

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

PLÍNIO MARCOS: UMA BIOGRAFIA

LUCINÉIA CONTIERO

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvia Maria Azevedo

Tese de Doutorado elaborada junto ao
Curso de Pós-Graduação em Letras,
Área de Conhecimento: Literatura e
Sociedade, para obtenção do Título de
Doutora em Letras.

Assis, São Paulo
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do CESUMAR. – Maringá.

C762 Contiero, Lucinéia.
Plínio Marques: uma biografia /Lucinéia Contiero – Assis, SP, 2006.
405 p.
Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista

1.Biografia. 2. Plínio Marcos de Barros, dramaturgo brasileiro (1935-1999).

CDD - 21.ed. 920.71
CIP - NBR 12899 - AACR/2

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Silvia Maria Azevedo

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza

Prof. Dr. Edécio Mostaço

Profa. Dra. Tania Regina de Luca

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Lucinéia Contiero

aluno(a)

Assis, 10 de janeiro de 2007

Resultado: APROVADA.

Ao meu pai, Oswaldo, com amor e saudade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I : BIOGRAFIA: REFLEXÃO TEÓRICA.....	17
1. Um problema e alguns caminhos.....	17
2. Realidade e verdade biográfica.....	21
3. Conceito, terminologia e difusão categorial.....	25
4. Biografia intelectual, biografia crítica.....	30
5. Questões metodológicas.....	32
6. A questão das fontes.....	35
7. Esta biografia, uma biografia.....	35
CAPÍTULO II: PERÍODO SANTISTA (1935-1960): INFÂNCIA E JUVENTUDE... 41	41
1. Uma família de Santos.....	41
2. Uma família do Macuco	50
3. O toque místico.....	53
4. Menino divertido e animado	56
5. Estudante desinteressado, aprendiz da vida.....	61
6. Ganhando a vida.....	64
7. Na malandragem.....	69
8. Artista de circo.....	73
9. Contador de histórias.....	79
10. Do povo e da escória: tema e linguagem.....	83
CAPÍTULO III NO TEATRO E NA DRAMATURGIA (1956-1961).....	89
1. Em cena	89
2. Do circo ao círculo: Pagu.....	97
3. <i>Barrela</i> : nasce o dramaturgo.....	103
4. <i>Barrela</i> : tema, linguagem e a sombra de Nelson.....	113
5. Intermezzo boêmio e um fracasso, <i>Fantoches</i>	117
CAPÍTULO IV - EM SÃO PAULO.....	127
1. Sem paradeiro.....	127
2. Camelô de livros.....	131

3. O dilema do ator e o trabalho na televisão.....	139
4. Com gente de teatro.....	149
5. Ator profissional, até um dia.....	157
6. Walderez de Barros, esposa e atriz	164
7. Pai	181
8. Vera Artaxo.....	190

CAPÍTULO V - ASCENSÃO E AFIRMAÇÃO DO DRAMATURGO..... 202

1. Novidade, surpresa.....	202
2. Censura, censuras.....	206
3. Censura: perdas e danos.....	211
4. <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	216
4.1. Sucesso e reconhecimento: descaminhos e caminhos.....	216
4.2. Influências, representação social, linguagem.....	228
4.3. Na esteira, frustrações: <i>Barrela</i>	234
5. <i>Navalha na carne</i>	235
5.1. Impulso criativo, impacto crítico, lastro biográfico.....	235
5.2. Censura: os mesmos tristes périplos.....	241
5.3. Da crítica: incômodo social e psicologia profunda	247
6. <i>O abajur lilás</i>	253
6.1. Ainda o sufoco.....	253
6.2. Os tristes périplos, superação.....	255
6.3. História, alegoria, mito, arquétipos.....	260

CAPÍTULO VI - O MESMO E OUTROS, E CINZAS NO MAR DE SANTOS.... 264

1. Jornalista polêmico.....	264
2. Cultura popular: música, musicais.....	277
3. Ainda marginalia e violência: <i>Homens de papel, Quando as máquinas param, Querô, Oração para um pé-de-chinelo, A mancha roxa</i>	288
4. Desvios: <i>Jornada de um imbecil até o entendimento, A dança final</i>	300
5. Um místico, ou quase isso.....	304
6. Variações: do circo e arredores.....	311
7. “Vamos, irmão. Para onde não sei. Mas é preciso ir”	313
8. Prêmios, homenagens e títulos.....	318

CONCLUSÃO..... 323

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 328

INTRODUÇÃO

Há cinco anos escrevi uma monografia de mestrado sobre Millôr Fernandes, quando então me apliquei no retrato de certo quadro social, dialogando com a história política e cultural do país. Fui também, como não poderia deixar de ir, à história do teatro brasileiro a partir dos anos 50. Do quadro sócio-político ficaram, entre outras constatações, a das perseguições políticas do regime de exceção, a partir de 1964, e a do avanço capitalista internacional (na prática e ideologicamente), tão ao gosto da direita militarista de então, e que, já com alguma antecedência, criava bolsões de miséria nos grandes centros urbanos. Vida política sempre repercute na vida cultural. Da situação cultural ficou a notícia da censura, do tenaz esforço oficial para calar as vozes discordantes, na sua maioria muito mais zangada com a má distribuição de renda, a corrupção, do que interessadas na propaganda do comunismo, que tornava neuróticos os dirigentes do país. O teatro teve de dançar conforme a música, e a música gritava todos os dias nas rádios “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil”. Quem não amasse que se cuidasse, pois o bordão colado no vidro dos carros avisava: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Percebi então que as informações sobre o teatro de então repetiam muito um nome: Plínio Marcos. E as informações sócio-econômicas apontavam uma multidão de deserdados urbanos, marginais, alguns, por opção (é preciso reconhecer), e essa fauna, como tema, entrou para o teatro. Outra vez aparecia o nome de Plínio, geralmente associado à idéia de renovação.

Sábato Magaldi, depois de apontar *Dois Perdidos numa noite suja e Navalha na Carne* como “obras-primas”, observa que estas peças “modificaram as coordenadas de nossa dramaturgia atual” (1998, p. 213). Anatol Rosenfeld reconheceu no autor santista “versatilidade e potencialidades extraordinárias”:

Duas “descobertas” foram em 1967 os acontecimentos mais marcantes da vida teatral brasileira. Graças à primeira, um jovem dramaturgo de grande talento obteve repentina fama nacional (e agora já internacional), depois de um esforço de anos, longamente frustrado, para conquistar o palco. Duas peças de um ato, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, além de uma luta encarniçada com a censura, transformaram Plínio Marcos da noite para o dia em assunto obrigatório. Os teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo, e logo também de outros Estados, disputavam suas peças. Durante meses se apresentavam ao mesmo tempo três ou quatro peças do antigo operário e palhaço de circo (às mencionadas se acrescentaram *Homens de Papel* e *Quando as Máquinas Param*). (1993, p. 149)

Luciana Nanci (2004) observa que Plínio “torna o palco, a partir dos anos 60, uma feroz arena de luta entre indivíduos sob situações de subdesenvolvimento”. Trata-se, para esta crítica, de um “renovador dos padrões dramatúrgicos, através de enfoque quase naturalista que imprime aos diálogos e situações, sempre cortantes e carregados de gírias de personagens oriundas das camadas sociais periféricas”.

A importância de Plínio para o teatro brasileiro moderno: esta uma das razões principais deste trabalho. A outra tem a ver com a curiosidade frustrada. Quis ler uma biografia do dramaturgo santista e não encontrei. Tanto quanto se sabe, o que existe de informação (biográfica e autoral) circula em periódicos, em programas televisivos, em internet. O estudo de Paulo Vieira, *Plínio Marcos: a flor e o mal* (Petrópolis: Editora Fumo, 1994), não passa como biografia, ainda que, como estudo específico de suas personagens seja dos mais satisfatórios; o estudo de Mario Guidarini, *A desova da serpente* (Florianópolis: USFC, 1996), além de não se tratar de biografia, é ligeiro e parcimonioso. Propõe uma crítica temática das peças segundo um eixo argumentativo fundado na díade bem/mal.

Não existe, me parece, um estudo biográfico específico e ordenado. De visão biográfica, o que se tem de melhor é o estudo introdutório dos jornalistas Fred Maia, Javier Contreras e Vinícius Pinheiros (*Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Ed., 2002). Fui então lendo as peças, alguma coisa crítica. Juntei algumas informações aleatoriamente e, movida pela curiosidade, achei que seria oportuno escrever uma biografia. Tarefa difícil, árdua. Há quem considere impossível. Tentei, e já sem aquela euforia dos curiosos posso dizer: aqui está. Esse

quase desabafo, que é também uma sóbria confissão de alívio, serve a um propósito, o de externalizar as dificuldades inerentes à pesquisa biográfica, tanto maiores quando a personalidade na mira é dramaturgo, gente que deixou obra escrita. O estudo biográfico de um escritor costuma incluir um exame de sua obra, donde ser preciso mesclar informes da experiência prática e da produção literária. Isso é comezinho. Mas no caso de Plínio Marcos a coisa não pára aí, pois suas peças foram encenadas e com muita constância, e repercutiram, ajudaram a compor um quadro cultural. Logo, foi preciso sondar a vida “prática” dos textos dramáticos, sem perder de vista os outros de natureza diversa, romances, contos, artigos, crônicas, entrevistas, sem contar a bibliografia passiva. Lembro ainda que Plínio teve uma vida muito agitada, de filho desgarrado a boêmio incorrigível, a conquistador gaiato; teve muitos amigos, participou de vários grupos, vendeu seus livretos em portas de teatro e botecos, trabalhou na televisão e debandou para o misticismo dos tarôs mágicos, já no fim de sua vida, ostentando sem pejo um grande crucifixo, lembrando um pouco o anacoreta de Euclides em *Os sertões*.

Não devo considerar como um problema, ou pelo menos como problema grave, a questão da biografia enquanto gênero, com suas implicações teóricas e metodológicas. O percurso de vida de qualquer pessoa, se completo (até a maturidade e ou a velhice), sugere naturalmente uma estrutura discursiva, uma seqüência argumentativa de ordinário calcada numa espécie de cronologia linear. Trata-se, como pode parecer a alguns, de uma opção metodológica simplista. Considero-a, todavia, eficiente. O logro ou malogro depende mais da força informativa e do tecido estrutural. Seria ocioso arrolar aqui exemplos bem sucedidos. Se tenho de invocar dificuldades, neste quadro metodológico, aponto algumas relacionadas às fontes informativas, onde se localizam, por vários motivos, ao que me parece, os maiores obstáculos.

Como disse, não conheço biografia de Plínio, embora andasse procurando até em bancos de monografias e teses pelo Brasil. Para escrevê-la comecei por admitir um duplo interesse, bastante comum nesse tipo de trabalho que envolve escritor-dramaturgo: pelo homem e por sua obra. Esforcei-me por dividir de maneira equânime o peso das informações. Não sei se consegui, desconfio que não. Em

termos metodológicos considere, a princípio, tratar-se de biografia ajustada aos moldes tradicionais, acima explicados. Isso resolve pouco, é certo, mas faz supor uma disposição informativa mais ou menos orientada pela cronologia natural. Os procedimentos básicos, comuns às pesquisas especulativas de fundo humanístico e de fonte textual-documental, podem assim ser descritos: recolher, processar e plasmar certas informações num discurso coerente e lógico. Os desdobramentos metodológicos, em termos estruturais, seguem os interesses temáticos, geralmente sujeitos a uma seqüência padrão geral do tipo: nascimento, infância, juventude, maturidade, velhice, morte. Trata-se, aqui, de uma seqüência vital, por assim dizer, que contempla o aspecto “prático” da experiência biográfica. Resta o aspecto “obra”, voltado para a formação do intelectual, do artista: estudos, influências, produção, ideologia, ação e produção cultural, obra, repercussão e importância. Este tipo de preocupação, quando central, leva ao que se pode chamar de biografia crítica, interessada primordialmente no autor, na sua obra, e inclinada a análises textuais menos superficiais. Fala-se também em biografia intelectual, rótulo de feição acadêmica que irritaria Plínio¹. Aliás, a idéia de se ver biografado academicamente já lhe desagradaria, ainda que muito do que se recusa se quer, motivo que talvez justifique seu zelo por um arquivo pessoal. Vera Artaxo, viúva do dramaturgo, num encontro com esta biografia em 2003, cismou um tempo, pensando na reação de Plínio se soubesse desta intenção de biografá-lo. “Ele era completamente avesso à intimidade. De repente, está na tua mão fazer alguma coisa que ele queira que seja dito e a gente não sabe o que é” (Expressão verbal, 2005). Confiança que agradeço e que, então, fez crescer minha responsabilidade.

Embora detectemos a possibilidade da bipartição do interesse biográfico (crítico/intelectual), sabemos o quanto de imediato e de esquemático subsiste nessa divisão. Este trabalho, inicialmente inclinado a uma biografia crítica, perdeu, com o tempo, esse traço exclusivista, sem deixar de ser também isso. Muita coisa da vida ordinária, “pessoal”, de Plínio está aqui. Deve estar aqui. Está aqui também o

¹ Pudesse opinar, talvez Plínio reafirmasse: “Sou contra as discussões estéticas que, nos dias que correm, resultam sempre em puro escapismo de intelectualóide, marginal de classe média, que faz das tripas coração pra ganhar status pela cultura” (CONTRERAS et.al.: 2002, p. 24). Sobre a adequação de uma biografia intelectual, discuto-a no final no primeiro capítulo.

dramaturgo, o intelectual polêmico amigo de gente bem conhecida no meio cultural brasileiro, como, por exemplo, Patrícia Galvão, Cacilda Becker e Nelson Rodrigues. Inclui aqui o Plínio cronista, ainda amigo da polêmica, indisposto com a burguesia endinheirada, sem jeito para se passar por intelectual. Não tenciono aprofundar-me na análise das crônicas e das peças. Sobre estas, em particular, não me esforço por buscar sugestões psicanalíticas, desvendar recorrências estruturais, embora esteja atenta ao contributo crítico, que invocarei na medida do possível e da oportunidade. Procuro, em termos gerais, informar sobre elas, em especial sobre as que foram encenadas e/ou publicadas, e informar significa buscar elementos de inspiração, sugestões sociais; significa historiar um pouco sobre apresentações e repercussões críticas, tudo comandado pelo interesse biográfico. Haverá naturalmente esforço maior por estabelecer relações entre os temas e a realidade social que os inspirou, o que justifica, até no plano estrutural deste trabalho, a preocupação com o lastro sócio-histórico. Contribuíram para essa argumentação, entre outros, Fábio Lucas (*O caráter social da literatura brasileira*, 1970), Fernando Novais e Lilia M. Schwarcz (*História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, 2000), Djalma Barreto (*Violência, arquétipo e lei*, 1975), Thomas Skidmore (*Brasil: de Getúlio a Castelo*, 1975), Manoel Berlink (*Marginalidade social e relações de classes em São Paulo*, 1977), Cecília Pires (*A violência no Brasil*, 1985), Sonia Salomão Khedé (*Censores de pincenê e gravata*, 1981), Antonio Candido (*Literatura e sociedade*, 2000).

O objetivo maior deste trabalho, escrever uma biografia de Plínio Marcos, impõe outros propósitos, mais específicos e a ele vinculados, inerentes ao método biográfico comum, por assim dizer, apenas retrabalhados segundo certas especificidades. Se Plínio é considerado um autor rebelde, a abordagem de sua infância e adolescência não perde se enveredar por esse assunto. Se seus personagens provêm do submundo, haveria de ser natural vislumbrar o quadro social adverso que tanto irritava o autor. Também se espera do biógrafo de um dramaturgo que situe sua obra no segmento cultural em que atua ou atuou, com as devidas implicações políticas, se oportunas. Sabemos que Plínio foi autor censurado. Podemos dizer, portanto, neste particular, que um dos objetivos deste trabalho é registrar a participação deste dramaturgo na turbulenta vida cultural brasileira no

período militar, assinalando a presença forte, a significação e a importância da literatura que produziu e influenciou, entre outros, autores como Isabel Câmara, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro. Juntos, esses novos autores se impõem nos palcos brasileiros contribuindo para atestar o que o crítico Sábato Magaldi denominaria “a maturidade do nosso palco”. Para um esboço dessa situação teatral servi-me, além de depoimentos orais, dos seguintes autores, direta ou indiretamente: Yan Michalski (*Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 1986), Décio de Almeida Prado (*O teatro brasileiro moderno*, 1988; *Apresentação do teatro brasileiro*, 1956; *Exercício findo*, 1987; *Peças, pessoas, personagens*, 1993; *Teatro em progresso*, 1964; *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1984; *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001), Eric Bentley (*O Teatro engajado*, 1969; *A experiência viva do teatro*, 1981), Célia Berrettini (*O teatro ontem e hoje*, 1980), Gustavo Doria (*Moderno teatro brasileiro*, 1975), Sábato Magaldi (*Aspectos da dramaturgia brasileira*, 1964; *Teatro Oficina (1958 – 1982): trajetória de uma rebeldia cultura*, 1982; *Temas da história do teatro*, 1963; *Moderna dramaturgia brasileira*, 1998; *Panorama do teatro brasileiro*, 1962; *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974*, 2000). Utilizei ainda artigos e ensaios de periódicos como *Encontros com a civilização brasileira*, *Bravo*, *Cult*, *Veja*, *Isto é*. Foram decisivos os artigos e crônicas de Plínio de caráter autobiográficos reunidos em *Prisioneiro de uma canção* (1984) e *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo* (2001).

A preocupação com a criação artística remete ao mundo da cultura, a determinado segmento cultural (literatura, teatro, cinema, música...), e acaba inevitavelmente chegando, na medida do interesse, ao quadro sócio-histórico. Assim, o percurso individual se insere numa mobilidade social mais ampla, suscitando desdobramentos e relações nem sempre fáceis de serem resolvidas em termos de método. É possível abordar esses dois aspectos, o vital e o intelectual ou artístico, em separado, como muitos já o fizeram, mas sabemos tratar-se apenas de uma separação mais esquemática, de concentração e não de totalização informativa; uma separação capaz, sim, de determinar a estruturação da biografia, que reserva parte específica para tratar da obra do escritor, mas sujeita a um inevitável entrecruzamento de dados pertencentes aos dois campos. Só em parte optei aqui por esta separação, ou melhor, optei por ela respeitando o sentido cronológico evolutivo dentro de cada

etapa. Quis, não sei se consegui, privilegiar o momento de ascensão e afirmação do dramaturgo, na segunda metade da década de 60 (cap. V). Até admiti que este trabalho receberia o título de “Plínio Marcos: ascensão e afirmação do dramaturgo”. Contava com isso explicar, no relato em bloco, no último capítulo, todo o resto da vida de Plínio, porque tive a impressão de que, houvesse mais tempo, mais poderia dizer.

Este trabalho se divide em seis capítulos, estrutura que privilegia, na sua conformação, o interesse cronológico linear, como já aqui foi dito. Em termos gerais, o fator espacial também determinou dois grandes movimentos estruturais subjacentes a essa capitulação, pois também resolvi pensar a trajetória de Plínio em termos de período santista (1935 a 1960) e de período paulistano (1960 a 1999), por entender que a afirmação do autor como dramaturgo de importância nacional se deu quando se mudou para São Paulo. O período santista toma o segundo e o terceiro capítulos. Os outros restantes cobrem sua vida paulistana. Em todos os capítulos apresento o lastro sócio-histórico e o panorama teatral, também respeitando coordenadas metodológicas acima expostas.

No primeiro capítulo (*Biografia: reflexão teórica*), apresento uma breve preleção sobre a teoria da biografia, os tipos biográficos, as fontes, as possibilidades estruturais, a situação deste trabalho em face do quadro traçado. Não tenciono teorizar o gênero biográfico profundamente, antes fornecer, com exemplos, a percepção de que nenhum método garante, por si só, bom resultado. Os objetivos do biógrafo podem impor esse método, e torná-lo satisfatório. O intuito de uma abordagem sobre biografia antes de apresentar uma não é mais do que lembrar os métodos que demandam os objetivos.

O segundo e o terceiro capítulos (“Infância e Juventude (1935-1960)” e “No teatro e na dramaturgia - 1956-1961”) são dedicados mais a aspectos biográficos do autor. Dedico aquele à infância e à adolescência de Plínio em Santos: a vida familiar no subúrbio, o período inicial escolar, vadiagem e malandragem na adolescência, as primeiras ocupações profissionais, os primeiros contatos com a arte de representar, no circo. No terceiro capítulo, ainda cobrindo o período santista, procuro retratar o início da carreira dramaturgicamente de Plínio: primeiros contatos com o teatro amador, as

primeiras peças, sua repercussão, a convivência com Pagu, a vida boêmia, os malabarismos para ganhar a vida. Os dois próximos capítulos evidenciam de forma mais efetiva o entrelaçamento de biografia e artegrafia (estudo da obra). O quarto capítulo (“Em São Paulo”) aborda a vida paulistana de Plínio: as encenações e suas repercussões, a convivência no meio teatral, os problemas com a censura, as virações para sobreviver, o trabalho como ator de telenovela, a vida afetiva. O quinto capítulo (“Ascensão e Afirmção”) procura centrar a atenção no homem de teatro, para destacar o momento em que Plínio se firma como dramaturgo (novas peças), os problemas com a censura e a defesa da crítica; o sexto e último capítulo (“Caminhos e o caminho de sempre”), além de oferecer um retrato geral das peças de um autor já consagrado, trata de sua atuação como cronista jornalístico, seu envolvimento com o samba carnavalesco, os desvios dramáticos em sua dramaturgia, a prática mística, sua morte, homenagens e honrarias.

CAPÍTULO I

BIOGRAFIA: REFLEXÃO TEÓRICA

1. Um problema e alguns caminhos

Tomada, em termos amplos, e segundo a etimologia, como um relato da vida de alguém, a biografia é categoria literária antiga. Está no Velho Testamento, remetendo aos patriarcas, por exemplo². Na Grécia Clássica, onde Aristóxeno de Tarento criou a biografia literária, Platão e Xenofonte escreveram sobre Sócrates. Entre os romanos, Tácito, para elogiar o sogro, escreveu a primeira biografia “na acepção moderna”, e Plutarco ajudou a “fixar algumas das linhas mestras do gênero”. Santo Agostinho, na Idade Média (séc. IV) foi o autor da primeira autobiografia, *Confissões*, de grande repercussão. No final da Idade Média, Bocaccio escreveu *A vida de Dante*. No Renascimento, a valorização do conhecimento leigo, o antropocentrismo e a invenção da imprensa estimularam bastante a prática biográfica. São abundantes os exemplos, a começar por Giorgio Vasari, autor de uma série de biografias enfeitadas com o título *As vidas*. Na Idade Moderna, as cartas se tornaram importante fonte de informação biográfica e, ao fim do século XVII, “introduziu-se no gênero a crítica histórica”. A primeira grande biografia, no sentido moderno, teria sido *A vida de Samuel Johnson*, de 1791, de James Boswell. A biografia romanceada, em que o autor “recria ficcionalmente o material de pesquisa”, nasceu no século XX, e tem em Stefan Zweig um mestre.

² Estas informações históricas corridas tirei-as de: <http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique>, acesso em 6.12.2006. Segundo a rubrica, biografia é “o relato da vida de uma pessoa e dos aspectos de sua obra”.

Este sumário não dá a medida da complexidade que envolve o estudo do gênero enquanto categoria literária, ou, para evitar um possível mal-entendido com a palavra “literária”, enquanto discurso específico, orientado para a exposição da vida de alguém. No Brasil, terra também de bons biógrafos como Joaquim Nabuco, Lúcia Miguel Pereira, Ruy Castro, a discussão teórica desse gênero parece ser coisa recente. Uma abordagem cerrada ainda está para ser escrita, se a entendemos como um estudo monográfico centrado, de certo alento e com informações e exigências metodológicas mais apuradas. A primeira dificuldade, em termos especificamente teóricos, talvez seja a própria indisposição dos biógrafos, se assim podemos falar. Tomemos, de início, o caso de R. Magalhães Júnior, biógrafo notável, vocacionado e versátil em outros assuntos literários. A editora Lisa, de São Paulo, reuniu dez biografias de sua autoria, numa coleção fechada, um volume para cada personalidade. Estão aí, entre outros, José de Alencar, Álvares de Azevedo e Machado de Assis. Cinco estudos não apresentam nota introdutória, ou prefácio; os outros contêm pouca coisa. No primeiro volume, dedicado a Cruz e Souza, encontramos, além de uma breve nota do editor, um ensaio de Paulo Rónai, “R. Magalhães Júnior, o biógrafo das letras brasileiras”, onde um e outro informe servem ao estudioso da teoria biográfica, mas coisa rala, como veremos adiante. Os quatro volumes restantes carregam prefácios minguidos, quase notas soltas. Essa sovinice encontramos em Edgar Cavalheiro, na densa e muito elogiada biografia de Lobato (*Monteiro Lobato*. 2ª. ed. São Paulo: Hildebrando Wilton Livrários e Editores, 1956, 1º v., p.11-4). Aí, numa “Explicação talvez desnecessária”, de pouco mais de três páginas, Cavalheiro expõe sua convivência com Lobato e noticia como recebeu dele o arquivo pessoal. No seu caso, como no de Magalhães, constatamos alguma informação sobre as fontes e um mínimo sobre metodologia. É o que também vemos noutro estudo muito elogiado, o de Lúcia Miguel Pereira sobre o bruxo do Cosme Velho (*Machado de Assis*. 6ª. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988), com seus três prefácios apertados em seis páginas. Vicente Azevedo, na sua biografia de Varela (*Fagundes Varela*. São Paulo: Livraria Martins, 1966), revela, em uma “Advertência Preliminar”, algumas dificuldades metodológicas: “Não obedeci a regra alguma, ou norma pré-estabelecida para a biografia. Fixei aspectos e reproduzi documentos

como o máximo de fidelidade, alguns em fotografias” (p. 10). Tencionando “reunir elementos e recolher dados sobre a vida do poeta”, considera indispensável a leitura da obra de Varela, pois “reflete sua vida”. Não recusa, entretanto, usar a “imaginação” (“interpretação”, “conjectura”) para “emprestar um colorido humano a episódios autênticos” (p. 11).

