanando os códigos civilizacionais da sociedade convencional, afirmando um novo modo de vida às expensas da moral burguesa, causando indignação e receio entre as pessoas desse mundo “integrado”.

O discurso sobre a situação miserável em que vivem vem à tona na ficção plínio-marquiana, também pela voz de um trabalhador, não envolvido com assaltos, tráfico de entorpecentes ou qualquer outra prática criminosa. Humilhado e profundamente angustiado com a possibilidade de ver seu filho jogado a esse mundo mau em que todos viviam, o operário Zé decide pelo aborto da criança, não vislumbrando saída frente à realidade brutal perante a qual ele e todos os necessitados estavam expostos inexoravelmente. É o que transparece no seguinte diálogo.

Nina – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.

Zé – claro que gosto. Por isso mesmo que não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Pra viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxó? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos.¹⁴⁸

Fala de profunda comoção, facilmente transposta para a realidade, as palavras de Zé traduzem o drama de muitos dos brasileiros daquele período, condenados a uma existência insípida sem perspectivas de melhoria na profunda miséria em que se encontravam, ou forçados a trabalhar por baixos salários numa atividade fria, incapaz de transmitir prazer pessoal ao trabalhador. Uma espécie de escravidão disfarçada e, de certo modo, consentida pelos próprios trabalhadores que admitem a perpetuação de um círculo vicioso, a partir do momento em que se casam e geram filhos, oferecendo assim os pulsos generosamente às algemas que lhe aprisionarão eternamente.

Zé – eu também quero proteger, Nina. E quero livrar a cara dele dessa sacanagem de nascer pobre. Eu não quero que meu filho amanhã seja que

¹⁴⁸ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.116.

nem eu, que só pego a pior.¹⁴⁹

E mais à frente acrescenta:

Zé – Sei lá! A noite passada, eu me esqueci ligado. Quase queimei a mufa. Pensei, pensei, pensei. Só vi caca. Pensei em você, em mim, na vida de bosta que a gente leva. Pensei um cacetão de tempo. Pensei no porcão lá de Osasco, que se serviu da desgraça dos outros. Pensei nos caras que se arreglaram com ele, pensei nas contas que a gente tem que pagar, no Seu Raul pedindo a casa, na comida que sua mãe tem que dar pra gente, pra gente não morrer de fome. Pensei no favor que o Zelito vai me fazer, me ensinando a dirigir, pra depois eu ficar devendo favor para o patrão, que vai beber meu sangue. Pensei naquela puta fila de Osasco. Todos, todos, até eu, umas vaquinhas de presépio, engolindo enrolado. E por quê? Quantos caras de verdade estavam naquela canoa? E por que de repente todo mundo se rende e entra no jogo sujo? (Pausa)

Por quê, Nina?

Nina – sei lá.

Zé – porque eles tem mulher e filhos. E têm que aceitar. Aceitar com nojo, mas aceitar. E está aí a bosta toda. E é por isso que é melhor não ter filhos.¹⁵⁰

O conflito que Zé vive é a enorme indignação de ser trabalhador, querer trabalhar e ser ignorado pelo setor produtivo, ser cuspidado na lata do lixo. Todos os seus valores, seus sonhos e desejos de consumo, caem por terra. Tudo se torna inválido.

Se o valor máximo de um homem: ser trabalhador, provedor da família, honesto e ordeiro, já não vale mais nada frente a um sistema capitalista que profana os direitos humanos mais elementares e naturais, então a revolta passa a ser legítima, ainda que de curto alcance, num nível pessoal, terminal para si mesmo e para a célula familiar proletária a serviço do explorador, que já não precisa mais do explorado. Uma saída, sempre em perspectiva, pode ser a entrada para o mundo da delinquência e do crime, pálido farol na noite escura dos marginalizados.

No caso de Zé, sua situação financeira, num pensamento lógico, poderia ser melhorada e, num futuro não muito distante, talvez solucionada, se aceitasse a proposta de trabalhar com Zélito no táxi. Não se mostra um problema insolúvel ou irremediável. Mas a tônica principal não recai somente na questão do desemprego de Zé, ainda que o autor utilize esse caso para denunciar um déficit gravíssimo no mercado de trabalho, incapaz de comportar toda a mão-de-obra produtiva existente. A dor maior que se sente, e que é passada ao

¹⁴⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.117.

¹⁵⁰ Ibid., p.121.

leitor/espectador, nasce da consciência que se apodera de Zé ao descobrir sua nulidade; um ser descartável, insignificante, que para sobreviver precisa da ajuda de parentes. É a sensação de derrota, de impotência, de estar perdido numa noite escura com densa névoa, de ser carta fora do baralho, sozinho, esquecido por Deus e pelo homem.

À Zé e sua classe de infortunados é negado não somente uma vida melhor mas, indiretamente, o direito à própria vida, perpetuada pelo filho, sem utilidade para a indústria, prematuro desempregado, candidato às fileiras do crime ou da mendicância, junto à aglomeração de homens sem família, sem emprego, sem contrato, seres desgarrados que podem vir a ameaçar o poder ou os cidadãos, conforme pensavam os detentores do poder.

Zé sonha com uma vida comum, sem riquezas ou luxos desmedidos. Apenas o direito de sobreviver com dignidade, ainda que na condição de subordinado, sem poder, dependente somente de sua força de trabalho.

Nina – Sombra e água fresca.

Zé – Você me conhece. Sabe que não é isso. Eu queria é me sentir seguro. Saber que sempre ia ter trabalho, ter casa, ter comida, escola para os filhos da gente. Só isso que eu queria. E é o que todo mundo quer.¹⁵¹

O estigma negativo atribuído ao marginal – aquilo que dizem dele -, construindo estereótipos que acusam a agressividade, a ausência de moral, a desorganização na estrutura social e familiar, bem como a maldade inerente a eles – muitas vezes não destituídos de fundamento -, em muitos casos passam a fazer parte da auto-imagem alimentada por esses indivíduos, introjetando em suas mentalidades esse conjunto de representações de cunho pejorativo.

Nas relações entre as personagens, o autor demonstra essa incorporação imagética negativa entre eles, principalmente por meio do tratamento dispensado ao outro numa total ausência de senso humanitário, onde a desconfiança, a acusação sem provas, a agressão gratuita e o rebaixamento moral dos companheiros tornam-se hábitos rotineiros.

Os catadores de papéis de *Homens de Papel*, na cena em que Nhanhá e Frido se juntam ao grupo, vindos da rua de onde trazem seis sacos de papéis – sem que ninguém conhecesse ninguém –, reagem tentando roubar os sacos dos mais novos membros do grupo, numa disputa animalesca pelo produto, numa total desconsideração dos direitos do casal sobre o material que cataram num dia inteiro de trabalho. A personagem Paco, de *Dois Perdidos*

¹⁵¹ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 120.

Numa Noite Suja, também não explicita atitude de respeito e consideração por Tonho, nivelando os tipos humanos sempre pelo baixo, inferior e desprezível, ficando admirado do gesto do companheiro que lhe oferece um cigarro.

Tonho – quer fumar?
 Paco – Vai me dar um?
 Tonho – Pega (joga um cigarro)
 Paco – Puta milagre!¹⁵²

Atitudes hostis entre iguais, acentuadas na triste sina de Neusa Sueli, apaixonada pelo cafetão que a repele, incapaz de um sentimento de compaixão pela amante que o sustenta, levando à dúvida sobre sua real existência de gente, de ser humano.

Neusa Sueli – [...] Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desforrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você esta de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. As 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. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!¹⁵³

Com base nesse discurso, torna-se possível deduzir o grau de introjeção dessas opiniões e preconceitos, gerados pela sociedade, nos indivíduos marginalizados dessa época. Neusa Sueli põe em dúvida seu papel como gente nesse mundo, tomando como referência de vida social e humana exatamente a sociedade que discrimina esses marginais, contrapondo sua situação à deles. A personagem é capaz de se enxergar como lixo, correspondendo à imagem malévola projetada sobre ela, de mulher desonrada, de “vida fácil”, que vive em meio a tipos repugnantes que vivem se agredindo. Ainda assim, ela conhece a verdade sobre sua culpa e seu sacrifício. Sabe da vida dura que faz, jamais sendo reconhecida por isso, vendendo prazer e recebendo, além do pagamento do cliente, escárnio e desprezo. Isso porque a imagem íntima de cada um permanece e resiste ainda que abafada, dando a cada ser a justa noção desse eu violentado e vilipendiado por um meio brutal, carregado de egoísmo. Neusa Sueli não se realiza em sua vida. Ela é vítima de uma tragédia; heroína solitária e sonhadora que busca desesperadamente a vida.

¹⁵² BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global editora, 1979. p. 42.

¹⁵³ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.46.

As personagens do teatro que ora tomamos por estudo, em grande parte, assumem a característica marcadamente humana do desabafo psicológico, no sentido em que confessam seus dramas e sofrimentos, sem soluções práticas. Ao confessarem uma condição individual, entretanto, tornam visíveis às causas maiores dessa tragédia, que se estende a um coletivo bastante numeroso, longe de ser um caso isolado ou uma história de ficção impossível de ser transposta para a realidade.

Ficamos com a impressão de dor e miséria que é transmitida pelo conjunto das personagens, com a clara percepção de que esse universo, na forma como se encontrava estruturado, não oferecia aos seus partícipes as ferramentas que tornaria possível reformá-lo. Isso porque esse meio marginal passa a ser exatamente o efeito colateral de um corpo social distante de ser harmônico e integrado em todas as suas partes. Deste modo, esse mundo deteriorado apresenta-se como consequência real de um modelo de sociedade incapaz de oferecer bem-estar e possibilidades de crescimento econômico e sócio cultural à totalidade de seus membros, dando margem à corrupção e a malandragem que, aliás, transcendem os limites desse universo marginalizado. Trata-se da outra face do ideal capitalista, onde os marginalizados acabam por se encontrarem cada vez mais envolvidos pela miséria inerente a esse submundo e a essa condição, ao invés de se libertarem rumo à melhoria significativa de suas vidas.

Impossível negar a enorme parcela de responsabilidade que pode ser atribuída à forma como a sociedade, principalmente os órgãos centrais do Estado, vinha sendo dirigida naquela conjuntura histórica do regime militar nas décadas de 1960 e 1970. Mais do que isso, a sociedade como um todo participa da dívida social no que diz respeito aos marginalizados, na medida em que consente, apóia ou se omite perante o quadro perverso que se materializa nessa época, beneficiando de fato, um percentual pequeno da população, negligenciando o desenvolvimento do país como um todo.

Alberto Passos Guimarães, sintetiza esse ônus que deveria pesar na consciência da maior parte da população e – principalmente – na da elite brasileira:

Numa sociedade como a nossa, de tradição repressora, e que durante o seu passado utilizou a repressão para acelerar a acumulação da riqueza, que, principalmente nas últimas quase duas décadas, implanta um “modelo” econômico perverso que eleva a níveis incomuns a concentração e a centralização de capitais, que deteriora pelo congelamento os salários reais, que permite a volta da hiperinflação, que agrava o caráter regressivo do regime tributário, que retoma a estratégia da concentração agrária e extrema cada vez mais a desigualdade da distribuição da renda – esta nossa sociedade acumulou uma enorme “dívida social”, como alguém já disse, contraída com

a massa da população.¹⁵⁴

Esse autor escreve essas linhas no início da década de 1980, quando então o Brasil dessa época, conforme nos demonstra a história do período, continuava com graves problemas sociais, não resolvidos, e até agravados pelo novo sistema político instaurado a partir de 1964.

Sob o signo da impotência e da inércia, os marginalizados do teatro de Plínio Marcos se deparam com uma triste realidade, representada no palco, onde o arremedo de vida que viviam era tragicamente encenado.

2.3 PODER E EXPLORAÇÃO

A peça *Homens de Papel* (1968), traz em si elementos que possibilitam-nos refletir sobre as relações de poder entre as pessoas desse universo. Funcionando como alegoria de um macrocosmo onde o poder em suas diversas instâncias no Estado brasileiro passa a ser exercido por um grupo de militares de alta patente, políticos e burocratas, estreitamente relacionados e, por vezes, associados a grupos econômicos nacionais e internacionais como, por exemplo, grandes empresários brasileiros, latifundiários, comerciantes ligados ao setor de importação e exportação, grandes corporações multinacionais, responsáveis pelo investimento de capitais em setores da economia altamente lucrativos, na indústria automobilística e de alta tecnologia, assim como em outros ramos¹⁵⁵, a peça apresenta aos olhos do espectador um meio social carcomido pela corrupção, expondo a luta de frágeis seres humanos para se desenredarem das teias do poder que os oprimia, bem como para manter o controle sobre seus próprios instintos de poder, que se manifestava ao nível pessoal de cada um.

¹⁵⁴ GUIMARÃES, Alberto Passos. **As classes perigosas**: banditismo urbano e rural. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981. p. 195.

¹⁵⁵ Argemiro J. Brum, identifica os grupos que apoiaram o golpe militar de 64, os quais podem ser posicionados na linha do “conservadorismo reacionário” em oposição ao “reformismo revolucionário”, onde se congregavam as forças nacionalistas que apoiaram, em maior ou menor grau, o governo de João Goulart. Nesta primeira posição, “articula-se toda a burguesia estrangeira e seus prepostos nacionais a serviço dos interesses dos trustes (multinacionais), bem como a maior parte da burguesia nacional, principalmente aquela associada ao capital estrangeiro [...]” E mais à frente, acrescenta: “O poder passa a ser exercido diretamente por militares e tecnocratas. A burguesia estrangeira e nacional, agora aliadas, bem como o latifúndio e a maioria da classe média apóiam o sistema”. In: BRUM, Argemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 88 e 95.

Na história, Berrão é o comprador de papéis que intermedia o comércio entre os catadores e a fábrica de processamento. Nessa função de intermediário, apropria-se do lucro real que caberia aos catadores caso negociassem diretamente com a fábrica.

Mas o papel de Berrão transcende a sua condição de comerciante ganancioso. Em meio a seres miseráveis de vida desestruturada em sua totalidade, essa personagem exerce um poder disciplinador sobre o grupo, semelhante ao domínio de um tirano ou ditador sobre seus súditos. Possuindo os recursos que lhe tornam possível esse comércio – capital de giro, caminhão, capacidade de negociação com a fábrica onde entrega a produção -, o comprador de papéis manipula habilmente a miserável condição do grupo, que nada mais possui além de corpos cambaleantes prestadores de uma força de trabalho desqualificada e medíocre.

Berrão se utiliza de sua posição privilegiada para exercer um poder¹⁵⁶ sobre eles, explorando o medo, a insegurança e a desunião do grupo, bases de sua autoridade na manutenção dessa influência. O início do primeiro ato mostra essa disciplina imposta por Berrão, assegurada pela arma de fogo que carrega presa à cintura, o que torna seu domínio incontestável sobre os catadores. A cena exhibe os catadores diante do comprador, que segura uma balança na mão onde serão pesados os sacos de papéis colhidos por eles.

Berrão – Avança o primeiro. (Giló aproxima-se)

Giló – Apanhei três sacos.

Berrão – E daí? O peso é que interessa.

Giló – Estão bem cheinhos.

Berrão – A balança que vai dizer.

Giló – nos três sacos, um pelo outro, deve ter uns trinta quilos.

Berrão – Vamos ver (pesa o primeiro saco). Três quilos.

Giló – Só?!

Berrão – Só por que?

¹⁵⁶ A idéia de poder pode ser confundida, por vezes, com a idéia de força, entendida sobretudo como força pura, podendo-se utilizar essa capacidade física para conseguir ou realizar algo almejado. Diferente disso, o poder deve ser compreendido como alguma coisa um tanto maior, mais ampla, que ultrapassa a mera força física, passando a ser um estágio superior que congrega vários outros elementos. Elias Canetti nos fornece um exemplo do que vem a ser o poder, que pode servir como esclarecimento: “A diferença entre força e poder deixa-se demonstrar de um modo bastante simples: no relacionamento entre gato e rato. O rato, uma vez capturado, encontra-se à mercê da força do gato. Este o apanhou, mantém-no cativo e vai matá-lo. Tão logo, porém, começa a brincar com ele, um novo elemento se apresenta. O gato o solta novamente e permite-lhe correr um pouco. Mal o rato dá-lhe as costas e põe-se a correr, ele já não se encontra mais a mercê daquela força. O gato, porém, dispõe do poder para apanhá-lo de volta. Se o deixa correr indefinidamente, permite-lhe escapar de sua esfera de poder. Mas até o ponto em que está certo de poder alcançá-lo, o rato estará sob seu poder. O espaço sobre o qual o gato projeta sua sombra; os instantes de esperança que permite ao rato, mas tendo-o sob sua estrita vigilância, sem perder o interesse nele e em sua destruição – Tudo isso junto (o espaço, a esperança, a vigilância e o interesse na destruição) poder-se-ia designar como o corpo propriamente dito do poder, ou, simplesmente, como o poder em si”. In: CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 281. Assim, o poder que Berrão exerce sobre os miseráveis, vai além de sua demonstração de força, materializada através do revólver que carrega na cintura.

Giló – não foi mole arrastar os sacos até aqui.
 Berrão – é que tu tá podre. Pensa que cachaça sustenta? Tem que comer às vezes.
 Giló – Não bebo.
 Berrão – come com farinha (Pesa o segundo saco). Dois e meio.
 Giló – Tá marcando mais.
 Berrão – Estou vendo não sou cego.
 Giló – Então não é dois e meio.
 Berrão – Aqui a gente sempre arredonda.
 Giló – Pra menos.
 Berrão – É!
 Giló – Mas está dando quase três.
 Berrão – Dois e meio, e fim. Se não estiver contente, vai vender em outra parte. (Pesa o terceiro saco). Também dois e meio.
 Giló – Poxa, Seu Berrão. Olha aí. Falta só um pouco para três quilos.
 Berrão – Será que toda a mão vou ter que explicar o negócio de arredonda.
 Giló – Não ...É ...
 Berrão – Então não torra as minhas idéias. Se começar a me aporrinhar, te risco da lista.
 Giló – Me desculpe, falei por falar.¹⁵⁷

Berrão rouba no peso dos sacos descaradamente, sendo que o catador percebe o roubo. Entretanto, com medo de ser cortado da lista, não somente o consente como ainda se desculpa pela sua impertinência na questão.

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

A posse do temido objeto garante o controle sobre outros indivíduos, colocando a razão do lado de quem a empunha. Conforme a fala de Paco, de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*:

Paco – Você tem um berro, os outros têm o sapato.
 Tonho – E daí?
 Paco – A razão pode estar do seu lado, poxa!¹⁵⁸

Aparece também em *O Abajur Lilás*, significando um recurso que pode ser usado tanto para o bem quanto para o mal. Célia pensa em conseguir uma arma para inverter a situação de domínio a que é submetida:

¹⁵⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?].

¹⁵⁸ BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global editora, 1979. p. 48.

Célia – Tu me empresta a grana. Eu compro uma draga. Sei quem vende a preço bom. Daí, a gente vira a mesa. Fica tudo no taco.¹⁵⁹

Mas é Giro, o dono do prostíbulo que acaba utilizando uma arma – pelas mãos de Osvaldo – para eliminar Célia, perpetuando seu controle sobre as prostitutas.

Em *Oração Para um Pé-de-chinelo*, o revólver está nas mãos de Bereco, o criminoso perseguido pelo esquadrão da morte, servindo como instrumento com o fim duplo de agressão e defesa da sociedade, a mesma que lhe negara seu ideal de felicidade:

Bereco – Aqui tem tocha pra todos.¹⁶⁰

E acrescenta, mais à frente:

Bereco – quem vai me ajudar é a arma. Nessa eu me fio. Com ela eu me garanto. Não tem bom, nem por onde. Quem vai me ajudar é a turbina. Essa é a quente. Manda os homens botarem a fuça mato o primeiro filho-da-puta que aparecer. Manda eles virem. Quero ver. Tu não é amigo dos homens?¹⁶¹

Nesta última peça, mais uma vez o dramaturgo repete o desfecho trágico do marginalizado, sendo eliminado pelos instrumentos de poder que julgava poderem salvá-lo, utilizado sem piedade pelos seus perseguidores.

Também em outros escritos como, por exemplo, em *Querô, uma reportagem maldita*, texto elaborado para ser peça de teatro, o revólver assume papel central na subordinação do outro, ainda que a sua posse se mostre sempre uma falácia no caso dos mais fracos, tanto para garantir a integridade desses indivíduos, quanto para alçá-los ao poder, invertendo o jogo da dominação. O autor parece indicar com isso a inutilidade das armas nas mãos do povo que, caso conseguisse tomar o poder político no país, não teria condições para mantê-lo, dada a violência em maior grau dos grupos realmente poderosos ou, ainda, o despreparo desse povo para transformar o poder num mecanismo de justiça social, correndo-se o risco de – uma vez assumido o poder – substituir um sistema autoritário por outro, passando a ser tão opressor quanto o que foi derrubado.

A atitude política do autor nessa época, se faz no sentido contrário à luta

¹⁵⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 26-27.

¹⁶⁰ Ibid., p. 40.

¹⁶¹ Ibid., p. 26-27.

armada, não militando em partidos políticos e recusando rótulos, como os de comunista ou anarquista, ainda que assumisse uma postura política identificada à esquerda, voltada para reformas estruturais no combate à injustiça social e à desigualdade econômica. Plínio Marcos possuía em si um sentimento nacionalista voltado para as classes mais baixas da população. Esse nacionalismo era empenhado, em grande parte, na defesa da cultura nacional, principalmente a popular¹⁶², e na crença de que os problemas que o Brasil enfrentava poderiam ser resolvidos pelos próprios brasileiros, dispensando interferências externas, quando o que de fato faziam muitos desses estrangeiros era tirar algum tipo de vantagem do país, concorrendo para o seu atraso e para o quadro de crise existente.

Para Plínio Marcos, a transformação dessa realidade, ao que tudo indica, passaria cada vez mais pela modificação na mente e na consciência espiritual dos seres humanos, postura essa que seria melhor acabada no final da década de 1970, mas que já se encontra presente nos anos 1960, com *Dia Virá* (1967), 1ª versão de *Jesus Homem* (1978), onde o misticismo seria a tônica do escrito, antevendo essa terceira fase do autor em que esta linha estará melhor amadurecida.

Além dessa peça, o segundo trabalho do autor, escrito em Santos, intitulado *A Grande Chave*, logo depois de *Barrela*, já trazia para o palco esses valores espirituais e místicos, segundo nos afirma Paulo Vieira:

Essa peça não chegou a ser montada, embora a imprensa anunciasse para breve sua estréia. No comentário que fez, A Tribuna de Santos dizia: “Ao contrário de *Barrela*, tão realista e crua, *A Grande Chave* é mística e espiritual, com valores irreais se movimentando no palco.”¹⁶³

Se seus trabalhos, em voga nesta análise, não sugerem esperança ou salvação para os marginalizados enfocados por eles, uma vez que são incompatíveis com os ideais de modernidade e progresso defendidos pela sociedade civil e pelo regime militar, nem por isso deixam de mostrar uma certa candura e uma certa dose de dignidade, induzindo o

¹⁶² A respeito disso, o autor tomou posição em favor da cultura nacional que, segundo ele, nessa época (década de 70), sofria a ameaça da cultura de massa importada, que estava a suprimir a cultura nacional mais autêntica: “Fui procurar nas origens a cultura popular brasileira, e vi, pálido de espanto, que as nossas manifestações espontâneas estão todas sendo violentamente esmagadas pela importação da cultura de consumo. Em todos os lugares, no teatro de São Paulo, na TV, no cinema, o que se tem é realmente importação da cultura de consumo, que está destruindo as nossas raízes. [...] Hoje, a preservação da cultura popular, da arte popular brasileira, é a tarefa que estou me propondo. Estou lutando realmente por isso lá em São Paulo, denunciando toda essa importação de cultura In: Ciclo de debates do teatro casa grande. (Coleção opinião). Editora Inúbia, 1976. p. 51.

¹⁶³ VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos**: a flor e o mal. Petrópolis: Firmo, 1994. p. 33.

expectador a levar em conta essas características tipicamente humanas antes de lançar sobre esses tipos horrendos o veredicto condenatório apressado, como é de praxe entre as pessoas que pouco conhecem esses indivíduos e a história de suas vidas.¹⁶⁴

O marginal plínio-marquiano tem sua imagem de criminoso conformada à uma imagem de herói, ou vítima do sistema, tornando-se possível uma comparação com a representação que W. Benjamim traça de Baudelaire, tendo sua imagem de artista adequada à do herói¹⁶⁵, suportando o pesado fardo da modernidade em suas costas. É perceptível na leitura das peças esse olhar do autor, mostrando traços de humanidade em suas criaturas desvalidas, desfazendo a figura da maldade que a eles é atribuída pelos cidadãos contribuintes, como no caso de Bereco, de *Oração Para um Pé-de-Chinelo*, que tira a máscara vil diante de seus companheiros do submundo, narrando uma versão pessoal de sua vida criminosa:

Rato – Mas tu apagou um cara.

Bereco – Era ele ou eu. Não tinha escolha. Era uma guerra. A gente tinha que decidir. Ele teve vez. Deu os tecos que tinha que dar. Errou. Eu dei sorte. Acertei. Mas eu não queria matar. Só não queria morrer. Eu não quero morrer (Bereco chora) Eu quero sair fora dessa dança. Sempre quis. Estou me arreando. Eu não agüento mais, Rato. Não agüento mais. Mas não quero morrer. Esse nego que eu apaguei foi a conta. Estou cansado da minha vida. Mas não quero morrer. Foi na cadeia que eu endoidei. Tu sabe como é. Cana deixa a gente ruim. Aí é broca. Fumo na cuca, máquina na mão, desgraça e mais desgraça. Fumo e mais fumo, pra não se ligar na desgraça. Rato, tenho vinte e cinco anos e estou como um coroa. Só queria sossego. Chega de andar espantado. Só no pinote. Olha, eu tenho grana de montão. (Joga o dinheiro pro ar). E não tenho o que comer. Estou me apertando de fome e montado na bufunfa. Tenho um monte de gatas e estou aqui na mão. É sempre assim, Rato, uma merda.¹⁶⁶

Uma outra personagem, Nanhá, de *Homens de Papel*, evidencia uma retidão de caráter fenomenal ao aceitar com resignação a exploração que lhe é imposta por Berrão, no intuito de ajudar sua filha, ou ainda, como exemplo de maior dimensão, os

¹⁶⁴ Essa visão renovada sobre os indivíduos miseráveis ou sobre aqueles que sofrem, parece ser propagada não somente por Plínio Marcos através de suas peças, mas tornou-se uma característica da própria arte teatral, capaz de apresentar no palco visões singulares, mas que dão margem a múltiplas interpretações e novos olhares, apresentando novos horizontes à consciência do espectador. Para Friedrich Schiller: “[...] além de nos fazer travar conhecimento com destinos humanos, o palco nos ensina também a ser mais justos para com os infelizes e a julgá-los com maior benevolência. Porque só depois de termos medido a profundidade de suas aflições é que podemos pronunciar o nosso veredicto. SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Editora Herder: São Paulo, 1964. p. 38..

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁶⁶ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 33-34.

desgraçados companheiros de Nhanhá que diante da morte de Gá causada por Coco, se compadecem da menina e de sua mãe, partindo para o assassinato coletivo de Coco, apesar da degradação moral e da promiscuidade em que viviam.

Pelado – Isso que é. O Coco quis se servir da menina. Isso deu nojo na gente. Nós fizemos ele.¹⁶⁷

Apesar da “lei do cão” que vigorava nesses meios, prevalecendo o preceito “cada um, cada um”, o dramaturgo consegue perceber em seus marginais resquícios de uma dignidade que lhes foi sendo roubada pela vida desde a infância, corroída pelo antro de corrupção em que passam a viver. O padre Edênio Valle consegue captar em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, como exemplo, um ato de profunda religiosidade, a despeito do clima de rivalidade que contagia as personagens da peça. Segundo ele:

O profundamente religioso não é só o que acontece dentro dos templos, dos rituais sagrados, mas é o que se dá no coração do homem, na sua experiência de morte e ressurreição de esperança e de frustração, de encontro ou desencontro. Assim é que a peça de Plínio Marcos, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, é uma parábola essencialmente cristã, bíblica: já está no livro de Jó. Também Jó se tornou, de repente, um perdido numa noite suja. E foi meditando cruamente sobre a sua noite que ele se abriu para uma outra luz.¹⁶⁸

Assim, também as criaturas plínio-marquianas perderam-se nas trevas. Mas subjaz uma vontade latente em cada ato, de ascender a uma nova vida, de enxergar a luz que seria capaz de transformar o marginal num ser melhorado, incapaz de corromper ou ser corrompido.

Eis o ponto de vista do dramaturgo já naquela época. Seres que pouco podem fazer por si mesmos individualmente ou em associação com os outros, divididos que estão em função da luta acirrada pela sobrevivência, mas que ainda são humanos e guardam em si o gérmen da transformação.

As relações de poder construídas em *Homens de Papel*, colocam em pólos opostos Berrão e o restante do grupo. Essa personagem exerce um considerável controle sobre os miseráveis, inclusive explorando sexualmente as mulheres ali presentes. De nome sugestivo, Maria – Vai representa a mulher usurpada por Berrão que nada mais tem que fazer

¹⁶⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?]. p.72.

¹⁶⁸ VALLE, Pe. Edênio. Apud Vieira, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Firmo, 1994. p.32.

do que convidá-la a manter relações com ele, utilizando-se de um pequeno disfarce estratégico, facilmente identificável pelos outros:

Berrão – (Pesando os sacos). Tudo junto dá seis quilos.

Maria-Vai – Pouco.

Berrão – Quer ir na fábrica conferir, como no outro dia?

Maria-Vai – (Sem jeito) Vou.

Berrão – então tu vai. Tião, tua mulher não confia na balança. Diz que estou roubando. Pra tirar a cisma dela, vou levar ela comigo lá na fábrica.

Tião – eu vou junto.

Berrão – tu não vai a parte alguma.¹⁶⁹

Maria-Vai se submete, sabendo que “a corda sempre arrebenta do lado mais fraco” e, nesse caso, o lado mais fraco é o seu. Mas não é apenas isso. Sua conduta moral não é nada louvável, assim como a das outras mulheres catadeiras que também se submetem sexualmente à Berrão, prática essa considerada por elas como normal, constituindo-se em moeda de troca ajudando-as a se auto-preservarem nesse universo extremamente hostil onde o sexo feminino possui poucas armas para se defender.

Todos os integrantes desse mundo demonstram compartilhar desse sentimento de solidão e abandono, que faz com que a desconfiança perante o outro e o egoísmo exacerbado prevaleçam como valores dominantes. Nesta mesma peça abordada acima, assim como em *Barrela* e outras, os indivíduos são capazes de se arreglar com o poder, sempre que se sentem ameaçados em sua condição de sobrevivência, com o risco de perderem o pouco que conseguiram. Do mesmo modo, não hesitam em tomar o partido de quem possui o controle, pensando sempre no bem próprio, indiferentes ao prejuízo de quem quer que seja. A falta de solidariedade para com os companheiros, nesse caso, leva-os a desejar que o outro seja prejudicado ambicionando tomar o seu lugar. É o que o autor tenta mostrar nesta peça, com a passagem em que Chicão é espancado por Berrão por ter acusado Maria-Vai de manter relações eróticas com o comprador. Pouco depois, Berrão ameaça suspender-lhe a compra de papéis e de lhe tomar o ponto. É quando os outros catadores percebem as vantagens que poderiam auferir com a punição a ser dada a Chicão:

Berrão – eu devia te tomar o ponto.

Chicão – A rua é livre. Eu cato papel onde quiser

Berrão – e limpa o rabo com ele. Eu não compro de você. Vai vender pra quem?

Noca – Dá pra nós o ponto dele, seu Berrão. Eu cato numa rua, o Pelado, na

¹⁶⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?]. p.7.

outra.

Maria-Vai – ela mais o Pelado não dão conta nem do ponto que têm. Dá pra gente, Seu Berrão.

Noca – Puta invejosa!

Maria – Vai - Não se mete comigo!¹⁷⁰

Percebe-se aqui, como em outras passagens, um relativismo de valores guiados sempre pelo instinto de sobrevivência, que coordena as ações e as atitudes morais de acordo com as circunstâncias, sendo a auto-preservação e o bem-estar pessoal os objetivos sempre perseguidos.

Embora moralmente corruptas, individualistas e utilitaristas, as personagens de *Homens de Papel* mostram-se, em algumas cenas, capazes de organização política em defesa de interesses comuns ao grupo: acabar com a exploração a que estavam expostos. Chicão propõe um boicote na produção visando atingir Berrão e ganhar influência no grupo. Entretanto, no diálogo que trava com Tião, fica claro sua intenção de salvar a própria pele, delegando a missão de persuadir os companheiros ao seu interlocutor:

Chicão – Nós devíamos armar um chaveco para ele.

Tião – Não dá.

Chicão – Podemos forçar a barra. [...].

Tião – E daí? O miserável sempre quer mais.

Chicão – E é aí que ele pode cair do burro.

Tião – Não sei porquê.

Chicão – Sei eu. É só a gente encostar o corpo, ele entra em pua. Se ninguém catar papel pra ele, quero ver o que o sacana vai dizer na fábrica.

Tião – Precisava ser todo mundo junto nessa jogada.

Chicão – Claro! (Pausa. Os dois pensam).

Tião – tu já falou com os outros?

Chicão – Ainda não. Mas, se a gente fala, eles embarcam nessa canoa. Pode crer. Todo mundo tem bronca desse Berrão.

Tião – Isso é mesmo. Fala com o pessoal, se eles entrarem no arrocho, eu também entro.

Chicão – Não. Tem que ser tu o cara a levantar a lebre.

Tião – É idéia tua.

Chicão – Poxa, mas tu tem mais papo que eu.

Tião – Te manjo. Tu sabe enrolar. Fala com os outros. daí me avisa.

Chicão – Tem que ter a tua força.¹⁷¹

Nesse jogo de empurra-empurra, nenhum dos dois quer assumir a liderança de uma sublevação arriscada, considerando-se o clima de hostilidade reinante entre eles, com

¹⁷⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?]. p. 17-18.

¹⁷¹ Ibid., p. 11-12.

a possibilidade iminente de um fracasso. Tornar-se mártir não parece integrar o conjunto de valores desses marginais.

As relações de poder e hierarquia no universo dramatúrgico plínio-marquiano, inserem-se aparentemente, numa lógica histórica herdada do passado, cuja sociedade centrava-se no poder de mando de uma figura principal respeitada como líder, que coordenava, direta ou indiretamente, as ações dos membros participantes do grupo.

Nas décadas de 1960 e 1970, ainda se podia respirar o ar pesado de um passado de autoritarismos no âmbito da família, das instituições em geral, e do Estado, em nível nacional e mundial, quando regimes políticos autoritários vigoravam com força total na América Latina, e mesmo no mundo desenvolvido, como na Espanha e Portugal ou no lado soviético, prevalecendo a coerção e a restrição de liberdades civis, indispensáveis para o desenvolvimento saudável de relações humanas onde fossem respeitadas as diferenças ideológicas de pensamento, a alteridade dos grupos, cultura e modo de vida.

No Brasil, antes do regime de 1964, há indícios de que, em diversas regiões, vigorava ainda uma ética bastante influenciada por um modelo de sociedade onde a moral religiosa e a hierarquia social e familiar entre as pessoas constituíam-se em peças fundamentais para o funcionamento da ordem instituída. É válido acentuar que a família patriarcal, onde o poder de mando e condução da família e propriedades estava concentrado na pessoa do pai, modelo esse de família abastada do século XIX e anteriores¹⁷² que se prolonga pelo século XX, atinge por extensão todos os segmentos sociais, com maior ou menor intensidade. Essa herança, onde o papel do macho é superior ao da fêmea, sendo ele o alicerce fundamental da estrutura familiar, coloca o homem politicamente em posição de mando onde, de certo modo, a estrutura familiar reproduz a do Estado em relação aos valores e normas que devem ser respeitados. Wilhelm Reich já mostrara o papel da família na reprodução ideológica da sociedade, responsável pelo controle moral e sexual dos cônjuges e dos filhos de acordo com os ideais assentes, condizentes com o sistema social ancorado na propriedade privada¹⁷³. De acordo com esse esquema, no interior da família a mulher tem por papel a submissão ao marido, uma vez que cabe aos homens as funções mais importantes, como a de provedor do lar, por exemplo, tendo como seus dependentes mulher e filhos que

¹⁷² De acordo com Jurandir F. Costa, o poder do pai nesse modelo de sociedade colocava a sua figura como central na condução dos negócios e na vida dos outros membros da família cujos interesses pessoais eram subordinados aos do chefe. Segundo o autor: “O pai, chefe do clã, concentrava funções militares, empresariais e afetivas, como exigia a estrutura social da colônia. Seu desejo e seu nome davam unidade às aspirações dos indivíduos. Havia quase um vácuo de interesse próprios no restante dos membros. O desejo correto era o desejo do pai; o interesse justo era o da manutenção do patrimônio”. In: COSTA, Jurandir F. **Ordem médica e norma familiar**. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989. p. 47.

¹⁷³ REICH, Wilhelm. **Psicologia de massa do fascismo**. Porto: Escorpão, 1974. p.31-32.

lhe devem respeitar e aceitar suas decisões, fator de coesão familiar e harmonia, na família patriarcal como também na família nuclear moderna, em menor grau, e com múltiplas variações no século XX, que de certo modo herdara muitos dos hábitos e tradições do passado, este que não é tão antigo assim¹⁷⁴. Essa representação falocrática da família (nesse modelo de patriarcalismo brasileiro) era sustentada e defendida pela doutrina religiosa católica, historicamente avessa às inversões nos papéis dentro da instituição familiar e na estrutura social, numa atitude reacionária em consonância com os preceitos e dogmas da congregação.

Atentando para a condição feminina diante das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX, Marina Maluf e Maria Lúcia Mott nos informam sobre o discurso ideológico posto em funcionamento nesse período por meio de revistas, manuais, e pelo Código Civil de 1916, entre outros veículos, onde se buscou assimilar a mulher ao espaço do lar, valorizando-se os modelos de esposa e mãe:

A mulher que é, em tudo, o contrário do homem, foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao ‘recôndito do lar’ e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la no papel de ‘rainha do lar’, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona-de-casa.¹⁷⁵

Comentando sobre o Código Civil acima referido, ressaltam a superioridade de posição do marido na estrutura familiar, juridicamente legalizada: “[...] a nova ordem jurídica incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem, e este como senhor da ação.”¹⁷⁶

No interior da família, bem como em outros espaços do social, essa

¹⁷⁴ Parece haver um consenso entre os estudiosos com relação ao papel de submissão da mulher ao homem, na esfera pública e privada, durante o século XIX no Brasil, especialmente nas regiões de economia e cultura tradicionais pouco urbanizadas ou ruralizadas, ganhando corpo essa preponderância do macho sobre a fêmea na instituição familiar denominada “família patriarcal”. Com a sociedade de classes vindo a suplantar o sistema escravocrata, a família, bem como os papéis sociais de cada gênero, passam por transformações significativas, vindo a mulher, gradativamente, a conquistar direitos importantes dentro e fora do âmbito familiar. Entretanto, pelo menos até o período delimitado nesta pesquisa, restaram permanências e traços desse patriarcalismo em vários campos da sociedade, incorrendo na continuidade de um tratamento (jurídico, cultural, profissional) desigual entre homens e mulheres. Maria Inácia D’Avila Neto, teceu a seguinte afirmação: “A evolução dos papéis no Brasil não se fez em ruptura com o passado patriarcal, mas conservou profundas raízes dele. O que se evidencia ainda numa rígida estereotipia, como, por exemplo, a de carreiras femininas x masculinas”. In: D’AVILA NETO, Maria Inácia. **O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1978. p. 55.

¹⁷⁵ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino In: SEVCENKO, Nicolau (org. do volume). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 373.

¹⁷⁶ Ibid., p. 375.

separação de esferas e de funções entre homens e mulheres, reforçada nessas primeiras décadas do século XX, parece ter se sedimentado na cultura e sociedade brasileira, permanecendo esses padrões relativamente aceitos durante boa parte desse século.

Num livro intitulado *O Poder do Macho*, publicado em 1987, Heleieth I B Saffioti, demonstrou estar ainda bastante atuante nessa época certos estereótipos e preconceitos que colocavam o sexo feminino em desvantagem perante o homem na sociedade brasileira de então. Tanto no mercado de trabalho, onde as mulheres recebiam menor remuneração que os homens, raramente alcançando os postos mais altos, quanto no âmbito do matrimônio, onde a última palavra cabia ao chefe da família, a mulher permanecia ainda submissa ao poder masculino. De acordo com essa visão:

O poder do macho, embora apresentando várias nuances, está presente nas classes dominantes e nas subalternas, nos contingentes populacionais brancos e não-brancos. Uma mulher que, em decorrência de sua riqueza, domina muitos homens e mulheres, sujeita-se ao jugo de um homem, seja seu pai ou seu companheiro. Assim, via de regra, a mulher é subordinada ao homem. Homens subjugados no reino do trabalho por uma ou mais mulheres detêm poder junto a outras mulheres na relação amorosa.¹⁷⁷

No circuito familiar, essa relação dicotômica entre os sexos é abordada nessa dramaturgia em estudo sob o ângulo da opressão do macho sobre a fêmea, não somente no campo da família, onde a imagem da mulher aparece inferiorizada perante o poder estruturado, dando ao marido a função de tutor da esposa no matrimônio.

Na peça *Quando as Máquinas Param*, a dona-de-casa Nina vive uma situação de crise financeira gravíssima com seu marido Zé, desempregado. Embora seu poder de mantenedor da família esteja abalado, seu posto de chefe familiar continua intocável, mesmo que para isso tenha de fazer uso da violência física – como ocorre no final –, sendo sua autoridade reconhecida pela esposa. Nesta passagem, Plínio Marcos evidencia a autoridade de Zé perante a esposa, expressa no pedido que a mesma lhe dirige.

Nina – Zé...

Zé – Ham?

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

Zé – que tem sábado?

Nina – 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?

¹⁷⁷ SAFFIOTI, Heleieth I B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. p. 16.

Zé – Deixo. Mas, pra mim, você é mais bacana que todas as misses juntas.¹⁷⁸

A mesma relação se reproduz nas cenas subseqüentes à passagem em que Nina revela a Zé que está grávida, recebendo dele a ordem para que aborte a criança.

Nina - Antes de fazer besteira... lembra que agora você vai ser pai.

Zé – Nina... Você vai tirar esse filho.

Nina – Não entendi.

Zé – Você vai tirar esse filho.

Nina – Zé, você está falando sério?

Zé – Com essas coisas não se brinca.

Nina – você está louco.

Zé – Nunca estive tão ligado. Por isso mesmo é que não quero filho.¹⁷⁹

Neste episódio, entretanto, Nina se recusa a obedecer a vontade do marido, movida por um sentimento materno capaz de torná-la forte o suficiente para romper as convenções, emancipando-se do marido no momento em que decide abandoná-lo e ir morar com a mãe.

Zé – Mulher minha faz o que eu mando.

Nina – Já disse que vou ter a criança.

Zé – Já disse que não vai e fim.

Nina – Você não manda em mim.

Zé – Na minha mulher, eu mando.

Nina – Não sou mais sua mulher, então. Não sou mulher de um covarde. Isso é crime e é pecado, antes de tudo.

Zé – Se não é minha mulher, fora daqui.

Nina – vou agora mesmo.

Zé – Pra onde?

Nina – Não é da sua conta.

Zé – Pra onde você vai?

Nina – Pra casa de minha mãe. Lá eu posso ter meu filho!¹⁸⁰

A reação de Zé ao ver seu poder de mando anulado é a violência física contra a mulher, praticando o infanticídio. Essa atitude é típica das personagens desse teatro, não sendo estranha também à sociedade ocidental em seu conjunto, onde na falta de um código de interdições que seja respeitado – e quando esse código é violado -, recorre-se à agressão física

¹⁷⁸ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 85-86.

¹⁷⁹ Ibid., p.115.

¹⁸⁰ Ibid., p.123-124.

na tentativa de afirmar o suposto poder do homem sobre a mulher, fundamento teórico de seu lugar privilegiado na relação. Bater, espancar e torturar são qualificativos da força do macho, recursos de reserva a serem usados quando falham os costumes, as leis e a religião. A prática do espancamento é adotada também pela personagem Tião, de *Homens de Papel* que agride violentamente Maria-Vai em virtude do comportamento promíscuo e indigno da mesma em desrespeito ao parceiro. Na mesma peça, uma outra cena parece confirmar esse sentimento machista reinante nesse meio marginal, quando Chicão interpela Frido referindo-se a Nhanhá, mulher do segundo, que se recusa a entrar em conchavo com o grupo na decisão de boicotar a produção.

Pelado – O homem dela não manda?
 Chicão – É. Não é tu o galo dessa galinha?
 Tião – Se ela engrossar, faz que nem eu fiz com a Maria.
 Frido – Eu cuido dela.
 Chicão – A gente quer ver. [...].
 Nhanha – Essa gente não presta (Todos vão).
 Frido – Tu faz o que eu mandar.¹⁸¹

Frido se sente pressionado pelos outros e envergonhado de sua desmoralizante falta de autoridade para com a mulher, acabando por ferir a harmonia reinante entre o casal na tentativa de corresponder à imagem que aquela sociedade, principalmente os homens, esperava que fosse legitimada por ele.

Em *Navalha na Carne*, o cafetão Vado mantém um poder soberano sobre Neusa Sueli, transferindo para o espaço oposto do lar – a zona de prostituição – a ordem hierárquica vigente entre marido e mulher, levada ao paroxismo. No acordo tácito entre cafetão e prostituta, os privilégios cabidos ao homem são superiores aos concedidos à mulher, tendo o macho “direito” a espancar a meretriz, à se divertir às custas da mesma (e com a mesma), não tendo obrigações como provedor do lar como usualmente ocorre com o marido. É a lei do submundo: prostituta que se associa a um cáften, tem de lhe conceder vantagens.¹⁸²

¹⁸¹ BARROS, Plínio Marcos de. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?]. p.50.

¹⁸² O rufião ou cáften possuía como principal atividade a exploração de prostitutas. Hiroito de Moraes Joanides, no meio marginal que bem conhecia, argumenta que: “De toda a classe dos delinquentes, tão unicamente o rufião, o “cáften”, que passa as noites flinando por boates, bilhares e casas de jogo, enquanto a sua ‘mina’ se prostitui, pode ser considerado na mais exata acepção da palavra, um ser parasitário. Além do mais, trata-se de tipo não muito difundido no nosso meio criminal e a sua ocupação (ou desocupação?) não é lá muito bem vista pelos demais integrantes do ‘submundo’, que vêem o rufianismo como algo assim meio ‘imoral’. É a imoralidade dentro da imoralidade...” In: JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977. p. 27.

Neusa Sueli – Só sei que botei o dinheiro aí no criado-mudo, como todo dia.
 Vado – Se botasse, eu não estava aqui esquentando a mufa. Estava lá na sinuca me divertindo.
 Neusa Sueli – Queimando erva e dinheiro.
 Vado – E daí? Dinheiro meu gasto onde quero.
 Neusa Sueli – E eu que me dane na viração.
 Vado – É a lei. Mulher que quer se bacanear com cara linha de frente como eu tem que se virar certinho.¹⁸³

Enraizado na tradição cultural brasileira, a subserviência da mulher ao homem é ainda hoje, de modo relativo, um princípio aceito, principalmente por indivíduos cuja formação mais conservadora colabora para que esse quadro seja perpetuado.

Na dramaturgia em questão, entretanto, essa percepção do autor em que a mulher é menosprezada socialmente em diversos meios, não o impediu de situá-la, por vezes, imersa num jogo de forças onde se fazia necessário lançar mão de estratégias e recursos, com vistas a resistir a um arbítrio maior ou inverter uma situação adversa.

No conflito entre Neusa Sueli e Vado onde este humilha a amante, reduzindo-a a um mero objeto cujo fim pecuniário lhe dá o sentido, a mulher consegue, mesmo que por um breve momento, impor-lhe sua vontade, obrigando-o à cópula sob a ameaça de uma navalha em punho, desestruturando seu poder de macho viril e violento.

(Neusa Sueli fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio).
 Neusa Sueli – Viu? Já se tocou?
 Vado – Abre essa porta. Abre essa porta. Anda! É surda, desgraçada? Não escuta a gente mandar? Abre essa porta! É melhor pra você.
 Neusa Sueli – É meu cafifa. Leva minha grana. Tem que me fazer gozar. Custe o que custar.
 Vado – Você está me baratinando.
 Neusa Sueli – Pra você ver.
 Vado – Abre essa porta! Abre!
 Neusa Sueli – Não adianta esperar.
 Vado – Você quer apanhar?
 Neusa Sueli – Quero sim. Me bate. Bate legal.
 Vado – Não vou me afobar. Vou tirar de letra. Puxo uma palha e te deixo aí na tara.
 Neusa Sueli – Experimenta.
 Vado (deitando-se na cama). – Boa noite, velha!
 Neusa Sueli (Pega a Navalha) – Vado, se você dormir, eu te capto, seu miserável!
 Vado – que é isso? Tá louca?¹⁸⁴

¹⁸³ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.19.

¹⁸⁴ Ibid., p.49-50.

Neusa Sueli aprendera com Veludo, algum tempo antes, a anular a violência de Vado, entendendo que esse expediente só funcionava de fato quando a pessoa ameaçada a ele se curvava, demonstrando medo.

Vado – Te dou uma porrada que você vê.
 Veludo – Dá, então.
 (Vado bate em Veludo).
 Vado – Gostou?
 Veludo – Bate mais.
 Vado – Nojento!
 Veludo – Bate, seu bobo, bate.
 (Vado fica vencido, impotente).
 Veludo – Você viu Neusa Sueli, como a gente lida com homem?¹⁸⁵

Apesar desse momento de lucidez, Neusa Sueli não consegue dar fim a esse modelo de relacionamento, deixando a situação inicial retornar como regra. Esse quadro hierárquico aparece nesse teatro em diferentes espaços no convívio dos diferentes tipos e grupos. Entre os homens, o poder nem sempre é exercido por aquele que possui recursos econômicos, como habitualmente ocorre na sociedade capitalista, numa aliança estreita entre poder econômico e poder político, situação perseguida pela burguesia no decorrer dos Tempos Modernos, até pelo menos a eclosão da Revolução Francesa, representando a conquista indubitável desse poder político. No universo marginal, na maior parte das vezes, a força física aliada à coragem e à capacidade de violência é que dão o tom desse poder, organizando as posições entre seus membros no teatro humano da realidade do submundo.¹⁸⁶

Na peça *Barrela*, Bereco é o “xerife” da cela, pelo fato de ser o mais robusto fisicamente sendo bom brigador, corajoso o suficiente para desafiar e combater qualquer detento do xadrez que resolva se insurgir contra seu poder de mando.

Bereco – Vocês me dão nojo. (cospe no chão). Me dão nojo. São todos uns filhos da puta. Uns merda. Mas, ou vocês entram na minha ou vai ter lenha. Que preferem? (Pausa) Podem escolher. Tem briga pra todos aqui. (Pausa) Nojentos. Ninguém é de porra nenhuma. São doidos por um enxame. Ta bom, só que tem um porém: se quiserem zoeira, vai ter. Boto pra quebrar. Estão avisados.
 Tirica – Era só gozação.

¹⁸⁵ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. p.34.

¹⁸⁶ Décio de Almeida Prado analisa a violência reinante entre os marginais nesse teatro, com o seguinte comentário: “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. In: PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 103.

Bereco – Vai gozar a cona da mãe. Aqui quero sossego, tá?

Bahia – Tá certo. Você que manda. É o xerife.