Essa tacanha disponibilidade teórica (quando manifesta), sem se confundir necessariamente com improvisação e sem macular, muitas vezes, o estudo biográfico em si, é quase sistemática nos biógrafos brasileiros, e talvez encontre exemplo emblemático nas “notas” que Jorge Amado escreveu para seu *ABC de Castro Alves* (34^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 17, 15 e 20). A indisposição, aí, chega ao mau humor. Jorge avisa logo que se trata de um livro “de pobre bibliografia”, e embora cite alguns estudos básicos que leu, prefere entender que sua bibliografia “são as poesias de Castro Alves”. Permite-se “liberdades”, não segue “nenhum processo propriamente biográfico”. Nessa “louvação”, explica, o rigor histórico talvez tenha sofrido “um bocado” nas mãos de um ficcionista, mas que, afinal, “se danem” os historiadores, os críticos e os analistas. O livro destina-se mais ao povo do que aos “literatos e ensaístas”. Jorge não quer fazer “ensaio crítico”. Para ele, a teoria poética e os arquivos não bastam para explicar a humanidade e o gênio do poeta condoreiro.

Ao buscar uma teoria explícita junto aos biógrafos (que não é, claro, o único recurso), resta ao estudioso da biografia buscar pacientemente nessas revelações ocasionais um conjunto informacional capaz de fundar alguma argumentação, de promover uma malha mínima de raciocínio teórico, ainda que elementar, conquanto operacional em certa medida. Neste sentido, e como amostra dessa potencialidade, retomo os dois aspectos principais observáveis nas referidas reflexões prefaciais de Magalhães Júnior, chanceladas pela crítica de Paulo Rónai, também referida. O primeiro aspecto diz respeito às fontes. No décimo volume da citada coleção de biografias, dedicado a José de Alencar, foram explicitadas as seguintes fontes: biografias anteriores, memórias de contemporâneos do romancista, confissões do escritor, trabalhos “crítico-biográficos”, reportagens, correspondência ativa e passiva, conversas com gente relacionada, consultas em bibliotecas e museus. Afirma o biógrafo, agora no prefácio do volume oitavo (Patrocínio Filho), que não seria

possível ter escrito o livro “sem os elementos que obtive em depoimentos orais ou escritos” de algumas pessoas (p. 3). Ao referendar tais fontes, e pensando nos estudos de Magalhães sobre D. Pedro II, Rui Barbosa e Deodoro da Fonseca, Paulo Rónai avança um pouco em questões metodológicas: o biógrafo “levou anos a escarafunchar os jornais do Império, arquivos e coleções, a confrontar depoimentos, a conjurar mortos e interrogar sobreviventes, a reexaminar opiniões passadas em julgado, igualmente atento à grande História e à história íntima” (v.1, p. XII). Há ainda alguma coisa de método neste outro juízo de Rónai: “... sabe ele destacar fatos decisivos, descobrir as molas das ações, recriar estilos de época, colocar-se dentro de situações...” (p. XIII). A série de dez volumes, explica Rónai, comporta “biografias elaboradas com rigor científico de historiógrafo, e não de biografias romanceadas”. Magalhães expõe “mosaicos minuciosos”, em busca da “verdade factual” (p. XIII). Estudando poetas, Magalhães se entrega a “profusas citações”, até de poemas inteiros, a que vincula os “antecedentes biográficos, suas fontes de inspiração e seus intuitos” (p. XV). No caso da biografia de Álvares de Azevedo, também da série de dez, “o biógrafo concentra-se em averiguar e coordenar os informes fragmentários que possuímos, e em traçar a curva ascendente de um talento precoce através da obra” (p. XVII).

O outro aspecto importante das reflexões de Magalhães Júnior é o vínculo entre a trajetória individual do biografado e o contexto histórico-cultural. Basta lembrar alguns títulos da série: *Artur Azevedo e sua época*, *José de Alencar e sua época*, *Martins Pena e sua época*. Sobre Artur Azevedo, por exemplo, Magalhães afirma na nota inicial da obra (s/p) que mostrará “um escritor do povo em relação com os grandes acontecimentos do seu tempo”. Sobre José de Alencar procura ver o “conjunto de sua vida dentro do quadro histórico em que se desenvolveu” (v. 10, p. 2). Essa preocupação sistemática e cuidadosa com o contexto leva Paulo Rónai a afirmar que os dez volumes da coleção formam “um panorama colorido e pormenorizado de todo um século de vida intelectual brasileira” (v.1, p. XV).

Tais informes de base especulativa, com seu tantinho de pressupostos metodológicos, são precários, a princípio, para o estabelecimento teórico da biografia. Ao interessado resta ler biografias, assuntar-lhe as formas, as fontes, a

abrangência, a estrutura, o discurso. Tarefa árdua, nem sempre exequível a contento num quadro em que o interesse maior é outro, não puramente teórico, como aqui ocorre.

2. Realidade e verdade biográfica

No prefácio que escreveu para seu *Junqueira Freire – sua vida, sua época, sua obra* (Rio de Janeiro: Tipografia São Benedito, 1929), Homero Pires, depois de garantir ter se utilizado de “materiais inéditos”, depois de informar sobre sua “longa e paciente averiguação pessoal”, conclui que sua obra é, por isso, “honesta”. Sem os “cerceamentos familiares” empenhara-se na contradição da lenda romântica à custa de documentos. Promete-se “desapaixonado e verdadeiro”.

Essa profissão de fé realista não convenceria muita gente, hoje, tal é o ceticismo com que se encara a nossa capacidade de apreender, com segurança, os fatos da vida, ou pelos menos sua representação em termos realista. Philippe Lejeune³, quando trata da autobiografia, especificamente do pacto autobiográfico, contrapõe-no ao pacto ficcional, que não se comprometeria com a verdade. No pacto autobiográfico, o autor se orienta pelo espírito da verdade, comporta-se como historiador, como jornalista. Um texto autobiográfico, explica Lejeune, pode ser “checado” (“vérifié”) por uma investigação, de modo que não o lemos da mesma maneira como lemos um romance. Sua definição de autobiografia reitera esse entendimento: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, com destaque para sua vida individual, em especial para a história de sua personalidade”⁴. No pacto autobiográfico identificam-se, no plano textual, autor-narrador-personagem, o que não ocorreria no plano romanesco, em que o autor estaria de fora, como aconteceria na biografia, em tese.

³ <http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique>, acesso em 6.12.2006

⁴ <<http://ff.wikipedia.org/wiki/Autoiografie>> acesso em 6.12.2006

Esses elementos conceituais da autobiografia, no que se orienta para a realidade (postura de historiador, compromisso com “pessoa real”, com a “verdade”), bem servem ao entendimento de biografia (não romanceada), gênero do qual a autobiografia seria espécie. E talvez se possa admitir que, por ser a biografia um relato de terceiro(s), não feito pelo biografado, esse compromisso com a verdade poderia ser mais rigoroso⁵. Mas também se admite, cada vez mais, que nenhuma instância é plenamente isenta de incidências, de relações. Nas investigações do passado, por exemplo, o autor, mesmo tratando de outra pessoa, interfere, em graus variados, na informação do fato. Pedro Nava, em *Beira-Mar*, um de seus livros de memórias, observa a certo ponto que, nesse território das recordações, “a sinceridade se impõe”. Não é lícito “mentir a si mesmo”, antes, que se dê a si mesmo o que for possível de “verdade e companhia”. Em um outro livro da série, *Balão cativo*, admite Nava ser “impossível restaurar o passado em estado de pureza”. O resgate do fato submete-se a outras contingências que o transformam, e essa transformação, ou recriação, é benéfica: “Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança? Onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. [...] Só há dignidade na recriação. O resto é relatório”⁶.

Quem espera, numa biografia, a verdade factaul, veria nessas últimas revelações de Nava o risco de cair na mistificação. Mas essa tendência interpretativa, aproximando fenomenologias consideradas distintas, também a encontramos na crítica, no ensaísmo acadêmico. Aderaldo Castello, num artigo com o título “Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego” (1995), aborda a presença, em *O ateneu*, da “experiência biográfica do narrador”. A relação entre o “escritor-autor” e o personagem reconstruído é “interferente e profunda”. Em *Menino de engenho*, por sua vez, Castello aponta o memorialismo intencional e direto de *Meus verdes anos*. Essa interseção entre memória e ficção alcança grau inusitado em *Chove sobre minha infância* (São Paulo: Record, 2000), de Miguel Sanches Neto, texto

⁵ Segundo Hohlfeldt (REMÉDIOS, 1997: p. 24), Lejeune apontou, em obra de 1975, o paradoxo do gênero autobiográfico: “querer ser, ao mesmo tempo, discurso verídico (jornalismo, documento) e obra de arte”.

⁶ CASTELLO, José Aderaldo. Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego. In *Remate de Males*. Campinas: Unicamp/IEL, 1995, nº 5, p. 33-44.

classificado, na capa e na ficha técnica, como romance. Em entrevistas, o autor fala ora em romance, ora em biografia, e o leitor não entende porque as informações (nome das “personagens”, fatos, situações) são, salvo pequenas invenções (disse o autor), verdadeiras, inclusive muitas respaldadas por fotografias.

Embora Lejeune admita, em outros momentos, que a subjetividade e a distância temporal podem comprometer o sentido realista do que se conta, essa oposição entre biografia e ficção pelo critério da verdade factual tem suscitado, como se vê, problematizações sem fim. Uma delas, muito apreciada pelos estudiosos da biografia, é de Pierre Bourdieu⁷. Bourdieu resiste à idéia de que a biografia dê conta da complexidade da vida. Para ele, segundo o senso comum a biografia “descreve a vida como um caminho”, como um “deslocamento linear” com começo, meio e fim. É, como quer a filosofia da história, uma “sucessão de acontecimentos históricos”. De acordo com esse modo de ver, a vida constitui um “conjunto coerente e organizado [...] segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica”. A vida, segundo Bourdieu, não é tão coerente, e considerá-la assim, no projeto biográfico, “talvez seja uma ilusão retórica”. Essa tradição foi quebrada, na ficção, com o *nouveau roman*. Se o real “é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão”, a representação tradicional é arbitrária, e o trabalho biográfico uma “criação artificial de sentido”. Em todo o caso, explica Bourdieu, “não podemos nos furtar à questão dos mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade” (p. 185). A apreensão de experiências complexas pode talvez ser recuperada “na unidade de um relato totalizante” (p. 186), como acontece nas formas “do falar de si, confidências, etc”. O nome de uma pessoa, uma “imposição arbitrária” que a autoriza a agir socialmente por um processo identificatório relativamente preciso, é uma forma e um recurso totalizante. Nesse plano, a biografia, entre outros documentos, “constitui a vida na totalidade finita”. Assim, os relatos biográficos lineares não responderiam a contento à realidade complexa da vida. Mas Bourdieu reconhece, contrariado, a imperiosa e necessária intromissão, neles, de certa lógica, ainda que ela contrarie a dinâmica subterrânea da

⁷ “A ilusão biográfica”. In AMADO, J. e FERREIRA, M de M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, FGV, pp. 183-191. Todas as citações remetem a este ensaio.

vida: “Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais das investigações oficiais”. A biografia, “esse artefato socialmente irrepreensível”, corre o risco de abrigar “processos sociais mal analisados e mal dominados”. Apresentar uma vida em termos de uma sucessividade de acontecimentos estáticos, centrada em um nome, lhe parece absurdo: “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social” .

Quer Bourdieu censure, quer reconheça sua inevitabilidade, essa “grafia” como escrita cronológica linear é método consagrado, em biógrafos novos e antigos. Vicente de Azevedo, ao biografar Álvares de Azevedo (*O noivo da morte*: São Paulo: Editora Clube do Livro, 1970) vai, em capítulos separados, do casamento dos pais do poeta, passa pelo nascimento, pelo “alvorecer de um gênio”, chega à vida na faculdade de direito, e finaliza com a morte do poeta. Ruy Castro, ao biografar Garrincha (*Estrela solitária*. São Paulo: Cia das Letras, 1995), foi rigorosamente cronológico, ano após ano. É mais ou menos o que acontece com a biografia de Dom Helder Câmara, de Nelson Piletti e Walter Proxedes (*Dom Helder Câmara – Entre o poder e a profecia*. São Paulo, Ática, 1997), dividida em três partes: Anos verdes (1909-1935), Anos dourados (1936-1964) e “1964 até ...” Seria enfadonho enumerar obras com essa estruturação, mas revela o quando seduz o biógrafo e o público leitor essa disposição aparentemente simplória.

As biografias formalmente mais descompromissadas, geralmente memórias, desembaraçam-se mais do rigor cronológico. É o que ocorre com as memórias de Nelson Rodrigues, *A Menina sem estrela* (São Paulo: Cia das Letras, 1993). Ele avisa logo no primeiro capítulo que suas lembranças não respeitam a ordem cronológica: “Hoje posso falar do kaiser, amanhã do Otto Lara Resende, depois de amanhã do czar, domingo do Roberto Campos.” Fernando Sabino fez isso, em parte, no seu *O tabuleiro de damas* (4ª.ed. Rio de Janeiro: Record, 1989), classificado como “biografia”, onde, um tanto soltamente, reflete mais sobre sua vida de escritor.

A bem da verdade, o breve ensaio de Bourdieu só poderia remeter àquela oposição de Lejeune se considerarmos que, sendo a experiência vital alinear e complexa, sua transposição linear e totalizante numa biografia resultaria numa “ilusão”, numa falsa apreensão do real. O que Bourdieu faz, ao admitir uma movimentação vital mais complexa do que se supõe, é problematizar essa nossa incapacidade de restaurar os fatos com isenção absoluta, por interposição de toda ordem, emocional, ideológica, etária, cronológica. No limite, a dificuldade estaria, e disso não trata Bourdieu no seu texto, na própria intermediação sógnica, uma vez que a linguagem não é o que revela, apenas representa. Sob essa perspectiva, os fatos reais são representações de fatos reais. O real seria, pois, inalcançável.

3. Conceito, terminologia e difusão categorial

A biografia, enquanto gênero, suscita questões de ordem variada, geralmente de soluções nem sempre pacíficas. Como quer o dicionário do Aurélio, é a “descrição ou história da vida de uma pessoa”. Quem se impõe a escrever a história da vida de alguém percebe logo que este laconismo não dá a medida da árdua mobilização do biógrafo em busca da informação correta e do método mais adequado. Além disso, a variedade de obras ostentando o rótulo “biografia” desmente em parte o dicionário e impõe uma revisão de sua proposição, tarefa que implica, desde já, repelir o ceticismo da elocubração gratuita, como aquela relativa à taxionomia categorial, expressa no pessimismo de Álvaro Lins (1970: p. 80) ao refletir sobre o gênero biografia, em 1940: “É trabalho muito inútil a discussão sobre a pureza e autonomia dos gêneros literários”. Um debate “sem conseqüência”, explica. O espírito acadêmico, comprometido freqüentemente com a polêmica, querera superar esse diagnóstico, e aqui, ao problematizar alguns entendimentos, na seqüência, busco dar forma a uma argumentação teórica que recupere outras possibilidades e ganhe certo sentido de esforço conceitual e categorial. Assim, nesse rebate ao dicionário, quase uma desculpa metodológica, busco forjar um esboço de teorização, ao menos.

A contradição do dicionário pode ser vista em termos de uma especulação terminológica que inclua a *autobiografia* (às vezes compartilhada), as *memórias* (também uma espécie de autobiografia), a *biografia romanceada*, todas aparentemente circunscritas nos domínios da biografia, termo, pois, abrangente⁸. Uma visita a uma livraria, a uma biblioteca, revela-nos logo que essa descrição ou história de uma vida pode ser feita pelo próprio biografado, normalmente recebendo o nome de *autobiografia*, ou por terceiro, ou terceiros, quando talvez melhor coubesse o rótulo *biografia*. É cada vez mais comum, em nossos dias, a autobiografia “compartilhada”, feita com o auxílio de escritor, normalmente jornalista, e respondendo a certa exigência de mercado. Vanusa, a cantora da jovem-guarda, escreveu em primeira pessoa um livro assinado também por João Henrique Schiller (*Vanusa – ninguém é mulher impunemente*. São Paulo: Madras Editorial, 1999), onde se nota, até pelo título, certa centralização temática. Exemplos de *memórias* consagradas pela crítica são as de Pedro Nava, costuradas em seis volumes, de *Baú de Ossos* (1972) a *O círio perfeito* (1983), o menor deles com cerca de trezentas páginas. Nava pesquisa o passado familiar e traça um painel geracional, sem esquecer a temporada do seminário e fatos capitais da história nacional⁹. Já nas *memórias* de Guilherme Figueiredo (*A bala perdida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998), em um só volume mas alentado (600 páginas), impõe-se bem o modo do cronista polêmico, sempre arisco, para relatar a história familiar, a experiência militar e dramatúrgica, a convivência com os intelectuais, a história de algumas criações e suas repercussões. A exemplo das

⁸Uma olhadela num sítio <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Autobiographie>> vemos catalogados como “gêneros do biográfico”: autobiografia pura, confissão, memórias, auto-retrato, narrativa-testemunha, diário íntimo, ensaio, o romance autobiográfico clássico, auto-ficção, fragmento. Consulta em 6.12.06

⁹ Nava foi do grupo modernista mineiro que contava, entre outros, com Drummond de Andrade. Não tomo a palavra geração, aqui, como um “padrão” cronológico rigoroso, como pede a boa crítica (sirvo-me aqui de SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, J. e FERREIRA, M de M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, cap. 9). Nem como um “fator de análise”, porque não orientei minha pesquisa sobre Plínio Marcos por esse referencial. Aquela qualidade do memorialismo de Nava faz pressupor faixa etária (Paulo M. Campos, Otto Lara Rezende e Hélio Pellegrino), ascendências familiares (neto-filho-pai-avô...), e grupos com interesses e ações tornados histórico (Graça Aranha e Mário de Andrade, bem distanciados na idade, são da geração heróica modernista). É neste sentido que A. Holmfeldt se refere a *Que é isso companheiro?*, uma “grande reportagem em livro”, como “memorialismo de geração” (p. 30). Nada impede que essas implicações naturais (tempo-idade) e sócio-históricas coincidam. A “engrenagem do tempo”, elástica, e a “geometria variável” dos setores objetos de estudo impedem uma identificação ou coincidência automática entre as ações e os interesses de um microcosmo (uma família, um setor cultural) e determinado quadro sócio-cultural amplo, um macrocosmo.

memórias de Nava, aqui se narram experiências individuais mais densas, mais interativas socialmente, e de tempo longo, de vida esticada. Silviano Santiago (1989, p. 32-3), ao estudar algumas tendências da literatura brasileira em 1984, aponta a linha da “narrativa de tipo autobiográfico”, detectando certas mudanças de perspectiva e abrangência. Os modernistas, entre eles Nava, queriam “recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo”. Tinham “exagerado interesse pelos anos infantis” e se inclinavam para “uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira”. Já a autobiografia praticada pelos ex-exilados (Fernando Gabeira, por exemplo) “descuida-se das relações familiares do narrador/personagem” para focar mais certos grupos de militância política marginalizada. Interessam-lhes “experiências próximas e sofridas” (p. 32-3). As duas formas foram bem aceitas, a não ser, é claro, pela qualidade imanente de cada uma. Em muitos casos os dramas pessoais centrados em certos acontecimentos tiveram grande êxito mercadológico (*Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva; *Com licença eu vou à luta*, de Eliane Maciel; *Queda para o alto*, de Herzer). Há mesmo certa inclinação para aceitar a *biografia romanceada*, algumas delas se aproximando do chamado romance-reportagem (*Araceli, meu amor*, e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, por exemplo, ambos de José Louzeiro). *Biografia romanceada* propriamente dita é *Chiquinha Gonzaga* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999), de Dalva Lazaroni, obra que lastreou uma série televisiva. Anota a autora, no que poderia ser um prefácio, que não se permitiu realizar “um produto biográfico comum”. Recriou cenários e diálogos, segundo diz, e decidiu “entrar e participar da história, como se tivesse vivido aqueles momentos”. O resultado, “não sei se uma biografia romanceada ou se um romance de uma existência” (p. 10-11). Segundo esse modo de ver, a *biografia romanceada* implica subjetividade e interferência autorais e essa intromissão criativa, lembrando postura ficcional, nem sempre agradou. Álvaro Lins (op. cit., p. 81 e 83) condena essa mescla de romance e biografia. Para ele os romances biográficos não são romances e as biografias romanceadas não são biografias. Embora admita a presença biográfica (“deformada pela imaginação”) na ficção, para ele, “a biografia é história, o romance é literatura”. Não ocorre, no caso da *biografia romanceada*, uma restrição, mas um inchaço conteudístico que

corresponde de certa forma a um alargamento estrutural pela justaposição de motivos de base imaginativa. A história de uma vida passa a ser também, em graus variados, a ficção de uma vida.

Essa realidade categorial contrária, portanto, em alguns aspectos, o entendimento demasiado objetivo do dicionário, que espelha, parece, o entendimento comum. Reflitamos inicialmente sobre as restrições que ele aparentemente não contempla e que atestam a complexidade do assunto. A categoria *autobiografia* apresenta, como vimos, reduções cronológicas e temáticas, e é possível prever ainda, em função disso, certa maleabilidade estrutural na sua composição. Como faz supor o dicionário, a história de uma vida é a história de *toda* uma vida, ou de quase toda, de modo que o merecedor de uma biografia carrega, ou carregou, além da sua importância social, uns bons anos de vida. Parece não ser o caso do conhecido livro de Helena Morley *Minha vida de menina* (1^a. ed., 1942), composto de diários em que se expõem fatos da adolescência. Jean-Michel Massa escreveu *A juventude de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971) e Josué Montello procurou abordar o Machado presidente da ABL (*O presidente Machado de Assis*. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986). O tempo de vida de Castro Alves em São Paulo mereceu estudo particular (CAMARGO, Odécio Bueno de. *Castro Alves, estudante em São Paulo*. São Paulo: Ediocon, 1996) e foi rotulado como “biografia”. Já a redução temática ocorre quando o biógrafo destaca apenas um aspecto do biografado, ou mesmo alguns aspectos, mas que, de qualquer modo, fique entendido não se tratar de *todas* as atividades de vida, ainda que, no rigor do entendimento, não seja mesmo possível cuidar rigorosa e *completamente* da vida de alguém. José Castello fez uma boa biografia de Vinícius de Moraes (*O poeta da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1994) preocupado, sobretudo, com a vida amorosa do poeta. A questão é, portanto, de definição de limites, e essa possibilidade cronológica e temática de variação para menos coloca o biógrafo e/ou o projeto em situação de escolha, de seleção. Conhecemos ainda, em nossos dias, as biografias precoces de mitos cinemáticos e televisivos, tematicamente direcionadas ou não, muitas vezes oportunistas e ligeiras, às vezes superficiais, sem que isso implique uma redução mecânica da importância do biografado. A fama justifica e promove, o mercado

pede. Trata-se ainda outra vez de restrição cronológica e temática, pois se volta para *um* ou *poucos* assuntos, ou abarca *parcela* de uma da vida, que continuou ou continuará.

Pensemos agora na diástole, na possibilidade de se superar o comando generalizante do dicionário, que agora se nos apresenta limitado em face de algumas biografias, aquelas que ultrapassam bastante a preocupação com a individualidade para chegar aos grupos, às gerações. A vida do biografado, aí, se cruza com a de figuras de gerações passadas, geralmente de linhagem familiar, e com algumas personalidades contemporâneas. O que seria a história de *uma* pessoa pode se transformar, em parte ao menos, na história de algumas pessoas, de algum ramo familiar, de uma geração. As obras aqui citadas de Pedro Nava e de Guilherme Figueiredo servem de exemplo. Há ainda, se temos de citar mais exemplos, as autobiografias de Juarez Távora e de James Amado, aquela mais política, esta mais cultural, sem ser exclusivista. Taunay, o autor de *Inocência* e de *A retirada da Laguna*, deixou um bom livro de memórias, repleto de reminiscências coletivas e históricas. Nesses termos, uma compreensão melhor da vida de Plínio pede também uma perquirição sobre uma classe que conheceu bem e que viria a lhe sugerir definitivamente temas e personagens: miseráveis, noctívagos desgarrados, prostitutas, gente pobre. Também fará parte de outros grupos, geralmente ligados à atividade teatral.

Essa extrapolação do individual, comum em estudos de longo fôlego, acaba por vezes acontecendo em outro sentido, dependendo da importância e das atividades do biografado. Vamos além de suas circunstâncias imediatas, família, trabalho, vida amorosa, de modo que a história de *uma vida* passa ser também, em graus variados, a história de *um contexto* sócio-político e/ou sócio-cultural, a história de um período, de uma época. Lembremos o método de R. Magalhães Júnior, exposto aqui, no início do capítulo. Para Paulo Rónai, no ensaio já aqui citado, este biógrafo chega a dar outra intensidade à biografia de Cruz e Souza ao forçar uma visibilidade social no drama particular de um homem acuado, tímido, pouco atuante. Heitor Ferreira Lima, numa biografia de Castro Alves (*Castro Alves e sua época*. São Paulo: Saraiva, 1971), reserva a primeira parte para estudar “as idéias do tempo”, “A

sociedade brasileira na segunda metade do século XIX” e “A Bahia econômica e social”. Seria extenuante relacionar aqui exemplos dessa preocupação biográfica.

4. Biografia intelectual, biografia crítica

Essa variação nos modos de ser da biografia vai além das formas categoriais em si, repercutindo nos planos estrutural e temático. O livro de Helena Morley, vimos, reproduz diários. O de Jorge Amado sobre Castro Alves fantasia uma ordem alfabética; o de Augusto de Campos sobre Patrícia Galvão (*Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1987) carrega bem pouco de biografia e muito, quase a totalidade, de antologia crítico-poética-ficcional, sem fazer lembrar, portanto, uma biografia tradicional, embora contenha um curto “roteiro biográfico”. No plano dos assuntos, e para além das reduções apontadas (em relação ao conceito restrito do dicionário), há aquelas verticalizações ditadas pela área de atuação do biografado. A história de Osvaldo Cruz inclui preocupação com a biologia, a medicina, sem negligenciar certos fatos históricos. A vida de Pontes de Miranda demanda reflexões jurídicas. É inevitável tratar de literatura quando se escreve biografia de escritor, de dramaturgo, neste caso com atenção também ao teatro. Também aqui, como é natural, é possível verticalizar, centrar a atenção em determinado aspecto, ou em mais de um assunto. Em todo o caso ocorrerá sempre um diálogo com a obra, breve ou intenso, ou, quando menos, uma remissão a ela. Seria cansativo arrolar exemplos porque se trata de componente natural desse tipo de biografia. Mas pode ocorrer, em certos casos, um interesse precípua pelo homem artista, pelo agente cultural, pelo literato, e essa orientação do interesse pode levar ao que se costuma chamar de biografia intelectual. Interessam aqui, entre outros aspectos, formação, leituras, influências, ideologia, atuação cultural, obras, repercussões críticas.

A biografia intelectual se aproxima da biografia crítica. A biografia crítica, ou também crítica, investirá mais na análise das obras. Ruy Castro dá uma idéia do que ela não deve ser na Introdução de sua biografia de Nelson Rodrigues (*O anjo*

pornográfico. São Paulo: Cia das letras, 9ª. reimpressão, 1996). O leitor não encontrará ali “estudo crítico”, mas sim “onde, quando, como e por que Nelson escreveu todas as suas peças, romances, contos e crônicas”. Que esse leitor não espere “análises” ou “interpretações”. Antes, lerá sobre a “vida espantosa de um homem – um escritor”. Não é “biografia crítica” porque não se interrompe a história para “teorizar”. Interessam-lhe os fatos exteriores, “o que aconteceu antes, durante e depois da montagem, na platéia, no palco, nos bastidores e como isso refletiu na vida de Nelson”.

Um exemplo de biografia crítica é *Osman Lins: uma biografia literária*, de Regina Igel (São Paulo/Rio de Janeiro: T. A. Queirós Editora Ltda/INL, 1988). Na ficha catalográfica aparece como “crítica e interpretação”. Embora esse rótulo não se incompatibilize com a idéia de biografia, estranha essa dissidência entre título e ficha. No corpo do texto, vemos que não se trata de estudo crítico exclusivo, mas de um estudo bioliterário. À parte essas contradições, eis um entendimento para a biografia literária:

O intuito da biografia literária é identificar os aspectos da vida do escritor que tiveram relevância ou influência na elaboração de suas obras. [...] levantamento das confluências empíricas [...] do acervo literário, [...] possíveis transferências catárticas da vida do autor para a sua obra. (p. 7)

Com esses pressupostos, a biógrafa informa, entre outras coisas, as leituras “parcas” no ginásio, os contatos de Osman Lins com escritores e intelectuais, a participação de concursos literários, prêmios que recebeu, a vivência na universidade. Não estranha que, neste contexto, a vida familiar de Osman, no primeiro casamento, “não se salientou por nenhum acontecimento de relevo”. Para explicar *O fiel e a pedra* servem: depoimentos do escritor, “forças influentes” (por exemplo, da *Eneida*), inspirações familiares, a rotina de criação, a repercussão no romance das viagens à Europa. Sobre as relações biografia/obra, em termos gerais: de um tio herdara o gosto por narrar histórias, e que se projetou numa personagem de *O fiel e a pedra*; de um professor ficou o “sentido de disciplina”, a personalidade organizada; há sinais do pai e de sua profissão (alfaiate) no mesmo romance. O fato

de Osman ter escolhido ser goleiro de futebol (para observar melhor), possibilita entender “sua tendência à reflexão e à contemplação”. No conto “Os gestos”, num contexto edipiano, nota-se a presença da tia que o criou. Ao fim do livro de Regina Igel, aparecem dois ensaios sobre obras de Osman Lins, puramente analíticos. Talvez isso faça entender a dificuldade para classificar essa biografia.

A palavra biografia aceita ajustar-se com muitos termos, podendo com isso, quando for o caso, indicar restrição da abordagem, seleção de interesses: biografia musical, biografia artística, biografia política, biografia esportiva... A idéia de uma biografia intelectual remete mais para o pensador, para aquele que geralmente escreve, o literato, o sociólogo, o antropólogo, o dramaturgo, o esteta, o crítico.... A expressão “intelectual” é uma atribuição relacionada à atividade vital pela qual o biografado se fez mais conhecido. Admite-se hoje, cada vez mais, com o aumento de leitores especializados (muitas vezes acadêmicos), a biografia intelectual, que poderia ser definida, em termos amplos, como aquela que perscruta mais o despertar da inteligência indagativa e ou criativa, sua formação, seu desenvolvimento, seus desdobramentos práticos (inspirações e compromissos políticos, artísticos, etc) e, por fim, seus frutos, as obras. A biografia intelectual seria mais ampla que a biografia crítica e inclinada a cooptá-la em graus variados.

5. Questões metodológicas

Começamos com uma tautologia: o trabalho básico do biógrafo se assemelha a qualquer outro esforço de pesquisa textual-documental: recolher, processar e plasmar certas informações num discurso coerente e lógico. A escolha das informações se orienta precipuamente pela atividade, ou atividades, do biografado: a vida de um herói militar requer investigações sobre armas e guerras; a história de um líder político pede um paralelo com os fatos históricos que protagonizou, ou de que fez parte de algum modo; a trajetória de um cantor popular será melhor compreendida se inserida também num quadro específico do show business, das

tendências musicas. A atividade do biografado determina, assim, as linhas de interesse temático e orienta o esforço investigatório. O destaque de cada aspecto depende tanto do biógrafo (com interferências variadas, que vão da moralidade à ideologia política) quanto das fontes, que podem ser reduzidas às vezes, ou simplesmente inexistentes em certos aspectos. Sob este ponto de vista, uma biografia satisfatória deve primeiramente apresentar aspectos comuns à vida de qualquer homem. A ausência desses assuntos causa a impressão, quando menos, de um estudo parcial, pouco empenhado. Entendemos bem esta censura se consideramos que o percurso individual e interativo de qualquer pessoa, de uns duzentos e cinquenta anos para cá, mais ou menos (com a revolução econômico-urbana moderna), sujeitou-se a ciclos, estágios e contextos bem determinados (desdobráveis, sim), transformados em chavões desgastados, embora válidos, porque revestidos de certa auréola arquetípica. Assim é que podemos dizer que um homem nasce num contexto, normalmente familiar; prepara-se profissionalmente (estudos) noutra; sai, noutra estágio, para trabalhar, para ganhar a vida (ciclo longo); e num certo momento (não no sentido puramente cronológico) acontece o compromisso afetivo-sexual, com todo seu corolário de acontecimentos, depois vem a velhice... Este seria o percurso básico e geral do homem, sua biografia em termos bem amplos. A preocupação com o retrato psicológico, também parte da tradição biográfica, ajudará no desenho do perfil intelectual, caso em que pode puxar para si todo o interesse investigatório. Não se trata, portanto, no plano metodológico, de expor apenas os fatos da vida prática ajustando-os a uma cronologia coerente, apontando realizações e infortúnios. Busca-se ainda uma personalidade artística, ou qualquer outra, que é também personalidade psicológica e intelectual. Em termos de método, o movimento argumentativo repara tanto a personalidade atuando sobre os fatos quanto sentindo-os. No seu citado estudo sobre Machado de Assis, um “Ensaio de biografia intelectual”, Massa aponta alguns ciclos da práxis (infância e primeira adolescência, o ofício de jornalista, a vida de funcionário público), mas se aplica mais, muito mais, no perfil intelectual do escritor. Título de alguns capítulos: “Primeiras poesias”, “Os primeiros passos na prosa”, “O ofício de jornalista”, “O correspondente da ‘Imprensa Acadêmica’”.

Do biógrafo mais empenhado exige-se muito, em termos metodológicos. A quantidade de informações, no caso de pessoas de vida mais ativa, diversificada e complexa, como é o caso de Plínio Marcos, impõe uma luta contínua no plano cronológico-informacional, nem sempre resolvida satisfatoriamente.

Parece ainda difícil ao biógrafo, se não impossível, escapar às implicações da experiência humana interativa. O homem, como diz o velho bordão de Ortega e Gasset, é ele e suas circunstâncias. Fazer biografia é, de certo modo, circunstancializar uma personalidade. Não dá para fugir das correlações históricas, políticas, culturais. Logo, o procedimento metodológico comum para a biografia é, em graus variados, uma circunvolução em torno de um eixo, é uma viagem pelos arredores de uma personalidade, um esforço plural, ou diversificado, para tentar explicar ou apresentar uma singularidade. Sob este ponto de vista, o trabalho biográfico vai mesmo um pouco além de contar a história de uma vida.

Ao se entregar às pesquisas, estaria o biógrafo consciente dessa estrutura tradicional, ainda que resolvesse afastar-se dela. Seria, de qualquer forma, o primeiro problema metodológico a enfrentar. Além dele, há outras três grandes preocupações, às vezes tomadas como dificuldades, desdobráveis em muitas outras, todas pertinentes ainda à metodologia: com as fontes, com a qualidade do biografado e com a destinação de sua pesquisa. A questão das fontes perpassa restrições morais, familiares, profissionais, sem contar, em certos casos, o baixo grau de confiabilidade. Outra questão capaz de influir na metodologia, definindo até mesmo padrão lingüístico e nível informacional, diz respeito à finalidade do trabalho, se popularesco, se acadêmico, se obediente a interesses editoriais, se destinado a certos setores (nossos dias conhecem, por exemplo, o surto biográfico de empresários bem sucedidos). A demanda informacional orientada para certos interesses acaba por repercutir como demanda metodológica, e neste particular o trabalho acadêmico, que se esforça por ser científico, procura sempre conciliar o vezo da pesquisa mais alentada e o comprometimento com a verdade, tanto quanto possível, o que significa evitar soluções demasiado pessoais, decorrentes da pura e simples admiração pelo biografado. É preciso ir às fontes, checar as informações, brigar por detalhes aparentemente dispensáveis. É preciso também organizar as informações, impor uma

estrutura condizente, se possível, com a variedade, a riqueza e a complexidade dessas informações. Dessas três preocupações, insisto mais na questão das fontes.

6. A questão das fontes

As fontes principais e gerais para a biografia foram já apontadas, em parte, por Paulo Rónai, ao tratar de Magalhães Júnior (ver atrás). São três: 1) a documentária, ligada diretamente ao biografado: papéis oficiais, de chancela pública ou privada; diários, correspondência (ativa e passiva), crônicas e artigos autobiográficos, entrevistas, fotografias, filmes; 2) postulações críticas de periódicos, de livros, e outros papéis, filmes e fotografias com correlações diretas e indiretas; 3) depoimentos (em forma de entrevista ou não) de parentes, amigos, conhecidos, anônimos; 4) a obra do biografado, quando for o caso. Adiante estabeleço as formas de ação, na pesquisa, a partir desse quadro.

Este complexo quadro teórico não deve elidir as vantagens dos procedimentos metodológicos tradicionais, como atrás expostos. Neste esforço por chegar a uma biografia que se quer humana e literária, importou considerar dois movimentos de forças argumentativas: o autor se explicando e explicando sua obra, e a obra explicando o autor, os dois casos lastreados pelo testemunho de terceiros.

7. Esta biografia, uma biografia

Esse quadro teórico geral, quando colocado em face de uma situação concreta – esta tentativa de escrever uma biografia de Plínio Marcos – leva a uma longa discussão cujo final, se alcançável, poderia ser frustrante, tal é a quantidade de problemas suscitados e a sobrevir. Logo, o esforço, aqui, deve ser no sentido de

buscar algum ajuste e apontar caminhos que tornem, desse ponto de vista teórico, compreensível esta empreitada. Se podemos dizer que na prática a teoria é ela mesma, ou essa mesma, reconhecamos o quão árduo é fazer valer este aforismo. Tomar posição é sempre correr risco.

Embora se entenda que a oposição automática entre informação ficcional e informação referencial não dê conta da complexidade inerente ao processo representativo, parece também razoável aceitar que o relato de uma vida bem pode lastrear-se no factual, abrindo-se para uma “verificação” no plano da realidade. Haveria, pois, sentido naquela dicotomia opositiva proposta por Lejeune, que parece fugir, ao contrário do que faz Bourdieu, dessa espécie de ontologia da realidade que remeteria, no limite, a uma discussão filosófica capaz de afastar-se do senso comum, esse senso comum que tanto perturba Bourdieu, mas que o faz reconhecer, porque impõe uma “totalidade finita” – que “não podemos nos furtar à questão dos mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade”. Este estudo da vida de Plínio Marcos é, portanto, um relato como “experiência comum” e reincide no sentido cronológico linear dos acontecimentos, sem que isso negue o quanto, de fato, a experiência vital é complexa. As dificuldades encontradas na ordenação dos fatos e na estruturação narrativa (esses artifícios de afastamento da realidade, segundo Bourdieu) revelam, de fato, que algo se perde quando nos obrigamos a submeter a realidade a certas fórmulas. Mas não adianta radicalizar supondo que toda informação da realidade, por ser representação, implica mentira. O espírito conciliador pede, então, que relativizemos essas informações, aceitando que ao menos, no caso da biografia, persiste a intenção de buscar aquilo que Lejeune chama de verdade. Se a interferência do autor-narrador é inevitável, perturbando a informação sobre o outro, que assim seja.

Já se vê que este projeto se mostra refratário à biografia romanceada. Não por considerá-la inferior, mas por pretender, com os riscos inerentes, forçar mais a crosta dos fatos reais, ou considerados reais. Nesse campo, sabemos muito bem, viceja o engano por si (auto-engano) e o engano por outros (hetero-engano?), pessoas e informações documentais. Logo, não se interprete essa opção como um posicionamento arrogante em favor da verdade irretorquível dos fatos. Essa verdade

não existiria. Acerta, pois, quem encarar esta biografia como uma versão da vida de Plínio Marcos. Também assim o esforço está pago.

Por tudo isso, esta biografia é uma biografia tradicional, sujeita aos riscos tradicionais (as lacunas, por exemplo) e às reservas tradicionais. A disposição cronológica linear dos acontecimentos pode ser verificada, por exemplo, na seqüência: origens e relações familiares, formação intelectual (estudos formais ou autodidatismo), vida amorosa, desdobramentos profissionais. Essa disposição não dá conta, todavia, das dificuldades metodológicas. Quem leu *O anjo pornográfico* repara logo, na disposição dos capítulos e dos tópicos, o quanto o autor penou para impor aos acontecimentos, no geral, cronologia linear, algumas vezes com resultados insatisfatórios.

Do biógrafo mais empenhado se exige muito em termos metodológicos. A quantidade de informações, no caso de pessoas de vida mais ativa, diversificada e complexa, como é o caso de Plínio Marcos, impõe uma luta contínua no plano cronológico-informacional, nem sempre resolvida satisfatoriamente. Não bastasse o incômodo desse aparente lugar comum metodológico, em todo o caso eficiente ainda, está aí a vida, com sua concomitância e entrecruzamento de fatos e de interesses. A própria organização das informações, de fontes tão variadas, incluindo aí o exame de sua obra, sugere sempre um vai-e-vem interminável, tanto mais que, por seu espírito polêmico e às vezes mistificador, Plínio elaborou e propiciou um sem número de opiniões desencontradas, contraditórias. Bourdieu também tem razão.

Esta pretende ser, na medida do possível, uma biografia “cheia”, no sentido de que, ao cobrir uma vida, preocupa-se também com os contextos sócio-culturais. Essa visibilidade do social aparece, por exemplo, quando descrevo certo quadro sócio-econômico nacional associado a certas condições geográfico-econômicas de Santos, que explicariam, num determinado momento, o crescimento da camada marginalizada, os desajustados, os parias, criminosos ou não, muito presentes na obra de Plínio Marcos. Informações sobre a situação política durante o período militar ajudam a compreender melhor a questão da censura nos domínios da arte.

Plínio Marcos foi dramaturgo, e dos bons de seu tempo, talvez para além desse tempo. Procuro, pois, enxergá-lo também a partir dessa perspectiva coletiva,

como participante de um segmento cultural, o teatro e, neste sentido, torna-se imprescindível abordar a situação e a evolução da cena brasileira de então. Sem perder de vista que sua personalidade, moldada na contramão da vontade familiar e nos becos mal iluminados da vida marginal, atua decisivamente, impõe temas, dita atitudes, como essa de criar, como querem alguns, um tipo meio falso de pobre rebelde com jeito de intelectualizado.

Os limites entre biografia crítica e biografia intelectual são, e devem ser, cambiantes. Um crítico que emprestasse aos termos “crítica” e “intelectual” um sentido apenas adjetivo talvez tivesse razão, porque muitas vezes esses qualificativos se apresentam, no quadro informativo, como partes de um todo. Mas, por outro lado, não fica inviabilizado, pela centralização do interesse, o sentido substantivo dos termos. A biografia crítica e a intelectual podem ser realidades categóricas.

Em relação a Plínio e sua obra a coisa se complica um pouco. Se uma biografia crítica se lhe ajusta, a intelectual, dependendo de como se entende esse “intelectual”, pareceria, para alguns, inapropriada. Esse suposto impasse se resolveria se admitirmos que a condição intelectual não resulta apenas da formação escolar oficial, do “alto” saber, do conhecimento amplo e profundo. Ela se faz também da criação, da participação, da polêmica cultural. Neste sentido, e à sua maneira, Plínio foi um intelectual e caberia ao relato de sua vida o título de biografia intelectual, se esse fosse necessariamente o caso. Também pode ser, em certa medida, uma biografia crítica, na medida em que investiga, perquire sobre a produção, a gênese e a repercussão da obra, sua inserção em seguimentos culturais específicos (teatro, jornalismo), sua força denunciatória, sua mobilidade e sua repercussão culturais. E sobretudo quando e porque estabelece um diálogo com a crítica para apresentar essa obra. Não entendo que um estudo possa ser crítico apenas se apresentar análises profundas, como quer Ruy Castro.

Enfim, que seja esta *uma* biografia, aberta, conforme se queira, para outros qualificativos. O relato de uma vida, sempre lacunoso, aceita, pelo que cobre, o rótulo que a impressão de leitura ditar. Seja apenas uma biografia.

Se houve alguma dificuldade em relação às fontes, esta tem a ver diretamente com a qualidade do biografado, por sua importância no ramo ou atividade em que

atuou, por sua mobilidade vital e cultural, sua produção, suas idiossincrasias pessoais. Para este estudo servi-me de todos os grupos de fontes apontados. Do primeiro, só não tive acesso à correspondência e aos diários, porque ninguém das pessoas consultadas, amigos e familiares, expôs sua existência. É possível que Plínio fosse pouco interessado nesse tipo de comunicação, preferindo a notícia direta, a exposição crua dos jornais, os debates televisivos. Sobre os demais documentos, afirma Vera Artaxo que Plínio zelava por seus escritos, publicados e não publicados. Fazia questão, por exemplo, de colar em cadernos, cuidadosamente, os papéis avulsos que serviram, num rasgo de inspiração, para escrever poemas e crônicas. Esses cadernos-biografemas de Plínio, bem como todo o acervo pessoal, com muito de inédito, estão sob poder da família, cujo porta-voz parece ser Kiko de Barros, e este, respondendo pelos direitos do espólio, nada disponibilizou para esta pesquisa. Tanto quanto fez ele crer, ainda está para ser feita a catalogação, datilografia e publicação desses documentos inéditos. Sobre a republicação das obras, também cabe à família responder por ela. Plínio, acompanhado de Vera, lutou em vão para ver editada sua obra completa. Kiko talvez tivesse condições de realizar o desejo do pai.

Sobre as demais fontes desse grupo destaco as crônicas e artigos autobiográficos, as entrevistas, material de respaldo argumentativo indispensável. Tive acesso a fotografias, gentileza de familiares e de alguns amigos de Plínio, como Carlos Pinto, Secretário de Cultura de Santos, que colaborou cedendo materiais preciosos como DVDs com entrevistas, homenagens, fitas cassetes cujos enredos cinematográficos são de Plínio, fotos raras, inéditas, pertencentes ao seu acervo particular. Tive acesso ainda a muitos periódicos e livros, dos quais uma parte boa aparece aqui. Em relação ao segundo grupo de fontes, reuni uma grande quantidade de artigos e ensaios (periódicos e livros) diretamente relacionados com a obra de Plínio, com sua atuação na cena teatral brasileira e sobre os contextos sócio-culturais, especialmente sobre a situação e evolução do teatro brasileiro no seu tempo (CEDOC, Rio de Janeiro). A bibliografia final dá a medida desse material consultado.

Em relação ao terceiro grupo de fontes, mantive conversações com alguns parentes do biografado, como sua primeira esposa, Walderez de Barros, com o filho

Ricardo (Kiko), sua filha Ana, sua irmã Márcia, o sobrinho André Parisi; Conversei bastante com Vera Artaxo, segunda mulher de Plínio, a quem serei sempre grata e em quem reconheço legítimo interesse, de base afetiva que mistura admiração e reconhecimento, por estudos sobre Plínio. Alguns amigos de juventude e de aventura teatral me deram boas informações: Carlão do Carnaval, Carlos Pinto, Emílio de Melo, Luciano Fonseca, Tanah Côrrea, Fauzi Arap, Sérgio Ferrara. Servi-me ainda de antigos conhecidos da família de Plínio em Santos, como o Sr. Adriano Eduardo Lépure e filhos, Sr. Milton Rodrigues, Sr^a Dina Rentróia, Sr. Oswaldo Martins, Sr. Duarte de Almeida.

Em relação às obras não biográficas de Plínio, utilizei-as para estabelecer a evolução criativa do dramaturgo, autor de mais de trinta peças; para expor seu espírito de polemista incorrigível, para estabelecer sua visão da sociedade brasileira. Reuni crônicas e artigos esparsos por vários jornais e revistas de grande circulação: *Jornal Folha de São Paulo, Jornal da Orla, Última Hora, Diário da Noite, Hora do Povo, Diário do Povo, República e A Época, Relax, Caros Amigos, Veja, Placar, Civilização Brasileira, Ele & Ela, inTervalo2000, Viaje Bem, Status, Pasquim, Versus, Opinião.*

De resto, o resto. É ver no que deu.

CAPÍTULO II

PERÍODO SANTISTA (1935-1960): INFÂNCIA E JUVENTUDE

1. Uma família de Santos

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, no bairro Embaré, à Rua Afonso Veridiano, mas que também chegou a ser conhecida informalmente como Rua das Laranjeiras, no dia vinte e nove de setembro de 1935. Mudou-se com a família, mãe, pai e cinco irmãos, para o Macuco em 1941, à Rua Projetada, número 14, atualmente conhecida como Antonio Damin. A casa não existe mais.



Casa vizinha, n.12, idêntica à casa de Plínio Marcos, na Vila dos Bancários. A casa dos Barros, hoje, é o sobradinho de que se vê pequena parte ao lado. A casa de Seu Eduardo Léprete fica à esquerda dela. Foto da autora, ago. 2004.

Conhecia bem a cidade. Ainda menino vagou de ponta a ponta, circulando por becos e orlas. Cedo conheceu a vagabundagem e a malandragem da gente que vivia à margem, no porto. Foi mambembe de circo. Muito andou pelas encostas, “onde os trabalhadores logo cedo, rumo ao cais do porto, iam assobiando as doces canções de liberdade” (MARCOS: 1996, p. 30). Plínio foi um andarilho de Santos:

Transei do Itapema ao Cubatão, da Praia Grande a Pouca Farinha. Eu sou de Santos, sou da Baixada Santista. Sou quem sou porque sou de lá. Porque meu axé é plantado junto da minha gente e porque eu nunca esqueço os compromissos assumidos na esquina do meu velho quarteirão. (idem, p. 29)



Ponto do bonde do Gonzaga, anos vinte. Arquivo da Prefeitura.

Ponto final dos bondes, 1936.



Em 1900, a riqueza gerada

pelo café transformou o perfil econômico da cidade, cujo porto monopolizava sua exportação. Toda a comercialização do produto passava pela Bolsa de Café do Estado de São Paulo, instituída oficialmente em Santos em 1914. A economia cafeeira, crescente nas três primeiras décadas, trouxe os imigrantes, na sua maioria portugueses, espanhóis e italianos, fugindo das más condições de vida na Europa.

Em 1935, ano em que Plínio Marcos nasceu, teve início a urbanização da orla marítima, enquanto muitos bairros, principalmente onde moravam os pobres, permaneciam sem infra-estrutura básica. Era comum observar as lavadeiras aproveitando cursos naturais para lavar roupa, batendo as peças na pedra. No geral,

lampiões a querosene e lamparinas a azeite garantiam a iluminação da cidade. Para as saídas noturnas, usava-se um tição, ou tocha, como diz Milton Rodrigues, um antigo morador do bairro Embaré, onde Plínio nasceu. Milton, hoje (2004) dono de uma banca de jornal na cidade, conta que as melhores histórias sobre seu bairro aconteceram no tempo em que a praia ainda era iluminada por lampiões, nos anos trinta, quarenta. A molecada dali e de vários bairros próximos, como Macuco, Ponta da Praia, Aparecida, Gonzaga, por onde circulou o menino Plínio, gostava de pescar na lagoa que ficava ao lado esquerdo da capela do Embaré. Às margens, jogavam bola. Até os anos 50, os que moravam no bairro José Menino tinham pra si uma orla pouco habitada, pouco urbanizada. Já no Gonzaga a situação era diferente. Na continuação da orla da praia, já desde a década de vinte funcionavam os hotéis Parque Balneário e o Atlântico, ambos no final da Avenida Ana Costa, localização mais valorizada da época. Ali, entre as avenidas Ana Costa e Conselheiro Nébias, chácaras de veraneio deram lugar a palacetes luxuosos com vista para o mar. Nas ruas perpendiculares e paralelas se fixaram famílias de classe média.

Velhas construções testemunham, ainda hoje, a Santos antiga, por onde circulava Plínio com seus amigos de fuzarca. À Rua XV, no centro da cidade, o prédio da Tipografia Brasil ostenta na fachada a inscrição: “fundada em 1893”. À mesma rua encontra-se, desde os idos de 1800, em meio às lojas, um imóvel de tijolinhos rosados, estilo europeu, ornamentado com a figura da loba alimentando os gêmeos Rômulo e Remo. O centro ainda guarda as ruínas do Cine-Teatro Guarani, próximo de dois pontos bastante conhecidos de Plínio Marcos: a antiga Casa de Câmara e a Cadeia Velha (atualmente sede da Casa de Cultura do Litoral 1), construída em 1839 e onde ficariam presos alguns militantes políticos do século XX, entre eles, na cela 3, Patrícia Helder Galvão, a Pagu, que teria sido a primeira mulher torturada no Brasil, e com quem Plínio conviveu em Santos. A Praça Mauá, inspirada no jardim de Versalhes, e a Igreja do Rosário, que data de 1757, são outros belos remanescentes que ainda fazem parte da vida cotidiana santista.



Cadeia Velha, onde Pagu e Plínio estiveram presos.