Fumaça – Falou, tá falado.

Tirica – Poxa, Bereco. Segura as pontas. Ninguém estava a fim de te azucrinar.

Bereco – Vai se espantando, então. (cada um vai indo pro seu canto).

Bereco – Porra, enquanto não acerto o passo de um, não dão folga.¹⁸⁷

De qualquer modo, essa confirmação de autoridade do líder não impede que seu posto seja cobiçado pelos demais e posto em cheque no momento em que todos se associam contra sua chefatura, dispostos a esmagá-lo caso não permitisse a curra do garoto recém-chegado à cela.

Tirica – (Puxando a colher) Vamos todo mundo junto. Quero ver qual é o veado que vai mijar fora do pinico.

(Todos rodeiam Bereco).

Fumaça – Tua barra tá suja, Bereco. É melhor afinar.

Bereco – Se vocês querem, a gente queima o fumo.¹⁸⁸

Com essa proposta de paz, Bereco recupera seu poder na cela, embora também tenha de ceder na decisão anterior de não permitir a curra do garoto, sustentada por ele até esse momento. O poder está sempre em disputa, tendo que ser conquistado pela imposição da força, arrancado do líder que o possui. Esses possuidores de poder, em quase todas as peças, estão sempre caracterizados pela capacidade que possuem de explorar o outro economicamente e, em certos casos, sexualmente. Assim, Giro de *O Abajur Lilás*, pressiona a prostituta Dilma para que ela trabalhe mais:

Dilma – E sei lá mesmo. Eu faço o que posso.

Giro – Sentada na cama como uma panaca?

Dilma – É. Oito pissos num dia. Não tá bom?

Giro – Pra mim, não.¹⁸⁹

Dono do apartamento usado pelas prostitutas para fazerem seus “programas”, Giro arrecada sua porcentagem do trabalho efetuado por elas, que contam somente com sua força de trabalho para sobreviverem.

A temática da exploração do homem pelo homem exaustivamente explorada

¹⁸⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 18-19.

¹⁸⁸ Ibid., p. 52.

¹⁸⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 13.

nesse teatro como um todo, nos indica o vazio de valores – cristãos, principalmente - que perpassa esse universo, destacando também os meios pelos quais o auto – benefício se torna possível: pelo esforço do outro, num narcisismo exacerbado por parte de quem obtém o lucro com essa violência. As maneiras de explorar um outro indivíduo nem sempre se dão pelo contrato social, ocorrendo de forma indireta em certos casos. É o que se passa com Zé, o desempregado, ao tentar uma vaga de trabalho numa fábrica em Osasco, na Grande São Paulo:

Zé – Cheguei lá cedo pacas e já tinha nego na fila. Mas eu fiquei um dos primeiros. Logo de saída, vi a maior tabuleta da paróquia pedindo gente. Jurava pra mim mesmo que eu ia tirar o pé da cova. Mas, logo me toquei que ia ser na base do agrião. Quando a fila já estava dobrando a esquina apareceu um cara dizendo que era do Departamento Pessoal. Parecia um porco, o desgraçado. Secou todo mundo. E a gente só espiando o lance. Foi um cacetão de vezes até o fim da fila e voltou. Daí, começou a tirar uns caras pro lado. Levava pro canto e blá-blá-blá, tudo cochichado. Quando os caras voltaram pra fila, vinham bem contentões. Os outros, ali, só querendo saber o mistério. Daí o porcão chegou em mim e me levou pras encolhas.

Nina – O que ele queria? [...]

Zé – Deu que o porco disse que, se eu queria a vaga, era com ele mesmo o ajuste. Que ele podia clarear minha barra, mas eu tinha que adiantar o lado dele.

Nina – Como? Você desculpe, mas não entendi.

Zé – ele queria grana! Queria tutu! Dinheiro! Dinheiro vivo. Não estava ali para botar azeitonas nas empadinhas dos outros. Queria o dele. Entendeu?

Nina – Ele queria que você desse dinheiro pra ele? Que comprasse o lugar?

Zé – Pois é. Falou que todo mundo tinha entrado na jogada. Só restava uma vaga, podia ser minha. Se eu tivesse cem giripocas.¹⁹⁰

O explorador, nesse caso, age por meio de esquemas fraudulentos, numa espécie de cafetinagem de uma só vez, auferindo lucros ilícitos de trabalhadores necessitados. Esse tipo de expediente, que aproveita uma posição profissional dentro de uma empresa ou cargo público, com vistas a obter vantagens de alguém necessitado – como no caso de Zé -, apresenta-se nessa época como um traço do caráter brasileiro, estendido às mais diversas classes sociais, numa espécie de malandragem que beneficiava certas pessoas, com prejuízo para outras, podendo se tratar do cidadão comum ou do próprio Estado.

Inseridos no panorama histórico dessas duas décadas em estudo, o teatro de Plínio Marcos coloca em destaque uma categoria de pessoas – diga-se de passagem, heterogênea – que vivenciam em cada detalhe de suas vidas as marcas da exclusão, do

¹⁹⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 90-93.

abandono e da exploração, perpassados por poderes, em escalas diversas, que tornam o sacrifício de suas vidas ainda mais insuportável. Forças opressoras provenientes do próprio meio em que vivem, representadas pelo outro que na ânsia de melhoria de sua vida particular pode tentar infligir aos seus companheiros de miséria algum tipo de domínio, apoiado na necessidade econômica, afetiva, ou pelo medo ou insegurança que provoca no oprimido. Mas, sobrepondo-se à opressão imposta pelo universo interno desses marginais, encontra-se uma instância maior de poder que de fato oprime: os possuidores de riquezas que se aproveitam do suor dos trabalhadores e apoiavam um regime autoritário que pouco fazia pelo social, subtraindo as chances reais de melhoria satisfatória de vida. Essa engrenagem de poder representado pelo aparelho estatal, apresenta-se como força maniqueísta no conjunto geral desse teatro, voltada para a defesa dos interesses de uma parcela restrita da população em detrimento da maior parte do povo, que compreende as diversas categorias de trabalhadores e miseráveis, ainda que nem sempre essa estocada no poder central apareça de forma explícita nos escritos, ao modo como aparece em *Quando as Máquinas Param*, neste trecho:

Zé – Todo dia ando pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga.

Nina – Não pode desanimar.

Zé - Não pode mesmo. Mas às vezes o cara arreja. O pior é que tudo quanto é fábrica está mandando gente embora. Só a Fipam mandou mil ontem. E dizem que vão mandar mais na semana que vem.

Nina – Que será que está havendo?

Zé - O quê? Esse governo.

Nina - Mas tem que melhorar um dia!

Zé - pior não pode ficar.¹⁹¹

Não obstante, essa aparência de crítica velada, aparentemente camuflada com outras cores, não deixa de transmitir ao expectador o verdadeiro jogo de forças em ação naquela conjuntura, onde os marginalizados podiam apenas sentir os efeitos do turbilhão de poder em movimento no período. É interessante notar ainda as críticas tecidas por outros autores, em disciplinas que não integram o terreno das artes, ao sistema político e econômico dessa conjuntura pós-64, como, por exemplo, Lúcio Kowarick, que salienta a continuidade ininterrupta da degradação nas condições de vida dos segmentos mais baixos da hierarquia social – com ênfase para os trabalhadores -, inclusive no período denominado “Milagre

¹⁹¹ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 65- 66.

Brasileiro” onde o país obteve um crescimento acelerado¹⁹². Torna-se desnecessário repetir aqui quais os responsáveis pelo engendramento da política-econômica que tornou possível o “milagre”, numa época em que a economia sofria o peso da interferência estatal.

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.

CAPÍTULO III: PROSTITUTAS, CRIMINOSOS E DESVALIDOS, NAS QUEBRADAS DO MUNDARÉU.

3.1 SEXUALIDADE E PROSTITUIÇÃO

De todos os marginalizados enfocados no teatro de Plínio Marcos, nenhum deles é apresentado ao espectador com tanta propriedade e profundidade quanto o grupo social das prostitutas. Com efeito, o dramaturgo santista demonstra uma atenção especial às prostitutas da sociedade, estimulando em sua época um repensar sobre a real condição de vida dessas trabalhadoras do sexo, especialmente na cidade de São Paulo.

Nesse panorama, a prostituição tornou-se o núcleo central de duas de suas peças teatrais mais aclamadas na década de 60, estando também presente este motivo em vários outros escritos que se estendem até o final de sua vida. Referimo-nos à *Navalha na Carne* (1967) e *O Abajur Lilás* (1969), em primeiro plano, cujas histórias nos remetem para a

¹⁹² KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 42.

questão geral da prostituição, denotando aspectos diversos da cultura sexual desses marginais, enunciando as representações correntes nesse meio no tocante à sexualidade humana em suas ligações com a moral e as formas convencionais de relacionamento amoroso e familiar conforme praticados pelos outros grupos sociais não-marginalizados.

Particularmente nessas duas peças, a prostituta não é apresentada como um indivíduo a gozar de total independência e autonomia em seu trabalho, sem dependências externas que, em maior ou menor grau, terminam por condicionar a quantidade de trabalho aplicado na atividade e a maneira de empregar o rendimento financeiro deste trabalho que a mesma realiza.

Em *O Abajur Lilás*, as três prostitutas que dividem o apartamento onde vivem e trabalham, estão ligadas à Giro, o homossexual proxeneta que fatura com a atividade das mulheres que necessitam de um local privado que tornasse possível o ato sexual com os clientes. Nesse caso, Giro atua como o cáften que se aproveita da falta de recursos dessas profissionais para ganhar dinheiro com o trabalho delas, impondo às mesmas regras e condições de trabalho determinadas por ele.

No primeiro ato desta peça, Giro recruta uma nova garota para dividir o quarto com Dilma e Célia, aumentando assim seu faturamento. Leninha faz certas exigências ao chegar no quarto, provocando em Giro uma reação autoritária para com ela, no intuito de subordiná-la ao seu poder de proprietário do negócio:

Leninha – Hoje não vou pegar no batente. No primeiro dia, eu arrumo minhas coisas. E depois, vou sair pra comprar o abajur. Por isso, é bom tu trazer minha cama logo.

Giro – Quem tu pensa que é? Tu pensa que me dá ordens? Quem manda aqui sou eu. Sou o dono dessa merda. Gramei muito para ter isso aqui. E sou eu que mando. Trago a cama quando achar que devo. Pensa que eu vou pôr mulher aqui pra mandar? Eu sei o que faço. E se tu falar muito, não vai ter abajur nenhum.

Leninha – Tá, vai ser como tu quer¹⁹³.

A falta de recursos materiais por parte dessas mulheres, dá o tom de suas relações comerciais e pessoais, obrigando-as a se associarem a um cáften que, nessa época, quase sempre é uma mulher – uma cafetina – mantenedora de um prostíbulo.

Renan Springer de Freitas, investigando o mundo da prostituição no início da década de 80, em Belo Horizonte, demonstra que boa parte dos administradores de bordéis,

¹⁹³ BARROS, Plínio Marcos de. *O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 37.

“zonas” e rendez-vous, conforme as classificações que adota para esses lugares, é composto de mulheres que, em muitos casos, são ex-prostitutas que juntaram capital para investir nesse tipo de negócio. Para o ingresso de uma mulher no bordéu (baixo meretrício), tornava-se primordial estabelecer contato com a cafetina, sendo isso uma das marcas de sua iniciação na prostituição confinada em um estabelecimento. É o que se demonstra no seguinte trecho:

[...] as prostitutas de bordel não associam sua iniciação a um primeiro “programa” (atividade que define a prostituição) – como o fazem as prostitutas de rua – mas sim a um primeiro comparecimento a um bordel (e a um primeiro contato com a cafetina).¹⁹⁴

Embora Plínio Marcos tenha escolhido um homossexual no papel de cáften, e ainda que o ambiente descrito na peça não possa ser tomado propriamente como um bordéu nesse modelo clássico, uma outra passagem nos permite entrever que esse tipo de prostíbulo era também muito comum nesse universo.

Célia – Sei lá, porra! Eu não sou nenhuma jogada fora. Me arranjo fácil.
Dilma – tu que pensa. A bichona bota a boca no trombone e tu se entalha, nenhuma cafetina te aceita. Elas ficam achando que tu é de criar caso. O que tu pensa? Essa raça maldita é toda combinada. Uma cafetina dá cobertura pra outra. E com essas e outras, a gente é que se entruta.¹⁹⁵

Não obstante a situação econômica e social desfavorável das meretrizes, a esperança de ascensão social que as faria sair da condição de prostituta e, principalmente da condição de prostituta explorada, subsiste entre elas, às vezes no projeto de passar para o outro lado no esquema hierárquico entre quem administra e quem trabalha, vindo a se tornar uma cafetina. O autor santista capta essa nuance no cotidiano da prostituição, dando voz à Dilma que vê na abertura de um negócio próprio a saída para a inversão de sua condição adversa.

Dilma – A gente tem que ser junta. Uma batota só.
Célia – Mas pra apagar a bicha.
Dilma – Não. Pra juntar grama e comprar um mocó. Sem cafetina, sem dono, sem mumunha. A gente trabalhando pra gente.¹⁹⁶

¹⁹⁴ FREITAS, Renan Springer de. **Bordel, Bordéis: negociando identidades**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 51.

¹⁹⁵ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?] p.25.

¹⁹⁶ Ibid., p.50.

Dilma anseia por libertar-se de qualquer forma de cafetinagem. Embora não pretendendo se tornar uma cafetina, sabe que livrar-se da profissão e da mácula moral que atinge as participantes da atividade não é tão simples quanto se pode imaginar. Mas o principal motivo que a persuade a continuar nesse trabalho, ainda que pudesse se ver livre do explorador, é de ordem econômica. Com um filho pequeno para criar, sabe das dificuldades para arranjar um emprego convencional que pudesse lhe dar um rendimento suficiente.

Todavia, esse plano de obter maior autonomia permanece como esperança, não somente para Dilma como para a maioria das mulheres prostituídas. Novamente, podemos nos remeter ao trabalho de Renan Springer de Freitas, onde enfatiza que tornar-se cafetina para a maioria das prostitutas de “zona” ou de bordéu é um sonho inatingível. No mais a figura da cafetina aparece aos olhos dessas trabalhadoras como figuras paradigmáticas com excepcional capacidade de trabalho e de administração econômica – por isso mesmo inimitáveis -, tendo em vista as reais condições de vida em que essas mulheres estão inseridas.¹⁹⁷

A figura do cáften como elemento integrante do submundo prostitucional, sofre variações nessa época no tocante à papéis e funções desempenhadas por esses exploradores, marcando diferentes tipos de relacionamentos entre esses indivíduos e as prostitutas. Essa variação aparece sobretudo na relação entre as “mulheres da vida” e o cafetão masculino, diferenciando-se da relação cafetina/prostituta.

Um dos pontos a serem considerados nesse relacionamento é a questão cultural e fisiológica da ligação amorosa entre homem e mulher, podendo o amante rufião representar um suporte afetivo para a prostituta. Imersa num meio ambiente carregado de preconceitos e estigmas fortemente pejorativos com relação à atividade prostitucional e, por extensão, à própria pessoa de quem a exerce, a mulher que optou por prostituir-se cruzou uma fronteira moral que a exclui quase que completamente de uma vida social e familiar normal. Sua vida passa a ser marcada pela pecha negativa da atividade, que a desqualifica para o casamento monogâmico e para assumir o papel de mãe exemplar, devotada aos filhos e à família. Assim, ante essa carência afetiva e social, o rufião passa a representar a possibilidade – ainda que imperfeita - de contração de um relacionamento estável e íntimo, diferente daqueles estabelecidos com os clientes. O cáften assume uma posição próxima da figura do marido convencional ou do namorado, proporcionando à prostituta além de prazer sexual

¹⁹⁷ FREITAS, Renan Springer de. **Bordel, Bordéis: negociando identidades**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 96.

companhia e a sensação de inclusão social pelo fato de a mesma manter uma ligação freqüente com um homem que a “aceita”, apesar de sua profissão vil.

Na peça *Navalha na Carne*, a personagem Neusa Sueli sofre humilhações diversas de seu amante, numa união afetiva contaminada por interesses utilitários, interessando a Vado o dinheiro que a prostituta lhe oferece, fruto de sua desgastante jornada na “viração”. Irritado por não ter encontrado a compensação que geralmente a amante lhe deixava, o cafetão não hesita em agredir fisicamente sua “mina”, convencido de que agia da melhor maneira para com ela que, segundo seu entendimento, o havia prejudicado.

Vado – Quer bancar a engraçada? Vou te encher a lata de alegria (Vado começa a torcer o braço de Neusa Sueli). Gostou?

Neusa Sueli – Poxa, você está me machucando.

Vado – você ainda não viu nada, sua miserável!¹⁹⁸

A prática da violência surge nesse meio como complementar à autoridade do cafetão sobre a prostituta que não se comporta de acordo com as vontades do macho. Neusa Sueli recebe muito pouco de Vado como contrapartida ao dinheiro que lhe dá e à subserviência de sua posição enquanto mulher e amante. Mesmo assim, não abre mão do cafetão que lhe fornece o status de prostituta socialmente amasiada, que obtém satisfação sexual do parceiro, ainda que escassa, conforme o diálogo a seguir esclarece:

Vado – Por que me atura? Por quê? eu sou chato pacas!

Neusa Sueli – É mesmo. Ainda bem que reconhece.

Vado – Por que você me agüenta?

Neusa Sueli – Porque ... porque...

Vado – Sou bom de cama?

Neusa Sueli – É. É mesmo. As verdades a gente diz.

Vado – É. Isso é verdade. Só que faz um mês que você não sabe de mim. Mais de um mês.

Neusa Sueli – É... é... E mesmo assim te dou a grana.¹⁹⁹

A representação que o dramaturgo constrói do envolvimento entre esses dois tipos marginais, tende à reprovação do cafetão enquanto ser humano, visto como um ser plenamente egoísta e incapaz de um ato espontâneo de compaixão ou amor pelo próximo. Guiado pelos seus impulsos egocêntricos, mesmo em relação à atividade da prostituição, da

¹⁹⁸ BARROS, Plínio Marcos de. *Navalha na carne; Quando as máquinas param*. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.12.

¹⁹⁹ Ibid., p. 43.

qual tão próximo se encontra, demonstra (ou finge) incapacidade em compreender as dores e as dificuldades inerentes à ocupação, comungando do senso comum quanto à idéia do ofício da prostituta. Um trabalho fácil, rentável, podendo ser realizado por qualquer mulher.

Neusa Sueli – Estou apagada é de cansa. Isso é que é. Não de velhice. De cansa. Sabe o que é uma noite de viração?

Vado – As meninas tiram de letra. É só abrir a perna e faturar. Acham moleza. Agora, velha cansa à toa. Tem reumatismo. Tem que se esforçar pra agradar o freguês e outros babados. E ainda, pra não ficar jogada fora sozinha, tem que aturar o cafetão [...].²⁰⁰

O mesmo tipo de opinião é manifestada por Giro de *O Abajur Lilás*, no diálogo que realiza com Dilma, na tentativa de persuadi-la a faturar mais:

Giro – Claro, fica aí sentada pensando. Nem vê o tempo passar. Se tu fosse esperta, nem se lavava. Encarava um loque atrás do outro, de qualquer jeito.

Dilma – Não sou porca.

Giro – Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane. É só fazer ai, ai, ai e deixar andar. Eles saem certos que agradaram. E é melhor pra ti. Vai por mim, que tu vai ver como chove na tua horta.²⁰¹

A visão plínio-marquiana sobre esses agentes da prostituição paulista nessa época, situa-os como indivíduos parasitários, avessos ao trabalho sistemático e socialmente valorizado, ocupando-se antes com o seu próprio bem-estar às custas de uma ou várias mulheres.

Num livro escrito vários anos depois dessas duas décadas e num ambiente social e cultural distante do existente no Brasil, a ex-stripper inglesa Nickie Roberts, afirma que em alguns lugares na Europa e nos Estados Unidos, a opinião comum que considera os cafetões como os grandes exploradores do comércio sexual não é de todo verdadeira. A seu ver, o problema central é a criminalização da prostituição que dificultando as prostitutas de se organizarem e de terem acesso à proteção da justiça, deixa essas trabalhadoras à mercê da exploração dos cafetões baratos e dos exploradores em maior escala, que são os grandes chefes do comércio do sexo. Em Nova York, segundo ela, menos da metade das prostitutas

²⁰⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p. 43

²⁰¹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 10.

mantinham ligações com cafetões e, em vários casos, é a mulher que mantém o controle sobre o amante e não o contrário. Nessa linha de argumentação, afirma que:

Mesmo as mulheres que trabalham com cafetões tem muito mais autonomia do que em geral se presume, freqüentemente mudando ou simplesmente dispensando o seu homem se não gostam dele ou se ele não faz nada por elas.²⁰²

Assim, nestes países que adotaram uma legislação restritiva (antiprostituição) como os Estados Unidos, por exemplo, há o risco sempre presente de se considerar qualquer homem que se ligue a uma prostituta como cafetão, tornando assim os relacionamentos íntimos ainda mais escassos.

No caso do Brasil, embora se deva considerar que não há uma regra geral que possa ser aplicada em todos os locais e nos vários tipos de relacionamentos nesse mundo comercial sexual, esses últimos argumentos expostos acima não parecem ser plenamente válidos, principalmente na região paulista no período considerado por essa pesquisa. Evidências em contrario nos fazem pensar na precariedade da condição sócio-econômica e moral da prostituta, que não dispende de recursos próprios às vezes nem mesmo para iniciar na atividade, acaba se associando a um cáften, seja ele um malandro, uma mulher ou um empreendedor no ramo, submetendo-se assim a determinadas normas de trabalho e relacionamento que lhe tiram a autonomia no negócio. Obviamente, muitas podem ser as causas que levam uma meretriz a se deixar cafetinar por outrem, assim como muitas também são as categorias de cafetinagem. Contudo, a condição econômica degradada somada à necessidade de interação social e afetiva, devem ser tomados como fatores importantes que empurram a prostituta para esse tipo de ligação.

Quanto à idéia de que a exclusão dessas trabalhadoras da legislação trabalhista e conseqüentemente a criminalização da atividade as coloca num ponto passível de exploração pelos mais diversos indivíduos e grupos, podemos endossar tal opinião nos apoiando na literatura consultada sobre o assunto, citando a freqüente acusação de entrelaçamento entre certas modalidades de prostituição e as diversas formas de práticas criminosas, como o crime organizado, por exemplo, onde a prostituição e as prostitutas

²⁰² ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na história**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998. p. 351.

podem servir à objetivos diversos de pequenos e grandes criminosos.²⁰³

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 miserável é possível observar a penetração de elementos culturais próprios à sociedade considerada integrada ou não-marginalizada, numa interação cultural que se interpenetra.

Nos vários escritos analisados nesta pesquisa, as idéias sobre o homossexualismo por eles apresentadas aproximam-se, em maior ou menor medida, das opiniões de nossa época atual sobre o tema, levando-nos a crer que daquela época até os dias de hoje, a questão do homossexualismo foi ganhando espaço na opinião pública como tendência sexual a ser considerada – ainda que de forma lenta – positivamente nas diversas esferas do cultural, do jurídico e do econômico, numa mutação histórica ainda em marcha, rumo à tolerância dessa categoria sócio-sexual sem o forte estigma negativo que imputa a esses seres o caráter de desviantes, principalmente na esfera da moral.

Em algumas peças teatrais as personagens homossexuais aparecem ligadas ao ambiente da prostituição, prestando serviços diretos ou indiretos às pessoas deste ramo de negócio, sem contudo contraírem relações mais íntimas com esses indivíduos. O que transparece é quase sempre um enorme desprezo pela figura do homossexual, tido como um ser desonrado e abjeto que perdeu completamente a dignidade. Em *Navalha na Carne*, Vado interroga Veludo referindo-se a ele usando o nome “veado,” com toda a carga negativa que essa designação possa trazer:

Vado – Presta bem atenção no que vou te dizer, seu veado de merda!²⁰⁴

Mais à frente acrescenta:

Vado – Filho da puta! Veado nojento!²⁰⁵

²⁰³ MORAES, Aparecida Fonseca. **Mulheres da vila:** prostituição, identidade social e movimento associativo. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 106.

²⁰⁴ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param.** São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.22.

²⁰⁵ Ibid., p.23.

A expressão “veado” ou “bicha” é comumente usada no léxico literário plínio-marquiano como defesa ao gênero masculino, insultando gravemente a virilidade de um outro homem e seu papel de macho, posição honrada na estrutura biológico-cultural.

Do mesmo modo, em *O Abajur Lilás*, Célia ataca Giro usando o termo veado como xingamento, significando aquele que nega o próprio sexo rebaixando-se perante sua própria espécie, assumindo a passividade sexual própria à mulher.

Célia – A tua cara de bicha velha é um sarro.

Giro – Nojenta!

Célia – Veadão, veadão, veadão!

Giro – Não sou porco.

Célia – É bundeiro, sem vergonha, porco e tudo. É veado²⁰⁶.

Esse desdém manifestado por esses marginais ao homossexual, transforma-se em temor e desespero experimentado pela prostituta Dilma perante a possibilidade de seu filho pequeno vir a se tornar bicha. Com seu filho sendo criado em um orfanato, lugar considerado como “escola de malandragem”, Dilma sabe que a profecia proferida pelo homossexual, lançada como ataque fulminante à sua interlocutora, possui grandes chances de se tornar real.

Giro – Xinga, xinga! Só queria que Deus te castigasse e teu filho saísse um veadinho.

Dilma – Vai agourar a puta que te pariu!

Giro (rindo) – Não precisa ficar bronqueada.

Dilma – Vai te danar, vê se me esquece, vai dar pra quem te come, mas me deixa em paz.

Giro – tu tem medo que teu filho sai bicha?

Dilma – Prefiro ver ele morto.²⁰⁷

Essa repugnância ao homossexualismo é também demonstrada pela prostituta Neusa Sueli, quando seu cafetão se envolve num violento jogo erótico com Veludo na tentativa de submetê-lo à sua autoridade.

²⁰⁶ BARROS, Plínio Marcos de. *O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 20-21.

²⁰⁷ Ibid., p. 18.

Neusa Sueli – Teu negócio é veado. Vi hoje.

Vado – Que é isso, coroa? Tá com ciúme do Veludo?

Neusa Sueli – Tenha vergonha nessa cara.

Vado – quem tem que ter vergonha é você, velhota. Não agüenta o repuxo, não tem como agarrar o homem, fica ai apavorada, até com medo de um veado de merda.

Neusa Sueli – Canalha.²⁰⁸

Esse sentimento de exclusão acentuada aparece também nas palavras do próprio giro de *O Abajur Lilás*, demonstrando a aversão que as pessoas devotam a ele, apesar de o mesmo ser um indivíduo com posses:

Giro – Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. (Ri nervoso). Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. Eu sei. Tu me engole porque depende do meu mocó. Só por isso. Se tu pudesse, tu me expulsava daqui agora mesmo. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá de baixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. Morrem de inveja de mim. Mas, não preciso de ninguém. [...] Tu tem inveja. Não se conforma de ter que ganhar teu pão numa cama que é minha. É como o garçom que se dobra com nojo pra apanhar a gorjeta que eu deixo. E os filhos das putas todos vivem às custas das propinas que eu dou. Eu, mais ninguém. Eles têm bronca[...].²⁰⁹

Nota-se então, que há uma hostilidade de ambas as partes, ainda que se possa objetar o fato de que o rancor manifestado pelo homossexual às outras pessoas nada mais é do que uma reação sua à agressividade da qual é vítima constantemente. Talvez uma outra passagem nos ajude a ponderar melhor a respeito dessa questão. Em *Navalha na Carne*, percebemos o ressentimento da personagem Veludo, no momento em que Vado pede à Neusa Sueli que o ajude a segurá-lo. Nesse episódio o ódio de Veludo é dirigido inteiramente à prostituta, expressando o conflito de espécies entre o seu tipo sexual e a mulher, a qual de certa forma ele inveja e procura imitar.

(Neusa Sueli vai tentar segurar Veludo. Quando vai tocá-lo, ele grita).

Veludo – Não toca em mim, mulher! Não toca em mim! Eu não gosto que mulher me toque! Não me toque! Não me toque!

Neusa Sueli – Veados miseráveis! Miseráveis! (agarra-o e o empurra pra porta).

²⁰⁸ BARROS, Plínio Marcos de. *Navalha na carne; Quando as máquinas param*. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.42.

²⁰⁹ BARROS, Plínio Marcos de. *O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo: Parma, [1969?]. p.18-19.

Agora vai cagüetar a gente pra polícia, seu nojento.²¹⁰

Percebe-se nesse conflito a repulsa sexual entre o homossexual – o sexo invertido – e a categoria feminina, refletindo o desejo secreto de Veludo em possuir atributos que ele não possui, desejando uma constituição física e sexual que não se materializa em seu próprio corpo. Essa percepção fica clara no texto, principalmente se observada a atitude de Veludo para com Vado, cujo contato de seu corpo e de suas mãos quando este tenta forçá-lo a fumar maconha, provoca no homossexual uma sensação de prazer extasiante, ao contrário da reação que apresentou no trecho descrito acima.

Veludo – Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu deus, que loucura! Que loucura divina!²¹¹

O desprezo pelo homossexual nesse universo posiciona esse tipo de indivíduo no degrau mais baixo da ordem de valores vigente, mesmo entre os marginalizados. A feminilidade que o homossexual assume ao desviar-se do próprio sexo tendendo a assumir uma outra categoria sexual e uma nova identidade, desqualifica-o completamente para o mundo dos homens, onde a figura do “machão” é cultuada como postura social a ser incorporada e mantida a qualquer custo.

Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, o estigma do homossexual também está presente. Paco faz do homossexualismo uma arma poderosa para atacar seu parceiro de quarto, Tonho, depois que o mesmo entregou à Negrão metade do ganho que conseguira descarregando o caminhão de peixe no qual o malandro geralmente trabalhava. No conflito entre Tonho e Paco, o segundo passa a obter uma enorme vantagem perante o primeiro ao lançar sobre ele a pecha do homossexualismo, passando a chamá-lo pela alcunha de “Boneca do Negrão”.

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

Tonho – Boneca do Negrão é a mãe!

Paco (Avançado)! A mãe de quem?

Tonho – Sei lá! A mãe de quem falou.

Paco – Veja lá, boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca

²¹⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.38.

²¹¹ Ibid., p. 38.

sua porque inveja meu sapato. Se me enche o saco, te dou uma porrada. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de Negrão nenhum.

Tonho – Cala essa boca!

Paco – Está confiando na sorte, Boneca do Negrão!

Tonho – Não quero mais conversa com você.

Paco – Agora a boneca só fala com o negrão. Mina certinha é assim. O Negrão está bem servido.²¹²

Lançando mão deste trunfo, Paco consegue inverter momentaneamente as posições de dominador e dominado que antes lhe eram desfavoráveis. A ação de Tonho ao buscar um entendimento amigável com o malandro conhecido por Negrão voltou-se inteiramente contra ele; num universo onde a tentativa de contemporizar ou buscar uma saída pelo diálogo é quase sempre interpretada como covardia e ausência de virilidade enquadrando-se, como no caso de Tonho, no campo do homossexualismo, o que significa o total descrédito identitário enquanto homem perante concidadãos deste meio.

Essa mesma questão tornou-se o primeiro motivo desenvolvido pelo autor em sua peça de estréia - *Barrela* – ao fim da década de 1950. Limitados a uma cela, toda a trama da peça gira em torno do sexo. *Barrela* na gíria da marginalidade da época significava curra, ou seja, estupro de um indivíduo por vários. No comentário do dramaturgo sobre a peça, escreveu o seguinte: “Eu dei o nome de *Barrela*, que é a borra que sobra do sabão de cinzas e que, na época era a gíria que significava o mesmo que curra, ou seja, quando todos estupram um.”²¹³

No início da história um dos detentos de nome Portuga acorda os outros prisioneiros no meio da noite, assombrado por um pesadelo que tivera com a esposa por ele assassinada. Como castigo, quase acaba sendo estuprado pelos outros, não fosse a interferência do “xerife” Bereco, que dissuade os outros do ato pretendido.

Tirica – Vamos te enrabar.

Portuga – Vão gozar a cara das putas que os pariu.

Fumaça – ai, como ela está nervosinha.

Portuga – é melhor parar com esse sarro.

Bahia – que sarro, meu bem? Ainda nem te agarramos.

Portuga – ai, meu cacete.

Fumaça – Vai entrar em vara, boneca!

Portuga – eu azaro um. Estou avisando.

Bahia – Vai bancar o macho?

(Bahia passa a mão no traseiro do Portuga, que se esquivava. Fica de costas

²¹² BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global Editora, 1979. p.35.

²¹³ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: símbolo, 1976. p. 7.

para Tirica, que lhe dá uma xinchada).
 Tirica – Oi, rabão!
 (Portuga pula longe).
 Fumaça (passando a mão em Portuga) – minha vez.
 (Portuga fica nervoso, vira-se rápido e ameaça dar um soco em Fumaça).
 Bahia (xinchando Portuga) – Vou me tratar.
 Portuga – Que é isso gente? Estão me estranhando?
 Tirica – Vai ser boi de bico. Não tem por onde.
 Louco – enraba, enraba!²¹⁴

No seguimento da urdidura, o conflito entre Tirica e Portuga assume a cena principal, quando Tirica ataca Portuga, acusando-o de ser corneado²¹⁵ pela mulher com quem ele tinha pesadelos constantes.

Plínio Marcos explora aqui um filão importante no universo carcerário, no que diz respeito à sexualidade entre os detentos. Num lugar onde há uma total ausência do sexo oposto, o homossexualismo passa a ter uma função primordial frente aos impulsos sensuais dos seres humanos ali confinados. Mas não é somente isso. Num universo altamente competitivo e hostil como a prisão, o valor de cada um passa a ser provado não somente pela sua capacidade de violência e crueldade, ou pela sua esperteza em compreender as regras daquele espaço e utilizá-las para seu proveito próprio. É preciso provar seu valor também através da sexualidade. A manutenção do status de macho é uma norma fundamental para galgar respeito e prestígio junto aos demais. Para os marginais o homossexual é o esparro, tornando-se um objeto de consumo para os outros. Ser feito de mulher pelos outros presos é perder muitas posições no sistema hierárquico em vigor nesse meio. Todavia, parece haver uma diferença entre ser currado à força resistindo à violência, e ser estuprado sem esboçar maiores reações em virtude do medo das conseqüências, submetendo-se à curra, facilitando assim a ação de quem a intenta. De qualquer forma. Essa marca vergonhosa no indivíduo que passou por esse tipo de experiência é muito difícil de ser apagada.

A partir de *Barrela*, Plínio Marcos apresenta a seu público aquilo que se tornava uma cultura geral no mundo da baixa marginalidade das penitenciárias e prisões brasileiras.

Três décadas depois, em 1988, escreveu a peça *A Mancha Roxa*, onde abordou a questão da disseminação do vírus da Aids entre os detentos a partir de uma prisão feminina. A idéia de escrever a peça nascera de um episódio em sua vida onde fora convidado

²¹⁴ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: símbolo, 1976. p. 16-17.

²¹⁵ O termo corno, nesse contexto, possui forte conotação sexual, indicando aquele indivíduo cuja masculinidade é frouxa, ou seja, não possui uma sexualidade varonil, consentindo em ser traído pela fêmea a quem não consegue satisfazer sexualmente.

para gravar um vídeo que seria exibido aos presos da Casa de Detenção de São Paulo, “com a finalidade de levar aos detentos uma mensagem capaz de inibir a disseminação da doença nas celas”.²¹⁶ Nesse texto, prevalece o estilo do autor dessas duas décadas de 1960 e 1970, pondo em destaque a crueza do ambiente marginal prisional.

A homossexualidade aparece aqui espalhada entre as detentas que mesmo diante da possibilidade de serem contaminadas pela roxa (aids), não abrem mão do ato sexual com uma parceira do mesmo sexo. É o caso da personagem Linda que apesar de ter consciência da forte probabilidade de sua amante Isa ter contraído a doença, não se abstém de se relacionar sexualmente com a mesma, mostrando não querer acreditar neste fato. É o que demonstra o trecho a seguir:

Grelão – Pelo caralho! Quem foi a filha da puta que pegou a roxa? Quem foi? (Pausa). Quem pegou a roxa? Quem ?
 Santa (vacilante) – apareceu .. na Isa.
 (Linda e Isa estão envolvidas, mas já acabaram de transar).
 Grelão – é mesmo, Doutor?
 Doutor – É.
 Grelão – Porra, e nem assim essa cachorronea escrota dá folga pra cadelinha? Filha da puta! O Lindão! Se explica, cachorronea nojenta!
 Que porra de roxa pegou tua fêmea?²¹⁷

Na história, Grelão é a carcereira da prisão, que além de manter relações sexuais com as presas explora também o comércio prostitucional nesse ambiente, alugando as presidiárias para os guardas.

Ao visitar o presídio, o autor constatou por meio de observações, durante duas semanas, um elevado índice de violência entre os detentos nas relações entre contaminados e aqueles que procuravam evitar o contágio, principalmente na ala masculina.²¹⁸ Obviamente, deve ser levada em conta a violência sexual que, desde a década de 1950, momento de escrita de sua primeira peça, não cessou de existir permanecendo como cultura viva nesse universo.

Em *Barrela*, Portuga consegue inverter sua situação de desprestígio perante os companheiros contando a história de Tirica no reformatório, onde o mesmo teria consentido em se submeter sexualmente a um outro detento, cujo apelido era morcego.

²¹⁶ ENEDINO, Wagner Corsino. **O discurso da exclusão em Plínio Marcos**: uma leitura de A Mancha Roxa. 2002. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Assis, 2002.

²¹⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **A mancha roxa**. São Paulo: (Edição do autor). 1988. p. 20.

²¹⁸ ENEDINO, Wagner Corsino. **O discurso da exclusão em Plínio Marcos**: uma leitura de A Mancha Roxa. 2002. Dissertação (Mestrado) – FCL/UNESP, Assis, 2002.

Portuga – História triste a dele, meu povo. E eu estou por dentro. Uma negrice que vou te contar.
 Bahia – Porra, então conta logo de uma vez.
 Portuga – Pede pra ele. Ele sabe melhor que eu.
 Fumaça – Ele esqueceu. Conta você.
 Portuga – Pode contar?
 Tirica – Sei lá. Não tenho história nenhuma.
 Portuga – Aquela lá que te aprontaram no reformatório.²¹⁹

Depois de gerar curiosidade no grupo sobre o passado de Tirica, Portuga termina por contar a história:

Fumaça – Mas, diz pra nós. Como é que saiu o papo do passado do bichinha?
 Portuga – À toa. A conversa era de quem traçava quem. Sabe como é, né? A moçada estava na boa. Tudo jacarejando no sol. A vida é mansa. Não tem trabuco nem nada. A gente leva no macio, só coçando o saco. Tem que puxar assunto. Daí, saiu esse. E eu carimbei fácil: “Lá no meu xadrez a gente só vai de mão. O mais maromba sabe se escorar. Cada um tem sua embaixada. É broca e tal. Mas, é sem remédio. Não tem boi de bico lá.” Daí, foi que o Morcego jogou areia. Entrou de fininho, como quem joga verde pra colher maduro. Tacou essa: “Que é isso meu? Vai enganar pra quê? Vocês lá são de come-quieto”. E eu cortando o bedelho do cara. Daí ele azedou, ficou ruim pra mim. O morcego entrou de sola: “Pra cima de mim, não. Me frago no carteado de vocês. Pelo menos um lá é boneca, que eu sei”. Eu pulei, jurei, disse que botaria a mão no fogo por qualquer um daqui. Mas ele quebrou a minha com essa: E o Tirica? É comida de quem?²²⁰

E mais à frente, conclui:

Portuga – Bom, daí o Morcego me entortou. Quis calçar o rapaizinho aí, né? Mas o morcego estava com o trunfo. Foi logo mandando bala: “Esse eu já estraçalhei. Foi lá no reformatório. Era comida do gango todo.”²²¹

Contando a história de Tirica, Portuga se redime junto aos companheiros, ao passo que é Tirica quem agora não somente perde todo o respeito dos demais, como passa a ser assediado sexualmente, sendo tratado como homossexual pelos outros. Na sua tentativa de

²¹⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: símbolo, 1976. p. 23-24.

²²⁰ Ibid., p. 27-28.

²²¹ Ibid., p. 33-34.

justificar sua fraqueza no reformatório, Tirica não consegue persuadi-los quanto à sua masculinidade, ao salientar que não havia gostado da experiência, sendo ele naquela época apenas um adolescente fracote, sem meios de se defender. Para reforçar seus argumentos, promete matar Portuga e aquele que o desonrou sexualmente.

Tirica – Quer saber ? Taí: dei. Dei, sim. Tá bom? Tá contente? Que vai fazer? Tirar um sarro comigo? Aqui que vocês são machos de me pegarem, aqui. Eu mato o primeiro que se fizer de besta pro meu lado. Já vou escorar dois. Esse fresco do Portuga vai hoje mesmo, é só ele pegar no sono, não acorda mais. Depois, vai o Morcego, só pra não morrer logo. Tem que sentir dor. Tem que se danar, pra se fragar que os outros também são gente. E não custa mandar mais um pro beleléu. Tá bom?

Bahia – Pra quem senta em touceira, até que está roncando grosso.

Tirica – Não dei por gosto, não. Eu era pivete. Tá? Dei. Mas, tem um negócio. Não gostei.[...]

Fumaça – Aí o Morcego te abotoou. [...]

Portuga – em mim essa não cola. Veado é sempre veado.

Tirica – Veado é você, Portuga corno.

Fumaça – aí, que lindo. Um veadinho bravinho.²²²

No universo da prisão, a virilidade deve ser sempre provada para os companheiros. O homem “macho” deve jamais se envolver com qualquer outro homem em relações que assumam a forma de passividade. De uma outra forma – o sexo ativo e viril -, um valor positivo é dado àquele que consegue um bom desempenho, tanto com uma mulher quanto com um homem, sendo que o “negar fogo” implica necessariamente no aniquilamento de seu poder masculino, podendo vir a ser confundido esse comportamento como sujeição sexual, característico das mulheres, conforme o pensamento masculino sobre elas. Titubear, quase sempre incorre em ser classificado no outro extremo: o do sexo efeminado. E o que acontece com Tirica quando no momento em que chega a sua vez de participar do estupro do garoto recém-chegado à cela, não consegue consumir o ato.

Essa característica de inversão dos papéis sexuais, aparece na realidade como um elemento inerente às relações desenvolvidas entre a baixa marginalidade, indicando uma nova composição de valores ditados pela necessidade de sobrevivência e pela degenerescência moral e jurídica reinante nesses espaços. A mudança relativa ou completa no tocante aos papéis e à configuração identitária social ou sexual de cada indivíduo nesse universo ocorre não somente entre os homens e no circuito restrito das prisões. Entre as prostitutas, é comum a prática sexual com mulheres, onde as atribuições socialmente definidas para cada gênero

²²² BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: símbolo, 1976. p.32-34.

tendem a se misturar ou a se dissolver redefinindo os termos habituais das relações. Também pode ocorrer por meio do comportamento da prostituta na interação com os clientes. Maria Dulce Gaspar pesquisou a prostituição no Rio de Janeiro na década de 1970, demonstrando que entre as representações dos clientes sobre as garotas de programas, está incluído o que chamou de “perda de passividade”, ou seja, exatamente essa não-passividade considerada pelos homens na época como uma característica exclusivamente masculina, ao contrário do gênero feminino. Essa imagem da mulher não-passiva se justificava observando-se as iniciativas das prostitutas de rua em abordar o cliente: “[...] o comportamento da garota é de inversão, pois ela passa a desempenhar o papel masculino no tocante à aproximação junto ao sexo oposto. Cabe a ela a iniciativa do convite e ao sujeito a possibilidade de recusá-lo”.²²³

Essas representações tecidas por indivíduos que possuem uma relação limitada com a prostituição – ainda que sejam eles os clientes ou cafetões -, nem sempre são concordantes com as representações que as próprias prostitutas elaboram sobre sua identidade, o seu trabalho e as várias dimensões deste mundo. Na dramaturgia de Plínio Marcos, várias destas representações são pontuadas procurando refletir sobre a prostituição a partir de uma percepção melhor depurada sobre seu principal agente na atividade: a prostituta.

Em *Oração Para Um Pé-de-Chinelo*, Dilma é a única mulher no rol das personagens. Torna-se possível constatar no desenrolar da peça que a mesma é uma “mulher da vida” já experiente nesse tipo de trabalho. Por intermédio de sua fala, o autor reitera uma visão sobre a vida na prostituição semelhante à apresentada dois anos antes em *Navalha na Carne*:

Dilma – Sei de mim. Caí na putaria por que? Porque estava na pior. Ninguém entra nessa por gosto. Trepar é bom. Mas não é emprego. Enjoa. Aí, acaba o embalo. Fica tudo uma merda. Tanto faz a gente ir com um ou com outro. Sempre dá no mesmo. Só ando com macho por andar [...].²²⁴

Esse trecho chama a atenção para o significado do sexo para a prostituta. A maior parte das mulheres dessa época em que a peça foi escrita, tinha como destino certo o matrimônio cujo estado conjugal era definido pela monogamia, ficando a vida sexual da mulher casada restrita ao ambiente do lar e atrelada a um único parceiro sexual, o qual nem sempre se mostrava atencioso para com o prazer (ou desprazer) da esposa. Não é de se admirar que a psicanálise tenha se tornado um método psicológico bastante conhecido nessa época,

²²³ GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de programa: prostituição e identidade social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 97.

²²⁴ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p.18.

tendo em vista que enfatizava a repressão dos instintos (principalmente os sexuais) como causa de anormalidades e patologias na sociedade ocidental. É de se supor que muitas dessas respeitáveis senhoras “bem casadas”, que tanto horror devotavam às meretrizes, alimentaram o desejo secreto (mas jamais confesso), de gozarem da liberdade e variedade sexual que experimentava esse tipo oposto à mulher do lar. Desejos muitas vezes inconscientes que só poderiam aflorar à realidade sob a forma de perversões. Mas o que significava essa liberdade sexual para uma mulher que faz da prática do sexo seu trabalho? Nesta relação entre trabalho e prazer, o compromisso com o trabalho parece vir em primeiro lugar, sabendo-se que a maior parte das mulheres inicia nessa atividade pressionada pela situação econômica miserável. Plínio Marcos parece compartilhar dessa opinião através do discurso de Neusa Sueli:

Neusa Sueli (No chão apanhando os objetos espalhados) Pára com isso! Pára! Por favor, pára! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. 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. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho da puta. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. [...] ²²⁵

A figura da prostituta nesse discurso, é alçada à categoria de trabalhadora, antes de tudo, sem as deturpações promovidas pelas visões conservadoras e religiosas sobre o assunto. O teatrólogo preocupou-se em acentuar a atmosfera de sofrimentos e dificuldades que envolve a profissão, relacionando aquele estilo de vida com outros segmentos sociais em condição econômica social superior à da trabalhadora prostituta. “Tudo gente muito bem instalada na puta da vida,” que em grande parte passam a ser os próprios clientes que necessitam dos préstimos dessas agentes do sexo, essas mesmas criaturas a quem desprezam com ares de “chefes de família”, praticantes de uma religião que os “purifica” moralmente perante a sociedade.

A visão da prostituição sob o prisma da necessidade material, praticada enquanto meio de sobrevivência, não é uma exclusividade do dramaturgo santista. Nos debates e discursos de sociólogos, criminólogos e moralistas da virada do século XIX para o século XX, já encontramos a enunciação dessa dita sexualidade criminalizada, entendida

²²⁵ BARROS, Plínio Marcos de. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978. p.46.

como tendo entre suas principais causas a miséria, empurrando essas desamparadas mulheres para o infamante ofício da prostituição, ainda que fosse comum nessa época de deparar com explicações para o meretrício visto como o resultado de fatores fisiológicos, orgânicos ou patológicos. De qualquer forma, essa visão que buscava no social as causas maiores deste fenômeno era bastante coerente, conforme salienta João Batista Mazzeiro, uma vez que: “O meretrício seria inevitável pois uma parte significativa de mulheres somente obteriam a sua sobrevivência pela prostituição”.²²⁶

Naquela época, assim como nas duas décadas em estudo nessa pesquisa, alugar o próprio corpo tornara-se uma saída legítima para garantir a sobrevivência, a despeito das disposições morais, policiais e médicas em contrário.

Não obstante, essa aparência de unilateralidade do autor em enxergar a prostituta como vítima do sistema geral da sociedade não pode ser inteiramente afirmada, pelo menos não de forma tão reducionista quanto alguns podem vir a entender. Enquanto observador atento desse ambiente, na qualidade de quem travou contato com as personagens deste palco social cravado na realidade, Plínio Marcos preocupou-se em destacar em um de seus trabalhos uma outra causa que explica o ingresso de algumas mulheres neste ofício. Trata-se da escolha deliberada pela profissão, em virtude das vantagens que a mesma poderia lhes proporcionar. É o que acontece com a personagem Leninha de *O Abajur Lilás*, que entra para a “putaria” por escolha própria.

Célia – Que tu tá fazendo na zona?

Leninha – Me defendendo.

Célia – Se tu é sabida, tu devia estar na maré mansa.

Leninha – E não tou? Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. E aqui não tem deschavo.²²⁷

Essa mesma percepção é também esboçada por Maria Dulce Gaspar em sua pesquisa, ressaltando essa opção voluntária dessas trabalhadoras pela função, também no Rio de Janeiro.

Se existem as ‘vítimas’, há também garotas que resolveram, de forma deliberada, se dedicar à prostituição por não estarem satisfeitas com o padrão de vida que poderiam ter através da profissão que exerciam. Devido aos seus dotes físicos, principal exigência na prostituição, essas mulheres

²²⁶ MAZZIEIRO, João Batista. Sexualidade criminalizada: prostituição, lenocínio e outros delitos. São Paulo 1870/1920. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, n.35. p.248, 1998..

²²⁷ BARROS, Plínio Marcos de. *O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo: Parma, [1969?]. p.49

podiam obter rendimento muito superior do que na antiga ocupação.²²⁸

Entretanto, ainda que tenha havido por parte da prostituta a escolha deliberada pela atividade, isso não nos permite afirmar que não houve nesses casos uma pressão sócio-econômica a motivar essa decisão. Ao entrarem para este mundo o que estas mulheres estavam buscando é, na verdade, uma melhor condição econômica, a ser alcançada através de um trabalho que lhes garantisse melhores rendimentos. Nada mais faziam, em muitos casos, do que trocar um trabalho por outro, não pelo prazer que podiam conseguir com esta outra função, mas sim, pelo fato de que a prostituição prometia uma melhor recompensa por serviços prestados. Assim, o caráter de trabalho permanecia o mesmo. É em virtude de uma melhor sobrevivência que a prostituição é considerada como opção de trabalho. Nada mais é do que uma variação na idéia da prostituição enquanto fórmula de sobrevivência.

Se considerarmos a condição da mulher na sociedade da época, concluiremos que ter um trabalho remunerado, principalmente os não-qualificados, nem sempre era garantia de vida digna para essas trabalhadoras, como continua não sendo ainda hoje para mulheres e homens aos milhares neste país de baixíssimos salários com escassas possibilidades de melhoria concreta de vida. Ao final, o que prevalece, sobretudo na visão do dramaturgo, é a imagem do envolvimento com a prostituição por obrigação ou coação, principalmente a econômica, contrariando o senso comum que rotula a atividade como “vida fácil”.

A personagem Dilma de *O Abajur Lilás*, representa o arquétipo da mulher de vida sofrida, que suporta todos os sacrifícios e humilhações em prol de uma vida melhor.