Em 1945, quando Dutra proíbe os cassinos, a cidade perde parte de seu encanto turístico, e parte da receita. A Bolsa Oficial de Café e Mercadorias, barômetro da vida econômica local, e que conhecera seu auge entre 1917 e 1929, não se refaz plenamente da quebradeira provocada pelo crack novaiorquino de 1929. Passou parte de 1937, por exemplo, fechada. Logo encerrará os pregões, quando São Paulo, a partir dos anos 40, chama para si, cada vez mais, os negócios do Estado, e assume a dianteira no desenvolvimento econômico do país. Com a desaceleração econômica, alguns palacetes dos barões do café se tornaram pensões, como a de dona Ana Angélica, avó materna de Plínio, que funcionou por vinte anos. Ana Angélica chegou a Santos com os filhos na década de vinte, vinda de Botucatu, com poucos recursos, pouca experiência e muito preocupada com a prole, uma vez que o marido, Seu Rodrigo, havia falecido, vítima do diabetes, agravada por forte depressão. Márcia de Barros Parisi (2004), irmã de Plínio, testemunha sobre esse momento:

[...] meu avô Rodrigo morreu muito moço. Não o conheci. Pelo que ouvi minha mãe contar, ele era fazendeiro, poderoso, viviam como ricos. Minha mãe tinha babá e todos viviam com prosperidade. Um dia deu uma forte geada onde eles moravam, na cidade de Botucatu. Meu avô perdeu toda a plantação de café. Ficaram na pior. Ele, não suportando aquela situação, ficou muito doente e acabou morrendo.

Minha mãe contava que foram momentos difíceis. [...] Chegando em Santos alugou um casarão e fez ali uma pensão. Tudo começou a dar certo. Os filhos trabalhavam na pensão e foram crescendo.

Nos anos cinqüenta, Plínio já adolescente, Santos integra-se na revolução urbana tecnológico-industrial do capitalismo avançado: vida mais ágil, mais diversificada economicamente. Os bondes elétricos, presentes desde 1909, dividem as ruas de paralelepípedos com outros meios de transportes coletivos. A televisão já é uma realidade nacional, mas de alcance ainda limitado. A expansão do porto, na década, envolvendo os sindicatos dos portuários e os trabalhadores da construção civil, impõe uma grande mobilidade humana. Crescem alguns bairros, outros são criados. Áreas que iam da praia aos morros foram ocupadas aos poucos, a zona comercial foi se expandindo e logo as famílias se deslocavam para grandes glebas como o Gonzaga, o Boqueirão e o José Menino. Os operários ocuparam a Vila



Bonde do bairro José Menino e a Inspetoria de Imigração, década de 40

Belmiro, Marapé, Ponta da Praia, Jabaquara e Campo Grande. Avançaram para a Zona Noroeste: São Vicente, Vicente de Carvalho e, pouco mais tarde, por volta da



década de sessenta, chegariam a Cubatão aos milhares. A ocupação dos morros se acelerou.

Na leva de imigrantes que chegou a Santos no início do século XX, conta Márcia de Barros Parisi, irmã de Plínio, estava o avô paterno de Plínio, Francisco Martins de Barros, casado com Lucila Camorim de Barros, de família portuguesa, e os seus sete filhos, Edmundo, Gilberto, Adalgisa, Leontina, Nice, Leonor e Armando. Este viria a

se casar com Hermínia Martins Cunha, filha de Rodrigo Martins Cunha e Ana Angélica Martins Cunha. Esta, com a morte de Rodrigo, em Botucatu, interior do Estado, mudou-se para Santos na década de 20, acompanhada de dez filhos, entre eles Hermínia, futura mãe de Plínio.

Hermínia ajudava a mãe na pensão, quando conheceu Armando de Barros, que começava sua carreira de bancário. Casaram-se e foram residir à Rua Veridiano, no Embaré, onde, depois de quatro abortos involuntários, nasceriam os filhos Sérgio, Plínio Marcos, Francisco, Cláudio, Márcia e Flávio Roberto. A família viveu neste local até transferir-se para casa própria, no bairro Macuco, onde ficava a pequena Vila dos Bancários, duas ruas com quarenta casas muito semelhantes. Todas tinham fachada idêntica, mas se diferenciavam pelo número de quartos. A casa de quatro quartos da família Barros era bem movimentada, com todos os ritos e dramas cotidianos de uma família classe média baixa brasileira. Em 1987 o patriarca morreu, vítima de um enfarte fulminante. Algum tempo depois, em 1991, faleceu Dona Hermínia. Já Plínio perambulava por São Paulo como ator e autor de certa notoriedade.

Márcia de Barros relembra as particularidades de cada um dos filhos de Seu Armando e Dona Hermínia conforme seu julgamento: “O Sérgio foi o primeiro que nasceu”, conta, “era sério, não gostava de ter muitos irmãos. Gostava de ter sua privacidade, e era impossível com tantas crianças”. Plínio era o segundo filho, “a alegria da família”, sempre fazendo suas peraltices. Francisco, o terceiro filho, “era muito bom, sossegado”, o filho responsável que sempre estava ao lado do pai, assuntando meios de ajudá-lo nas despesas familiares. Cláudio, nas recordações de Márcia, “era o almofadinha da casa. Só gostava de coisas boas. Era muito ciumento com suas coisas. Muito honesto e inteligente”. Ela, Márcia, era muito ligada ao irmão Plínio, que a seu ver sempre foi o protegido dos pais. Depois dela veio Flávio, o caçula. “Infelizmente, tinha esquizofrenia. Por mais que todos faziam por ele, não se sentia amado. Eu o amava muito”. Flávio morreu aos quarenta anos. Ainda que não tenha faltado carinho ao irmão mais novo, na concepção de Márcia, o “queridinho da

mamãe” era Plínio, talvez porque, como explica, as mães costumam se aproximar mais dos filhos rebeldes, “daqueles que estão perdidos” (Expressão verbal, 2005)¹⁰.

Quando a família chegou ao Macuco, conta Plínio, só havia “o muro do [campo] do Jabaquara”, as casas que formavam a pequena vila e muito “mato, mangue e algumas chácaras” (MARCOS, 1981, p. 250). Assim como a família vizinha, de Seu Adriano Eduardo Lé pore (ainda hoje morador do Macuco, e a quem devo algumas informações do bairro), a família Barros foi, como diz Plínio, os “pioneiros daquele pedaço” (idem). Neste local onde Plínio e os irmãos passaram boa parte da infância e toda a adolescência, a vida da família, aí pelos anos cinqüenta, era bastante tranqüila. “Era uma vila feliz”, conta Márcia, irmã de Plínio; na vila “todos se davam bem, era uma grande família” (Expressão pessoal, 2005).

O Macuco cresceu e se desenvolveu junto com a cidade. A partir de 1955, Santos viveria um clima de corrida imobiliária propiciada, sobretudo, pela construção da Rodovia Anchieta, em 1947, que facilitou o crescimento turístico. A orla praiana passou a ser supervalorizada. No Gonzaga os palacetes acabaram substituídos por edifícios residenciais, principalmente. E aí se estabeleceu um comércio sofisticado. A região do Macuco, embora em ritmo menor, passou pelo mesmo processo. Ali se abriu a avenida Afonso Pena, hoje fundamental para o escoamento viário da orla praiana. Em outros bairros, Aparecida, Embaré, José Menino, a febre imobiliária transforma as chácaras em ruas e casas, como o Gonzaga (foto ao lado).



¹⁰ Flávio, quando criança, foi vítima de um acidente. Era um menino saudável que lutava judô e, certo dia, num campeonato em São Paulo, caiu (ou foi empurrado, não se sabe) de cima da arquibancada e foi batendo com a cabeça enquanto descia até o último degrau. Isto teria lhe provocado o distúrbio cerebral. De acordo com o médico que o atendeu, ou o menino ficaria cego ou esquizofrênico. A família teve de aprender a conviver com a doença de Flávio.



Os palacetes tomam conta da orla marítima em bairros como o Gonzaga a partir da década de 40.



Praia do Gonzaga – década de 30

Hotéis Bandeirantes e Belvedere, no Gonzaga, 1938.



Já o Centro passou a concentrar a população de baixa renda, por ser talvez de acesso mais direto e fácil para a gente desguaritada de alguns centros industriais próximos, como Cubatão. Foi aí, no Centro, que se instalaram em maior número as zonas do meretrício, de vadiagem, lugares muito freqüentados por Plínio. A Ponta da Praia, do outro lado, por onde também andava Plínio, até pela proximidade do Macuco, não era ainda, aí pelos anos 50, muito habitada, reduzindo-se às avenidas Bartolomeu de Gusmão e Rei Alberto I. Ali ficava a Escola de Aprendizes de Marinheiro (hoje Museu da Pesca), onde Seu Armando desejava que Plínio completasse seus estudos. Ali fica ainda a estação do *ferry-boat*, onde então uma única balsa, bem menor do que as conhecidas atualmente, levava Plínio, em 1952, para o Guarujá, lá aquartelado para o serviço militar. Parte de sua infância e de sua juventude, Plínio a passou na Ponta da Praia, região então tranqüila. Entre as avenidas da praia e a Rei Alberto I havia apenas o Hotel Carlino, único naquela região, a Estação Rádio-Telegráfica e um estábulo. De frente para a praia havia, entre outras poucas construções, o barzinho de Seu Salu e Dona Elsa, encostado ao Hotel Carlino. Aos domingos, havia ali almoço caprichado, e a moçada que treinava no Clube Náutico Saldanha, onde Plínio e irmãos fizeram natação, ia toda para lá. No mais, a paisagem oferecia somente a casa do prático Quíncio Peirão e dezenas de chácaras de japoneses, que abasteciam Santos de verduras. Campos de várzea não faltavam, entre eles o do Esporte Clube Vasco da Gama, o “Vasquinho”, com campo "particular" na atual Rua República do Peru. Era ladeado de valas com águas limpas



Praça Mauá, centro da cidade, anos 50

e as crianças costumavam ir até lá recolher peixinhos. O ambiente da Ponta da Praia, assim como o do Macuco, tinha, segundo depoimento de alguns de seus antigos moradores, um aspecto idílico, talvez agora desenhado com as tintas coloridas e concessivas do saudosismo.

2. Uma família do Macuco

Plínio se orgulhava de dizer que era um “saltimbanco do Macuco”, seu “bairro querido”, o pedaço de mundo que lhe deu “tutano, sustento e energia”, e que lhe “forjou amor à vida e vontade de lutar contra qualquer opressor”. “Por ser macuco”, afirma, “me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão”¹¹.

A família viveu nesse bairro por mais de trinta anos. A Vila dos Bancários, parte do Macuco, diz Tanah Côrrea, era um lugar “de gente que trabalhava em bancos e convivia pelo Instituto dos Bancários” (Expressão verbal, 16. nov. 2004). Região de Classe média, ou média-baixa, como entende este antigo morador. Chegou a ser chamada informalmente de “Vila Sapo”, pois, como afirma Márcia de Barros Parisi (2004), “lá havia algumas valas e muitos sapos”. À rua Antonio Damin, onde moravam os Barros, seria, depois da mudança do Embaré, a única residência de Plínio em Santos. “Sou do Macuco; e uma vez macuqueiro, macuqueiro hei de ser para sempre” (MARCOS: 1981, p. 258). Conhecia, moleque ainda, todas as ruas do bairro. E pra além do bairro. Conta Tanah Côrrea que Plínio crescia freqüentando vários pontos da cidade. Algumas vezes saíam os dois e mais Neto, irmão de Plínio. Iam, por exemplo, ao barzinho da esquina, ao lado da Rua Antonio Damin, a uma “vendinha” na Rua Imperatriz Leopoldina, atualmente (2005) onde funciona uma padaria dos mesmos donos; também iam juntos ao campo de futebol do Jabaquara, que ficava no que são hoje as ruas Roberto Sandal e Bassin Nagib Teabulsi: “Isto aqui tudo era o campo do Jabaquara”, explica Tanah (2004), apontando o local da sacada do seu apartamento, à Avenida Conselheiro Nébias. “De um lado [do campo do Jabaquara], ficava a turma do Canal 6”, onde Tanah morava, “e de outro, a turma do Aquário”, onde Plínio morava. Toda a molecada jogava futebol.

¹¹ BARROS, P. M. de. “Saltimbanco do Macuco”, *Jornal da Orla*. 3.10.1999; In: CONTRERAS et. al. *Plínio Marcos: A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 184.



Ponta da Praia, década de 1950, local onde Plínio e amigos jogavam futebol.

Seu Armando de Barros trabalhava no Banco de Boston, que ficava à Rua XV, na função de subgerente. Foi também representante dos fogões Semer. Dona Hermínia era, na visão de Márcia e Plínio, a mãe zelosa que passava os dias se dedicando a casa, ao marido e à educação dos seis filhos. Matrona hábil na cozinha, “fazia comidas gostosas”, lembra a filha Márcia (Expressão pessoal, 2005). Também carinho e dedicação vinham dos tios, dos avós. Na ocasião, os avós paternos, Dona Lucila e Seu Alfredo, moravam à Rua Luís de Camões, também no Macuco. “Crescemos em uma casa confortável”, lembra Márcia. Como as demais do bairro, era casa de alvenaria, com os tetos interiores de madeira, trabalhados artesanalmente. As crianças tinham um alpendre e um amplo quintal para as brincadeiras. Márcia, num rasgo de saudade, descreve a casa de sua adolescência:

Nossa casa tinha quatro quartos, sala, cozinha, banheiro e um terraço na frente. Tínhamos um bom quintal, com muitas árvores. No fundo, meu pai mandou construir um barracão bem grande. Lá havia uma mesa comprida, com dez lugares. Nossas refeições eram feitas ali. Meu pai sentava-se na cabeceira da mesa e do seu lado esquerdo minha mãe e todos meus irmãos. Cada um tinha seu lugar. Meu pai era rigoroso com o horário de refeições. Queria todos ali na hora marcada. (Expressão pessoal, 2005)

Lembra a irmã de Plínio que ela e os irmãos, mesmo que estivessem na praia ou fazendo qualquer outra coisa, viviam preocupados com o horário, pois quem “não

estivesse lá na hora do almoço, ou comia na cozinha ou ficava sem comer” (2005). Só dessa forma Seu Armando conseguia reunir os filhos e trazer Plínio das ruas para a casa. A educação era rígida. Cada filho que quisesse falar levantava a mão em pedido de licença e perguntava ou comentava o que quisesse, de modo a ser ouvido por todos à mesa. “Eram muitos filhos para falar ao mesmo tempo” (2005), diz Márcia, defendendo o pai. Mesmo em meio a tal rigor, a família era festeira e feliz. Certa ocasião, conta, Plínio, que gostava de colocar os irmãos em apuros enquanto comiam, pediu para fazer uma pergunta à irmã. Atitude comum: “O Plínio sempre me fazia sair da mesa, porque ele me perguntava algumas coisas que eu não sabia responder e meu pai me mandava pra cozinha” (2005). Concedida à licença, perguntou-lhe o conceito de pátria. Como Márcia não soubesse responder, o pai devolveu a pergunta a Plínio que, em meio a risadas, demonstrou não saber responder também. Resultado: era noite de festa Junina e os dois irmãos não participaram da festividade, ocupados que estiveram escrevendo vezes sem conta: “pátria é o lugar onde nascemos” (2005). Plínio achava graça, ria de situações como essa, principalmente se via a irmã irritada. Naquela ocasião não puderam “jogar bombinha nem soltar balão como todas as crianças” (2005), não puderam correr pelas ruas do bairro com a molecada.

Família Barros: Seu Armando, Dona Hermínia, e os filhos, da esquerda para a direita, Sérgio, Cláudio, Plínio (à frente), Flávio e Márcia. Arquivo da família.



3. O toque místico

Santos sempre foi, desde sua fundação, uma cidade religiosa, principalmente por influência inicial jesuítico-portuguesa. Depois vieram, entre outros, as levas de italianos, devotos por tradição, e o velho cristianismo católico se reforçou. Na Igreja do Valongo, até os anos quarenta, as missas eram em latim, tinham coral, canto gregoriano. Santos celebrava as datas religiosas, acompanhava as procissões, cumpria os ritos. Bem o diz o depoimento de Nelson S. Marques, jornalista, em 1990, num jornal da cidade:

Benziam-se também ao meio-dia com o tocar estridente da sirene de *A Tribuna* (naquele tempo falava-se "a sereia da *A Tribuna*": "ponham a mesa, porque a sereia já tocou", ou "vai depressa para a escola porque a sereia está tocando"). Eu nunca soube porque eles se benziam ao meio-dia, mas eu era uma peça muito bem engrenada no espírito da época e também me benzia a todo o momento.[...] Aquela sirene deveria lembrar àquela gente portuguesa a hora da partida do navio em Lisboa. O navio apitando e a Pátria ficando para trás, para sempre. (*A Tribuna de Santos*, 14.5.1990)

Hoje esse catolicismo parece dividir fiéis com outros tantos segmentos, cristãos e não cristãos. O espiritismo firmou-se a partir dos anos quarenta e a ele se converteu Seu Armando. Dona Hermínia era presbiteriana. O envolvimento da família com o catolicismo parecia ser, em princípio, apenas contextual. Plínio conta que o pai “se converteu ao espiritismo e começou a ler muito livro espírita. Allan Kardec, os romances de Chico Xavier. E minha mãe também” (MARCOS, 1981, p. 253). Esse algo de sensitivo familiar talvez explique a exacerbação mística de Plínio, nos anos imediatamente anteriores a sua morte, quando se dedicou à atividade de guru intérprete do tarô. Trata-se, ao que parece, de coisa antiga, de vivência doméstica. Conta Márcia que o irmão Flávio era, neste sentido, “uma pessoa muito especial”: “Com sete anos, ele punha o lápis aqui [próximo do pescoço] e escrevia mensagem, era uma coisa rápida. Ele chegava a escrever uma história de Monteiro Lobato e assinava embaixo: Monteiro Lobato. Ele era uma pessoa iluminada mesmo” (2005). Já adulto, quando visitava o salão de beleza desta irmã, em São Paulo, Flávio

falava “alguma coisa” de algumas clientes, a pedido. Observa Márcia: “Ele falava tudo e a pessoa chorava... ele era muito sensível” (2005). Plínio, já rapazinho, teria tido experiência semelhante. Certa ocasião, relata Márcia, empenhou-se por internar num hospital o mendigo Cobrinha, padecendo tuberculose. Deu certo, mas o doente piorava. O pai, voltando certo dia do Centro Espírita, de que era membro, trouxe um recado ao filho: aguardava-o, no Centro, uma mensagem especial. Plínio fica sabendo, por ela, que o tal Cobrinha, em vidas passadas, tinha se apaixonado por uma mulher que viria a ser Dona Hermínia. Mas essa mulher se comprometera com outro homem, justamente aquele que, tempos depois, seria... Plínio Marcos. Sem chances, então, o pretendente mandou um buquê de rosas para Dona Hermínia, e como havia uma cobra no meio, ela foi picada. A mensagem, de acordo com a crença espírita, era que o mendigo precisava do perdão de Dona Hermínia para poder morrer em paz, daí permanecer agonizando por dias no hospital. Plínio levou a sério, conduziu a mãe ao hospital. O doente recebeu o perdão e morreu logo depois.

Havia, pois, uma presença mística familiar. Dona Lucila, avó paterna de Plínio Marcos, era benzedeira. Quando via o neto taciturno pelos cantos sentava-o no colo e rezava contra quebranto enquanto o menino se “arrepia todo”, e “depois sentia uma enorme paz”. Ela predicava, diz Plínio: “que os males deste menino vão todos por esses mares afora, que neste corpo não tem lugar” (MARCOS, 1984, p. 69). A recordação do neto revela a importância da palavra da avó, a força de sua presença, que ele levaria vida afora, como uma necessidade íntima constante. Diz Plínio essa avó chegou a se mudar de casa porque sentira que o espírito de um homem, morto ali, incomodava:

A velha Lucila entendia dessas coisas [afastar alma penada]. Fazia xarope de agrião que curava tuberculose. Benzia contra quebranto. Mau olhado. Erisipela. Cobreiro. Fechava ferida. E muito mais. Ela falou, meu avô concordou logo. Daí par frente, não falamos mais no Seu Peixinho. Não presta ficar falando em gente que morreu matada. (MARCOS, 1996, p. 74)

Plínio, ao que parece, era permeável a esse misticismo meio caipira, embora não se possa falar de uma adesão apenas ingênua. Havia também solidariedade étnica e social, por exemplo, na sua admiração pelo cigano chileno Ricardino,

magnetizador e meio vidente, além de dono de circo, e pela esposa dele, que lia mãos e interpretava o tarô. Mais tarde Plínio estudaria algumas de manifestações místico-mágicas, para dedicar-se, afinal, ao tarô, apresentando-se como uma espécie de guru. Tanah Côrrea, que conheceu cedo essa inclinação do amigo Plínio, observa que “a pessoa curandeira, na realização disso, Plínio sempre acreditou”. Não se trata, como entende gente mal informada, “de uma fase da vida dele, isso não é verdade”. O misticismo de Plínio “nasceu com ele” (2004). Pode-se dizer que o ambiente familiar ajudou bastante. Não é essa, todavia, a opinião de outro amigo de juventude de Plínio, Carlos Pinto, para quem esse misticismo vale mais como atitude literária do que como verdadeiro misticismo religioso ou mágico. Haveria inclusive interesse propagandístico. Mas se vale o testemunho da irmã do dramaturgo, Márcia (2005), Plínio sempre respeitou a vocação religiosa familiar, sempre se mostrou suscetível aos apelos místicos. Ao cético cabe ainda admitir que essa abertura para manifestações do misticismo popular, como a crença nas benzedeadas e suas simpatias, por exemplo, funcionaria como rebate a uma concepção elitista de religião, a um saber discriminatório. Talvez seja razoável admitir ainda que o Plínio adulto continuava a reagir contra a evolução do pragmatismo capitalista que erodia mecanicamente velhas tradições, indisposto com as experiências encantatórias não racionalizadas pelo lucro.

Plínio e os irmãos viveram até a adolescência, em casa e no bairro, em uma certa atmosfera mágica que incluía ainda contos de fada, histórias de anões e de circos, entre outros. Não se estranhava quando, à passagem do ano, mocinhas enterravam faca numa bananeira, esperando ver na lâmina, ao tirá-la, o nome do amado. Santos era, até os anos cinquenta, parte de um Brasil ainda mergulhado no pitoresco social. O Macuco, como qualquer bairro do país, tinha os seus bons contadores de histórias sobrenaturais, de meter medo na criançada, principalmente. Conta Márcia (2005) que o pai gostava de causos desse naipe. O vizinho da família, Seu Eduardo Lépre (2005), lembra as longas conversas familiares na varanda da casa de Seu Armando, quando se contavam também histórias de assombração, como a que envolveu Godofredo Fraga, dono da fazenda onde está hoje o bairro José Menino. Esse fazendeiro era músico, e depois de sua morte seus instrumentos, então

pendurados num suporte do forro, tocavam sozinhos, de noite. Depois de muita reza, silenciaram. A molecada certamente ouviu ainda a história pitoresca de um sujeito solitário e misterioso perambulando de bairro em bairro, botando medo, aparentando ser padre, tudo pra namorar às escondidas uma certa moça. A viva imaginação de Plínio também se divertia com a credice sem peias. Com amigos fazia caveiras de mamão verde, punha dentro velas acesas e espalhava em locais meio descampados.

4. Menino divertido e animado

A vida coletiva, no Macuco e arredores, tinha muito de diversão para o menino levado que foi Plínio. As ruas eram prolongamentos dos quintais, as mulheres se sentavam em frente às casas para conversar, os homens se juntavam para beber, jogar cartas, bocha e prosear. As crianças disputavam para ver quem soltava ou pegava mais balões, para ver quem tinha o papagaio que mais alto pairasse no céu. A infância e a meninice repetiam aí o que acontecia em alguns outros lugares do país. Desfrutavam, por exemplo, das festas juninas, na época mais tradicionalmente paramentadas (bandeirinhas, fogueiras, barracas), com música de sanfona, fogos de artifício, cardápio adequado, e muita conversa solta. Plínio e os irmãos, conta Márcia (2005), festejavam todo ano, vestidos a caráter. No Macuco, para não chover na ocasião, colocava-se um ovo sobre o telhado, com rezas para Santa Clara. Em alguns lugares da cidade, como no Sesi, os convidados viam ainda um filme de banguê-banguê.

Por ali se praticava também a roda de samba, e não raro esse ritmo animava a dança do povo. No Macuco, com o tempo, surgiram alguns blocos carnavalescos, e a festa de momo, evoluindo pelas ruas, explodia na Ponta da Praia, com a participação do tradicional bloco “Dorotéia”. Plínio, que sempre participou das festas populares santistas, guardou na lembrança os desfiles desses blocos e comentou orgulhoso que

“não era mole o carnaval na Baixada Santista”, embalado, também, pela tradição popular da capoeira de roda. Um ou outro ato repressivo não quebrava os ânimos (MARCOS: 1996, p. 52).



Bloco Dorotéia em passagem pela praia santista, década de 50.



O apreço pelo futebol nasce em Plínio dentro de casa. Moleque ainda, passava horas com irmãos e amigos jogando pelada na Ponta da Praia, entre o Canal 6 e o Aquário, ou nalgum campinho do bairro. Não faltavam campos por ali, como o do clube Edú Chaves, que tinha arquibancada e era gramado; o do Hespanha, que passou a Jabaquara Atlético Clube e hoje é propriedade da Santa Casa; o do Santa Isabel; o do Juventus; e o do Jabaquara da Várzea, o mais freqüentado pela garotada. Nesse campo, vezes sem conta, Plínio e amigos como Luciano Fonseca jogaram campeonatos inventados pela turma. Tanah Côrrea participava. Os laços de amizade que se estreitavam naqueles anos de aventura juvenil, nas peladas de areia, persistiriam pela vida.

As peladas na praia começaram no Macuco. Conta Plínio (2002, p. 154; *Jornal da Orla*, 7. mar. 1999) que era comum, quando ainda morava no Embaré, “pegarem [a turma] na Epitácio Pessoa pra sair na Oswaldo Cochrane” para chegar à praia. No meio do caminho, certo dia, um acidente envolveu uma camionete que levava balas, guloseimas embaladas em papel com fotos de craques do futebol. Eram comuns as revistas de figurinhas. A molecada saqueou o que pôde. Plínio escondeu várias caixas no porão de sua casa. E tanto chupou balas que passou mal, mas nada revelou a mãe, mesmo ameaçado de chinelo. “Virei flor, fiquei plantado no vaso”, brinca Plínio, e “nos intervalos era caldinho de galinha e chá com torradas goela abaixo”. À noitinha, o pai trouxe a notícia do caso, desconfiado do filho. Dona Hermínia, “confirmando que o amor é cego”, garantiu logo, “o Plínio não foi, ele passou o dia inteiro com dor de barriga” (MARCOS: 2002, p. 154).