Dilma (emocionada) – Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Será que tu só sabe atucanar meio mundo? Já não chega a porra de vida que eu levo? Por que tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem. E eu aí, só enfurnando a bufunfa. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puta de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. Casa, comida, cuidados e tudo que só os bacanas têm. Os nenens não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E por isso, eu vou virar o jogo. E disso, tu não duvida, tá?²²⁹

²²⁸ GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de programa: prostituição e identidade social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 94.

²²⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 23.

Na vida de Dilma há um diferencial que a persuade a trabalhar continuamente, não procurando no álcool uma forma de consolo e fuga na tentativa de melhor tolerar aquela vida, como faz Célia, por exemplo. Seu filho, ainda na primeira infância, passa a ser o principal argumento para a sua dedicação ao trabalho, ao mesmo tempo em que se constitui como uma esperança de vida melhor.

Dilma – chega um tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço pra se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. Eu era desse jeito antes de ter ele. Acho que até já tinha me matado. Só agüento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim.²³⁰

O desabafo de Dilma remete-nos para a questão da prostituta e suas representações sobre os papéis sociais de mãe e esposa a partir desse universo tão inapropriado para esse tipo de constituição familiar, de acordo com os padrões religiosos e culturais vigentes nesta época.

Com o advento da era cristã, os povos europeus que passaram a seguir as doutrinas da Igreja Católica, vão gradativamente adotando o casamento como prática habitual, sacramentado pela religião católica, uma vez que ele já existia no Império Romano fora do domínio do catolicismo. Considerado como remédio contra a fornicção, o matrimônio em sua forma monogâmica vai sendo incentivado pela Igreja, uma vez constatada a impossibilidade da castidade ou da virgindade, ideal cristão perseguido pelos fundadores da Igreja. Ronaldo Vainfas, analisando os escritos de diversos autores cristãos dos primeiros séculos do cristianismo no ocidente, no tocante à relação entre cristianismo, sexo e moralidade, afirma que entre os teólogos fundadores da Igreja, o casamento passou a ser visto como “concessão” e não como “mandamento”, da forma como pensava Paulo, conforme atesta sua *Epístola aos coríntios*. Para o historiador:

No discurso dos padres, o casamento era, pois, desprezado e humilhado. Longe de ser sacramento ou mandamento divino, era o remédio, terapêutica do desejo sempre maligno: um mal, já que supunha o pecado da carne, mas um mal menor, pois impedia a fornicção. Os teólogos se viam, assim face a um dilema: defendiam a virgindade execrando o casamento, mas tinham de resguardá-lo como freio ao desejo desregrado. Afinal, homens e mulheres se casavam ou se uniam de algum modo, e era preciso normatizar esta união.²³¹

²³⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 49.

²³¹ VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986. p.12.

Essa normatização vai ocorrendo com o passar dos séculos, durante a Idade Média, principalmente, com a Igreja intervindo nas uniões matrimoniais dos diversos grupos sociais ali existentes, inclusive nos casamentos dos camponeses, sendo o matrimônio elevado à categoria de sacramento, a partir do século XII, onde o ato sexual entre os cônjuges passava a ser melhor tolerado, sem que se esperasse deles a castidade de outrora, ainda que o ardor sexual fosse condenado pelas autoridades eclesiásticas.

Transformado em instituição, o casamento foi sendo aceito como espaço autêntico para o uso dos prazeres, “desde que voltado para o seu fim natural de procriação”, sendo as relações sexuais dos esposos submetidas à regras de continência “quanto ao lugar, ao tempo e às posições do coito.”²³²

Fora da esfera do matrimônio, a sexualidade passou a ser vista como condenável, como ato luxurioso, constituindo-se como pecado contra a Igreja e contra Deus. Em seu interior, o coito visando exclusivamente ao prazer era igualmente condenável. A mulher passa a ser vista como depositária de tentações e desejos da qual é mister defender-se.

Nessa tradição ocidental vinculada à religião católica, na qual o matrimônio foi oficializado como instituição e sacramentado como divino pelos eclesiásticos, não é difícil de se perceber a desconsideração da prostituta como mulher credenciada para o casamento. Sinônimo de monogamia, dedicação ao lar e ao esposo, o matrimônio cristão exige da mulher uma disciplina ascética, onde suas vontades e desejos nem sempre encontram expressão e possibilidades de realização na vida conjugal.

Em vários modelos familiares já existentes na História (Famílias grega, romana, muçulmana, puritana), as qualidades requisitadas à esposa afastam-se em muito das características habituais das prostitutas, devendo ser a primeira comedida sexualmente, recatada nos gestos, gentil e submissa às vontades do marido, por direito chefe de família. Michelle Perrot ressalta a construção sócio-cultural da feminilidade, que valorizou as virtudes da discrição, passividade, submissão, doçura, fazendo parte do programa de educação feminina reforçado no século XIX, principalmente no tocante às classes populares. Em vez de instrução, que é o contato com o saber e o conhecimento, educação, “que é a formação dos bons hábitos e produz boas esposas, mães e donas de casa”²³³, tão necessárias à manutenção da prole operária e à preservação do patrimônio individual das elites burguesas.

²³² VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986. p. 59.

²³³ 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. p. 21-22.

Quanto às prostitutas, ao contrário das esposas, pela própria natureza de seu ofício, sempre se apresentaram menos sujeitas às regras de comportamento e etiqueta imputadas às outras “mulheres honestas”, apresentando-se essa categoria com maior liberdade e independência não somente com relação à sua própria sobrevivência, por não estarem dependentes da família ou de um homem, podendo elas mesmas conseguir tais recursos com seu próprio trabalho.

O preconceito histórico que pesa sobre as ‘mulheres da vida’, faz delas seres rejeitados em todos os segmentos sociais, atribuindo-lhes uma inaptidão à vida convencional e às normas e preceitos sociais estabelecidos pelos costumes, pela religião e pelas leis jurídicas de cada sistema constituído. Pessoas promíscuas e concupiscentes que não se adaptam ao matrimônio nem à família estando, deste modo, desconceituadas para desempenhar os papéis inerentes a estas instituições.

Recorrendo à pesquisa já citada de Renan Springer de Freitas, podemos observar que as prostitutas entrevistadas por este pesquisador naquela época rejeitavam diversas das representações que a sociedade externa elaborava sobre elas. A tendência geral observada é a de reinterpretar essas representações procurando conferir ao exercício da atividade um sentido de normalidade, desmistificando as visões geradas por pessoas estranhas a esse mundo. Antes de serem prostitutas, se consideravam como mulheres dotadas de atributos maternais, capazes de dedicar afeto, carinho e proteção a um filho, apesar da fragilidade de sua condição moral. Quanto à acusação de não estarem habilitadas à função de esposa, observam que são inteiramente capazes de se dedicar a um homem e cumprir todas as obrigações próprias à esposa, sempre que o envolvimento afetivo se mostre verdadeiro.

Quando, todavia, o envolvimento afetivo não é contaminado por interesses estritamente pragmáticos, as prostitutas se julgam habilitadas para desempenhar, com muita competência, o papel de esposa, o que supõe, além da fidelidade, uma alta capacidade de empatizar com o marido e de administrar seus bens.²³⁴

Ao que tudo indica, muitas dessas mulheres conseguiam realizar uma separação entre o mundo da prostituição e o mundo da família, atribuindo ao segundo um conceito positivo, ou mesmo sagrado, em contraposição ao primeiro, lugar de sacrifícios, marcado pelas relações mercantis entre pessoas sem compromissos umas com as outras.

Essa separação é complementar à atitude comum entre essas mulheres de

²³⁴ FREITAS, Renan Springer de. **Bordel, Bordéis: negociando identidades**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 87.

preservar certas partes do corpo na relação sexual com os clientes, mantendo-as intocadas. Ocorre que as prostitutas passam a fazer associações entre estas partes de seus corpos e os relacionamentos e comunicações que estabelecem com as esferas do trabalho e da família. Assim, se certas regiões de seu corpo são emprestadas ao trabalho, outras, como a boca, por exemplo, são usadas no contato com a família, filhos e outros entes queridos, representando a parte limpa, inviolável de seu corpo em interação com pessoas ou grupos igualmente não contaminados pelo mercado prostitucional.

Mais uma vez, é a prostituta Dilma de *O Abajur Lilás*, que nos revela essa percepção do autor sobre as concepções morais dessas mulheres nesse meio:

Dilma – Uma puta nojenta e sem calça. Sou mulher da vida, mas tenho moral. Comigo é aqui. Se o freguês quiser outros babados, mando falar com tu mesmo, que é bicha.

Giro – Manda mesmo. Mas teu mal é esse. Se é puta, se dane. Seja puta até o fim. Que merda de moral é essa tua? Encara tudo com chiquê. Pra fazer mamãe-e-papai, os homens fazem na cama deles. Pra isso eles tem esposa.[...].

Dilma – Eu é que sei. Tenho filho pra criar. E com que boca ia beijar ele, se entrar na tua onda.²³⁵

Nesse diálogo, Dilma se recusa à entrega total ao ofício, impondo limites à sua atuação no negócio e marcando em seu corpo essa separação simbólica, conjugada a uma separação maior do próprio eu em sua vida.

Na pesquisa de Maria Dulce Gaspar, essa autora teceu a seguinte observação:

É constante a preocupação no sentido de não colocar a boca em contato com o corpo do cliente, o que expressa uma divisão simbólica do corpo, como se nele se pretendesse ‘marcar a oposição de valores e os violentos contrastes da moralidade’ [...] Na realidade o corpo da garota não é completamente ‘promíscuo’, segundo as representações generalizadas sobre prostitutas; há nele partes ‘sagradas’ que devem necessariamente ser preservadas.²³⁶

Evidentemente, muitas dessas mulheres, tanto na baixa prostituição quanto na prostituição de luxo, não comungam dessa sensibilidade, prestando-se a todo tipo de prática requerida pelos clientes. Contudo, fica patente essa imagem de oposição moral entre partes do corpo da prostituta, numa representação geral, onde o contraste principalmente se dá

²³⁵ BARROS, Plínio Marcos de. *O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo: Parma, [1969?] p. 16-17.

²³⁶ GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa: prostituição e identidade social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 114.

entre a boca e a vagina, órgãos portadores de signos morais distintos e contrários.

Com base na análise das peças teatrais e da literatura sobre o tema, torna-se possível perceber a existência tácita de um código moral e de valores entre as prostitutas, cuja origem localiza-se no circuito de um código geral e tradicional instituído pela sociedade situada do outro lado da fronteira desse universo prostitucional. Todavia, ainda que muitos desses valores do conjunto ético e moral tradicional da sociedade brasileira encontrem expressão entre elas, não se pode deixar de citar a flexibilidade desse código entre as meretrizes e o fato de que esses valores sofrem uma filtragem ao serem adotados, ganhando uma configuração conveniente à organização social deste submundo.

Esse conjunto de valores considerados pela sociedade naquela época, e em grande parte ainda hoje, vincula-se a um sistema normativo de longa data engendrado no ocidente cristão. Nessa cultura ocidental “mediterrânea”, a organização da sociedade, fortemente influenciada pela Igreja Católica, funda como núcleo básico de sua sobrevivência e manutenção a instituição da família. Por sua vez, a família oficialmente legitimada pelo poder religioso e político constituir-se-ia através do casamento, cuja defesa atendia a interesses religiosos, políticos e econômicos, num imbricado sistema que reunia alianças políticas entre os grupos dominantes, manutenção do patrimônio e controle social e sexual.

Nesse processo de construção dessa tradição, o sexo passou a ser visto como pecado, sendo reconhecido e legitimado somente por meio do matrimônio, no interior da família, com o fim estrito da reprodução, conforme já dissemos. Em outros termos, esse controle da sexualidade fixando normas de conduta sexual para os indivíduos, possui relação direta com o sistema sócio-político e religioso adotado nessas regiões

A prostituição aparece nesse tipo de sociedade como um “mal necessário” que, caso não existisse, deixaria de impedir que males maiores ocorressem, quando estaria ameaçada a própria ordem moral e sexual defendida. Funcionaria então, como mecanismo de segurança no sistema social, preservando-se assim os costumes, a ordem conjugal e as condutas sexuais sacramentadas. Em outras palavras, ainda que moralmente condenável, a prostituição tornava-se necessária, sendo a mesma um produto desse sistema que a condena ao mesmo tempo em que dela se utiliza.

Uma dupla moral tornava-se conveniente, no ponto em que permitia ao homem envolver-se com uma prostituta e retornar à sua moral ao final da relação, conforme nos indica Carlos Geraldo D’Andréa Espinheira, em pesquisa efetuada sobre o tema.

A prostituição envolve a prostituta e o cliente, uma associação motivada por

interesses diferentes. O cliente paga os serviços que lhe foram prestados e retorna à sua moral, racionalizando essa estranha duplicidade, justificando-a, e não raro fortalecendo a crença nos valores dominantes, embora, periodicamente, recorra à prostituição por um imperativo que não pode controlar.²³⁷

Essa constatação da prostituição como uma necessidade, colocando-a como necessária para assegurar a tranquilidade das famílias e a preservação dos costumes, aparece no Brasil já no século XIX, nas opiniões de autoridades, criminalistas e médicos, sobretudo no Rio de Janeiro.

Luís Carlos Soares, discutindo o aparecimento do bordéu nesta cidade, nos esclarece que a proposta de concentração da prostituição em casas especiais, numa determinada região da cidade, foi feita pelos médicos da época, que acreditavam poder reunir esse conjunto de práticas sexuais comercializadas em espaços higienizados e sob os olhares atentos das autoridades policiais. A criação do bordéu, nesse contexto, faz parte dessa estratégia de controle da prostituição na impossibilidade de eliminá-la. Os médicos dessa época vão atuar como guardiões da moral, onde as relações sexuais ali praticadas atenderiam aos padrões definidos pela moral dominante.

Entretanto, essas propostas mostravam que a prostituição só era condenada fora da esfera de controle e conhecimento que se pretendia ter sobre ela. Segundo o que nos indica o próprio autor:

Os médicos, ao colocarem a criação dos bordéis higienizados e a adoção do controle policial e médico-hospitalar como parte das medidas coercitivas para controle do meretrício, não estavam desenvolvendo nenhuma estratégia geral de negação ou repreensão ao sexo. Muito pelo contrário, queriam conhecê-lo em todas as suas dimensões. As medidas propostas pelos médicos para controle do meretrício indicam que eles queriam conhecer a ‘verdade’ sobre o sexo e ‘determinar as normas para o seu bom funcionamento’, indicando ‘as relações perfeitas e as que, ainda que necessárias são imperfeitas’, assinalando também ‘o espaço de sua normalidade’ e criando ‘o espaço de seu excesso’.²³⁸

Essa idéia da emergência de um conhecimento maior a respeito da sexualidade, foi discutida por Michel Foucault, quando diz que gerou-se no ocidente a partir do século XVIII, o que chamou de *scientia sexualis*, englobando diversas disciplinas como,

²³⁷ ESPINHEIRA, Gey. **Divergência e prostituição: uma análise sociológica da comunidade prostitucional do Maciel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, 1984. p.35.

²³⁸ SOARES, Luís Carlos. **Rameras, ilhoas, polacas: a prostituição no rio de Janeiro do século XIX**. São Paulo: Ática, 1992. p. 104.

por exemplo, a medicina, a pedagogia e a psicanálise, que se encarregariam de produzir um conhecimento dito verdadeiro sobre o sexo, ao mesmo tempo que útil para os Estados Nacionais, preocupados com o controle da natalidade, entre outros objetivos, tornando o objeto sexo e o discurso da sexualidade algo que sacrifica, de fato, uma sexualidade natural e os prazeres a ela ligados, em prol de um projeto maior de regulação e funcionamento do sexo no desenvolvimento da sociedade.²³⁹

No Brasil do século XIX, portanto, é possível perceber o desenvolvimento de uma política normalizadora, principalmente após 1840, ao mesmo tempo que controlando a prostituição, instalando diretrizes e princípios de conduta sexual, bem como uma ordenação dos papéis sexuais. Nesse tempo, as “práticas normais” eram as relações heterossexuais onde o homem assumia um papel “sexualmente ativo”, podendo esta formulação ser interpretada como nada mais do que uma outra dimensão, no campo da sexualidade, do papel de inferioridade da mulher na sociedade, cujo controle maior cabia aos homens.²⁴⁰

Dentro dessa lógica de conhecimento e controle da prostituição e da sexualidade, há evidências de que pelo menos até os anos 1960 no Brasil, esse imaginário social sobre a sexualidade e essa separação dos gêneros em papéis distintos, sentiam ainda os efeitos de uma moral conservadora e restritiva, onde sobreviviam velhos hábitos de um patriarcalismo que tendia a inferiorizar a atuação feminina em diversos campos, sobretudo nos três pilares do poder masculino, a saber: o militar, o religioso e o político, conforme ressalta Michele Perrot:

O militar, o religioso, o político, como as três ordens da Idade Média, constituem três santuários que fogem às mulheres. Núcleos de poder, são os centros de decisão, real ou ilusória, ao mesmo tempo que símbolos da diferença dos sexos.²⁴¹

A ligação entre sexo, trabalho, prostituição e status feminino na sociedade, aparece nas representações plínio-marquianas especialmente na fala da prostituta Leninha, chamando a atenção para a concatenação desses campos no cotidiano das mulheres pobres dessa época:

Leninha – [...] Aguentar essa bicha é sopa. Duro é ser babá de filho dos

²³⁹ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 6.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

²⁴⁰ SOARES, Luís Carlos. **Rameras, ilhoas, polacas: a prostituição no rio de Janeiro do século XIX**. São Paulo: Ática, 1992. p.107.

²⁴¹ PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo. Editora da UNESP. 1998. p.107.

outros pra ganhar uma merda. E o pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo. Mas devagar. Sem perereco. Quás-quás-quás não dá camisa a ninguém.

Dilma – Tu nunca quis casar, ter filho?

Leninha – Tenho nojo de homem. São uns bostas. Eu quero é nada. Não ter satisfação a dar a ninguém. Tá? É isso que quero.²⁴²

Leninha refere-se não somente ao papel de inferioridade sexual que era imputado à mulher, mas também ao lugar do trabalhador nessa época. Trabalho duro com salários míseros. O preconceito à trabalhadora feminina fora do ambiente do lar, “o coração do privado”, correndo esta o risco de ser tachada de “vagabunda”, aquela que recusa sua vocação “natural”, invadindo um terreno essencialmente masculino. O trabalho doméstico, lugar sacralizado das mulheres, sempre que fora da família biológica da mulher, podia servir para inscrever a figura feminina numa outra função estranha e, não raro, complementar a esse papel. Trabalhar em casa de família, nesse caso, podia assumir uma outra dimensão onde a trabalhadora podia ser confundida ou vista como uma subcategoria de prostituta, assediada sexualmente pelo patrão e, não raro, pelos filhos do patrão, muitas vezes coagida a ceder a essas pressões.

A dramaturgia de Plínio Marcos refere-se a uma época em que a sexualidade humana parece ainda estar cercada por tabus, restrições e códigos de comportamento que foram herdados do passado, ligados a uma moral sexual fortemente influenciada pelo catolicismo. A ênfase na sexualidade privilegiada pelo autor em algumas de suas peças, imbrica-se com uma crítica em maior escala cujo ponto principal é o modelo de sociedade existente no país nessa época. Sociedade onde a desigualdade social imperava, atingindo a maior parte da população brasileira do período. A prostituta passa a ser não somente uma vítima da moral retrógrada de cunho religioso que a reduz à pior das pecadoras, carcomida pela bestialidade do sexo, indigna e desonrada pela aviltante atividade que lhe corrompe a carne e o espírito, afastando sua essência do verdadeiro gozo divino prometido pela Igreja. Ela é supliciada também, num plano complementar, pelo sistema econômico, político e social, que a obriga, direta ou indiretamente, a ingressar neste mundo em busca de sobrevivência e melhoria de vida.

Sexualidade criminalizada ou com ligações com o mundo do crime – seja a prostituta, o homossexual ou outro ator social deste submundo -, que foge dos preceitos e padrões assentes na sociedade “integrada”, criando regras e práticas peculiares ao meio e ao

²⁴² BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?] p. 49.

estilo de vida em que se desenvolve. Nesse mundo, o sexo muitas vezes é tomado como arma de combate nos conflitos entre os marginalizados, seja nas prisões, nos hotéis baratos, ou nas ruas e becos da metrópole paulista, dando vazão à violência represada nos corpos desonrados e maltratados desses indivíduos à margem de qualquer cidadania. Todavia, a sexualidade entre eles não pode ser tomada como um compartimento estanque sem comunicação com a cultura sexual geral em voga na sociedade da época. Antes disso, incorpora atitudes, valores morais e práticas culturais inerentes ao conjunto geral da sociedade brasileira cristianizada, não fugindo à ação e à influência de uma moral sexual engendrada por uma tradição já de longa data. Mesmo assim, esses elementos que se mostram comuns tanto no centro quando nas margens não são apropriados da mesma forma nesses diferentes espaços. Os valores sexuais oficializados que atravessam o submundo marginal passam pelo filtro cultural posto em funcionamento por esses marginais, que opera um metamorfoseamento de práticas, conceitos e valores ao sabor de seus interesses e necessidades surgidas em seus cotidianos.

Gera-se assim, podemos dizer, uma cultura sexual própria à marginalidade, em suas diversas nuances, carregada de elementos não-marginais que passam pelo crivo dessa realidade específica. Num outro sentido, torna-se possível encontrar marcas dessa sexualidade marginal em lugares institucionalizados, às vezes acima de qualquer suspeita de incorporação de uma sexualidade considerada maldita e impura. Cite-se, como exemplo, a própria Igreja Católica, onde o homossexualismo e a violência sexual, naquela época e ainda hoje, encontram espaço para se manifestarem entre seus membros, apesar dos esforços das autoridades eclesiásticas na tentativa de coibir tais ações.

Percebemos que no âmbito da sexualidade, conforme nos indica a dramaturgia de Plínio Marcos e as demais fontes consultadas sobre o tema, é a prostituta pobre, sem condições de investir em sua imagem, tornando-a positiva, ou de produzir um negócio que lhe garantisse maior autonomia, seja em relação ao cafetão, à polícia ou aos clientes, que é a mais vulnerável aos sofrimentos acarretados nesses meios. A historiadora Margareth Rago salientou o menosprezo e o maior controle e vigilância das autoridades públicas com relação ao baixo meretrício nas primeiras décadas do século XX na cidade de São Paulo. Vigilância essa que era muito maior do que aquela dispensada à prostituição de luxo, bastante difundida nessa época.²⁴³ Nas décadas de 1960 e 1970, essas ações de controle e perseguição à prostituição não cessaram. Diferente disso, outras estratégias foram adotadas, também com relação ao comportamento sexual e às políticas sexuais defendidas no período.

²⁴³ RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite:** prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.245-246.

A “Revolução Sexual”, para uma grande parte das pessoas, não havia ainda atingido o Brasil em fins da década de 1960. Mais do que isso, para uma parcela da população jamais se efetuiu. Grupos com tendência ao conservadorismo que preferem culpabilizar àqueles que não se integram aos padrões morais e sexuais, por eles considerados sagrados e certos.

3.2 MARGINAIS E CRIMINOSOS EM CENA

No conjunto global da dramaturgia em apreço, diversas são as personagens que podem ser enquadradas na galeria dos bandidos e delinquentes.

Ainda que excedendo à classificação de marginais sociais, na acepção clássica, as personagens criminosas de Plínio Marcos nem sempre se localizam no extremo oposto da ordem e da legalidade, transitando, por vezes, entre o lícito e o ilícito, o bem e o mal. Todavia, tornou-se possível ao final desta parte, separarmos em dois grandes grupos personagens com características afins, que permitiram ao autor a organização dos conflitos na estrutura do enredo, bem como uma tomada de posição de sua parte, quando se pode perceber que a sua visão sobre a marginalidade não é unitária, muito menos niveladora.

Concentraremos a análise em algumas das personagens que fazem parte das seguintes peças: *Barrela* (1958), *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), *Homens de Papel* (1966), *O Abajur Lilás* (1969) e *Oração Para Um Pé-de-Chinelo* (1969). Além destas peças, incluímos também o romance *Querô, uma reportagem maldita* (1976) e o escrito *Inútil Canto e Inútil Pranto pelos Anjos Caídos* (1977), por nos permitiu alargar a discussão em proposição.

Nesse caminho, tornou-se possível compreender que nesse grupo de escritos em destaque, o autor define os contornos psicológicos e sócio-culturais de indivíduos que adentraram o mundo do crime e da ilegalidade por diversos caminhos, sem que uma alternativa de salvação e recuperação social exequíveis se lhes apresentasse efetivamente, pelo menos para a maior parte de suas personagens. No âmago da história de vida de algumas dessas personagens, tornou-se possível enxergar contingências sociais que se tornaram determinantes para o desfecho trágico de seus caminhos.

Deste modo, esta análise final centrada nas personagens, tem por pretensão contribuir no esclarecimento das íntimas relações entres esses tipos marginalizados e a criminalidade, descortinando alguns dos instrumentos que funcionavam na criminalização do

homem pobre ou miserável do Brasil nesse período, conforme nos sugerem as representações de Plínio Marcos sobre o tema.

Ao abordarmos a peça *Barrela*, o primeiro trabalho do teatrólogo, escrita em fins da década de 1950, quando seu pensamento a respeito do que viria a ser a sua linha teatral achava-se ainda em formação, nos deparamos com seis criminosos trancados numa cela.

Logo no início do 1º ato, a cena inicial que dá origem ao conflito entre os detentos coloca Portuga no centro dos acontecimentos. Este, que assassinara a esposa infiel, acorda sobressaltado ao sonhar com o seu trágico passado. Na cela, todos os detentos estão aguardando julgamento, conforme nos indica o próprio autor. Entretanto, é somente Portuga e Tirica que, no andamento da urdidura, vão tendo lances de suas vidas pretéritas reveladas ao leitor, num retrospecto depreciativo, principalmente para Tirica.

Esse recurso de enfatizar a vida pregressa destas duas personagens permite ao autor nortear a direção da trama, estabelecendo as bases da ação que se desencadeia em sua ficção até o momento da aparição em cena do garoto, inaugurando um novo eixo de conflito, ainda que sua presença sirva, em grande medida, para realçar os antagonismos já existentes entre Portuga e Tirica, que se utilizam da curra desta personagem para prosseguir no degládio. De um outro prisma, permite ao dramaturgo tecer uma crítica contundente ao sistema sócio-prisional no qual suas personagens se achavam inseridas.

No caso de Portuga, seu crime foi ter assassinado a esposa adúltera. Com frequência, tem pesadelos com a falecida por ter introjetado a culpa pelo ato horrendo que cometera.

Tirica – você, não. Poxa, quem falou que a culpa é tua? Quem? A culpa é do fantasma da tua mulher, que vive te assombrando. Ela que tem culpa. Não tem nada que vir aí pegar no teu pé.

Portuga – Isso é ... é remorso.²⁴⁴

Para um criminoso habituado a matar, poderia parecer estranho essa assimilação de valores cristãos, tão ao gosto dos cidadãos de bem e integrados na sociedade. Não é o caso de Portuga, assassino passional, ainda que nele se manifeste um tipo de caráter frouxo que intenta o ato sexual com o garoto, tentando convencê-lo a se submeter. Se olhado de perto, Portuga incorpora os valores culturais de uma sociedade brasileira onde a defesa da honra masculina e a fidelidade da mulher, especialmente enquanto esposa, são os referenciais

²⁴⁴ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 20.

para a afirmação de uma identidade positiva no corpo social ordinário.

O mesmo não ocorre com tanta rigidez moral entre os marginais miseráveis, onde a ausência de uma estrutura normativa, sobretudo religiosa e legal que de fato funcione, flexibiliza os valores morais, tornando as atitudes desses indivíduos pouco previsíveis nesses casos de adultério, embora a violência nas relações se faça sentir como um elemento constante.

Como homem de seu tempo, o jovem Plínio Marcos constrói essa personagem como alguém que considera as convenções culturais de um povo, pagando o preço pela manutenção de seu papel de macho. Assim, dar fim à vida da esposa passa a ser entendido como aquilo que se espera do verdadeiro homem em caso de traição por parte da companheira.

É o que se depreende da fala de Tirica, seu antagonista, que mesmo se mostrando hostil, concorda com Portuga neste ponto:

Tirica (com desprezo) – conversa, cutruco. Ela te corneava com Deus e com todo mundo. Despachou ela e tá certo. Não tem nada que se aporrinhar e encher os bagulhos dos outros.²⁴⁵

Portuga representa o indivíduo que, levando ao extremo um uso social tacitamente aceito, acaba por ser encarcerado pela justiça num ambiente onde seu crime é valorizado e seus sentimentos de remorso e arrependimento são confundidos com fraqueza e aceitação da condição de “corno”. Um meio que excita a capacidade de violência e os sentimentos mesquinhos daqueles que ali se encontram detidos.

Se a prisão é vista como um antro de perdição, onde os encarcerados degeneram física, moral e afetivamente, ela nem por isso está sozinha. Fazendo parte do sistema de correção e castigo penal sancionado pela sociedade aparece também, no universo da dramaturgia plínio-marquiana, o reformatório, ou as unidades de correção de menores, complementar à cadeia, que na prática passa a funcionar como escola de delinquência, onde os mais jovens aprendem as artes da malandragem e da criminalidade.

Plínio Marcos evidencia a real função dessa instituição ao pôr às claras a biografia de Tirica, bandido comprovadamente perigoso que inicia sua carreira de crimes ainda na adolescência, sendo recolhido ao reformatório, onde teria sido forçado a manter relações sexuais com um outro recluso – o morcego -, personagem oculto na peça, que teria

²⁴⁵ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 20.

sido o fanchona de Tirica neste local.

Na fala de Tirica, o dramaturgo tenta esclarecer ao público uma prática cotidiana neste lugar: a subordinação forçada dos mais novos e indefesos por aqueles que já se tornaram veteranos na arte da delinquência.

Tirica – Isso foi há muito tempo, meu bom. Eu era um puta de um cagataço desse tamanho. Não tinha ninguém pra me valer. Pai de merda, mãe de merda. Tudo bosta. Numa dessa, tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. E daí? Tem muito malandro guardado. Eu era um carinha à toa. Tava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus estavam tudo lá. Nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer. Os mandarins não deixavam. Não deixavam, não. Nem a mim, nem cara que tem mais briga que eu. Os mandarins são uma batota pesada, maruja. Tu mais tu e mais tu não iam escorar eles. Vinha o rancho, já viu, eles encostava como quem não quer nada e tchau. Viravam tua marmita. E daí? E tu? Ia reclamar pra quem? Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. É agüentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas, a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E tudo a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fisga. Aí, comprade, é que está o X. Tá aí mesmo. Ou tu dá, ou desce pro inferno pintando de verde e amarelo. Tá bom?²⁴⁶

O Reformatório, aparece deste modo como escola primária do crime, onde seus freqüentadores aprendem o ofício da delinquência no contato direto com adolescentes já tarimbados pelas muitas passagens por este estabelecimento.

Plínio Marcos voltaria a repetir essa idéia do reformatório enquanto escola de corrupção de menores na peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, através da personagem Paco. Mas é em *Querô, uma reportagem maldita* (1976), romance que seria mais tarde, em 1979, adaptado para o teatro, que o autor trabalha o assunto com mais propriedade.

O personagem-narrador Querô, ou Querosene, é filho de uma prostituta que se suicidou ao ingerir querosene (daí seu apelido), por não suportar mais os dissabores da vida que levava. O fato ocorre depois de sua expulsão do prostíbulo onde trabalhava, acarretada exatamente pela decisão da prostituta em parir o filho ao invés de abortá-lo, como desejava a cafetina do estabelecimento. A situação ficou ainda pior ante a relutância da mulher em se desfazer da criança. No desespero, a mãe de Querô, antes de se matar, abandona o menino às portas do prostíbulo onde trabalhava. Recolhido pela velha cafetina, Querô passa a sofrer todas as humilhações que uma criança enjeitada pode sofrer nas mãos de sua “protetora”. Só

²⁴⁶ BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 33-34.

não abandona a casa onde vive por medo da polícia e do juizado de menores, conforme nos conta:

Eu me apavorava. Mas, não podia chorar. Se chorasse, a velha batusquela abria a porta e me ameaçava:

- Cala essa boca, se não te entrego pro Juiz de Menores.

Eu me segurava. Já naquele tempo eu tinha mais medo de polícia do que de alma penada. Juiz de Menores e polícia é tudo a mesma coisa. Uma raça só. Eu sabia disso por escutar os cafeolos das minas das casas contarem seus enguiços com os tiras. Agüentava tudo calado, com medo de ir pro Juiz de Menores.²⁴⁷

Mesmo com medo, Querô abandona o prostíbulo e se junta com um grupo de meninos de rua que sobrevive na área do Porto de Santos, praticando delitos diversos.

Ao ser delatado por um de seus companheiros de roubo, Querô é preso, torturado pelos policiais e encaminhado ao Abrigo de Menores. A partir daí, está homologada “oficialmente” a entrada definitiva de Querô para o mundo do crime. A iniciação entre estes jovens infratores ocorre por meio de uma espécie de ritual, onde o recém-chegado é submetido à curra na sua primeira passagem pelo recinto.

A situação se agrava ainda mais para Querô pelo fato de o mesmo ter espancado um menino de nome Cocada, quase o levando a morte. Apavorado perante a possibilidade iminente de ser currado, Querô busca ajuda junto a seus conhecidos do cais do porto, que também se encontravam reclusos. Estes, preocupados antes em salvar a própria pele, recusam-se a ajudá-lo. É quando um menino que atendia pela alcunha de Malhado, explicita a Querô uma possível saída para o seu problema. Uma solução talvez ainda mais desonrosa, que se enuncia como prática comum em todos os estabelecimentos prisionais sobre os quais fala Plínio Marcos em diversos trabalhos de sua autoria. No depoimento de Querô:

Já o malhado deu uma idéia bem de filho da puta:

- Escolhe um nego grande e dá pra ele. Aí é só um que vai em ti. Tu fica mulher dele, mas ninguém vai se meter contigo.

Eu me empombei:

- Eu não sou veado. Se tu é, não sei. Tu é tu. Eu sou eu. Tu dá o que é teu. Mas eu não. Comigo não tem disso.

Sem se esquentar, o Malhado foi dizendo:

- Aqui não tem hominho. Todo mundo senta em touceira. Se não senta, é porque arrumou situação. Mas, já sentou. O que tem aqui é gorgota. Esses vigias todos gostam de garoto. Tudo Fanchona.²⁴⁸

²⁴⁷ BARROS, Plínio Marcos de. **Querô, uma reportagem maldita**. São Paulo: Símbolo, 1979. p. 12.

²⁴⁸ Ibid., p. 37.

Na recusa dessa possível solução, Querô é estrupado pelos demais, sente vergonha, mais ainda tenta manter sua dignidade. Porém, o horizonte que se apresenta para ele é pessimista. Para alguém em sua situação (sem casa, instrução, família, recursos), imerso no ambiente degradante em que vive, o caminho que se insinua em sua jornada de vida é quase sempre o mesmo: o da criminalidade.

Querô é o bandido fabricado pela própria sociedade, como muitos das personagens do autor santista, corrompido desde criança pelas pessoas, costumes e instituições, privando-o de direitos básicos, minimamente necessários para que o mesmo viesse a ser considerado cidadão.

Um outro produto de reformatório é Paco, de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, que é apresentando como um ser mesquinho e desprovido de valores. Criado pelo mundo, Paco só não se tornara bandido perigoso por lhe faltar a coragem e a força física necessária para o mesmo. O assalto, proposto por Tonho, lhe faz saltar aos olhos a perspectiva real de vir a se tornar aquilo a que sempre aspirara secretamente: ser um bandido temido e respeitado.

Na conversa entre os dois, após o assalto, Paco confessa seu sonho aterrador:

Tonho – Deixa de onda. Eu nunca mais vou querer escutar falar de você. Não te aturo mais.

Paco – Mas vai ter que engolir. Vai escutar muito falatório de mim.

Tonho – Essa, não.

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

Tonho – Você é maluco.

Paco – boa! Paco maluco, o Perigoso.

Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. Como chefe você era uma droga. Cheio de grito, cheio de bafo, mas não era de nada. Mas tem um porém: Só pra você não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manejar a moçada.²⁴⁹

Ao final da peça, inverte-se o quadro. É Tonho, o rapaz do interior, que

²⁴⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global Editora, 1979. p. 71-72.

acaba se tornando o assassino, levado ao extremo desespero, assumindo a personalidade doentia do parceiro de quarto, forçando-o a rebolar de brinco na orelha enquanto lhe devolve o xingamento de “bicha” que o outro lhe dirigira até ali.

(Tonho encosta o revólver na testa de Paco).
 Tonho – Não conversa e faz o que eu mando.
 (Paco Poe o brinco).
 Tonho – Agora anda pra lá e pra cá. Anda!
 É surdo, desgraçado?
 (Paco anda).
 Tonho – Rebola! Rebola, miserável, Rebola!
 Paco – Escuta, Tonho... Isso não!
 Tonho – Rebola! Rebola, filho da puta!
 (Paco anda rebolando. Está quase chorando).
 Tonho – Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria!²⁵⁰

E mais à frente, completa o quadro de humilhações, pondo fim à vida de Paco e incorporando em si as características patológicas daquele a quem desprezava e que era o seu oposto:

(Tonho encosta o revólver na cara de Paco e fuzila).
 Tonho – Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas.
 (Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco).
 Tonho – Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Estou estourando de rir! (Toca a gaita e dança). Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!
 (Pega as bugingangas e sai dançando).
 (Pano fecha).²⁵¹

O caso de Tonho não é atípico nas tragédias plínio-marquianas. Ao contrário, o cidadão de bem ou o indivíduo marginalizado que acaba sendo, de uma forma ou de outra, coagido pelas próprias circunstâncias sócio-econômicas ao crime e à ilegalidade, aparece também em outros trabalhos do autor, cujas personagens seguem uma trajetória paradigmática que as transporta de uma condição de inocência humana e social para um estado de marginalidade social, econômica e política que descamba para a criminalidade violenta, sendo a morte de um outro ser humano um componente essencial nesse coroamento.

Como exemplos, é possível citar Bereco, de *Oração Para um Pé-de-Chinelo*, que inicia sua entrada formal para a criminalidade quando se torna autor de um assassinato,

²⁵⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global Editora, 1979. p. 91-92.

²⁵¹ Ibid., p. 93.

ou o próprio Querô, menor abandonado que se torna um bandido procurado pela polícia. Ainda nessa categoria, aparecem os miseráveis de *Homens de Papel*, que na situação de indigência em que subsistiam não encontram nenhuma resistência moral em seus espíritos que pudesse pôr em dúvida a decisão coletiva de matar Coco sumariamente. Num plano paralelo, Zé de *Quando as Máquinas Param* também se torna um criminoso, não por um temor mórbido da paternidade, mas em virtude da conjuntura de miséria material de seu presente e que se anunciava ainda pior no seu futuro.

O Reformatório e a prisão podem ser percebidos no teatro do dramaturgo santista como instrumentos por excelência para a corrupção dos indivíduos, introduzindo-os num círculo vicioso que impede a regeneração dessas pessoas, na maioria das vezes impelindo-as novamente a uma vida de crimes. As personagens Tirica, Querô e Paco, dos trabalhos já citados, são em grande parte o resultado dessa engrenagem penal, que encaminha o marginal, primeiro para o reformatório; mais tarde, já adultos, para a prisão. Tirica seguiu essa trajetória. Querô e Paco passaram pelo reformatório, indo possivelmente para a penitenciária, caso o autor não lhes desse como destino a morte.

Entre o reformatório e o cárcere penitenciário, quase nenhuma diferença parece existir. Na prática, ambas as instituições funcionam como prisão, incapazes de instruir, corrigir e ressocializar os detentos que por ali passam.

Guido Bilharinho, ao realizar a análise crítica do filme *Barrela, a realidade da cela* (1990), de Marco Antônio Curi, baseado na peça teatral de Plínio Marcos, comenta sobre esse aspecto negativo do sistema prisional brasileiro, a que fazem referência ambas as obras. Para ele:

Da maneira como se estrutura o sistema carcerário e penitenciário brasileiro[...]nele não há possibilidade de recuperação. Calçado, por princípio diretivo e escassez de recursos, no objetivo único de retirar os criminosos do convívio social e penalizá-los, nada se faz ou se consegue fazer para acrescentar a isso qualquer medida que contribua para, pelo menos, tentar reconquistar o delinqüente para o convívio social. Esse estado de coisas só vem agravar a marginalização, a deformação e a revolta do prisioneiro, aumentando sua agressividade e ferocidade.²⁵²

A percepção da prisão enquanto falácia de um sistema que deveria ter por meta a recondução do delinqüente à sociedade, não se restringe à época em que o teatrólogo escreveu *Barrela*, nem tão somente ao próprio Plínio Marcos.

²⁵² BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Instituto Triangulino de Cultura. Uberaba, 2000. p.16.

Em meados da década de 1970, no tocante à questão de uma reforma penitenciária no Brasil, algumas vozes se levantaram apontando as principais deficiências do sistema prisional no país, pondo em destaque, entre outros pontos, a carência de vagas para os detentos que ali cumpriam pena e os que estavam chegando em número crescente, bem como a incapacidade da instituição em reformar os presos, reconduzindo-os ao convívio social de modo satisfatório.

É o caso de Augusto F.G. Thompsom que, refletindo sobre a questão na época, ressalta que qualquer proposta de reforma penitenciária deveria mirar dois alvos fundamentais:

- 1- Dotar o conjunto penitenciário de suficiente número de vagas, de sorte a habilitá-lo a recolher toda a clientela que, oficialmente, lhe é destinada.
- 2- Fornecer-lhe condições de realizar a regeneração dos internos.²⁵³

Michel Foucault mostrou que principalmente após a Revolução Francesa, a prisão passa a se constituir como um componente essencial das sociedades civilizadas. É a prisão como forma penal, superior às outras punições que os reformadores do século XVIII haviam imaginado.

Desde o início do século XIX, a prisão não é concebida como simples privação de liberdade do indivíduo. Ela concentra em si esse caráter de correção, de transformação técnica dos indivíduos, que a privação de liberdade permite fazer funcionar. A oficina, o quartel e a escola, inspiram o corpo penitenciário, que acaba por reproduzir os mecanismos que regulam a ordem social.

Para Foucault, a prisão, longe de fracassar, como poderia sustentar a crítica, consolida uma forma de delinquência fechada, recortada, mas controlável, sem perigo político e que torna possível o mascaramento de outras formas de ilegalidades praticadas pelos grupos dominantes ou pelo próprio poder político.²⁵⁴

Tudo indica que na época em que Plínio Marcos estava produzindo suas peças, a prisão, ao invés de corrigir, servia antes para aperfeiçoar os detentos no crime, dado o ambiente de vícios em que eram obrigados a permanecer e os contatos sociais a que estavam expostos, constituindo-se nesse meio um aprendizado do crime, lugar onde uma comunidade de marginais se intera e onde os atos ilícitos, como o tráfico de drogas, extorsões e

²⁵³ THOMPSON, Augusto F.G. **A questão penitenciária**. Petrópolis: vozes, 1976. p.15.

²⁵⁴ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 25.ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p.195-254.

assassinatos nunca cessam. Todavia, tratava-se de uma criminalidade oriunda das classes baixas da população, cujos atos criminosos eram bastante inferiores à corrupção política que grassava no país com os chamados “crimes de colarinho branco”, como também à outras formas de violência criminosa que se manifestavam no período, como é o caso da própria violência de Estado, que vitimou inúmeras pessoas perseguidas pelos órgãos de repressão do regime militar no período.

Num texto escrito em 1977, o autor santista voltaria ao tema da prisão e seus encarcerados, destacando de forma mais inteligível suas opiniões a respeito. Embora não se trate de uma peça de teatro, o livro intitulado *Inútil Canto e Inútil Pranto Pelos Anjos Caídos* é esclarecedor no sentido de mostrar uma outra percepção sobre os marginais encerrados atrás das grades da lei. No primeiro texto do livro, que tem o título de *Inútil Canto e Inútil Pranto Pelos Anjos Caídos – em Osasco*, Plínio Marcos ataca não os criminosos, mas aqueles que condenaram esses indivíduos de forma tão desumana:

Aquele cubículo nojento não era lugar para homens. Pelos santos de qualquer fé, malditos sejam os cidadãos contribuintes e seus cárceres imundos, e todos os seus descendentes. Maldita seja a sociedade que confina homens num lugar onde seria crime aprisionar até a besta-fera. Mas, lá estavam, no cubículo imundo, vinte e cinco homens empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, esperando o julgamento dos cidadãos contribuintes.²⁵⁵

Quem seriam os “cidadãos contribuintes” para Plínio Marcos? Aqueles que pagavam impostos e que gozavam de seus direitos civis? Sem dúvida, é possível perceber uma estocada violenta desferida pelo autor em todos os indivíduos que ignoravam ou fingiam não enxergar os sofrimentos desses excluídos, sobretudo dos que estavam encarcerados. No entanto, a crítica mais feroz é direcionada aos verdadeiros beneficiários do sistema, que acumulavam privilégios, lançado mão de artifícios diversos para conseguí-los e mantê-los, adaptando as leis aos seus interesses. Para esse grupo, interessava manter trancafiados os revoltados da sociedade, não exatamente pelo perigo real que representavam, mas para que alguém fosse responsabilizado pelo clima de insegurança e instabilidade que acompanhava a sociedade brasileira nessa época.

Conhecendo essa afinidade do autor para com os marginalizados e segmentos populares, podemos sustentar a hipótese de que o alvo específico de Plínio Marcos

²⁵⁵ BARROS, Plínio Marcos de. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: Lampião, 1977. p.18.

aqui é o segmento dominante da sociedade, a elite brasileira, que defendia a manutenção da ordem social, política e econômica estabelecida nessa época, contrapondo-se à reformas mais amplas que pudessem porventura afetar as posições de poder ali sedimentadas.

Os “cidadãos contribuintes” criariam estratégias para manter a fúria desses indivíduos anti-sociais sob controle, no fétido local onde são comprimidos seus corpos inativos e vegetativos: satisfazer minimamente suas necessidades básicas, fornecendo-lhes algo com que possam distrair-se, ao mesmo tempo que sobreviver. Assim, evita-se a desordem e a revolta entre os reclusos que, se alimentando das migalhas que os beneficiários do sistema lhes doam, não se tornam um problema em escala maior para o corpo social integrado.

Mas seus desesperos eram controlados pela sabedoria dos cidadãos contribuintes. Comida para os vinte e cinco homens. Muita comida. Não tinha importância que fosse azeda, fedida, nojenta lavagem. O que importava era que fosse muita, muita, para que os mais fortes comessem o suficiente sem precisar tirar o quinhão dos mais fracos. Muita, para que a fome não gerasse alucinados. Muita, para o desespero não chegar a ponto de romper as grades de ferro. E a maconha também não podia faltar. Tinha que entrar. Regulada. Não muita, para não provocar uma alucinação capaz de romper as grades de ferro, mas não podia faltar a ponto de provocar uma ansiedade capaz de romper as grades de ferro. E também violências sexuais que os presos praticavam entre si. Nenhuma interferência. Enquanto um estupra o outro, não estupram as grades de ferro. E nisso consistia a sabedoria dos cidadãos contribuintes, para manter passivamente vinte e cinco anjos caídos num imundo chiqueiro onde mal caberiam oito pessoas.²⁵⁶

Uma leitura rápida e desatenta dos escritos do autor, bem como uma análise superficial de suas personagens, poderia transmitir a impressão de que Plínio Marcos é acima de tudo um romântico defensor dos marginais e miseráveis de toda espécie, cuja ótica unilateral desfigura a verdadeira imagem desses excluídos, alçando-os à condição de vítimas de um sistema injusto, quando na verdade são eles os elementos de violência e terror que atormentam incessantemente o cidadão honesto. Essa é, sem dúvida, uma vertente de interpretação possível e inteligível. Na verdade, é possível perceber, de fato, uma certa propensão do autor em enxergar muitos desses indivíduos pelo prisma rousseauiano, que não entreve a maldade como intrínseca ao ser humano, mas antes, como uma aquisição cultural do homem em sociedade.

Entretanto, o que nos parece digno de interesse em vários dos trabalhos do

²⁵⁶ BARROS, Plínio Marcos de. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: Lampião, 1977. p. 26.

autor, é exatamente o rompimento de sua visão pessoal com essa imagem maniqueísta formulada pelas instituições sociais, pelo imaginário popular e pelos órgãos de comunicação a respeito do marginal e do criminoso, que em muitos casos eram vistos como seres patologizados, inaptos para o convívio social e que deveriam ser punidos pelos crimes que cometeram.

Plínio Marcos nos permite visualizar um pouco além desse horizonte limitado, quando imprime em seus escritos um sub-texto no qual aparecem os instrumentos que deveriam servir para sanar ou atenuar o fenômeno da marginalidade e da delinquência, mas que funcionam na prática, como entidades que agravam e perpetuam a condição de excluídos e foras-da-lei desses indivíduos. O Reformatório e a Prisão cumprem essa função. A Polícia também, sendo complemento e braço do judiciário, na tarefa de executar suas ordens e retirar do convívio social os infratores das leis.

Ao pôr em cena uma constelação de seres aviltados pela marginalidade que os cerca, o dramaturgo parece querer sugerir ao espectador a imagem de um marginal ou criminoso lesado e acuado pela sociedade, e por ela demonizado. Sociedade esta que também pratica crimes, mas que condena, de fato, o criminoso das camadas mais baixas da população, aquele em quem se coloca a máscara do mal, culpado em grande parte pela desarmonia do sistema, quando na verdade, sabemos que os maiores crimes e as maiores violências não são obra da criminalidade de baixo.

Na segunda metade dos anos 1970, seriam sobretudo os cientistas sociais que iriam demonstrar que, em meio à crescente onda de violência urbana que atingia em cheio as grandes cidades brasileiras, os delinquentes e marginais não eram os únicos responsáveis pela insegurança da população, nem eram os autores dos maiores crimes cometidos.²⁵⁷

É certo que no final dessa década, o delinquente tornar-se-ia o inimigo público número um, noticiado pela Grande Imprensa como um fenômeno terrível a invadir a sociedade brasileira, levando o clima de medo e a violência a todos os pontos dos grandes centros urbanos do país.

Não obstante essa campanha da imprensa escrita estar amparada em fatos que realmente comprovavam essa elevação nos índices de criminalidade, não deixa de chamar a atenção o realce por esse meio de comunicação à “delinquência comum”, menosprezando outras formas de violência, conforme observam Lúcio Kowarick e Clara Ant, em artigo que trata da violência na cidade de São Paulo nesse momento

²⁵⁷ OLIVEN, Ruben George. Chame o ladrão: as vítimas da violência no Brasil In: BOSCHI, Renato Raul (org.). **Violência e cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p.23-28.

Sem menosprezar o problema da criminalidade, o mínimo que se pode dizer é que a ênfase atribuída ao tema pelos meios de comunicação tem servido, de certa forma, para focalizar a questão de maneira parcial e deformada, pois centra-se na “delinquência comum”, esquecendo-se das poderosas redes que a provocam, de outras formas de delinquência e, o que é mais importante, de outras formas de violência que são quantitativa e qualitativamente muito mais funestas.²⁵⁸

Entre estas, citam a violência provocada pelo aparelho de repressão estatal, pelos crimes de colarinho branco, as grandes negociatas, entre outros.

Nessa época, que coincide com o período de “abertura política” no país, o que ocorre é que delinquentes de diferentes categorias passaram a eleger como alvos de seus atos ilegais os bairros de classe média e da classe média alta, levando a violência para junto desses grupos em posições sociais destacadas.