Plínio melhorou muito seu álbum de figurinhas, “um monte de carimbadas” (as mais difíceis). As repetidas iam para o jogo do “abafa”, ou eram trocadas no bar do “Seu Meleiro”. “Custou, mas aos poucos”, conta Plínio, “fui colando as figuras, formando páginas, retumbando de alegria com carimbadas. Era uma beleza: os times iam se completando. Meus amigos faziam a mesma coisa” (idem, p. 154). Faltava a figurinha do Tom Mix, ponta-esquerda do Jabaquara. Então ficaram sabendo que um garoto da Vila Mathias completara o álbum e ganhara como prêmio uma bola. A turma de Plínio, sentindo-se vencida, foi até lá e tirou a bola do menino.

Essa atividade, colecionar figurinhas, tão pouco física, não haveria de consumir toda a energia dos meninos. Os do Macuco e dos arredores se aventuravam ainda pelas matas e brejos próximos. Em certas ocasiões, munidos de arpão rudimentar e liderados por Seu Eduardo Lépore, saíam à noite pra caçar rãs e sapos. Em outros momentos armavam-se de bodoque e estilingue, e saíam, armando arapucas e mundéus pelas encostas dos morros. Certa ocasião Plínio foi pego furtando um passarinho de uma gaiola, o que lhe valeu um apelido que o acompanharia boa parte da vida e que deu muito desgosto a Seu Armando: Frajola, nome do gato treteiro que perseguia o pássaro Piu-Piu nos quadrinhos da revista *Mindinho*. O apelido parecia em parte adequado, pois Plínio era mesmo ladino. Não deixava a irmã e as amigas da vizinhança brincarem de boneca, por exemplo; inventava o que fazer com elas. É Márcia (2005) quem conta: “[...] nunca pude brincar de boneca e de casinha porque o Plínio estragava a minha brincadeira. [...] Sempre fazíamos o batizado das bonecas da vila, bonecas de celulóide. O Plínio era o padre. Ele afogava as bonecas na bacia com água”.

Certas iniciativas do menino buscavam mais entreter, e já aqui o nome Frajola faz lembrar o palhaço Frajola, o Plínio artista de circo. Na infância, estava “sempre fazendo as suas artes. Ainda pequeno”, conta a irmã,

reunia os irmãos e crianças da rua para fazer teatrinho. Havia, na época, uma revista chamada Tico-Tico. Ele recortava os personagens que se chamavam: Reco-Reco, Bolão e Azeitona – e todos ficavam prestando atenção em sua apresentação. Era muito engraçado. (2005)

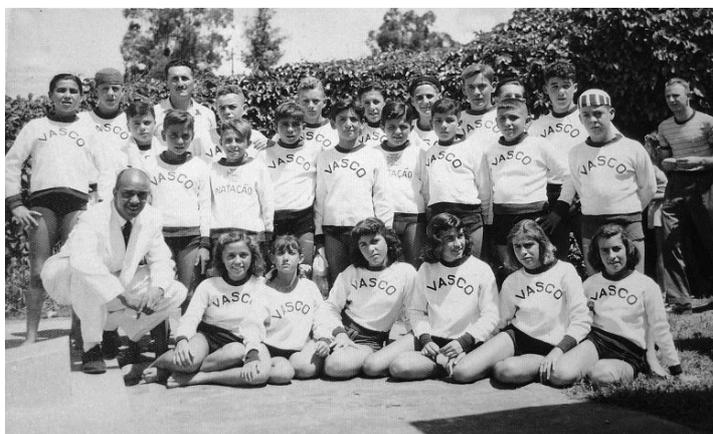
Plínio era muito animado, inventivo. “A gente brincava de macaco”, conta Márcia. “Tinha muita árvore em casa e a gente amarrava, o Plínio que inventava isso, amarrava a corda e a gente pulava de uma árvore na outra”. Um dia, brincando assim vestida com um vestido que a mãe nem sequer terminara de fazer, enrosca-se num galho e o destrói. A estratégia de Plínio, deixá-lo bem enrolado na máquina, não deu certo, e a menina levou uma tremenda surra (PARISI, M. Expressão verbal, 18. out. 2005).

Márcia gostava das brincadeiras dos meninos, mais animadas, como jogar taco na rua, pular na mula, salva na praia, tamboréu, tudo o que seria coisa apenas de

menino. Também gostavam de brincar com a molecada dos Barros as filhas de Seu Adriano Eduardo, e uma delas, Maria Helena, conta que Plínio sempre encabeçava as brincadeiras. Os teatrinhos em um cirquinho improvisado eram freqüentes e ele aproveitava para desenvolver a habilidade natural de inventar e contar histórias. Brincava também de “assombração”, conta Márcia (2005).

De resto, Plínio fazia ainda o que todo moleque fazia, brincadeira de roda, “pular na mula”, pular corda, nadar, jogar bolinha de gude, rodar pião. Brincar “de espada” era prática costumeira, inspirada nas proezas de Errol Flynn e Tyrone Power, espadachins cinematográficos famosos. Era fácil virar soldado romano com utensílios domésticos e um cabo de vassoura. Depois a moda do faroeste botou na mão da molecada o revólver de espoleta. Havia constantes duelos pelo bairro e adjacências. E esse espírito de aventura, próprio da idade, levava a certas atitudes talvez perigosas. Meninos que freqüentavam o Clube Náutico Saldanha, na Ponta da Praia, costumavam, depois de aprenderem a nadar, seguir num barquinho até o meio do canal do Estuário, ali mesmo na Ponta da Praia. Então viravam a embarcação, como demonstração de coragem. Plínio e os irmãos, que fizeram natação no mesmo clube, devem ter participado de outra brincadeira muito comum no tempo, a de jogar bola em pleno mar, atividade comandada por Ariosto Guimarães, professor e ídolo da turma. Márcia de Barros Parisi, uma excelente nadadora, mais do que acompanhar os irmãos mais velhos no esporte, tornou-se campeã reconhecida em Santos e graças a essa atividade viria a conhecer seu futuro marido, o jornalista da Gazeta Esportiva de São Paulo, Vicente Parisi.

Plínio (fila do meio, quarto da esquerda para direita) no Vasco, 1947. Foto inédita cedida por Carlos Pinto.



5. Estudante desinteressado, aprendiz da vida

Plínio teve infância feliz, “despreocupada”, como chegou a dizer. Sua maior dificuldade, quando garoto, e mesmo adolescente, era com os estudos. Simplesmente não suportava escola, e deu muito trabalho aos pais. Sua recusa era tanta, logo nos anos escolares iniciais, que a mãe se obrigava a arrastá-lo para a escola, esforçando-se para fazê-lo entrar. Até chegar ao Grupo Escolar Dona Lourdes Ortiz, no bairro Aparecida (Rua Carlos Pinto, nº 129, a algumas quadras de casa dos Barros), “eu ia rolando pelo chão”, confessou Plínio (MARCOS, 1981, p. 249). Essa incompatibilidade se mede pelo que demorou para concluir o primário: quase dez anos. “Para ser franco”, afirmou, reportando-se ao tempo de escola, “quando pequeno, era tido como débil mental. Não conseguia aprender. Meu poder de concentração era nenhum” (ibidem). Ia pouco à escola. Saía de casa, acompanhado dos irmãos menores, por quem era responsável no trajeto escolar, mas não avançava para o mesmo destino: “O Plínio nos levava para a escola”, rememora a irmã. “Eu e o Francisco tínhamos que pular o muro da escola porque o Plínio queria burlar aula e tinha que nos levar” (2005).



Grupo Escolar Dona Lourdes Ortiz

Os pais, depois desses longos anos de primário, fizeram várias tentativas para que o filho rebelde entrasse no ginásio do governo. Todas frustradas. Plínio era incapaz de passar no exame de admissão. É provável que esse fracasso sistemático decorra das exigências e dos esforços a que foi submetido para, sendo canhoto, passar a destro. Hoje se aceita essa possibilidade em certos círculos psicopedagógicos. Admite-se, por exemplo, que essa imposição pode ocasionar à criança limitações motoras e de natureza psicológica, como gagueira e distúrbios de leitura. Talvez se expliquem por essa obrigação as dificuldades do garoto Plínio para acompanhar os colegas de sua idade nas atividades de sala, a demora na escrita e a lentidão de raciocínio que o levou a sair da quarta série “Deus sabe como”. Tornara-se gago e, conseqüentemente, motivo de chacota pela garotada. O dramaturgo lembra com chateação de uma situação que o deixava profundamente irritado: “Na pelada, se gritassem 'corre, gaguinho!', eu dava porrada” (ROSCHEL, Renato. “O Brasileiro do século 3 – artes cênicas”. *Isto é*. São Paulo: Almanaque Abril, 11. 7. 2003).



Formatura de Plínio Marcos na Escola Dona Lourdes Ortiz. Sítio Oficial.

Com um histórico estudantil nada promissor e sendo Plínio um garoto bastante peralta e até malandro, a última esperança de Seu Armando de Barros para

acabar com a vida desocupada do filho foi a Escola de Pesca da Marinha, na Ponta da Praia, internato em que Plínio jurou para si jamais colocar os pés, pois considerava a escola uma espécie de “Febem da época”, um reformatório para adolescentes desajustados. Coincidentemente, no dia que seria o primeiro dia de aula, um incêndio transformou a escola em cinzas. Este acontecimento seria lembrado com certo incômodo, pois o pai teria falecido desconfiando de que o esse filho desmiolado fora o causador do infortúnio. “Em Santos”, relata Roschel, “tem quem jure até hoje que foi ele que incendiou” (idem). A mistificação, como não raro ocorre em se tratando de Plínio, deu margem a uma desconfiança aparentemente generalizada, mas que não deve ser levada a sério.

Com muita disposição para vagar pelas ruas, solto no mundo, indisciplinado para o trabalho e para os estudos, Plínio faria da vida sua escola. Foi uma espécie de autodidata da vida. Perambulando por todo canto, conviveu com gente de todas as classes, de todos os bairros, observando tudo atentamente, sempre disposto a aprender. Deixou que a vida completasse o que a escola não pôde fazer por ele ou que ele não deixou que ela lhe fizesse. Em certa altura da vida, declarou: “quem luta, aprende a lutar” (MARCOS: 1981, p. 200). Um conservador diria que ele escolheu o caminho mais fácil, mas o dramaturgo nunca se arrependeu. Nem se poderia resumir em termos de facilidades essa vida solta de Plínio.

Sempre que questionado sobre sua formação intelectual, Plínio demonstrou clara resistência à educação regular, de escola e sala de aula: considerou-a, sempre, alienante, incapaz de fazer o cidadão aprender a pensar, a questionar o mundo e a si mesmo. Parece que, no seu caso, essa indisposição que lhe dificultou a educação formal permitiu, num outro viés, que desenvolvesse e aperfeiçoasse o conhecimento intuitivo e natural, o interesse pela cultura popular, e disso tirasse proveito para a vida e para o trabalho literário. Faria de sua formação popular informal uma experiência positiva. “Consegui não me desvencilhar da minha cultura popular”, afirmaria satisfeito, em 1979. E categórico: “Não abdicó nada que é da minha cultura popular”¹². Por cultura popular, no caso de Plínio, entenda-se o conjunto de

¹² Plínio cedeu entrevista na VIII Reunião do Simpósio sobre Censura realizada em 31 de maio de 1979 pela Comissão de Comunicações da Câmara dos Deputados. Formava a mesa o Dr. Vieira Madeira,

manifestações espontâneas oriundas de vontade e de ação populares, ao povo retornando como usufruto ou deleite, ou simples consequência. Esse cabedal de conhecimento popular, esse conjunto de experiências, já endossados pela literatura, definem uma espécie de opção pela gente de menor poder aquisitivo, pelos desvalidos de toda espécie. Para se impor enquanto agente cultural, para ganhar respeitabilidade enquanto porta-voz de marginalizados, foi atrevido: “Tudo (o que se conquista) depende de um atrevimento; à medida que você tem o atrevimento, vai fazendo”, defenderia em entrevista a Paulo Laniy para a revista *Cult* (1999, n. 27, p.18), quando indagado sobre a forma como adquirira seus conhecimentos.

6. Ganhando a vida

Quando fracassou em Santos com sua segunda peça, *Os fantoches*, em 1960, Plínio ouviu de alguns amigos que deveria voltar às velhas ocupações: funileiro, contínuo de banco, ajudante de caminhão, camelô e, “nas horas vagas”, artista de circo (“Coluna do Plínio Marcos”, *Última Hora*, s.d.). Essa variação profissional vai além, e se pode dizer que começou já em sua meninice no Macuco, por onde rodava vendendo adubo, o estrume que recolhia nas ruas, e frutas e hortaliças, conseguidas nem sempre de maneira honesta. Por volta dos doze, treze anos, lembra Márcia de Barros (2005), o irmão fez, num terreno baldio, uma arena teatral rústica, cercada por estacas de madeira, onde fazia suas palhaçadas junto com o amigo Luciano, que cantava. A entrada custava 500 réis, e ela, Márcia, ficava na portaria. Pra fazer uns trocados, Plínio entrou também no comércio das figurinhas, uma moda de então, que se transformou, para a molecada, em pura emoção, como conta Tanah Côrrea (2004). Mais tarde, em depoimentos autobiográficos, Plínio se chamará de “Figurinha Difícil” (1996), famoso sim, mas entojado, rebelde, “difícil”.

Diretor da Censura Federal à época e o Deputado Israel Dias Novais, que presidiu a mesa e fez as perguntas.

Quando entrou na adolescência, treze, catorze anos, Plínio preocupava os pais por três motivos: costumava vadiar por lugares suspeitos, onde reinava a malandragem e a violência; demonstrava absoluta falta de vocação para estudar; e não demonstrava qualquer interesse profissional sério. Plínio lembra do contexto com uma ponta de ressentimento: “Eles me tratavam um pouco como débil mental” (MARCOS: 1981, p. 253). O pai, ao sentir seu desinteresse por trabalhar na Semer, de que era representante, aconselhou que aprendesse uma profissão, a de funileiro, por exemplo: “Eu falava: ‘Porra, eu não vou ser merda nenhuma mesmo, então vamos tentar ser funileiro’. Acontece que eu não gostava”. Seu Armando, liberal mas cioso da honestidade, tentou enfiá-lo “em todas as profissões possíveis”. Quando lhe conseguiu um “um ótimo emprego de contínuo”, foi despedido porque roubara umas “estampilhas” que lhe renderam bom dinheiro. Desgostoso, o pai tentou fazê-lo aprendiz de encanador, pois o moleque gostava muito de andar. Avisou: “se você tiver uma profissão, sempre vai sobreviver”. Plínio trabalhou um tempo, achando que a profissão era “duríssima”: “Pegar um prédio como este aqui onde eu moro e abrir laje – é um trabalho que te mata – você tem que ficar com um martelo e uma talhadeira abrindo um buraco para correr o cano. Pega uma laje da grossura dessa aqui, você quer morrer” (ibidem).

O primeiro emprego formal aconteceu-lhe em 1950, aos dezesseis anos, quando o pai pediu ao vizinho e amigo Eduardo Lépore, dono da Associação Predial de Santos, que o ajudasse a segurar o filho andarilho. Trabalhou na empresa como mensageiro, informa Seu Eduardo, com salário de quinhentos cruzeiros. Informa também que o rapaz não gostava de ficar preso no trabalho, que ansiava pelo fim do expediente e que, às vezes, saía para algum serviço e se esquecia de voltar à firma. Um ano depois, largou o emprego e saiu de casa para se juntar a um circo que passava pela cidade. Ainda que tivesse retornado à sua casa, pela mão do pai, não voltou mais ao emprego. Preferiu a liberdade do biscateiro. Foi vendedor de livros (em bancas de literatura espírita na Praça Mauá) e de peixe; trabalhou na estiva, como “bagrinho”, carregando e descarregando sacos de navios. Sobre essas duas atividades, coisa de moleque ainda, dá seu testemunho um parceiro de então, Tanah Correa, para quem esses “bicos” não deveriam ser mencionados como profissões

sérias na vida do amigo, pois era “uma coisa normal para nós de classe média baixa”. Conta Tanah que o trabalho de “bagrinho” renderia “o que equivale, hoje [2005], por exemplo, a duzentos reais. Duzentos reais pra se fazer diversas estripulias” (2004). O trabalho com peixe é assim descrito: no transporte dos barcos para os caminhões, um e outro peixe pulava dos balaios. “A gente ficava lá pegando os peixes que caíam. E o que a gente fazia com aquele peixe? A gente arrumava uma cestinha e saía vendendo” (2004).

NOME ASSOCIAÇÃO FUNDIAL DE SANTOS	
REGISTRO DE EMPREGADO N.º / 0	N.º da Carteira Profissional Série
	
NOME PLÍNIO MARCOS DE BARROS	
FILIAÇÃO	Pai ARMANDO MARTINS DE BARROS Mãe HERMINIA CUNHA MARTINS DE BARROS
IDADE 14 anos	Data do nascimento 29 de Setembro de 1935
Lugar do nascimento	SANTOS
Nacionalidade	BRASILEIRA Equiparado ou naturalizado
RESIDENCIA Rua Projetada #/N N.º 14	
Data da admissão ao serviço 1 de Fevereiro de 1950	
Categoria e ocupação habitual Mensageiro	
Salário Cr\$ 500,00	Forma de Pagamento Mensal
Nomes dos beneficiários	
Data 17 / 1 / 1952	
Assinatura do Empregado	
Data da dispensa 29 de 2 de 1952	

1º registro em carteira de vínculo empregatício de Plínio Marcos. Arquivo de Seu Eduardo Lépre, 2005

Aos dezoito anos trabalhou como funileiro, atividade que considerava sua profissão, não porque estivesse mais tempo nela, mas por constar no seu certificado de reservista. Não gostava desse ofício como não gostava de nada que exigisse disciplina e esforço. Saiu do emprego e passou um tempo como ajudante de caminhão no Moinho Irmãos Bento Ferreira. Não demorou muito para que partisse para outro ofício. O pai lhe conseguiu o que considerou um ótimo emprego: contínuo de banco. A alegria do pai logo se transformou em vexame e desgosto, por motivo de

Plínio ser demitido por grave delito: já na primeira semana de trabalho, roubou quantas “estampilhas” pôde, para vendê-las. “Então, naquela época, fiquei com três milhões”, montante que não conseguiu nem gastar nem explicar, conta, sugerindo na lembrança a habilidade malandra adquirida em certas andanças (MARCOS: 1981, p. 253).

Zanzando de ofício a ofício, o adolescente sem estudo mas interessado na fama tentou ainda a carreira futebolística. A paixão pelo futebol nasceu em casa, na família, onde todos, tios, pais, irmãos “foram sempre chegados a futebol”. O pai, diz Plínio, “era um cracão de bola” (idem, p. 250), jogava com os filhos. Não estranha que ele, Plínio, quisesse ser jogador. Em 1951 começou a treinar na Portuguesa Santista, e se tornou no ano seguinte ponta-esquerda do juvenil. Chegou a jogar com os irmãos de Pelé. Em 1952 entrou para o serviço militar, na Aeronáutica, “seduzido pela idéia de jogar no time dela” (idem, p. 251). E, pelo que conta, por causa do futebol sua passagem pelo quartel não foi sacrificante: “A gente tinha uma vida de jogador no quartel. Entrava ao meio-dia, treinava e ia embora pra casa; voltava no outro dia, treinava e ia embora para casa e no domingo e no sábado jogava”¹³. Certa ocasião foi convidado para treinar num time do interior, e então sua aptidão profissional se revelou frágil. A experiência foi assim descrita:

Os caras 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. (1981, p. 251)

Nessa falta de disciplina encontramos talvez os motivos que inviabilizaram a carreira de Plínio como jogador de futebol. Um seu amigo de peladas e de outras fuzarcas, Tanah Correa, acha que ele não era capaz de sujeitar-se a treinos e concentrações regulares:

¹³ ibidem. Cf. Plínio conta que, àquela época (1952), mantinha as madeixas longas o suficiente pra que o quepe da Aeronáutica mal lhe servisse na cabeça. Com a mudança do comando, teve de enfrentar a máquina, coisa que detestou.

[...] Então, acredito que o que prejudicou muito ele para ser jogador de futebol profissional é justamente isso, por causa de certa irreverência, da não aceitação de uma disciplina futebolística, então isso dificultou e ele acabou optando por não jogar futebol. (2004)

Morto o sonho profissional, ficou a paixão, uma grande paixão pelo futebol, revelada com frequência em artigos e crônicas, onde relembra aqueles tempos destacando, por exemplo, o jogo limpo, a “raça”, o jogo bem jogado com honestidade. E não omitiria lances violentos. Um final de campeonato envolvendo o Jabaquara, time em que jogou, podia se tornar uma “jabaquarada”, termo usado para arrepiar o adversário, pois pressupunha jogo difícil, violento. A paixão de Plínio pelo futebol forçou-lhe mitificar com frequência alguns lances e alguns jogadores, tomando-os como extraordinários, segundo a lógica entusiasmada com que se discute futebol no Brasil. Gostava de lembrar certas partidas, como as do Corinthians contra o Jabaquara, por exemplo. O Americana era outro time “parada indigesta” para o Jabaquara. E assim rememorava esse tempo quase mítico de sua juventude futebolística.

Mas o futebol como paixão, coisa para o resto da vida, traria a Plínio alguma vantagem, pois trabalhou como cronista esportivo. E em seus escritos a respeito se percebe que conhecia bem as regras do jogo e a vibração que uma jogada pode provocar.





Plínio com seu time de amigos. Foto cedida por Carlos Pinto

7. Na malandragem

O Macuco era famoso também pela presença dos conhecidos “valentões”, gente que se tornaria, mais tarde, personagens de crônicas de Plínio Marcos. Antonio Navalhada praticava a luta romana e não levava desaforo pra casa; Peixinho era bom no gatilho e contavam que matava rindo; o Niaça, assaltante, era valente como Lampião; Simeão, que matou o Navalhada, era o mais temido e respeitado, porém querido da criançada. Havia ainda o Negro Pimpão, o Lalau e o Cabeleira. Todos muito conhecidos também da família Barros. A casa em que moravam, de aluguel, Seu Alfredo e Dona Lucila, avós de Plínio, era de Peixinho. Plínio depõe a respeito:

[...] ‘Acho que ele [Peixinho] vai correr atrás do Nego Orlando’. Pelo que minha avó me falava, ele era matador. Meu avô não ligava muito. Eles moravam numa casa alugada pelo seu Peixinho. Na Rua Luís de Camões. Lá no Macuco. Todo dia primeiro ele ia receber o aluguel. Falava com educação. [...] Meu avô pagava. Minha avó servia um

cafezinho com letuga. Ele agradecia muito. Minha velha Lucila ia rezar. Seu Peixinho elogiava meu avô. (MARCOS: 1996, p. 73)

Haveria um quê de romântico na visão desses valentões, principalmente da parte da molecada. Um morador do Macuco à época, líder comunitário, Seu Oswaldo Martins (2004) informou que alguns malandros andavam sempre alinhados, eram educados na lida com o próximo. Mistificada ou não, a presença dos malandros e a repercussão de seus feitos, nem sempre verdadeiros, impressionavam os meninos. Teria nascido aí, no Macuco principalmente, essa simpatia de Plínio pela vida liberta e vibrante dos malandros, ou pseudo malandros. Essa sedução da liberdade aventureira parecia ajustar-se ao espírito inquieto do menino e faria do adolescente



um freqüentador assíduo também de botecos suspeitos do cais, das zonas de prostituição. O adulto, sempre simpático à vida boêmia, se tornaria um homem pouco conformado com a vida institucionalizada pela ética conservadora. Já então a palavra malandragem não remete à marginalidade criminosa, à contravenção penal. Indicaria certo estilo de vida menos comprometido com os rigores da vida organizada atual quanto a trabalho, a horário, por exemplo. O malandro,

no caso de Plínio, não seria um homem anti-social, radicalmente refratário ao trabalho. O palhaço Frajola era um andarilho de circo, e, como disse Plínio, “os andarilhos sempre incomodam” porque de algum modo “arrebentam estruturas” (MARCOS: 1984, p. 96).

Essa disposição para romper com as instituições, concretizada aqui nessa opção pela vida andarilha e malandra, tem despertado as mais diversas reações, que vão da admiração imediata e a crítica pela rebeldia contestadora ao silêncio constrangido diante do que seria escatologia e ou pornografia. Resvala na personalidade do dramaturgo, capaz de ser admirado por essa opção pelos pobres e

marginalizados e de ser repudiado pelo que seria o escandaloso do comportamento anti-social.

Plínio tinha personalidade forte, polêmica. Haveria interesse familiar, segundo suposição de Tanah Côrrea, de ligar esses traços apenas à obra. E seriam eles também responsáveis pela resistência familiar ao sonegar informações biográficas. Não parece razoável, todavia, resolver a questão moral do autor, se assim se pode dizer, apenas por uma obra carregada de assuntos desagradáveis, de pessimismo violento, não bastasse constatar que essa obra, nas peças e noutros textos, também expressa uma persistente solidariedade com os menos favorecidos, com os marginalizados. É possível, pela obra e pela ação, enxergar em Plínio aquilo que de ordinário se encontra em pessoas de personalidade forte, o intenso debate interior entre bondade extremada e a ofensa explosiva. Ligando os dois extremos estaria a sinceridade, por vezes impressionante. Relata Márcia de Barros (2005) uma passagem da vida familiar que bem ilustra essa dualidade do caráter. Certo dia, Seu Armando corre para a rua para apartar uma violenta briga entre Plínio e um homem desconhecido. O filho, confirmando a má fama de moleque brigão, esmurrava o rival a valer. Acalmados os ânimos, Plínio explicou que reagira daquele modo porque o desconhecido surrava um cavalo doente, incapaz de conduzir uma charrete. O agressor deveria apanhar do mesmo jeito.