No entendimento de Maria Victória Benevides, em livro que analisa a imagem da violência veiculada pela chamada “Grande Imprensa”, entre 1979 e 1981, essa violência divulgada pelos jornais, muitas vezes de maneira sensacionalista, concorre para promover a associação entre pobreza e criminalidade, identificando as principais fontes desse fenômeno social nas classes populares. Para a autora:

O interesse em divulgá-la, portanto, contribui para reforçar a estigmatização das ‘classes perigosas’ – o pobre será sempre suspeito, o bandido em potencial, quando não de ‘nascença’ – e para dramatizar o quadro da violência urbana (os grandes crimes contra a economia popular são naturalmente minimizados – não costumam empregar violência física explícita – quer nos noticiários, quer nos editoriais).²⁵⁹

Se Plínio Marcos construiu a maior parte de suas personagens como provenientes de classes baixas, permanecendo na pobreza ou na miséria durante todo o tempo em cena, nem por isso vai colocar essa posição social como motivo primeiro para a entrada do marginal para a criminalidade.

Se tomarmos as personagens até agora analisadas nesta parte, percebemos que a razão definitiva que promove essa passagem de um campo a outro não é o fato de o indivíduo ser pobre, sendo essa condição por si só determinante para a sua associação com o

²⁵⁸ KOWARICK, Lúcio; ANT, Clara. Violência: reflexões sobre a banalidade do cotidiano em São Paulo. In: BOSCHI, Renato Raul (org.). **Violência e cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p.40.

²⁵⁹ BENEVIDES, Maria Victoria. **Violência, povo e polícia**. São Paulo: Brasiliense; CEDEC, 1983. p. 22-23.

crime, ainda que consideremos essa carência de recursos como o terreno fértil, favorável para o desenvolvimento de práticas ilegais.

Portuga, por exemplo, tornara-se um criminoso ao matar a esposa. Tirica, é antes um produto de reformatório, ao passo que Paco, de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, é um ser de personalidade doentia, suscetível de ser arrastado para o crime em qualquer ocasião e meio social.

Evidentemente, podemos encontrar casos na dramaturgia do teatrólogo em que miséria e criminalidade possuem uma relação direta. É o caso de Bereco, de *Oração Para um Pé de Chinelo* e o de Zé, de *Quando as Máquinas Param*, onde a atitude do operário desempregado ao dar um soco na barriga de Nina, a esposa grávida, com a intenção de fazê-la abortar a criança, faz dele um assassino. Mesmo assim, isso não faz dele um bandido.

Em contrapartida, as personagens mais criminosas e cruéis são justamente aquelas que possuem uma situação social mais confortável, não necessitando praticar o crime para garantir o seu lugar no meio em que se encontram. Na peça *Homens de Papel*, Berrão é o comprador de papéis que se aproveita da carência material dos catadores para roubá-los sem piedade. Para garantir seu poder sobre o grupo recorre ao revólver, que lhe serve para intimidar e dissuadir qualquer um que resolva se opor à sua tirania.

Nesta passagem, o autor nos informa que Berrão é de fato um criminoso ainda mais perverso, por ter provocado a morte de um outro miserável. É Noca quem revela essa façanha, quando tenta convencer Nhanhá de que seria inútil levar a menina Gá a um hospital público para receber tratamento:

Nhanhá – Mas a menina precisa. Que se há de fazer?

Maria-Vai – Podia levar no hospital do governo. Lá é de graça. É pros pobres.

Noca - Lá é que matam a menina de uma vez. Tu não lembra quando o Berrão atirou no Zé Catinga? Levaram ele no hospital do governo. Demoraram tanto pra tratar do bruto, que ele se apagou antes. Só queriam saber quem atirou nele. Botar remédio que é bom, nada.²⁶⁰

Na mesma classe de vilões de Berrão, encontra-se Giro, o cáften de *O Abajur Lilás*, que lucra com o trabalho sexual que as três prostitutas do quarto realizam. Na trama, Giro usa de todos os argumentos na tentativa de convencer as mulheres a trabalhar mais. No diálogo com Dilma, tenta justificar a sua sede de lucros relatando à ela os gastos que a manutenção do negócio lhe custava, como também a vida de trabalho duro pela qual passou

²⁶⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?]. p.29.

até conseguir montar o apartamento.

Giro – Que merda! Que merda! Tu e a Célia estão se escamando. Por isso que esse negócio não rende a metade do que devia render. Qualquer filho da puta com um apartamento desses faz uma bruta nota. O desgraçado aqui só pega as sobras. Que merda! Fico aqui no pinga-pinga de dar nojo. Só de conta de luz, pago uma grana sentida. Acho que as duas só trepam de luz acesa. E de água, nem se fala. Essa mania de se lavar toda hora, dá no meu bolso. Mas, nada disso tinha importância se as duas se virassem bem. Mas, que nada! Uma é mais folgada que a outra. Não sei o que as duas pensam. Acho que tu e a Célia pensam que esse mocó caiu do céu pra mim. Mas, aqui, oi! Dei duro. Trabalhei, trabalhei, trabalhei, pra conseguir essa droga. Agora ele tem que render. Que é que tu e a Célia pensam?. Me diz. O que tu e ela pensam?²⁶¹

Porém, essa imagem de empresário explorado pelas próprias subordinadas se desfaz na passagem em que Célia discute com Giro, arrancando-lhe a máscara de vítima e expondo sua verdadeira face.

Célia – Tu pensa que aqui é um céu?
 Giro – Pode não ser. Mas as outras cafetinas não fazem pelas meninas nem a metade do que eu faço. Tu lembra, Dilma, aquela vez que tu estava com cólica? Lembra? Que tu tava aí rolando e gemendo de cólica? Eu levantei da minha cama e fui te fazer um chá. Lembra? Diz, diz, diz! Não te fiz um chá?
 Dilma – Fez.
 Célia – Grande merda.
 Giro – Grande merda, não. Fiz. Queria ver qual a dona de puteiro que faz isso pelas suas meninas. Com elas é na lenha. Se a piranha estiver com cólica, se dane. Não se mexem. Eu, não. Levantei da cama e atendi a Dilma. Não foi, Dilma?
 Dilma – Foi.
 Giro – E nem te conto o frio que estava fazendo. Deixei a cama quentinha e fiz um chá pra ela. A Leninha não vai pensar que estou alegando. Fiz de coração. A Dilma sabe. Só falo pra refrescar a cuca dessa mal agradecida. Ela vai ver o que é duro. Lá fora não tem Giro.
 Célia – Não embroma a menina. Tu cobrou o chá. Pensa que eu não sei? Tu cobrou.²⁶²

Além dessa passagem, sua vileza é demonstrada com maior perfeição ao final, quando Giro ordena à Osvaldo que torture Dilma e Leninha, para que estas dedurem Célia, e na permissão para que o preposto assassine a prostituta rebelde.

²⁶¹ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p. 13.

²⁶² Ibid., p. 42-43.

Além de Giro e Berrão, é possível enquadrar ainda nesse grupo de exploradores cruéis a personagem Vado, de *Navalha na Carne*, que vilipendia com prazer a amante, arrancando dela a dignidade humana e o dinheiro que arrecada. Contudo, Plínio Marcos não dá à Vado o status de bandido e assassino. É antes um tipo malandro parasitário que lança mão de artimanhas diversas para garantir uma folgada sobrevivência às custas de outras pessoas.

Esse conjunto de personagens pode ser agrupado em função de sua ligação maior com a prática da exploração sistemática (principalmente econômica) sobre outros seres humanos, de uma forma abjeta. Caracterizados como pessoas cínicas, inescrupulosas, gananciosas e violentas, essas criações representam o lado perverso da sociedade, conforme o entendimento do autor sobre aquilo que gerava dor, marginalidade e violência: uma sociedade consumista e massificada, voltada para seus próprios desejos individuais, num “sistema capitalista baseado nos princípios da propriedade privada dos bens sociais (portanto baseada na ânsia possessiva do lucro, portanto baseado na competição, que é geradora da violência)”.²⁶³

Entre as inúmeras personagens da dramaturgia em questão, essas três figuras são projetadas como a personificação da própria baixeza humana levada ao seu limite. Não paira sobre eles traços de compaixão ou espiritualidade. São egoístas, mesquinhos, sádicos e cínicos. Carregam em si as marcas de uma progressiva degeneração humana. São a antítese do homem liberto, com metas espirituais, do qual falava o autor, e que se torna capaz de despertar o próximo para uma nova sociedade e um novo sentido de humanidade.

Um outro trio de personagens, talvez mais desprezíveis e horrendos que o grupo acima destacado, pode ser encontrado nesse teatro (e no romance *Querô*), unidos pelas funções ignóbeis que desempenham nos enredos desses trabalhos.

Começemos por Osvaldo, capanga de Giro em *O Abajur Lilás*, que se torna o provocador do conflito final entre o câften e as prostitutas, terminando com a eliminação física de Célia.

No fim do quarto quadro, a indicação do autor nos deixa ciente de que é Osvaldo quem, por iniciativa própria, prepara a armadilha fatal para as mulheres.

(Dilma sai e bate a porta. Depois de um tempo, Célia sai. A cena fica vazia por um tempo. Depois, entra Osvaldo com o lençol limpo. Vê os cacos no chão. Pensa um pouco, em seguida quebra uma porção de coisas. Ri muito

²⁶³ BARROS, Plínio Marcos de. **Jesus-Homem**. São Paulo, edição do autor. [1967?]. p. 48.

do que fez e sai. Luz apaga).²⁶⁴

Enquanto personagem, Osvaldo permite a Plínio Marcos mostrar ao público o torturador, tão utilizado nesse tempo pelo aparelho de repressão estatal, quando centenas de pessoas (ligadas à política ou não) eram barbaramente torturadas pelas mãos desses algozes sanguinários, sendo muitas delas assassinadas friamente. O cigarro aceso, o alicate, o pau-de-arara; instrumentos de suplícios utilizados para arrancar confissões de vítimas que nem sempre sabiam responder satisfatoriamente ao interrogatório macabro dirigido pelos intransigentes inquiridores.

Osvaldo, tudo faz para incitar o ódio de Giro contra as três meretrizes:

Giro – [...] Eu mereço essa desgraça? Eu sou legal. Só queria ajudar essas putas. Vê no que deu? Quebraram tudo. Pra que isso?

Osvaldo – Pra te encher o saco.

Giro – Meu Deus, será que foi só por isso? Mas eu sou positivo com elas.

Osvaldo – Inveja.

Giro – Inveja, né, Osvaldo? Inveja. É isso mesmo. Elas tem inveja de mim. Sou bicha, mas tenho esse mocó. Ele é meu. Sou o dono. Uma puta inveja [...] Tu viu o que elas fizeram com as minhas coisas. Tu viu. Quebraram tudo. E pra quê?

Osvaldo – Pra te aporrinhar.

(Pausa).

Giro – Pra me aporrinhar. Eu que fui sempre legal. Mas, essas vacas me pagam. Eu mato a filha da puta que fez isso. Eu mato. Que merda! Que merda! Que merda! [...] Quebraram tudo. Dei amizade. Recebi coices. Agora estou cheio. E mato. Mato. Quem fez isso?

Osvaldo – foram as três.

Giro – As três?

Osvaldo – Era muita coisa quebrada. Uma só não ia quebrar tanta coisa.

Giro – as três!

Osvaldo – Só pode ser.²⁶⁵

Plínio Marcos tenta fazer ver que o que Osvaldo quer, na verdade, é torturar as três vítimas. Em certos momentos da peça, fornece pistas que indicam a impotência sexual do torturador, talvez querendo sugerir que a prática da tortura para ele lhe permitia obter o prazer orgástico que lhe era negado por meio do ato sexual convencional.

Próximos à Osvaldo, estão Nelsão e Sarará, do romance *Querô, uma reportagem maldita*. Na qualidade de policiais corruptos e criminosos, atuam no submundo utilizando-se de delinquentes para praticar roubos e arrecadar dinheiro ilegal.

²⁶⁴ BARROS, Plínio Marcos de. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?]. p.52.

²⁶⁵ Ibid., p. 52-54.

É o que ocorre com Querô, quando eles se encontram. Os dois policiais, que haviam prendido o menino poucos anos antes, explicam-lhe a sociedade que fariam a partir daquele momento:

Já tinha entendido tudo. Mas, não queria nem acreditar. Não podia me acontecer nada pior do que ficar com aqueles dois ratos em cima de mim. Ia ser a maior bosta. Nem tudo o que eu passei no reformatório, na casa da violeta, nem ser enrabado era pior do que aquilo. Os tiras iam me fazer roubar pra dar pra eles, depois iam querer que eu cagüetasse gente e eu aí virava um nojo. Um lixo de gente. Uma merda fedorenta. Não abri o bico. O Sarará foi em frente, como se eu tivesse topado:

- Bom, a gente escutou tu falar pro crioulo que tu, até a meia-noite, ia arranjar cinqüenta cruzeiros pra ele. Quer dizer que cinqüenta cruzeiros por dia é fácil pra ti. E é essa a nossa parte no negocio. Cinqüenta mangotes por dia. Trezentos e cinqüenta por semana, que tu, todo domingo à noite, entrega pro Nelsão, ali mesmo no boteco Nau de Ouro. Entendido? Domingo, o Nelsão aparece. E tu dá trezentos e cinqüenta cruzas pra ele. A gente te livra a cara se tu for em cana. E o Brandão, a gente vai tirar do teu caminho. Pra tu ter certeza que com a gente o negócio é firmeza [...]²⁶⁶

Mais adiante, reitera as exigências, deixando claro a Querô o que lhe aconteceria caso não obedecesse aos policiais:

- Entendeu, Querosene? Domingo à noite, é o apontamento. No Nau de Ouro. Trezentos e cinqüenta cruzas. Se tu comparecer, tudo bem. Se não, já tá sabendo. Cana dura toda hora. E não vai poder dizer que o Sarará e o Nelsão não te avisaram.²⁶⁷

Se compararmos as três personagens, chegaremos à conclusão de que Nelsão e Sarará são tipos ainda mais repugnantes que Osvaldo. A tarefa deste último, é a de proteger Giro e garantir a validade do poder do proxeneta sobre as prostitutas, fazendo uso da violência física e psicológica, quando necessário. Provocar o medo e o terror entre elas é a sua função.

Outro é o caso dos dois policiais. Como funcionários públicos encarregados de manter a ordem e combater o crime, a função paralela que desempenham contradiz a própria identidade de defensores da lei, à qual os mesmos deveriam zelar. Neste jogo duplo, tornaram-se bandidos ainda piores do que os convencionais, pois estão acobertados pelas leis, podendo agir na legalidade ou na ilegalidade, conforme lhes for conveniente.

Os policiais-bandidos, ao modo como aparecem no romance e na peça teatral de Plínio Marcos, participam diretamente da criminalidade e, o que é pior, fabricam

²⁶⁶ BARROS, Plínio Marcos de. **Querô, uma reportagem maldita**. São Paulo: Símbolo, 1979. p. 60-61.

²⁶⁷ Ibid., p. 61.

criminosos ao coagirem meninos-de-rua a praticarem roubos e trabalhos ilícitos. Agentes da violência e da repressão, esses seres bestializados não aparecem como merecedores da compaixão do dramaturgo, como ocorre com muitas de suas outras personagens.

Na vasta galeria de marginais que ganham vida nos escritos de Plínio Marcos, as personagens analisadas acima representam o que há de pior em termos humanitários, cada uma delas transportando em si caracteres bem definidos que demonstram a ganância, o egoísmo, a crueldade e a imoralidade que os movem na vida.

Esse grupo de personagens francamente degeneradas poderia ser visto como sendo criminosos congênitos, que iniciaram na vida do crime muito mais por propensão natural do que por necessidade?

Se considerarmos as opiniões de delinquentes que cruzaram explicitamente as fronteiras da legalidade e se tornaram presidiários condenados a cumprir pena na Casa de Detenção de São Paulo, percebemos que a categoria de “marginal nato” ou “delinquentes nato” remete quase sempre à idéia do indivíduo que começou a delinquir na infância e fez do crime profissão, com um forte apelo do meio em que vivia e de circunstâncias sociais e econômicas diversas que o impeliram a esse tipo de ocupação e condição sócio-profissional.

Referimo-nos à pesquisa realizada por José Ricardo Ramalho, em meados da década de 1970, nesta instituição penitenciária, onde procurando esclarecer quais as concepções que os internos produziam sobre esse tipo de marginal marcadamente criminoso, transcreveu o seguinte relato de um preso, por ele entrevistado:

(O que é marginal nato?) Marginal nato é aquele que desde cedo começou a delinquir. Ela vai pro RPM. O RPM é o ginásio do crime. Aqui é a faculdade. Então a vida dele passa a ser uma seqüência de crimes, em virtude da miséria os próprios pais aceitam aquilo que ele traz pra casa, sabendo que é produto de um erro. Então o marginal vem dentro da própria casa. Não é culpa dos pais, mas eles têm parcela de culpa pois eles admitem. Aceitam devido à necessidade. Esse é o marginal nato, porque ele não se recupera. [...]²⁶⁸

Definido pela noção de irrecuperabilidade, o nato seria aquele que já nasceu na marginalidade, passou pelo reformatório, pela penitenciária, foi solto, mas sempre retorna, pois acredita que o crime é compensador, a despeito dos riscos que lhe são inerentes. Essa opinião se alimenta, em parte, da visão que possui da sociedade. Sua revolta o torna totalmente inadaptável às normas sociais que o atirariam, inapelavelmente, numa vida de

²⁶⁸ RAMALHO, José Ricardo. **Mundo do crime: a ordem pelo avesso**. 3.ed. São Paulo: IBCCRIM, 2002. p. 107.

trabalho duro sem uma recompensa satisfatória. Isso, quando conseguisse arranjar trabalho.

Percebemos então, que o indivíduo reconhecidamente criminoso é aquele que fez carreira no crime, independente de ser mais sanguinário em seus crimes ou mais perverso em seus meios. Importa salientar, que as condições sócio-econômicas são sempre importantes no encaminhamento dessas pessoas para a criminalidade, fornecendo-lhes o terreno fértil para a revolta e para a descrença numa vida melhor através do trabalho honesto.

De modo especial, os criminosos de Plínio Marcos aqui abordados, aparecem em sua ficção como essencialmente maus, ainda que também transitem nesse universo de misérias por todos os lados. O fato, é que se aproveitam exatamente da condição de fraqueza e miserabilidade do outro para auferir lucro. Essa é a fonte de seu poder.

Osvaldo, Berrão, Nelsão e Sarará, acima de todos, simbolizam para o autor o nível mais baixo do ser humano. Para além do criminoso irrecuperável, o criminoso perverso, consciente de seus crimes, sentido satisfação em cometê-los.

Nos trabalhos analisados na totalidade desta pesquisa, se isolarmos esse conjunto de personagens degeneradas e a elas darmos o seu lugar adequado no conjunto maior da obra do dramaturgo, percebemos que o restante de suas criaturas miseráveis adentraram o universo da criminalidade quase que de modo involuntário, antes por “acidente”, o que nos permite diferenciar esses dois grupos de personagens.

De um lado, estão aqueles que regozijam-se com o sofrimento que causam aos outros, cuja maldade encontra sua gênese no próprio ser que a libera, independentemente de causas externas que porventura pudessem coagi-los a adotar tal comportamento e personalidade. Neste grupo, encontram-se Berrão, Osvaldo, Nelsão e Sarará em primeiro plano. Logo depois, num nível secundário, encontramos Giro, de *O Abajur Lilás*, Vado, de *Navalha na Carne*, Bahia e Fumaça, de *Barrela* e a Mãe Zefa, definida pelo autor como falsa mãe de santo, que vende para o Doutor Souza a filha de Iansã, Balbina, em *Balbina de Iansã*, musical de 1970. na mesma lista, merece fazer parte a personagem Grelão, a carcereira de *A Mancha Rocha* (1988), que cafetina as detentas, alugando-as aos guardas.

O outro grupo, ao qual demos destaque nesta pesquisa, é formada pelas personagens com algo de humanidade, não obstante o fato de serem consideradas pela sociedade como marginais ou delinquentes. Neste grupo, Plínio Marcos procura externar traços de um caráter de valor que insistem em permanecer nessas pessoas, apesar do ambiente decadente em que vivem. São antes vítimas de uma realidade que as condenou à marginalidade e à miséria, incitando-as à baixa delinquência, tão comum nestes espaços à margem de qualquer cidadania, onde a dignidade humana não é capaz de resistir à infame luta

pela sobrevivência entre esses desgraçados despojados de tudo.

Entre eles estão Tonho, de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, Neusa Sueli, de *Navalha na Carne*, Zé, de *Quando as Máquinas Param*, Nanhá e os miseráveis catadores de lixo, de *Homens de Papel*, as prostitutas, de *O Abajur lilás*, Querô, de *Querô, uma reportagem maldita*, além de vários outros que foram, de uma forma ou de outra, estimulados a uma vida irregular, ora dentro, ora fora da lei, mas todos condenáveis, sob o prisma da moral dominante.

Foi pensando nesses marginais do segundo grupo, que Plínio Marcos lançaria sua revolta sobre aqueles que considera em grande parte responsáveis pela calamidade social que se abatia sobre essas populações.

Quem se alimentou anos a fio do desamor não tem consciência do bem e do mal. O mal não existe para os anjos caídos. Para os anjos caídos existe desespero. O desespero é o que existe. O mal, a maldade toda está com os cidadãos contribuintes. No coração imundo do cidadão contribuinte é que existe o mal. Deles é a fúria alucinada de acumular, de garantir privilégio para si e para seus porcos descendentes, até o fim dos tempos. Os cidadãos contribuintes abrigam o mal. Os anjos caídos são anjos.²⁶⁹

Essa romantização do marginal criminoso, comparado a um anjo num mundo tornado o próprio inferno por aqueles que detém o capital, os meios de produção e os privilégios de toda espécie, manipulando as regras de um jogo onde os marginalizados são eternos perdedores, permite-nos inferir a visão mais ampla do autor sobre as posições sociais sedimentadas durante séculos na sociedade brasileira calcada na não socialização dos bens dessa nação, onde uma minoria da população acumula para si prerrogativas, em função de seu poder econômico sempre em expansão.

O marginal e o delinqüente, no final das contas, poderia ser visto como um anjo, sem consciência do bem e do mal, a cometer crimes de menor vulto em comparação com os grandes crimes dos grupos monopolizadores do poder, que fazem muito mais vítimas, e que não cessam de fazê-las.

Não importa que as pragas roam a dignidade humana, que a miséria roa a dignidade humana, não importa a dignidade humana, se os valores dos cidadãos contribuintes forem preservados. Atrás de cada legislador há, numa

²⁶⁹ BARROS, Plínio Marcos de. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: Lampião, 1977. p.19.

parede fria, um cristo crucificado.²⁷⁰

Eis que se descortina perante nossos olhos o ardil maior dos “cidadãos contribuintes”: atirar a culpa pela desarmonia da sociedade nas costas do marginal, esse elemento desagregador que seria preciso cercar, vigiar, difamar e punir. Uma sociedade ordeira e temente a Deus, a crer nos ideais de progresso e desenvolvimento veiculados pelos detentores do poder.

Nesse percurso seguido até aqui, podemos concluir que o indivíduo focado por Plínio Marcos é, em grande medida, o brasileiro marginalizado na sociedade, desse período, na pluralidade de tipos observados pelo autor. Um ser que é compreendido pelo teatrólogo como tão vítima quanto agressor, ou ainda, antes vítima que agressor, se pesarmos nos pratos da balança divina suas culpas, seus crimes em contraposição à espoliação a que foi sujeito desde seu nascimento, podando-lhe as possibilidades de integração social, política, econômica e cultural.

É sobre muitos desses indivíduos, nos quais Plínio Marcos se inspirou para produzir suas personagens e escrever suas histórias, que atuariam os instrumentos de difamação, vigilância e criminalização do marginal, transformado em bandido com a sutil colaboração da Imprensa, do Reformatório e da prisão, que passam a funcionar, na prática, como “escolas de crimes” ou como protocolos oficiais de uma criminalidade inerente às classes populares, (no caso da imprensa) salvaguardando as ilegalidades de maior monta cujos autores jamais aparecem.

Entretanto, não são todas as personagens que são merecedoras de sua compaixão. Diversas delas são cruéis, sádicas, vis, pintadas com as cores da maldade e da brutalidade humanas, quando o homem se avizinha do animal mais selvagem, excedendo-o mesmo, por aterrorizar e provocar dor no outro não para saciar somente sua fome, mas para alimentar sua ganância e seu poder sobre miseráveis criaturas. Estas personagens são identificadas como policiais, exploradores capitalistas ou agentes de repressão. Representam a degeneração social, política, jurídica e econômica. As forças poderosas que estavam em plena atividade no Brasil nesse período focalizado, agravando ainda mais o quadro de misérias que assolava o país nesses anos 1960 e 1970.

Vislumbramos então uma marginalidade heterogênea em sua composição existindo na ficção e na realidade, lado a lado com uma sociedade “integrada” que também

²⁷⁰ BARROS, Plínio Marcos de. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: Lampião, 1977. p. 23.

possuía criminosos, tantas vezes mais maléficos e mais prejudiciais a uma parcela maior da sociedade, mas que não eram o alvo preferencial da mídia, mais interessada em matérias sensacionalistas, muitas vezes à revelia da verdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caminho percorrido até aqui, procuramos demonstrar a pertinência da dramaturgia plínio-marquiana na interpretação de um heterogêneo segmento social – os quais chamamos de marginais -, e de uma realidade histórica complexa nos turbulentos anos 1960 e 1970, sobretudo em nível nacional.

Esse conjunto de fontes principais, entretanto, só poderia nos fornecer uma significação mais ampla e profunda de seu conteúdo na medida em que o seu criador, aquele que escreveu as peças, fosse tomado também como objeto de análise, permitindo-nos um entrecruzamento constante entre vida, obra e contexto, no período delimitado, o que nos permitiu uma melhor compreensão sobre o que foi a vida do dramaturgo nessa época e seu trabalho artístico, como extensão da mesma, fazendo da preocupação em retratar a condição de marginalidade na qual se achavam amplos estratos da sociedade paulistana sua bandeira de luta. Nesta tarefa, a arma escolhida foi o teatro, que de fato permitiu-lhe entrar em contato com um público em maior escala, apesar da censura impiedosa que se abatia sobre cada nova peça que produzia, proibindo-as ou submetendo-as a cortes e sanções no intuito de alterar o conteúdo original das mesmas.

A produção de teatro analisada neste trabalho, veio a demonstrar que o seu autor para produzir peças e escritos diversos, teve de recorrer às vivências e relacionamentos pessoais que tivera nesse tempo e no período anterior à sua estréia como autor teatral. Interagindo com os mais diversos tipos sociais em meios sócio-espaciais periféricos onde se aglutinavam o grosso da população marginalizada, o dramaturgo tornou-se capaz de descrever situações, projetar ambientes e construir personagens miseráveis, inspirando-se diretamente nesse universo pelo qual transitou e do qual, em certa medida, se sentia parte.

Essa experiência de vida somada a um incontestável talento artístico, permitiu a Plínio Marcos produzir uma ficção impregnada de elementos próprios a uma época, específicos desses segmentos sociais os quais tomou por objeto, fazendo do conjunto de sua produção um composto de representações a respeito dessas pessoas e grupos, que muito dizem sobre suas práticas, costumes e maneiras de viver e enxergar a vida.

Foram essas representações que nos permitiram discutir variados aspectos desse universo em apreço, incorporando às nossas fontes diversos outros estudos sobre os temas aqui abordados.

Através da análise das fontes principais, tornou-se possível identificar e discutir as principais temáticas que perpassam a obra do dramaturgo em sua totalidade. Esses temas e motivos recorrentes, presentes na maior parte das peças, permitiram ao escritor organizar os conflitos e conduzir as tramas na direção desejada, a fim de se obter o desfecho dramático de suas ficções.

Em nossa análise, procuramos pôr em relevo a questão da exploração do homem pelo homem (social, econômica, sexual) que se faz presente entre os indivíduos desse mundo, onde a máxima *Homo homini lupus* parece se constituir em regra, além de analisar as relações de poder entre as pessoas desse ambiente, perscrutando as suas ambições, anseios e frustrações.

Assunto do último capítulo, a questão da sexualidade nesses meios mostrou-se como importante no que tange às particularidades e re-significações da sexualidade entre esses marginais, que em diversos pontos se diferenciava daquela socialmente valorizada pela sociedade brasileira da época de acordo com a moral vigente no período. Especialmente o sexo encarado como trabalho e como mercadoria passou a ganhar novas conotações para as mulheres que assim o utilizavam e para os seus clientes.

Importante também, mostrou-se a questão da criminalidade, quando pudemos analisar as personagens criminosas desse teatro, vislumbrando algo além da idéia do criminoso congênito, atentando para as reais condições nas quais se forma o bandido no Brasil nesse período demarcado na pesquisa.

Por meio da dramaturgia de Plínio Marcos, tornou-se possível transcender o universo ficcional criado pelo teatrólogo, relacionando o conteúdo de sua arte à realidade concreta à qual o autor fez alusão e se inspirou na concepção de seu trabalho.

Pondo em cena um conjunto de seres humanos em estado de precariedade física, moral e econômica, Plínio Marcos chama a atenção do espectador para as causas geradoras dessa miserabilidade vivida por suas personagens apontando, às vezes de forma implícita, os elementos de desarmonia e injustiça social provocadores, em grande parte, desse quadro social caótico no qual se inseriam os marginais focados pelo dramaturgo.

Vítimas de um sistema capitalista que permitia a desigualdade social extrema, os párias de Plínio Marcos aprofundam suas dores e sofrimentos ao construírem um universo diferenciado daquele existente na sociedade integrada, onde o individualismo e a hostilidade ao outro são levados ao paroxismo.

Contudo, ainda que haja uma sensível diferença entre esses dois mundos, muitas das características existentes em um encontram-se também no outro, promovendo-se,

por vezes, uma interligação entre esses dois meios e mesmo entre o indivíduo marginalizado e aquele pertencente a um segmento social valorizado na sociedade do período. Práticas culturais, valores morais e táticas de sobrevivência se achavam compartilhadas entre marginais e não-marginais, considerando-se a interação, muitas vezes conflituosa, entre esses dois universos.

Mesmo assim, é preciso levar em conta as variações e filtrações que certos valores morais e práticas diversas sofrem, de acordo com o ambiente onde se inserem e com os indivíduos que lhes dão vida. O conceito de justiça, por exemplo, nem sempre assume a mesma significação para indivíduos de grupos sociais diferentes, embora ambos se utilizem de tal conceito em suas vidas.

Atentando para o conteúdo dessas peças e para as experiências de vida do dramaturgo, percebemos que a marginalidade, em suas diversas formas, não se acha restrita a um grupo limitado de desclassificados sociais que contraíram ligações com a criminalidade. Antes disso, estende-se a outras milhares de pessoas que também sentiam os efeitos de um modelo de capitalismo fundado na ânsia possessiva do lucro, modelo esse fervorosamente defendido pela elite brasileira do período e pelo regime autoritário de governo imposto a partir de 1964, perpetuando e agravando a tragédia real existente no cotidiano desses brasileiros deixados à margem da sociedade dessa época.

Alguns dos desvalidos de Plínio Marcos incorporam o que há de pior entre os seres humanos que vivem em sociedade. São seres egoístas, cruéis e anti-solidários, voltados para o interesse próprio, dispostos a tudo para satisfazer seus desejos mais banais. Mas se muitos deles se mostram degenerados e perdidos, nem por isso deixam de possuir algum vínculo e alguma semelhança com a sociedade que os condena. Ocorre que a maldade e a corrupção não são exclusivas desses marginais, sendo encontradas em toda parte e em todos os segmentos sociais, apenas se apresentando de forma mais explícita e visível entre esses seres desvalidos. Deste modo, podemos concluir, de acordo com a visão plínio-marquiana sobre a marginalidade e a sociedade do período, que não era exatamente o marginal o depositário do mal na sociedade, a contaminar um organismo social saudável, que deveria extirpar essas fontes de enfermidades caso desejasse se purificar.

Diferente disso, essa marginalidade é o resultado de uma sociedade imperfeita em vários aspectos, que precisava se transformar e se tornar solidária com todos os brasileiros. Possuidor dessa consciência sobre o mundo real e de um sincero desejo de mudança, o ser humano poderia se auto-melhorar e se tornar fraterno com o seu semelhante, caminhando para uma mudança social em escala maior. O teatro de Plínio Marcos cumpria

essa função, convidando o expectador para uma reflexão sobre si mesmo e para um repensar sobre a sociedade onde vivia.

Através de sua indignação, de sua revolta e de suas personagens maltratadas pela vida, Plínio Marcos parece querer mostrar que aquela realidade poderia ser diferente, caso enxergássemos o ser humano como uno e como passível de transformação. Sua representação do marginal nos mostra um indivíduo visualizado sem as interferências dos preconceitos dos “cidadãos contribuintes” da sociedade de sua época. Sociedade esta em grande parte responsável pela marginalização desses brasileiros.

É através desse grito de alerta, materializado em peças teatrais, que esse mundo dos marginais, tão próximo de nós, se enuncia com suas marcas peculiares àquela época, sofrendo transformações nas décadas seguintes sem, contudo, deixar de existir ainda nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Wagner Coriolano de. **Quando o teatro encena a cadeia**. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2001.
- ALENCAR, Sandra Siebra. A censura versus o teatro de Chico Buarque de Holanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro. v.15. n.2, jul/dez. 2002.
- ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.
- ARRABAI, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro, o seu demônio é beato**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARTAXO, Vera. “Prefácio”. In: BARROS, Plínio Marcos de. **O truque dos espelhos e outras histórias de pequenos artistas**. Belo Horizonte: Una Editora, 1999.
- BARROS, Plínio Marcos de. **Barrela..** São Paulo: Símbolo, 1976
- _____. **Crônica sem título**. Diário da Noite, 11 de dezembro de 1978.
- _____. **Dois perdidos numa noite suja**. 2.ed. São Paulo: Global Editora, 1979
- _____. **Figurinha difícil: pornografando e subvertendo**. São Paulo: SENAC, 1996.
- _____. **Homens de papel**. São Paulo. (Edição do autor). [197-?].
- _____. **Jesus-Homem**. São Paulo, edição do autor. [1967?].
- _____. **Navalha na carne; Quando as máquinas param**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.
- _____. **O abajur lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo: Parma, [1969?].
- _____. **Querô, uma reportagem maldita**. São Paulo: Símbolo, 1979.
- BARROS, Walderez de. Sítio Oficial do Plínio Marcos. 2004. Disponível em: < [www. Plínio Marcos. Com/Dados/origens.htm](http://www.pliniomarcos.com/Dados/origens.htm)>. Acesso em: 3 mar. 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EDUFSCAR, 2002.
- BERLINCK, Manoel Tosta. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- BRECHT, Bertold. Função social do teatro. In: READ, Herbert; FRANCASTEL, Pierre; _____. (org.). **Sociologia da arte, III**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

- BRUM, Agemiro J. **O desenvolvimento econômico brasileiro**. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CADERNOS de teatro. De um debate sobre censura, promovido pela revista visão, n.66, Rio de Janeiro, p. 40, jul./set., 1975.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (caracterização das memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n.8, 1970.
- CANNETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- CARONE, Edgar, **A quarta república (1945-1964)**. São Paulo;Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande. (Coleção Opinião). Editora Inúbia, 1976.
- CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho**: fragmentos da memória da malandragem e da boemia na cidade de São Paulo. (1930-1950). 1998. Dissertação(Mestrado) - FCL/UNESP, Assis, 1998.
- COLLINGWOOD, R.G. **A idéia de história**. Lisboa: Editorial Presença. 1972.
- COSTA, Jurandir F. **Ordem médica e norma familiar**. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- CULT – Revista Brasileira de Literatura. N.27, outubro de 1999.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- _____. **O que faz do Brasil, Brasil?** 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- D’AVILA NETO, Maria Inácia. **O autoritarismo e a mulher**: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé, 1978.
- DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DEPAULA, David Ferreira. **Martins Pena em quatro atos**: representações do Império (1800-1850). 1999. Tese (Doutorado) - FCL/UNESP, Assis, 1999.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. 29.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- _____; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.
- ENEDINO, Wagner Corsino. **O discurso da exclusão em Plínio Marcos**: uma leitura de a Mancha roxa. 2002. Dissertação (Mestrado) - FCL/UNESP, Araraquara, 2002.
- FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo (1880-1924). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1978.

- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Literatura em cena. In: GUINSBURG, J; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FERREIRA, Rosa Maria Fischer. **Meninos de rua**: expectativas e valores de menores marginalizados em São Paulo. São Paulo: Poligráfica, [entre 1971 e 1979].
- FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**: Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento político no Brasil. (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcalismo rural e desenvolvimento urbano. 1º tomo. 5.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.
- GALVÃO, Patrícia. Uma peça e um diretor. Santos. **A Tribuna**, 27 de agosto de 1960.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira, das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.
- GRAHAM, Douglas H; HOLLANDA FILHO, Sérgio Buarque de. **Migrações internas no Brasil:1872-1970**. São Paulo, IPE/USP; CNPQ, 1984.
- GUIDARINI, Mário. Plínio Marcos: A banalidade do mal e do bem. In: **A desova da serpente**: teatro contemporâneo brasileiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- GUIMARÃES Alberto Passos. **As classes perigosas**: banditismo urbano e rural. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Revolucionários**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982..
- JAFFA, Van. **Crítica**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã, 15 de outubro de 1967.
- JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Ed. Populares, 1977.
- KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- KRAMER, Lloyd. S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.
- MAGALDI, Sábato. **Documento dramático**. Publicado no suplemento literário do Estado de São Paulo, 15 de julho de 1967.
- _____. **Navalha na carne é apenas um espetáculo, mas como dói**. O Estado de S. Paulo,

12 de setembro de 1967. disponível em: <www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm>. Acesso em: 19/02/2004.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. 3.ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Um palco brasileiro: o arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino” In: SEVCENKO, Nicolau (org. do volume). **História da vida privada no Brasil**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Manifesto da classe teatral Paulista, 1975. Disponível em: <www.pliniomarcos.com/dados/abajur.htm>. Acesso em: 3/3/2004.

MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MICHALSKI, Yan. **Crítica**. Jornal do Brasil, 19 de outubro de 1967. disponível em: <www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-yan.htm>. Acesso em: 19/02/2004.

PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de utopias: Oduvaldo Vianna Filho, um dramaturgo lançado no coração de seu tempo**. 1995. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 1995.

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.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: UNICAMP, 1998.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Polícia e crise política: o caso das polícias militares. In: DAMATTA, Roberto, et al. **Violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982

PINTO, Carlos. O silêncio da voz dos excluídos. In: **Plínio Marcos, um grito de liberdade**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 2001. Memorial. Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas, organizada para integrar uma exposição com o mesmo nome, realizada em São Paulo, no Memorial da América Latina, em 2001

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 43.ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

REICH, Wilhelm. **Psicologia de massa do fascismo**. Porto: Escorpião, 1974.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. da UNESP. 1993.

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na história**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth I B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. **Capoeiras e malandros**: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). 1990. Dissertação (Mestrado) – IFCH/UNICAMP, Campinas, 1990.

_____. Malandras canções brasileiras. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, V.7, N.13, p. 103-124. set./fev.1987.

SANTOS, Abdias José dos. **O biscateiro**: depoimento de um trabalhador. Petrópolis: Vozes, 1980

SANTOS, Alexandre Pollara dos; et al. **Plínio Marcos, a navalha do teatro**. 2001. Trabalho de conclusão de curso (Especialização) - Universidade Bandeirante de São Paulo, São Paulo, 2001.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 4.ed. São Paulo: Nobel, 1998

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

SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. (org). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

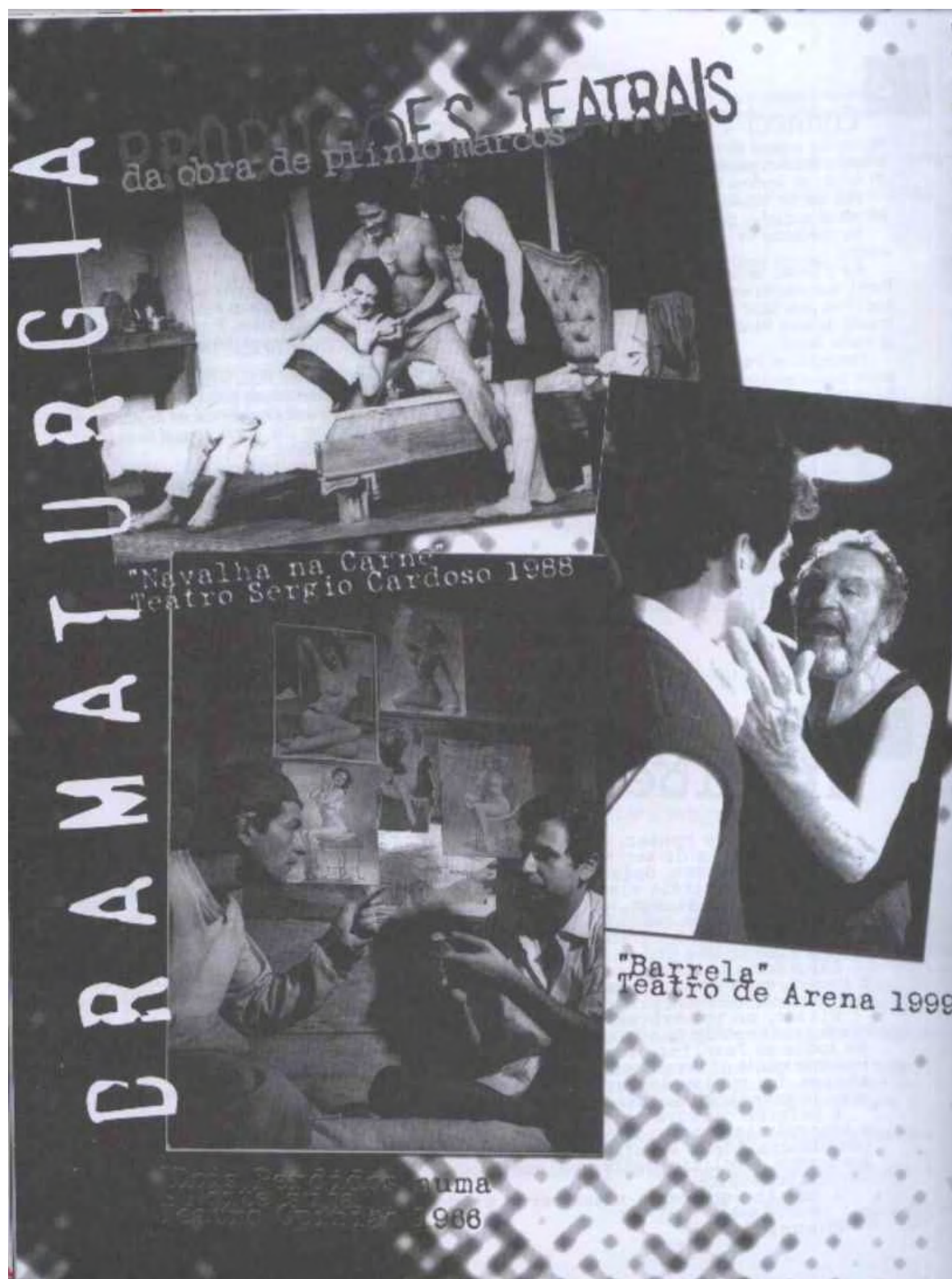
STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e Escrever** São Paulo: L& PM Editores, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos**: A flor e o mal. Petrópolis: Fumo, 1994.

ZANOTTO, Ilka Marinho (Prefácio). In: BARROS, Plínio Marcos de. **O Abajur Lilás; Oração para um pé-de-chinelo**. São Paulo, Parma, [1969?].

ANEXOS





"O Assassinato do Anão
do Galão Grande"
Teatro Fernando
Kzevedo 1997

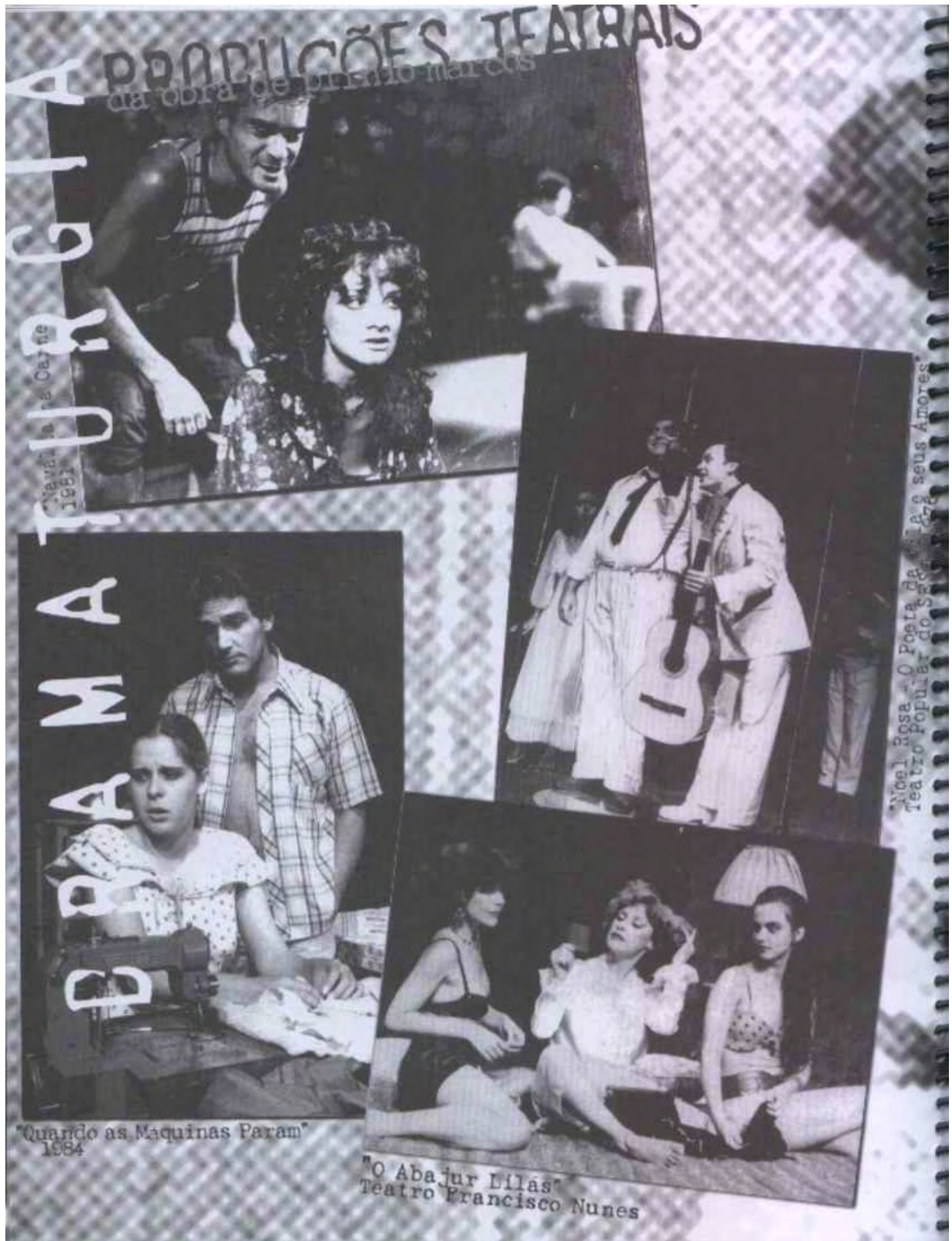
"Quando as Máquinas Param"
TBC 1987

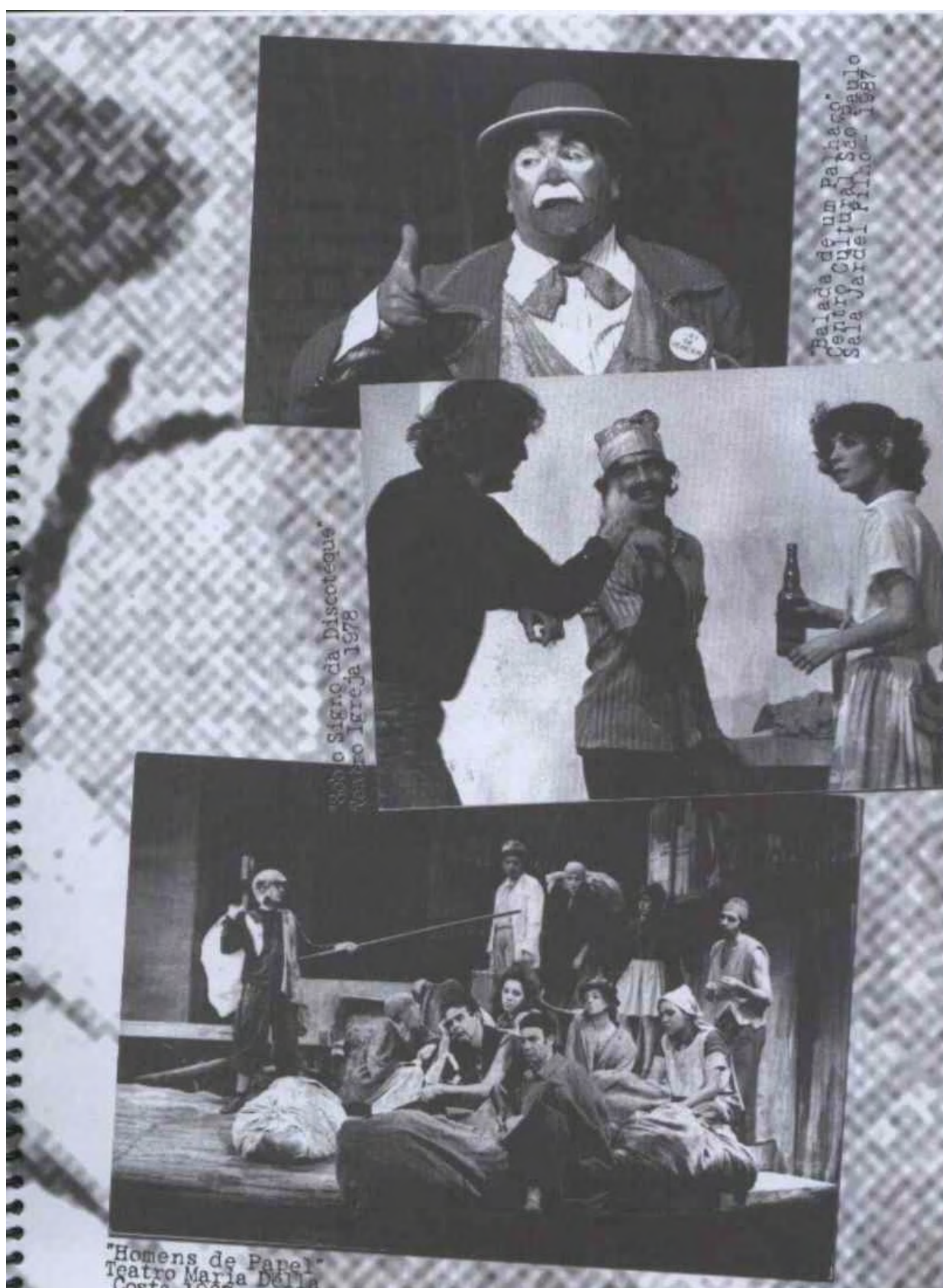


"Dois Perdidos numa
Noite Suave"
Teatro de Mesa



"Marechal na Carne"
Teatro Maison de France 1987





Imagens extraídas de: Plínio Marcos, um grito de liberdade. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 2001. Memorial. Coletânea de textos, depoimentos e entrevistas, organizada para integrar uma exposição com o mesmo nome, realizada em São Paulo, no Memorial da América Latina, em 2001.