Márcia reconhece no irmão esse traço explosivo da personalidade, mas defende-o alegando que suas atitudes resultavam do inconformismo com certas injustiças, e ele nem sempre se ocupava com explicar as razões, pelo que era mal interpretado. “Ele sempre foi, na verdade, muito sensível”, afirma a irmã (2005). E essa sensibilidade podia levá-lo à grosseria. Certa vez, quando Plínio já era famoso, Márcia o viu, em um teatro, recusar o abraço de um sujeito que se aproximou chamando-o de “meu amigo”. Mais surpresa ficou ela ao ver que o irmão espanejou palavrões à vontade, até pôr o “amigo” pra fora do recinto. Explicação: tratava-se de um “coringa”, cobrador de dívidas que o destragara no passado. Isso, explica Márcia, é sinceridade, franqueza, fidelidade. Quem o compreendia, admitia logo sua amizade sem reservas. Carlos Pinto, amigo de Plínio desde a juventude, elogia esses traços de caráter, às vezes tomados como negativos: “Mesmo quando já famoso, ele nunca

deixou de ser o que sempre foi, o amigo que sempre foi” (Expressão verbal, 7. out. 2005). Lembra o amigo que as grandes discordâncias entre eles não ultrapassavam o tempo do assunto discutido, geralmente de política e trabalho teatral. A amizade superava facilmente a adversidade, o diálogo ríspido, a briga feia. Ele e outros amigos mais próximos, junto de Plínio, incomodavam-se ao perceber que a lógica dessa afeição perturbava sua família, no caso, mulher e filhos. Certa vez, com a saúde abalada, num hospital, conta Carlos que Plínio ligou para Tanah: “Ei, filho da puta, você não vai vir me ver, não? Diz para aquele viado do Carlos me ligar!” (idem, 2005). Segundo Walderez de Barros, primeira esposa do dramaturgo, este não costumava guardar mágoa, “ele ficava irado, dava um murro na cara, brigava, xingava, cuspiu e acabou. Não era de ficar guardando mágoa, alimentando ódio” (Expressão verbal, 14. nov. 2004). Em todo o caso, e talvez por ser assim, franco, direto, cultivou amizades perenes e fez muitos desafetos. Quando conseguiu certa notoriedade, avisou logo os amigos que não se afastassem dele, que superassem seu “temperamento difícil”, seu “modo agressivo” (MARCOS: 2002, p. 128). Quem o conhecesse bem diria que nada havia de arrogância nesse cabotinismo disfarçado. A irmã talvez o tenha definido do melhor modo: “um bruto romântico” (2005).



Dona Hermínia e filhos. Arquivo pessoal de Márcia de Barros Parisi.

Cordial, meigo com alguns; irascível e veemente com outros tantos. Além de franco e irritadiço, irreverente, ao ponto, de, talvez para protestar, ou propagandear,



insistir no tipo desleixado quando já não haveria motivos ou dificuldades materiais pra tanto. Não se acanhava de pedir a Mário Chamie, Secretário da Cultura de São Paulo, que lhe concedesse permissão para vender seus livros em certos logradouros públicos, como camelô de rua.

Márcia de Barros Parisi e o marido.
Cedida por André Parisi, 2005.

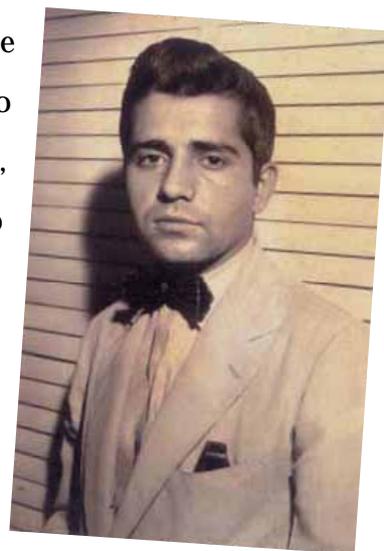
8. Artista de circo

Em 1949, com catorze anos, Plínio deixa a casa dos pais pra trabalhar no Circo Rubi, um entre outros em que trabalharia, com algumas pausas, até 1959. “Um dia”, recorda Márcia, “acordamos com os gritos de minha mãe. Ela chorava e dizia que o Plínio havia ido embora. Todos nós choramos, ele era a alegria da nossa casa”¹⁴. Dias difíceis para a família:

Nosso lar se escureceu. Faltava um. Não me lembro bem o que meu pai fez para trazê-lo de volta. Sei que um dia, o Plínio apareceu, sujo, triste e trazia no bolso um pedaço de pão duro. Fizemos festa para recebê-lo. Mas ele estava triste. Aí ele se tornou outra pessoa. Corria atrás do seu ideal sem que meus pais entendessem. (Expressão pessoal, 2004)

¹⁴ Um documento divulgado neste estudo, o registro funcional do primeiro emprego de Plínio Marcos, aponta que Márcia possa estar equivocada ao dizer que o irmão contava quatorze anos na ocasião em que saiu de casa para acompanhar um circo. O documento comprova que Plínio esteve trabalhando na empresa nos anos de 1951 e 52, quando então deixa o emprego para seguir com o circo. Contava, então, 16 anos.

O que se sabe bem é que essa virada na vida de Plínio atendia a uma autêntica vocação artística, e não haveria então ambiente melhor para pô-la em prática, para vivenciar a relação artista-público. O trabalho do artista, à época, passava obrigatoriamente pelo picadeiro. O circo era um espaço cênico também para o teatro, onde atores renomados se apresentavam. Alcir Lenharo, que estudou o circo no Brasil (1995: p. 4), informa que por ele passou a maioria dos artistas do teatro, da revista, do rádio e do disco. Nos idos de 1950, cantar no circo “significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do rádio e do disco, o meio mais fácil de se apresentar a públicos diversos das cidades do interior pelo país afora” (1995, p. 27). Esse juízo vale para



os atores, evidentemente. José Guilherme C. Magnani (1981) coloca entre as várias formas de lazer nos anos 40 e 50 o *circo-teatro*, de longa tradição no interior do Brasil, nos bairros populares das grandes cidades. Então fui para o circo. Eu achava que tinha que ser artista. Palhaço. Ator. Fama” (MARCOS, 1984, p. 54). Em 1952, depois de abandonar o emprego de mensageiro na firma do Seu Eduardo Lépure, entrega-se à vida circense. Tinha então dezesseis anos.



Plínio tomou gosto pela vida circense depois de muito freqüentar espetáculos. Um de seus amigos de arruaças juvenis, o cantor Luciano B. Fonseca, também morador do Macuco, diz que esse gosto se reforçou quando Plínio se apaixonou por uma cigarinha adolescente, de circo. Luciano, que era o cantor do Macuco, costumava apresentar-se nos circos, o que facilitou o contato com a rapariga. O pai dela, pra cuidar melhor, só lhe permitia namorar rapaz que trabalhasse no circo.

Plínio atuou principalmente como palhaço. Achava-se engraçado, e notara, antes de se profissionalizar, que ser palhaço “era uma coisa que dava popularidade,

principalmente com a mulherada”. O palhaço era figura que sempre agradava, explica (MARCOS, 1981, p. 250). Ficaria conhecido como Frajola. Num cartaz de divulgação é apresentado como “o palhaço mais querido da cidade”. No circo Pavilhão Teatro Liberdade, instalado à Avenida Pedro Lessa, no Macuco, ficou cerca de cinco anos, a partir de 1952. Aproveitando sua vocação cômica, trabalharia contando anedotas nas Rádio Cacique e Atlântico (nesta conheceu Wilson Batista, famoso em todo o país, rememorado numa de suas crônicas), e na TV Canal 5 (ou TV Santos), em 1957. No circo, local freqüentado por profissionais de companhias teatrais, Plínio conheceu gente famosa. Aproximou-se de Nino Nello, sensação do Teatro Colombo, ao lado de Amácio Mazzaropi, com *Filho de sapateiro, sapateiro há de ser* (1944), peça que rodava desde sua estréia no Teatro Oberdan sob direção de Mazzaroppi. No circo Pavilhão, Vicente Celestino encenou, em 1959, *O ébrio*, sucesso nacional de longa duração. Eis a recordação dessa quadra:



o circo era um pavilhão-teatro. Tinha a parte dos shows e a parte do teatro. Na primeira parte, a gente fazia os shows: entrava o palhaço, essas coisas todas, os números de circo; e, na segunda, tinha sempre uma peça e, às vezes, o circo trazia, por exemplo, o Vicente Celestino. A gente ficava ensaiando a semana inteira *O Ébrio*, aí ele chegava no dia, entrava no papel dele e fazia a peça. (MARCOS, 1981, p. 251)



Frajola gravando na Tupi

Plínio contracenou também com Procópio Ferreira, outro ídolo nacional, com quem manteve depois boas relações de amizade: “Me lembro que uma vez, me pegaram no circo, num dia de folga, para fazer uma ponta, ponta não, figuração, com o Procópio Ferreira. Eu devia entrar em cena, jogar uma moeda e dizer: ‘É para os dois’. Fiquei tão nervoso que errei a fala, gaguejei” (MARCOS: 1981, p. 252).

Plínio trabalhou em vários pequenos papéis nessa a segunda parte do espetáculo circense (depois da apresentação dos palhaços), o momento do teatro, com dramas, comédias e burletas. Apesar de nunca ter conquistado um “grande papel”, atuou sempre com réplicas, “papezinhos de destaque” (MARCOS: 1981, p. 251), em *Os transviados*, *O morro dos ventos uivantes*, *Saudosa maloca*, *Judas em sábado de aleluia*, *Os três sargentos*, *O rancho fundo*, *A escrava*, peças adaptadas livremente de obras literárias ou, conforme o caso, desenvolvidas a partir de músicas de sucesso. Esse aproveitamento livre de sucessos populares trazia público sem despesas com propaganda. Mas parece que vedava aos atores circenses o acesso a textos dramáticos autênticos, com estrutura mais complexa, de tal maneira que não se podia esperar da maioria dos atores bom conhecimento da cena teatral mais “erudita”, além circo. Plínio chegou comentar essa defasagem:

[...] Eu, particularmente, não tinha nenhum interesse [em leitura]: não ligava carreira artística a cultura, em hipótese alguma. Você entende? Essa é a diferença que a gente encontrava do circo para o teatro: os artistas de pavilhão de circo consideram a profissão como uma outra qualquer. Nunca eu tinha escutado ninguém falar assim: esta peça é cultural, é rica, essas coisas. Não, eu ouvia: ‘É uma grande peça porque dá margem a grandes interpretações’. (MARCOS: 1981, p. 253)

De qualquer forma, dirá com convicção que, ao entrar para o circo, “estava selada a [sua] sina” (MARCOS: 1976, p. 7). Sua carreira de dramaturgo, estimulada inicialmente, em latência, pelas histórias ouvidas em casa e pelas ruas do Macuco e arredores, alimentada pelas aventuras da malandragem, encontraria na vida circense o primeiro estágio prático. Em *Balada de um palhaço*, texto de 1984, Plínio enaltece esse

impulso que o empurrou para a vida artística definindo sua verdadeira inclinação: “Eu não entrei na trilha dos saltimbancos por acaso, nem pra ser um reles fazedor de graça. Eu queria consagrar a minha vida através de um imperioso apelo vocacional”. Essa ambição fê-lo perceber as limitações do circo Pavilhão Teatro Liberdade, e embora o amasse de fato, incomodava-lhe ver um bocado de artistas envelhecendo naquela “espelunca”, sem outras chances (MARCOS: 1996, p. 37). O palhaço Frajola “sonhava com a glória, que se resumia em ter sempre a casa cheia de público e poder trabalhar em noite de chuva, coisa que era impossível naquele pavilhão de zinco, todo furado” (MARCOS: 1976, p. 5). Além disso, por conta da questão financeira, o circo Pavilhão acabava e renascia vezes sem conta, ao sabor do vento¹⁵. Certa ocasião, sem tostão no bolso, mas vocacionado para o humor e a representação, Frajola debandou para o circo do palhaço Zé Redondo. Noutro momento trabalhou no circo do palhaço Borracha, que ficava em Cubatão, uma cidade “barra pesada”, mas de povo “teatreiro”, como escreveu Plínio tempos depois (ibidem). Neste circo “bem luxuoso”, de sucesso, trabalhava também Astrogildo Filho, na época um dos maiores galãs da tevê Tupi, amigo de Assis Chateaubreand e Ricardo Garcia, e que viria mais tarde a protagonizar *Oração para um pé-de-chinelo*, peça adaptada de um romance de Plínio. Astrogildo trabalharia muito tempo ao lado de Plínio quando este voltou ao circo Pavilhão Teatro Liberdade, depois de uma temporada perambulando pelo interior.

A fama e o reconhecimento por ter trabalhado no famoso e respeitado circo de “Seu Borracha” propiciaram a Frajola apresentar-se também em companhias teatrais como as de Zé Garrafa e de Wilma Duarte, além do Parque Teatro Atlas. Este último foi descrito por Plínio como “um parque de diversão. Nós, os artistas, servíamos para esconder o jogo que rolava atrás do palco: tinha roleta, tira vira-baixo, um jogo pesado” (1984, p. 94). Assim, Plínio começa a alternar picadeiro e palco. Começa a se aproximar do teatro.

Márcia de Barros (2005) diz que seus pais não chegaram a ver Plínio atuando, embora tivessem notícias de suas andanças, até porque o rapaz vinha pra casa com

¹⁵“Andarilhos, filhos do vento” é referência de Plínio para falar dos ciganos e andarilhos. Estes ganharam uma crônica em que Plínio registra as andanças de Frajola, o duro ofício do circo e a vida dos ciganos circenses.

freqüência. Segundo Márcia, não aceitavam a vida desgarrada dele, mas respeitavam sua vocação, com exceção do irmão Cláudio, que passou a desprezar ostensivamente a presença de Plínio como forma de protestar por sua escolha mambembe e inculta. Afora esta atitude de discordância nítida, a casa paterna se tornou algumas vezes um refúgio para o mambembe atribulado e sem dinheiro. Na segunda metade dos anos cinqüenta, depois de curta passagem pelo Circo São Sebastião, Plínio acabou em São Paulo, no circo de variedades de “Seu Ricardino”, cigano acostumado a vagar com a troupe pelo interior. Trabalhava então de quinta a domingo, e passava os outros dias da semana com a família, recompondo afeições. Quando voltou a trabalhar no Circo Pavilhão Liberdade, ainda instalado no Macuco, esses contatos se intensificaram.

Plínio trabalhou em vários circos, no Circo do Pingolô e da Ricardina, no Circo Toledo, entre outros aqui indicados. Seus depoimentos, tempos depois, atestariam simpatia maior pelo circo Pavilhão Teatro Liberdade, no Macuco (1981, p. 252), onde começou a praticar profissionalmente suas habilidades humorísticas. Idêntica ou maior afeição desenvolveu pelo Circo Rialto, de Ricardino, cigano chileno que sempre admirou. Ali, conta Plínio, poucas pessoas faziam todo o trabalho: ele, o palhaço; “seu Ricardino, o grande hipnotizador”; sua filha e o marido, encarregados dos números de equilíbrio e auxílio para entradas ao picadeiro. Dona Cora, esposa do proprietário, amestrava cachorrinhos e os apresentava no espetáculo. Um caso pitoresco envolveu a troupe numa cidadezinha interiorana. Ricardino, o hipnotizador, convocou uma senhora da platéia para provar sua mágica. No palco, dominada, ela se deitou e rolou sob as ordens do cigano. Dançou rumba, conga, tango, diz Plínio. “Tinha gente que pulava na cadeira de tanto rir” (MARCOS: 1984, p. 94-95). Então a polícia interrompeu o espetáculo, mandou o público embora e bateu em alguns artistas, ali mesmo e na cadeia depois. O circo saiu corrido da cidade, deixando para traz o dono, preso. Tudo porque a mulher sob hipnose era justamente a esposa do delegado local.

Nesta quadra difícil de andanças pelo interior, de dinheiro curto, Plínio juntou-se a Chibah, eletricista e palhaço do circo Rialto, e seguiram os trilhos da estrada de ferro Sorocabana, a cata de trabalho por cidades miúdas. Andaram por circos toureiros, onde Frajola mordida o rabo do touro para o bicho pular enquanto o

peão tentava dominá-lo, e por parques de diversões, trabalhando em barracas: aí Chibah comia fogo e Frajola contava histórias¹⁶.

A vida circense bem se coadunava com o espírito aventureiro e andarilho de Plínio. Foi uma grande escola de vida, aberta inclusive para experiências negativas. Fizera-o entender-se também como um “saltimbanco canastrão, cheio de ranço, vaidade, melindres, besteiras, tradições, invejas, rancores, ciúmes, experiências de vida”. Fornecera-lhe capital temático rico e variado para contar histórias (MARCOS: 1984, p. 23).

Quando a Polícia Federal dificultou a permanência do Circo Rialto no Brasil, depois do episódio narrado, Plínio sentiu que devia voltar para sua Santos. Reintegrou-se então à trupe do Circo Teatro Liberdade, onde começara sua carreira circense anos atrás. Foi aí que, certa noite de 1957, ao fim de uma apresentação, foi procurado por uma senhora, que pediu-lhe para substituir um ator na montagem de *Pflut, o fantasmilha*, de Maria Clara Machado. “Naquela noite”, confessou Plínio, “estava selada minha sina” (MARCOS: *Barrela*, 1976, p. 7).

9. Contador de histórias

Seu Armando era exímio contador de histórias, “fantástico”, como diz Plínio. Lia bastante e recontava para a molecada. Por exemplo: *O cortiço*, *O mulato*, *Casa de pensão*. Plínio reconhece dever a ele a vocação pra “contar bem histórias” (MARCOS, 1981, p. 250 e 253). Também as avós do dramaturgo, Dona Ana Angélica e Dona Lucila, e a mãe, Dona Hermínia, costumavam animar com histórias as reuniões noturnas, na calçada defronte a casa, com alguns vizinhos. A rua da infância e juventude de Plínio, das Laranjeiras, ou Antônio Damin, transformava-se, à noite, segundo o escritor, “numa verdadeira universidade de cultura popular” (MARCOS,

¹⁶ Grande parte das memórias circenses de Plínio está relatada em *Quebradas do Mundaerú* e referenciadas por Paulo Laniy: “Andarilho na corda bamba”. Revista *Cult*, 1999, n. 27, p. 18.

1996, p. 29). Márcia Barros lembra de domingos no seu tempo de menina, quando, em sua casa, uma avó preparava quitutes, um tio tocava violino, um avô contava façanhas, e ele, o moleque Plínio, alegrava o dia “contando piadas e fazendo teatrinhos” (2004). Vera Artaxo, segunda esposa de Plínio, informa que a “lembrança das conversas nas calçadas de sua infância, em Santos – animadas pelas avós Ana Angélica e Lucila e pelos pais, Armando e Hermínia –, manteve viva em Plínio essa tradição” (Expressão Pessoal)¹⁷. A “tradição” a que a jornalista se refere é o hábito de contar histórias de forma entusiasmada, empolgante.

Para ela, Plínio

Plínio e os pais, década de 50.
Sítio Oficial.



aprendeu contando, ouvindo, conversando simplesmente. Pegou o ritmo nas 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 curtiam 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... (Cf. 2004)

Assim se formou o contador de histórias, o dramaturgo. Se cabe um trocadinho, formou-se informalmente, comprometido com a gente simples, nos temas e na dicção. Observa ainda Vera:

Quem teve o privilégio de ouvi-lo, num auditório ou numa mesa de bar – jamais importou o tipo de platéia, se formal ou informal – sabe com que grandeza ele exercia o ofício de contador de histórias. Em cada roda, Plínio reafirmou os compromissos assumidos na esquina de seu velho quarteirão. Queria contar histórias de sua gente. (Expressão pessoal, 15. out. 2004)

Viriam depois ajudá-lo na vocação outros contextos, alguns nada familiares, recantos sórdidos da cidade, histórias da marginalidade. O contador de histórias

¹⁷ ARTAXO. Expressão pessoal, 15. out. 2004.

aumentava seu cabedal temático conhecendo outras realidades, nada idílicas. Desenvolvia e aprimorava a vocação abrindo-se francamente para essas realidades. “Cada um conta do jeito que vê, do jeito que ouve. Não é fácil ver. Não é fácil ouvir. [...] Ninguém vê ou ouve, se tiver preconceitos”, explica Plínio. Procurava “olhar pra fora”, e com “olhos cegos” e “ouvidos surdos” (MARCOS: 1984, p. 37). João Apolinário sustenta que a originalidade de Plínio estaria exatamente no modo de ele observar o mundo, “de baixo para cima, dos pés à cabeça, com os mesmos olhos do povo, tal como o povo vê e sente a realidade” (2002, p. 48). O contador de histórias predispõe-se, portanto, desde rapazinho, a uma mirada sem preconceito e opta por buscar seus assuntos bem distante das altas rodas sociais, dos círculos empresariais sofisticados. Recolhe histórias, como disse, “nas quebradas do mundaréu”, onde “o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos” (MARCOS: 1984, p. 13).

Parece ter sido esse “olhar pra fora” que possibilitou o contato com a cultura cigana, em 1957, quando, com 22 anos, conheceu o cigano Ricardino, dono do Circo Teatro Rialto, com quem trabalhou, como palhaço, no final dos anos cinquenta, perambulando por cidadezinhas do interior. Plínio fala de Ricardino com admiração e gratidão. Foi ele quem anunciou, lendo sua mão, que não seria palhaço e sim “contador de histórias”. Usando as palavras, Plínio iria “tocar as pessoas com elas”. Explicou-lhe que uns sabem curar, outros são políglotas, há os que cantavam, os que interpretam leis. Outros contam histórias, como era o caso de Plínio. “Está na Bíblia que assim que é”, arrematou o amigo (1996, p. 7). Este cigano foi muito importante na formação de Plínio como escritor. Ajudou-o a entender sua vocação, a aceitar a sina de contador de histórias, abriu-lhe o espírito para a importância das palavras, para sua utilidade emocional. Plínio se lembraria dele com gratidão: homem bom, impressionador, cheio de rompantes lingüísticos, hábil tanto para vender objetos falsificados quanto para contar histórias, para falar “o que os otários queriam ouvir”. Aprendera a arte de impressionar “através das coisas que sabia sendo cigano de feira. Lia a mão, adivinhava pensamento. Ditava as cartas” (idem, p. 19). Teria adivinhado a vocação, o “pensamento”, de Plínio, contar histórias, e teria ditado as cartas de seu futuro: tornar-se um bom contador. Ainda que Plínio admita não ter

querido, então, ser um contador de história, como relata em *Prisioneiro de uma canção*, não ignorou os conselhos “da praga do cigano”, assim descritos:

Maldito gadjo! Conte história. Essa é a sua trilha. Filho da puta! Bastardo! Toque as pessoas com as palavras. Não se gaste à toa procurando fora as energias. A fonte é dentro. A fonte é dentro. Entendeu? Tira dessa fonte a energia para as palavras das suas histórias. E queira Deus que os da sua raça te odeiem por causa dessas palavras, porque na mesma medida você será amado. E se assim não for, gajdo filho da puta, você vai penar pelo menos nas suas próximas mil vidas. (idem, p. 20)

O cigano revelava a Plínio que sua vocação ia além das estripulias do palhaço Frajola. E fazia-o entender que precisava de estudos orientados, carecia aprender a lidar melhor com as palavras, e isso parecia contrariar sua índole pouco disciplinada para as lições formais. Anota Plínio, no mesmo depoimento: “Palavras. Palavras. Eu não sabia de palavras, energia, palavras. E nem queria saber” (p. 20). Mas reconhecia que sua vocação era “afirmação [vital] doentia” (idem, p. 15).

Uma das primeiras histórias escritas por Plínio foi “para a Dereca”. Dereca era o apelido de Walderez, a namorada com quem um dia viria a se casar:

Era mentira. Tudo mentira. A história era mentira. As palavras eram apenas palavras. Elefantinho. Vermelho. Cofre. Tiro. Palavras que qualquer um podia dizer. Mas a energia, eu puxava do fundo da minha alma. A energia era verdadeira, recolhida e acumulada noites e noites a fio nos parquinhos em que trabalhei de tomador de conta de barraca de porquinhos da Índia. As palavras da história eram palavras. A solidão era infinita. Verdadeira. Pesou. A Dereca sentiu. Teve compaixão. Deixou correr suas lágrimas pelo rosto bonito. Estava tocada. Até casou comigo. Ali mesmo, na beira da lagoa do Embu. A lua era cheia. Uma enorme goiaba do tamanho do meu quintal. (MARCOS, 1984, p. 20-1)

Ficou do cigano, como se nota, a lição de que o bom uso da palavra compromete-se com a emoção, com certa energia interior. Nessa goiaba enorme do tamanho de um quintal presente-se o versátil manuseador do verbo que o rapaz apaixonado se tornará. Também ficou dos conselhos de Ricardino outra lição, agora para a vida prática: não basta o talento, é preciso saber agir. O cigano viu um cantor

de cabaré do cais, sedento de fama e glória, padecer no anonimato. Ricardino explicou a Plínio que esse artista confiou apenas na própria voz e seguiu “seu próprio canto como um sonado”, batendo perna à toa. Avisou o rapaz: “A porta abre pra dentro” (idem, p. 29). Era preciso, portanto, abrir a porta no rumo certo, aproveitar bem as oportunidades. Lição de vida prática. Havia, no entanto, aquela luta íntima a incomodar Plínio, a luta com as palavras. Essa deficiência, de certa forma eliminada com o tempo, e a necessidade de superá-la, marcaram bastante o escritor, não raro arrancando-lhe confissões pessimistas, às vezes tismadas daquela autodepreciação bocuda que acabou parte quase folclórica de suas revelações autobiográficas. Acusou sem pudor suas supostas limitações temáticas: “Sei que meu puçá tem vara curta e por essas e outras só posso pescar o que aparece boiando nas águas barrentas em que navego contra a maré” (MARCOS: 1984, p. 37). E fez o mesmo em relação ao trato lingüístico:

As palavras são palavras. Mas às vezes, só às vezes, eu uso a palavra certa com a energia certa. Um mistério. Tem gente, eu conheço uma porção de gente desse naipe, que pode viver de escrever suas histórias, de empilhar palavras a toda hora, sobre qualquer assunto. Escrevem sobre a lua. Depois sobre o amor. Depois sobre a fé. Sobre o dia-a-dia, sobre o trabalho, a liberdade. Eu não consigo. Tem gente que vive de escrever. [...] Eu não consigo usar as palavras com energia certa. Elas vêm quando querem. Brotam. Eu não sou senhor de nada, nem da energia. Eu estou e aí... não é quando quero. (idem, p. 26)

Quem conhece a obra de Plínio acusaria nessa declaração certo exagero. Há mesmo quem aponte na sua frase, no seu vocabulário, uma energia inusitada, ainda que concessivos aos palavrões. Talvez não se explique o sucesso de suas história sem considerar o quanto carregam, no assunto e na linguagem, dessa energia de que falava o cigano “velho truqueiro” seu amigo.

10. Do povo e da escória: tema e linguagem

Plínio revelou certa ocasião que era de origem “mais ou menos humilde” (1981, p. 249). E sua memória criativa conservou para sempre vínculos indissolúveis com esse universo mais ou menos humilde de sua infância e juventude. Ela se agita na cabeça e no coração de quem foi criado no Macuco, bairro operário por tradição, encravado entre a zona de meretrício e o cais do porto, entre cortiços e casarões. Estava atento, alimentando simpatia, à movimentação da fauna humana na sua labuta diária. Era gente pobre, trabalhadora, gente sua, que passava logo pela manhã pela rua de chão batido em direção ao cais do porto:

[...] iam assobiando as doces canções de liberdade. E eu via, no meu delírio, toda a gente minha. Uma gente boa. Tão amiga! Quantas vezes o jantar da minha casa não foi feito com a solidária xícara de arroz emprestada por cima da cerca do quintal. Minha gente. Que nunca se submetia. (MARCOS, 1996, p. 29)

Interessava-lhe discutir os problemas do homem do povo “até as últimas conseqüências”, e no exercício desse idealismo revelava solidariedade apaixonada: “eu quero sempre me encontrar com o povo. Eu falo e ouço e me encho de fé sabendo que a cada momento que o povo brasileiro sonha com a justiça, com a divisão dos pães, significa que mais ou mais tarde nos respeitaremos por isso, que é a nossa crença” (2002, p. 128). Em outra ocasião, falou sobre seu compromisso com essa gente: “Se uma vanguarda não caminhar junto do povo acaba até servindo a quem detém o poder. É preferível caminhar no nível do povo, não fazendo concessões de idéias, mas fazendo concessões na forma para atingi-lo” (1981, p. 256). O lastro biográfico explicaria o sucesso literário desse empreendimento.

Moleque ainda, Plínio extrapolou as fronteiras do bairro suburbano para encontrar outras experiências fora do universo familiar por toda a cidade e na baixada santista, experiências que lhe revelaram uma camada, o povo simples, pobre, e uma subcamada, a escória, que nem chega a ser classificada como classe social. De personalidade ativa e vibrante, Plínio não se permitia ficar alheio aos ritos sociais cotidianos. Aprendeu cedo que havia pobres e ricos, remediados e desvalidos, ajustados e desajustados. Suas andanças de adolescente inquieto por toda a cidade fizeram-no perder a ingenuidade e revelaram experiências até contrárias a princípios

que aprendera em casa. Já então navegava “contra a maré”, indisciplinado, arredo à escola. “O Plínio era mais da rua. Não se ligava muito à família”, afirma a irmã Márcia (2004), pensando no irmão já rapazinho.

Não bastasse a obra falar por si, é ponto crítico comum essa opção de Plínio pelos desvalidos, ainda que essa opinião soe ligeira e superficial. Essa atenção aos marginalizados e aos marginais pode mesmo ser tomada como obsessiva. Na zona portuária, contígua ao Macuco, podia ver tanto os estivadores na dura faina de embarcar sacas e sacas de café, quanto os freqüentadores de prostíbulos, ambiente que juntava interesse econômico e brigas de valentões, histórias de navalhas e vinganças. Essa gente miserável, disse Plínio, era sua gente:

Eu quero é contar história da gente minha, que é essa gente que só pega a pior, só come da banda podre, o bagulho catado no chão da feira. Quero falar dessa gente que mora na beira dos córregos e quase se afoga toda vez que chove. Quero falar dessa gente que só berra da geral sem nunca influir no resultado. É disso que eu quero falar. (1996, p. 33)

Incomodava-o a miséria alheia, desde aquela manifesta na pobreza pura e simples, até aquela mergulhada na marginalidade, com seu corolário de violência, de bandidagem. Neste caso, para ele todos eram vítimas que, feridas, defendiam-se como podiam. Conviver nos becos do cais do porto entre mendigos, cafetões, prostitutas, homossexuais, ladrões e assassinos foi um aprendizado. Para não ser cooptado de vez, perdendo-se nesse submundo, Plínio tinha a seu favor (embora contra a sua vontade, talvez) a atenção paterna e, mais entranhado em si, as raízes de sua boa formação familiar, forças que impunham limites de envolvimento, dificultando seu descambar na contravenção e no crime. Narciso de Andrade, amigo de andanças, informa que ele tinha, sim, facilidade para se envolver com a malandragem, com gente como aquela do cais que, para sobreviver, não dava mole. Mas não tinha jeito pra valentão. “O Plínio”, ressalta, “era uma espécie de discípulo, observador, mas nunca foi marginal como eles” (2004).

A habilidade com que, depois, retratou o que via, decorre, como depõe Carlos Pinto, amigo desde a adolescência, de uma capacidade especial para enxergar nas ruas e becos potenciais cenários, situações e personagens, coisas que os amigos viam

com outros olhos. Segundo Décio de Almeida Prado, “Plínio tinha uma experiência humana ligada às classes pobres e levou esse mundo para o teatro, até então em grande medida desconhecida. O teatro dele não era exatamente político, de ricos contra pobres, mas trazia uma experiência amarga dos pobres” (PRADO: 1985, 35). Seus textos espelham, segundo João Apolinário de um povo “capaz de rir de suas próprias desgraças. Falam de samba e futebol, encontros e desencontros, esperanças e desilusões. Retratam o submundo” (2002, p. 48).

O resgate dos valores populares, nos termos aqui propostos, incluía a preocupação com a linguagem popular, com a prosódia por vezes grosseira da marginalidade. Usando o verbo do povo, sua linguagem, suas gírias, o seu tom violento, Plínio retrata o “mundo real, o universo do brasileiro” (ibidem). Em sua obra, o calão da marginalidade e da bandidagem é das marcas mais vibrantes. “Naturalmente”, conta Plínio referindo-se ao primeiro texto teatral, “eles [do circo Pavilhão Teatro Liberdade] acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem” (MARCOS: 1976, p. 6).

Por causa dessa verve lingüística, Plínio enfrentará críticas azedas, e conhecerá a censura de perto, mesmo antes de sua intensificação, com o advento do regime militar, a partir de 1964. Eis como João Apolinário (2002, p. 49) narra os problemas com *Barrela*, quando levada à cena pela primeira vez:

Em 1959 era muito forte! “Merda” não se falava. Imagine uma peça que não só fala como também mostra o que está sendo dito, as luzes se apagam e a barrela acontece... Além disso, a peça possuía um linguajar típico das cadeias, não tinha meias palavras. O Plínio nunca teve meias palavras. Então eles cortaram esta e mais umas duas frases. Quando os censores viraram as costas, Plínio disse pra gente: “Não vamos mudar porra nenhuma, vamos falar com todas as letras”. No dia da estréia foi assim mesmo.

Lucineia

Então responder suas
perguntas, da melhor forma
possível.
É com satisfação que
relembro meu passado distante
meus avós paternos, muito
queridos por nós.
meu avô chamava-se
Francisco Martins Barros e a
avó: Teuila. Tiveram Barros
seus filhos:
Edemundo - casado com Maria
filhos Edimundo e Ademair
Gilberto casado com Carmem
filhos Gilberto e Miriam
Adalgisa - solteira, há 70
Anos na cidade, há 70
filhos: Eugênia, Rosângela e
Dica - casada com Martins
filhos: Marina, Eunice, Inês
Leonor - casada com Agenor
filhos: Antonio, Paulo, S. L. da
Ólia.



Não sei se consigo
escrever tudo que você
gostaria de saber.
Meu tempo é curto, mas
se tivesse mais tempo,
escreveria um romance.
Peço muito a você e
agradeço pelo seu compromisso
de querer saber detalhes,
do meu irmão querido, que
você deu seu recado, e foi.
O Querido partiu!
Márcia
14.08.2005

Páginas de carta de Márcia B. Parisi
à autora, 14.08.2004.
Plínio, Márcia e tias na foto, década de 50.

CAPÍTULO III

NO TEATRO E NA DRAMATURGIA (1956-1961)

1. Em cena

Em 1930 uma revolução colocou Getúlio Vargas no comando do país, de onde sairia só em 1945, para retornar em 1950, agora pelo voto popular. Em 1954, quando termina tragicamente a era Vargas, Plínio Marcos estava encostando nos trinta anos, quase todos vividos politicamente sob o comando desse “pai dos pobres”. Quando tinha dois anos, em 1937, Vargas instaurou o Estado Novo, e a censura cultural recrudesciu acompanhando o aperto político. As emissoras de rádio, os jornais e revistas, o teatro e o cinema estiveram sob severa vigilância até 1945. O Departamento de Imprensa e Propaganda impunha o nome e a ação do grande líder popular e insistia na visão ufanista de um “Brasil brasileiro”, mais ou menos sintetizada na aquarela musical de Ary Barroso. A mirada crítica realista, a visão “catastrófica” do atraso brasileiro, como propõe Cândido (2000), aparecia na literatura de 30 e 40, notadamente na prosa nordestina. E a percebemos na pintura de Segal e de Portinari, por exemplo. O teatro, em 1932, com *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, mostra já certa indisposição com a ordem burguesa ao satirizar a

filantropia interesseira e criticar, ainda que superficialmente, o capitalismo. O sucesso dessa peça, encenada décadas afora, era um dos carros-chefes da companhia do ator Procópio Ferreira, então um dos maiores nomes do teatro brasileiro. Outro autor de citação necessária nesse contexto é Oswald de Andrade, ligado à Semana de Arte Moderna. Ainda que suas peças não tivessem sido encenadas na década de trinta, foram aí criadas e publicadas. *O homem e o cavalo* é de 1934; *A morta*, de 1936; e *O rei da vela*, de 1937. Nesta última, Oswald fez uma análise irônica das contradições sociais e econômicas do Brasil. Aberlardo I, o rei da vela, quer ser representante típico da burguesia nacional ligada a cafeicultores decadentes e a capitalistas internacionais. Oswald, já em 1931, junto com Patrícia Galvão, a Pagu, posaram de revolucionários com seu jornal *O homem do povo*; em 1936 ela foi presa sob acusação de “agitadora”, envolvida numa “ação extremista”.

A partir de 1950 os meios de difusão massiva receberam o impacto da televisão, e a exaltação do progresso e da modernidade impõe, ao lado do consumismo, novas formas de sensibilidade lúdica. Lutando na tradição, por sua natureza cênica “viva”, a arte teatral brasileira se desenvolveu contando também com participações estrangeiras. O surto do teatro paulista, bastante cosmopolita, passou então a dominar o panorama nacional. Segundo Décio de Almeida Prado, “o Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Jonson e Anouilh” (1984: p. 545). A Segunda Guerra havia empurrado para o Brasil artistas e intelectuais, encenadores, professores universitários. Segundo Décio, esse internacionalismo foi benéfico, visto que o país “sentia necessidade de expandir-se” e “escapar de quadros demasiado provincianos” (1984, p. 548).



Pagu entre estudantes, década de 50

Nesse contexto, quando as casas de espetáculos se adaptavam a novos métodos de montagem, surgiram vários grupos importantes, entre eles o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC (1948). A dramaturgia brasileira aceitava "finalmente a sua posição secundária como diversão popular, renunciando aos gêneros musicais, mais dispendiosos e mais lucrativos, para se concentrar no drama e na comédia" (PRADO: 1984, p. 546), mas não deixaria de incomodar-se, na luta pela sobrevivência, com os apelos mercadológicos. Uma tentativa de estabilização pedia, observa Décio, "que todos servissem ao teatro, já que ele mal conseguia servir-se a si mesmo. Não sendo mais comércio, tinha forçosamente de ser arte" (1984, p. 546). Daí, conforme a lição de Stanislawski e de Copeau, a grande valorização do texto literário, principalmente aquele nada ou pouco afetado pela rigidez esteticista de "escolas", como o naturalismo, o simbolismo, o expressionismo. Décio fala em textos ainda "virgens para o palco nacional, como também o eram a tragédia antiga e o drama moderno, e até mesmo a comédia um pouco mais requintada em seus procedimentos" (1984, p. 547). Não se fala, então, para o começo dos anos 50, de um teatro mais decididamente popular, de um desdobramento mais crítico e direto das iniciativas de Joracy e de Oswald. Em 1955 Jorge Andrade põe no palco sua *A moratória*, preocupado, segundo S. Magaldi, com a "incorporação das fontes rurais" (1977, p. 212), postura depois assumida também por outros autores nessa tentativa de diálogo mais direto com a realidade brasileira. Andrade criou um ciclo de peças cuja

temática centra-se na ambiência das fazendas de café em São Paulo. José Lins do Rego e Jorge Amado também abordavam, no romance, esses conflitos envolvendo gente desvalida¹⁸. Em 1957, Ariano Suassuna apresenta *O Auto da compadecida*, peça carregada de fontes rurais e religiosidade popular; e em 1958 Gianfrancesco Guarnieri leva ao palco sua *Eles não usam Black-tie*, tematizando o “indivíduo que procura salvar-se sozinho, desconhecendo o interesse coletivo, se volta à solidão irremediável e ao desprezo dos demais” (1977, p. 230). A cena brasileira evolui, portanto, numa de suas vertentes, para esse compromisso temático mais popular.

O público santista acompanhava a vida teatral dos grandes centros, além de preservar uma tradição local forte. Companhias de teatro e óperas apresentavam-se, já no século XIX, no Teatro Rink, localizado no centro da cidade. Para receber um público mais exigente e eclético, um grupo particular construiu o Teatro Guarani, em 1882. Nele e no Teatro Coliseu Santista, inaugurado em 1924, famosas e variadas companhias teatrais se apresentavam, algumas com artistas que fariam nome nacionalmente, como Cacilda Becker, Procópio Ferreira, Iones Yáconis, Bibi Ferreira, Vicente Celestino, Sérgio Cardoso.



¹⁸ . Para Magaldi, a leitura de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, é que teria encaminhado Jorge Andrade à “pista da nova dialogação: frases secas, cortantes, incisivas – um pingue-pongue contínuo em que a palavra ressoa em plenitude ao ser proclamada no palco” (MAGALDI: 1977, p. 216).



Teatro Coliseu, Santos. Arquivo da Prefeitura Municipal.

O movimento teatral em Santos sempre se mostrou regular e de qualidade, por quatro motivos principais: a cidade sempre foi um tradicional centro de talentos; o esforço histórico do Real Centro Português da cidade¹⁹, que já em 1899 organizou a Corporação Cênica e construiu o Salão-Teatro (inaugurado em abril de 1908); a promoção constante, na cidade, de espetáculos, de ciclos; e a proximidade de Santos com São Paulo, favorecendo o diálogo cultural enriquecedor e a presença de profissionais e companhias importantes. Entre as peças de maior relevância e sucesso público encenadas no Centro Português, no decorrer dos anos, estão *Com amor não se brinca*, do santista Epitácio Pessoa, em 1922; e *Outono em flor*, do português Julio Dantas, levada pela primeira vez à cena no Brasil, pela Corporação, em junho de 1949. Do mesmo autor foram ainda encenadas no Salão-Teatro: *Passos de Vieira*, *A severa*, *A ceia dos cardeais*, *Rosas de todo ano*. Todas as semanas, nas famosas “domingueiras”, o público que enchia a casa vivia “momentos de forte emoção” (ALVES, 1995, p. 26).

¹⁹ O Centro Português, realizado “com o sonho de construir uma associação onde reunisse a Colônia Portuguesa com fins recreativos, educativos, culturais e para defesa e amparo dos portugueses humildes” (*Centro Português de Santos e o seu Centenário*. Portugal: *A Folha Cultural*, 1995, p. 25) teve sua primeira sede social, em 1895, à Praça da República, n.11. Iniciou suas atividades com a fundação da Escola João de Deus. Esta ensinava, além do curso primário, dança, arte dramática, esgrima, francês e música. A inauguração da segunda e definitiva sede do Centro, em estilo neomanuelino, ocorreu em 8 de outubro de 1900, à Amador Bueno, n. 188, esquina com Martim Afonso.



Edifício do Centro Português – Santos. Arquivo pessoal, 2005



Teatro de Câmara do Centro Português, local de encenação de *Barrela*.
Arquivo pessoal, 2004



Palco do Teatro de Câmara do Centro Português, anos 50. Foto decida por
Sr. Duarte Almeida, 2004.

Uma pesquisa cuidadosa apontaria certamente um número expressivo de nomes e encenações também nos palcos históricos do Coliseu e do Guarani²⁰, casas inauguradas no século XIX. Mas foi nos anos de 1940 e, sobretudo nos de 50, que a atividade teatral santista se intensificou, juntando talento criativo e interesse público. O Centro Português e a Secretaria Municipal de Cultura promoviam festivais periódicos, de estímulo à iniciativa amadora. As apresentações escapavam à exclusividade do palco italiano, o tradicional (caixa cênica de três paredes com abertura para o público), ajustando-se à cultura cênica popular, como a do circo, em especial, de grande importância na vida de Plínio, e base inicial de sua formação artística.

Plínio integrara-se ao movimento cênico santista a partir dos dezesseis anos no palco-picadeiro do Circo Teatro Pavilhão Liberdade, também chamado apenas de Pavilhão, onde conheceu personalidades artísticas importantes, como Procópio Ferreira, Nilo Nello, Oscarito, Vicente Celestino entre outras. No Pavilhão participou de *Paixão de Cristo*, *O mundo não me quis*, *Rancho fundo*, *O ébrio*. Integrado ao movimento amador, passou a dedicar-se ao teatro de palco italiano na segunda metade da década de cinquenta, então na faixa dos vinte anos de idade, pouco antes de juntar-se a um grupo de artistas e intelectuais, para dividir noites de conversas e chopp. Participou de festivais, atuando em peças infantis (*Verinha e o lobo*, *Menina sem nome*, *A longa viagem m de volta*, *Escurial*, *O rapto das cebolinhas*, *Jenny no pomar*), algumas delas premiadas em 1958 e 1959.

Esse período de artista amador encontra-se bem documentado. Nos arquivos da *Tribuna* de Santos, por exemplo, há bom material, até porque este periódico esteve diretamente envolvido com algumas atividades teatrais da cidade.²¹ Lemos na edição de oito de junho de 1957 que Plínio fazia parte do Grupo Experimental de Teatro Infantil (GETI), companhia cuja direção era de Patrícia Galvão. Este mesmo

²⁰ Infelizmente, hoje (2005), o Teatro Guarani é um amontoado de ruínas e mato com uma placa anunciando reconstrução, e o Teatro Coliseu encontra-se em reforma, depois de longo período de conflito entre governos estadual e municipal pelo custeio das obras.

²¹ As referências foram encontradas e conferidas em arquivos da *Tribuna*, em registros e atas do Centro Português (gentilmente cedidos pelo Sr. Duarte, presidente do Centro em 2004) e do Teatro Municipal.

periódico promovia anualmente, a partir de 1957, palestras com grandes nomes da dramaturgia vindos principalmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre eles Augusto Boal, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Maria José de Carvalho. Companhias como o TBC e o Arena, de São Paulo, se apresentavam na cidade. Essa notável movimentação cênica estimulou iniciativas e empreendimentos. Os grupos amadores tinham às vezes o auxílio de clubes, de companhias portuárias e escolas. Dentre eles, merecem citação os grupos do IT Club, da Companhia das Docas, e do Clube de Arte. Este promoveu vários cursos de Arte Dramática sob regência do professor Emílio Fontana. O I Festival Santista de Teatro Amador aconteceu em novembro 1957, organizado pelo Departamento de Cultura da *Tribuna*, que também promoveu o segundo, em janeiro de 1958. Em outubro, a peça *Menina sem nome*, em que Plínio atuou, foi premiada como melhor espetáculo. Na ocasião, Plínio recebeu ainda a premiação de melhor diretor. Ainda em 1958, dia dez de junho, ele participou, pelo GETI, da encenação de *Pluft, o fantasmilha*, de Maria Clara Machado. Em dezembro Plínio foi premiado como melhor ator no Festival Regional de Teatro Amador, por sua participação em *Menina sem nome*.

Por ser considerada um importante pólo de atividade teatral, Santos foi escolhida por Paschoal Carlos Magno para sediar o II Festival Nacional dos Estudantes, em julho 1959, e então Plínio é novamente premiado, desta vez pela participação em *O porquinho Tchitcho*, encenada no Festival de Teatro Amador do Litoral. No mesmo ano atua pelo o grupo TEV (Teatro de Vanguarda), que estreava, dirigido por Patrícia Galvão, já agora interpretando o personagem Stocco Tonono, da mesma peça *O porquinho...* Pelo GETI atuará em *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado.

O Festival Regional de Teatro Amador realizou sua segunda edição, no Salão-Teatro do Real Centro Português, nos últimos dias de outubro e primeiros de novembro de 1959. Plínio, pelo Clube de Arte, apresentou *Verinha e o lobo* em primeiro de novembro, e foi premiado, por ela, como melhor diretor do festival. Na mesma noite, *Barrela*, sua primeira peça, estreou, com estudantes do Corpo Cênico do

Teatro de Câmara²². Foi considerado o melhor espetáculo do festival, dando a Plínio, de lambuja, o prêmio de melhor autor. Este prêmio lhe valeu uma bolsa de estudos em arte dramática para o ano seguinte, da qual não chegou a se servir. Com todo esse reconhecimento, estranha-se que Plínio (tanto quanto pude apurar) não tivesse participado do I Festival Brasileiro de Teatro Profissional, realizado ainda em Santos em 1960. No ano seguinte, tensões políticas locais e problemas com a censura minaram esse entusiasmado movimento cênico local, e o Festival Brasileiro de Teatro Profissional foi transferido para Santo André. Mas Plínio, integrado a um grupo de artistas e intelectuais, continuaria polemizando.

Esse aguerrido envolvimento no trabalho cênico santista do final dos anos cinquenta, somado às relações com artistas e intelectuais do grupo de Patrícia Galvão (apresentadas adiante), possibilitaram a Plínio conhecer e ou trabalhar com pessoas de vários segmentos artísticos, algumas de fama nacional: Paulo Lara, Vasco Oscar Nunes, Júlio Bittencourt, Oscar Von Pfüll, Gilberta Von Pfüll, Nélia Silva, Cleide Yaconis, Miroel Silveira, Castor Fernandes, Nelson Andrade, Mário Gruber, Aluísio do Mosaico, Terezinha de Almeida, Creusa Carvalho, Sérgio Mamberti e Cláudio Mamberti, os cenógrafos Lúcio Menezes, Newton Souza Telles. Nos anos sessenta e setenta o brasileiro ouviria falar ainda de outros interlocutores de Plínio à época: Pedro Bandeira, Carlos Melhém, Hercílio Tranjano, Bete Mendes, Ney Latorraca, Nuno Leal Maia, Jandira Martini, Eliana Rocha, Neide Veneziano, Carlos Pinto, Marcos Rodrigues, Carolina de Freitas, Tanah Correa. Plínio, referindo-se a esse solo fértil de sua terra natal, falará de um “celeiro santista”, de uma “curriola enorme que cresce a cada ano”²³. Se a crítica tem razão, ele, Plínio Marcos, é outro filho ilustre desse torrão.

²² Uma pré-estréia de *Barrela* aconteceu no Clube de Arte. Os ensaios prosseguiram mesmo tendo sido censurada. A peça foi liberada pela Censura para uma única apresentação em 28 de novembro de 1959.

²³ Acessível em <<http://www.bethynha.com.br/esses-mestres.htm>> Acesso em 10/02/2004.

2. Do circo ao círculo: Pagu



Nos anos em que participava ativamente do teatro amador santista, como ator e como diretor, e ainda como autor de duas peças (*Barrela* e *Fantoches*), de 1957 até o começo dos anos 60, Plínio integrou um grupo livre-pensante e boêmio de que fazia parte Patrícia Helder Galvão, a responsável, ao que parece, pela mudança de vida do jovem circense. Em 1957, esta distinta senhora, então com 47 anos, adentrou os bastidores do Circo Pavilhão Teatro Liberdade procurando o palhaço Frajola. queria que o rapaz trabalhasse com ela, como aqui já se disse²⁴. Esse encontro parece ter sido, de fato, determinante para a carreira teatral de Plínio, ou pelo menos para o início dela. E soa estranho notar que sua importância passou quase despercebida nas referências a esse episódio. Pagu era nome respeitado na cultura brasileira, não

²⁴ Praticamente todas as indicações bibliográficas apontam 1958 como tendo sido o ano que Pagu e Plínio se conheceram e pela primeira vez teriam trabalhado juntos, em *Pluft*. Parece-me um equívoco, por isso, opto por 1957, respaldando-me no fato de que, pelos informes da *Tribuna* (citados em “Plínio Marcos no cenário do teatro amador santista”), em junho de 1957, Plínio já integrava o GETI, sob direção de Pagu. Há uma outra versão para este mesmo episódio que implica, inclusive, a meu ver, juízo de valor na situação. No prefácio da 1ª edição de *Barrela* (Editora Símbolo), e tanto quanto pude perceber, somente ali, há uma versão do próprio Plínio, redigida em 1976, contando que Paulo Lara (do *Jornal da Tarde* em 1976), que o “conhecia de vista”, teria lhe procurado para “quebrar um galho na peça *Pluft, o fantasmilha*, que o Vasco Oscar Nunes (de *A Gazeta*, em 76) [...] ia dirigir para o Grêmio da Calderaria das Docas”. Plínio conta que então foi até lá e conheceu uma “mulher maravilhosa”, que se tratava de Pagu (p. 6). Se esta versão é verdadeira, e não há mal algum em o ser, a ida de Pagu ao circo à procura de Plínio seria inverossímil, assim como a informação de que a peça teria sido encenada já no dia seguinte. (Atente-se para a expressão “ia dirigir a peça”). A diferença nas versões incomoda, pois em pesquisa nos arquivos da *Tribuna de Santos*, descubro a referência de que Plínio teria encenado *Pluft, o fantasmilha* no ano de 1958, pelo GETI. Ora, se o GETI era dirigido por Pagu, a possibilidade dessa versão ser verdadeira é tão válida quanto a de Pagu própria ter ido procurar Plínio, versão reforçada pelo número incontável de vezes que a história foi citada. Equívoco ou blague? E onde está o equívoco? Na versão da Editora Símbolo? E onde está a blague? Em Plínio ter corrido às Docas para tentar o papel e contar a versão (que lhe confia maior importância, evidentemente) de que a própria Pagu o teria ido procurar após um espetáculo do Circo Teatro Liberdade?



Cena da
peça: *Os
Fantoches*,
1960



Cena da peça *Barrela*, 1958
Fotos do Sítio Oficial.

bastasse ter trazido para o Brasil, do Oriente, a soja, em conluio com Raul Bopp, diplomata por aquelas bandas. De família paulistana burguesa, surpreendeu desde a juventude pela ousadia, pelo atrevimento. Chegou a ser considerada musa da poesia surrealista brasileira na década de 20, chegou a casar-se com o irreverente Oswald de Andrade, mulherengo diplomado numa *garçonnière* movimentada, que dividia com amigos. Foi comunista filiada, e movida por ideais socialistas, que resolveu pôr em prática, chegou a ser presa. Era poeta, ficcionista, fez jornalismo vibrante e combativo. Andou por alguns países, viajou culturalmente. Falou de Freud, Kafka e Joyce, autores quase desconhecidos no Brasil, traduziu Ionesco e Arrabal. Em Santos, lutou pela construção do Teatro Municipal, pela criação e desenvolvimento de uma forte tradição do teatro amador. No tempo em que conviveu com Plínio, passava por uma intelectual ativa, amante do teatro. Escrevia para *A Tribuna de Santos*, promovia festivais e espetáculos, incentivava a formação de grupos teatrais amadores, e fundou o Teatro de Vanguarda (GETI e TEV).



Foto de arquivo pessoal de Lúcia T. Furlani reproduzida em *Croquis de Pagu*, 2004.

Em 1957, ela apareceu inesperadamente no Circo Teatro Pavilhão Liberdade e convidou Plínio para substituir um ator na peça que dirigia *Pluft, o Fantasminha*. Mais que isso, chamou-o para seu círculo de amigos, reforçando uma amizade que durou

até 1962, quando ela faleceu, vítima de câncer pulmonar. Plínio Já estava então em São Paulo, para onde se mudara um ano antes. Certa ocasião se referiu a ela, pensando no contexto teatral de Santos, como um “anjo anarquista que veio ao mundo para nos inquietar” (MARCOS: 1981, p. 249). Essa inquietação, que fazia de Pagu uma estranha para muitas pessoas, ele também a provocava, entre outros motivos pela irreverência por vezes espalhafatosa com que se vestia, falava e agia. Podemos dizer que os dois se identificavam pelo espírito contestador, que se aproximavam pela rebeldia. A vocação artística os fez amigos. *Pluft*, diz Plínio, lembrando aquela ocasião, “era uma peça bonita, acho que a peça infantil mais bonita do mundo”. A substituição do ator foi satisfatória e os dois, ela e Plínio, se tornaram “amigos de infância” (idem, p. 249).

Pagu e Geraldo Ferraz trouxeram-no para um grupo de intelectuais e artistas que ajudaria a amadurecer seu senso crítico e influenciaria seu trabalho. Narciso de Andrade²⁵, um dos integrantes dessa roda, diz tratar-se de um “povo meio alucinado” que costumava se reunir no Bar Regina (atual Livraria Martins Fontes), localizado no Gonzaga: poetas como Roldão Mendes Rosa, pintores como Nelson Penteado de Andrade, jornalistas como Geraldo Ferraz, escritores, e, como diz Narciso, essa “gente linda do teatro”, de que faziam parte Maurício Lanjar, Oscar e Gilberta Von Pfüll, Mirtha Guarani Rosato, Silvia e Gilberto Mendes. Juntos formavam um “pessoal desajustado que se reunia para curtir o grande lance da noite e da madrugada”, fazendo o papo transitar entre “temas de arte e cultura com o molho ardido das teses políticas” (idem, *ibidem*). Plínio juntou-se a eles em 1957, despertando logo de início certo estranhamento ao proclamar-se “semi-analfabeto”, ao soltar despreocupadamente sua voz de timbre agudo, moldada no circo, querendo fazer-se ouvir por intelectuais às vezes compenetrados. Atrevido, desafiador, sincero, provocou desconfianças, mas o aval de Patrícia Galvão, que descobrira a “fera”, explica Narciso, resolveu as diferenças. Não precisou muito para que o “gênio desafiador”, sob a “marca gloriosa do Macuco”, chamasse as atenções para si, para suas histórias contadas despachadamente. Nelson Penteado de Almeida, espírito

²⁵A *marca gloriosa do macuco*. Disponível em <www.novomilenio.inf.br/cultura/cult050.htm>. Acesso em 12/out/2004.

atilado, chegou a acusar seus deslizes gramaticais e o aconselhou a cuidar da linguagem se quisesse mesmo ser escritor.



Bairro Gonzaga, ponto onde ficava o Bar Regina, muito freqüentado por Plínio e seus amigos

Dentro ou fora do grupo, Plínio seguiria mais seus próprios mandamentos. Sua voz interior de artista circense parecia dizer-lhe que o interesse e a vibração de um texto não dependiam necessariamente desse rigor gramatical, estético. Mas esse traço individualista de sua personalidade não recusava conhecimentos novos, como os que adquiria nesse novo círculo de amigos, que se tornou muito importante para o rapaz abusado que fugira da educação convencional, que optara pela espontaneidade da cultura popular, pelas vias da marginalidade. No grupo de Pagu ele amadurecia outro tanto para o exercício da dramaturgia. A começar pelas indicações de leituras e pelas discussões teóricas de que participava. Alargaram-se seus horizontes, agora mais do que geograficamente, e para além do ludismo circense popular e espontâneo. Passou a compreender melhor questões econômicas, políticas, literárias, musicais, teatrais. Da literatura, por exemplo, firmou-se o gosto por Dostoievski, Castañeda,

Jorge Amado e Ernest Hemingway. Aos domingos reuniam-se para, a pedido de Pagu, ouvir leituras dramáticas feitas por Ferraz. Conta Plínio que esse foi o caminho pelo qual conheceu muitos textos, como *Esperando Godot* (1953), de Samuel Beckett.

Pagu parecia ter certa ascendência sobre os demais, fosse pela inteligência, fosse por certo carisma, ou pelos dois. Seu entusiasmo cultural, de lastro mais erudito, se assim podemos dizer, havia de influenciar Plínio, que um dia se chamou de “escritor analfabeto”, lembrando daqueles tempos. “A gente ficava ouvindo a Pagu falar e aquilo nos despertava para ler, para estudar” (MARCOS: 1981, p. 255). O interesse de Plínio pela literatura o levou a juntar-se ao “Clube de Poesia” do jornal *O Diário de Santos*, período em que publicou vários poemas²⁶. O contexto é assim descrito:

A gente foi conhecendo tudo... naquele momento começava-se a falar na música dodecafônica e, por acaso, em Santos, duas pessoas iam se tornar importantíssimas nesse setor: o Gilberto Mendes e o Willy Correia. E poetas que nem o Roldão Mendes Rosa, uma porção de gente; um Clube de Cinema cheio de atividades, onde se discutia onde se levava diretores. A Patrícia Galvão tinha uma verdadeira adoração pelo Alfredo Mesquita, pelo Sábado Magaldi, pelo Décio de Almeida Prado, pela Cacilda Becker, pela Radha Abramo. O ídolo dela em escultura era o Bruno Giorgi. (idem, p. 255)

Esse amadurecimento se mede, entre outro modo, pelos comentários que Plínio fez a respeito da peça *Fando e Lis*, de Arrabal, que Pagu descobriu, traduziu e montou em Santos (1959) pelo GETI. Para ele, ator habituado ao ritmo circense, a peça não seria bem sucedida. Parecia excessivamente intelectualizada, desprovida daquele apelo popular que ele, Plínio, acreditava indispensável ao sucesso. Na casa dela, lendo a peça, ele polemizava:

Eu falei: ‘Pô, ninguém vai entender’. Eu ainda trazia comigo o ritmo do circo. ‘Ator tem que fazer sucesso, porra, como é que eu vou entrar no palco e fazer uma coisa que ninguém vai gostar? E por um processo de um diretor idiota que não deixa a gente caquear, nem nada, é o cacete. Não, não vou’. E me recusei a fazer o *Fando & Lis*,

²⁶ Vera Artaxo lembra que Plínio organizava “todos os poemas num caderninho de espiral. Tudo coladinho com durex” (Expressão verbal, 2004).

que foi um marco do teatro amador brasileiro, um negócio assim que todo o mundo foi a Santos para ver. (MARCOS: 1981, p. 256)

Até seu ídolo, Sérgio Cardoso, esteve na cidade para assistir à peça. Porém, naquele momento, a cultura erudita expressa na carpintaria cênica ainda o incomodava, pois ignorava o gosto popular, coisa que ele muito prezava. Independentemente de sua convivência e amizade com intelectuais, e ainda que ela estimulasse novos pontos de vista, Plínio costumava perseverar em certos pontos, lutava por certas concepções, debatia de igual para igual. Passado o susto inicial, e aceita sua índole polemizadora, mas instigante, integrou-se plenamente ao grupo, acabou mesmo admirado. A vibração com que expunha suas idéias, misturando sinceridade e displicência, verve e deboche, às vezes resvalando na extravagância, animava o grupo. Neste depoimento sobre Geraldo Ferraz, o marido de Pagu, percebe-se o quanto de cabotinismo o acometia:

Eu, particularmente, achava o Geraldo Ferraz um babacatso, que escreveu um livro que todo o mundo achava maravilhoso e ele tinha vergonha de dar entrevista! Cansei de discutir isso com ele. Falei assim: 'Pô, você parece um bobo, escrevi aí a minha Barrela, todo mundo sabe quem eu sou, ando na cidade, todo mundo me conhece. Tu é diretor de um jornal, escreveu um livro que todos ficam dizendo que é gênio e ninguém sabe quem você é'. Porque eu achava que a popularidade é que era importante, não a cultura, compreende? (MARCOS: 1981, p. 256)

3. Barrela: nasce o dramaturgo

*A arte é uma magia; a gente aprende,
mas ninguém ensina. (Plínio Marcos)*



Plinio Marcos, 1959. Sítio Oficial.

Pouco antes de Plínio estreiar como dramaturgo, em 1959, o compromisso mais crítico com a pobreza brasileira dava bons sinais em algumas peças, para além do contexto santista. Como traços estilísticos e temáticos gerais em curso, então, aponta Décio de Almeida Prado a linguagem rodrigueana e o posicionamento nacionalista, “seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil” (1988, p. 61). Essa orientação, segundo Paulo Vieira, ganhou força com o fim do último governo Vargas, em 1954. Então

uma nova onda de nacionalismo, desta vez embalado pelo ideário do povo, de compromisso político, de realização da revolução necessária. O interesse do autor brasileiro migrou da floresta romântica onde antes estivera no século passado – e dos mitos modernistas como resultado da Semana de 22 –, deslocando-se agora para a cidade, a favela, o subúrbio, a prisão. (1994, p. 8)

No mesmo ano em que Plínio estreou sua primeira peça (1959), propondo um jeito novo de fazer dramaturgia, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal apresentaram *Chupetuba Futebol Clube*, como que anunciando para o teatro da década de sessenta um ideário nacionalista mais crítico em relação à conjuntura política, mas de matiz popular, interessado no homem comum premido por dificuldades econômicas. Trata-se de uma vertente mais interessada no desvendamento dos mecanismos de exploração política e social, sem recair sistematicamente no panfletismo engajado, no protesto puro e simples. No caso de Plínio, e de outros, a inserção nessa tendência implica um compromisso com dramas pessoais, com situações particularizadas capazes de superar a datação, e contexto sócio-político de então, sem no entanto recusá-lo. O dramaturgo santista perseverou no propósito de revelar o povo e alguns de seus problemas, característica que, segundo Anatol Rosenfeld, reforçou esse nacionalismo de tonalidade popular que marcou o teatro brasileiro na época (1982, p. 42). O perfil idílico e de contornos poéticos da velha dramaturgia cederia lugar à dura realidade da miséria, ao desvendamento de uma prática política pouco responsabilizada com os pobres: “Os dissidentes e dominados assumiram sistematicamente a posição de revelar o conflito, a crise e a violência do nosso sistema”, observa Roberto Damatta (1983, p. 141).

É com esse pano de fundo que devemos entender o teatro de Plínio Marcos, e encarar sua literatura como compromissada. Sua primeira peça *Barrela*, foi escrita aos vinte e um anos de idade, em 1956²⁷. Primeira de um conjunto que viria a ser das mais desconcertantes e discutidas da dramaturgia brasileira. Magaldi viu nela sinais de originalidade, de vivacidade e força “emblemáticas” (1977, p. 212). Referindo-se a ela, ao seu impacto, explica o autor que essa “magia do conflito” aprendera no circo, onde via as peças “que funcionavam”, como as de Gastão Tojeiro. Agora aproveitava as sugestões. Observou certa vez que *Barrela* era simplesmente uma “peça escrita pelo moleque Frajola, do Circo Pavilhão Teatro Liberdade” (MARCOS: 1976, p. 5). Até então, como afirma, “nunca [lhe] havia ocorrido escrever uma peça”. Considerava-se um ignorante das “grandes peças da dramaturgia nacional [e] universal” (MARCOS: 1976, p. 5 e 6).

Barrela nasceu de uma notícia jornalística chocante, história real e grotesca ocorrida em Santos, assim descrita pelo dramaturgo: “Um garoto foi preso por uma besteira e, na cadeia, foi currado. Quando saiu, dois dias depois, matou quatro dos caras que estavam com ele na cela” (MARCOS: 1981, p. 252). O caso tanto o impressionou, atormentou-se tanto com a história, que resolveu “despejá-la” no papel (MARCOS: 1976, p. 6.). E com ela ganharia, em 1959, Prêmio de Melhor Espetáculo no II Festival de Teatro Amador de Santos.

Na peça, o enredo, que mescla realidade e fantasia, se processa por diálogo cerrado, talvez porque se tratasse, então, do único recurso que Plínio conhecia, oriundo de sua experiência circense. É marcante a violência verbal, a presença de gírias e calões, conforme pediam o assunto e a situação sociolinguística dos personagens, conforme pedia a realidade. Esse realismo temático e linguístico lembra Gorki, no desencadeamento de peripécias que deságuam num fecho surpreendente. Em estado catártico, que durou dois dias, Plínio, escrevendo, vivenciou “o que se passara no xadrez antes, durante e depois de o garoto entrar”, e tinha a inspirá-lo histórias que ouvira diretamente da “boca da malandragem” (MARCOS: 1976, p. 5). Há neste trabalho marcas de sua vivência malandra pelos becos santista, e essa

²⁷ De acordo com artigo na *Folha de São Paulo* (20.11.99), a redação de *Barrela* data de 1956. Também circula informação datando-a de 1958. No prefácio da peça (edição de 1976), aparece 1956, a data mais abalizada. A data de publicação e o ano da primeira montagem é bem divulgado, 1959.

vivência, depois expandida em outros rumos e espaços, forneceria esse substrato temático e lingüístico que se tornaria a marca peculiar de seu estilo. O próprio título da peça é termo da malandragem. *Barrela*, explica Plínio, era a gíria que se usava para curra – estupro envolvendo vários agressores e uma só vítima.

O espaço cênico é o de uma cela, mas vem à tona todo o universo prisional, onde a curra é freqüente, e onde a violência se pratica também no linguajar. Nesse cubículo sete prisioneiros figuram o submundo do crime e da marginalidade. As personagens da primeira versão da peça são Pachorra, Bahia, Fumaça, Tirica, Louco, Portuga e o Garoto. Pachorra é o xerife da cela, que numa segunda versão, de 1980, ganharia o nome de Bereco.



Ensaio de
Barrela, 1958.





Cena da estréia de peça *Barrela*. Sítio Oficial.

A fábula é a seguinte: Um rapaz de boa família, sem os documentos, briga num bar e é preso. Jogam-no entre condenados perigosos, sem outro horizonte que não aquele da janela pela qual vêem o mundo. O novato (Garoto é seu nome), sentindo-se estranho e indefeso, torna-se presa fácil, e o estupro, com ritos de crueldade, expõe mais a violência gratuita do que o impulso sexual descontrolado, ou mistura as duas coisas. A trama inclui duas situações conflituosas básicas, a história que envolve Garoto, e a de outro detento, Tirica, fraco e vítima de outros presos, que acaba matando seu maior perseguidor, Portuga. A polícia (de fraca participação dramática) nada faz para impedir os crimes, antes os encoraja para diminuir o número de delinqüentes na cela. Dentro dela quem manda é Pachorra, um assassino que se impõe pelo porte físico superior e pela valentia. As coisas começam a se complicar quando Portuga propõe a Garoto, em troca de proteção contra os demais, que mantivesse com ele relação sexual. O rapaz reage com um soco, e a briga só termina com a intervenção de Pachorra, que se coloca aparentemente a favor do jovem. Depois de um cigarro de maconha, que o rapaz é obrigado a fumar também,

Pachorra anuncia: “Nós vamos te barrelar, garoto”. E segue-se a violência²⁸. Depois, porém no contexto, Tirica mata Portuga com uma colher. Terminada a noite, carcereiros recolhem o corpo e levam Garoto da cela. Vendo-o sair, Pachorra e Fumaça se referem a ele como se fosse um amigo. Na peça não se realiza a vingança do rapaz, o que abre perspectiva pra comentários de toda ordem. Um deles: Plínio preferiu ao maniqueísmo da realidade o pessimismo do destino individual malogrado, e isso faz pensar na *hamartia* trágica .

Tão logo acabou de escrever *Barrela*, em 1956, Plínio reuniu os companheiros do Circo Pavilhão Teatro Liberdade e leu o texto. “Naturalmente”, conta o autor, “eles acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem. Ficou por isso mesmo” (MARCOS: 1976, p. 6). Ficaria “por isso mesmo” até que, em 1957, conheceu Pagu. Certo dia, logo depois da encenação de *Pluft*, sentou-se com ela à mesa do Bar Regina, no Gonzaga, para conversarem. Ali, entre um copo e outro, ele tirou do bolso da camisa um feixe retorcido de papéis datilografados pelo amigo Nei Morais²⁹: era *Barrela*, que o pessoal do circo se negara a montar, certamente por sua violência e pelas “experiências realistas” chocantes, como diria depois Sábato Magaldi de certas cenas (1998, p. 207). Debruçada sobre o papelote retorcido, lendo atentamente, Pagu descobria a autenticidade naturalistas das situações e das figuras do submundo. É possível que sua surpresa se compare à de S. Magaldi quando este anota:

[...] nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza da 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. (1998, p. 207)

²⁸ Na segunda e definitiva versão há uma modificação nesta parte da trama: Portuga se insinua para o garoto, que o esbofeteia, porém, a cena termina com a intervenção de Bereco: “Se tocarem no garoto, eu mato um por um de pancada”. Tirica, de posse de uma colher que usa como arma para matar Portuga incita a todos a fazer a curra juntos. Logo em seguida, a fim de contemporizar e se manter no poder, Bereco consente que todos fumem maconha, antes proibida, e também que currem o garoto; porém, não participa do que considera “veadagem”.

²⁹ Plínio faz referência ao seu pedido para que Nei Morais datilografasse a peça no Prefácio de *Barrela* (1976): único momento, tanto quanto pude verificar, que toca no assunto.

Esse “olhar para fora” do autor, esse compromisso com gente desvalida, chamaram a atenção de Pagu. Confiantes, ela e o marido, Geraldo Ferraz, “obrigaram” Plínio a ler a peça para o grupo, e os amigos logo perceberam nos personagens uma espécie de inaptidão para a interação social comum, um vazio de valores éticos. O texto fazia refletir sobre problemas que atormentam a consciência e a sensibilidades humanas, e isso, como afirmou o autor, faria da estréia de *Barrela* uma encenca “cheia de forrobodó”. Plínio não se importava com reações adversas, pois “respeito se conquista encarando as encencas”. Entenda-se por encencas, também, a interferência policial, a censura, “uma proibição atrás da outra”. Quando se decidiu, portanto, levar o texto ao palco, esperava-se polêmica. E a oportunidade apareceu em 1959, quando Paschoal Carlos Magno levou para Santos o Festival de Teatro Estudantil, “justamente porque lá estavam a Patrícia Galvão e o Geraldo Ferraz, que então era Secretário do Jornal *A Tribuna*, e que botaram tudo na parada”, observa Plínio (MARCOS: 1976, p. 7). Com patronos de peso, a peça foi submetida à avaliação de Pascoal, uma espécie de “ministro sem pasta” do governo de Kubitschek, disse Plínio. A leitura deixou Paschoal entusiasmado, fez um “estardalhaço, falou pros jornais que *Barrela* era uma das peças que mais o comoveram até então e disse ainda que fazia questão de que os estudantes de Santos a montassem” (ibidem). Osvaldo Leituga, presidente do Centro de Estudantes de Santos e membro do Corpo Cênico do Centro Português, topou a empreitada. Nessa primeira montagem da peça, para a qual foi difícil juntar atores, Plínio fez o personagem Louco³⁰. Empolgado, assumiu também a cenografia, a direção. Estavam prontos para a estréia em setembro de 1959 quando “deu rolo”. O texto teve de ser enviado à Censura Federal e não foi autorizada sua encenação. “Dois meses de luta brava”, diz Plínio. Pascoal Carlos Magno interferiu telegrafando diretamente ao gabinete do Presidente da República, e então a exibição foi liberada, mas para uma única apresentação, que ocorreu no dia primeiro de novembro de 1959, no Salão

³⁰ Ao lado de Plínio, eis o elenco: Portuga: Fernando Fortes; Bahia: Antonio Vieira; Tirica: Kleber Facundo Leite; Fumaça: Luís Carlos Souza Carvalho; Julio Bittencourt; garoto: Edmar Santos Ferreira; guardas: Eliseu Gama Filho, Aloysio Costa, Dilmar Carneiro.

Teatro do Centro Português³¹ (MARCOS: 1976, p. 7). Ao fim do festival, foi premiada como melhor espetáculo.

Segundo Plínio, os acontecimentos em torno de *Barrela*, então, foram um “perereco”. Paschoal não via na peça um atentado contra a moral, contra os bons costumes. Para ele, ao contrário do que pensavam os censores, a peça era humanista e denunciava a violentação a que eram expostos os presos, alguns inocentes (idem, ibidem). Júlio Bittencourt, que atuou nessa primeira montagem oficial, reitera com seu testemunho as mesmas adversidades, e reconhece a interferência decisiva de Paschoal. A peça foi feita para a censura apreciar”, sem maiores conseqüências do que o retoque de “duas ou três frases”, numa delas, quando um personagem considera Garoto “muito feito”, o outro responde: “Não tem nada, a gente barrela ele com o cabo da vassoura”. A peça, como diz Júlio Bittencourt, não só “falava”, e falava “sem meias palavras”, como também “mostrava” a barrela (embora com luzes apagadas). Assim que os censores saíram, Plínio avisou que não iam mudar “porra nenhuma”, que deviam falar “com todas as letras”. Aconteceu então que algumas pessoas saíram no meio da apresentação. Mas a grande maioria que ficou aplaudiu de pé, deixando estupefatos os censores (Expressão Verbal, 12.out. 2005).

Plínio Marcos guarda na memória a emoção do minuto final dessa apresentação:

Ainda trago comigo o som dos aplausos daquela noite. O teatro estava todo lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiam de pé,



Foto tirada para o jornal *A Tribuna*, 1959

³¹ O estudioso Reynaldo Damásio (2003) afirma: “A peça estreou no Centro Português de Santos, com atores que fariam história: Milton Gonçalves, Joel Barcelos e Fábio Sabag. Foi vetada pela censura, inaugurando uma trajetória de proibições”. Tal informação deve ser refutada, assim como outros tantos equívocos sobre a trajetória de Plínio Marcos. A peça não estreou com esses atores; pertencem a uma montagem posterior.

gente chorava e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é sucesso novamente. Mas, naquela noite estava selada minha sina. (MARCOS, 1976, p. 7)

No dia seguinte, conta, a cidade só falava da peça. Impressionava saber que um rapaz “semi-analfabeto” fosse tão bem sucedido na concepção e na escrita da peça. “Eu achava tudo lindo e me badalava como gênio”, confessa o autor (idem). Mas a falta de formação intelectual regular, se assim podemos dizer, acabou azedando a opinião de alguns críticos mal humorados, indispostos com esse populismo sem verniz, bruto, que reincidiria em outras peças. Plínio não se incomodava muito. Tinha já sofrido o suficiente quando, com dezesseis anos, deixou a casa paterna para seguir a vida mambembe, movido por vocação artística genuína. A apresentação de *Barrela* e sua repercussão apenas confirmavam essa vocação. Ele aperfeiçoava, com as discussões conseqüentes, sua habilidade de polemista aparentemente debochado. O texto foi discutido, entre tantos lugares, na Faculdade de Direito, quando então se fez um debate com jeito de júri simulado Plínio gostava de ver os amigos se referindo a ele como gênio, e talvez não se irritasse deveras quando alguns detratores “espalhavam que o sucesso era fabricado pelo Partido Comunista, que queria inventar um autor do povo”. Diz que estava, então, “no meio de tudo sem saber de nada” (MARCOS: 1976, p. 8). Na verdade, capitalizava prestígio. Numa entrevista de 1981, falou, irreverente, sobre os benefícios dessa súbita notoriedade:

Fiquei o gênio da cidade, porra. Passei a desfrutar de prestígio em Santos: comendo o máximo de mulheres que eu podia, indo e roubando nas festas da alta sociedade, mijando em aquário, essas coisas todas que eram engraçadas [...] Era um negócio lindo, eu tinha 22 anos. Saído do circo, analfabeto de pai e mãe e, de repente, um gênio. Vem um ministro do Juscelino, o Paschoal Carlos Magno, e fala que você é gênio, então você entrava no bar, comia e bebia e não pagava. Chegava, entrava nas festas. Achava que era uma puta alegria pra festa eu ter chegado. Sabe, eu era o Deus da cidade. Chegava para outras pessoas, os intelectuais, falava: ‘Porra, eu estou precisando de uma grana aí’. Eles faziam listas, faziam o que todo o

mundo sempre fez – me davam dinheiro, me davam coisas.
(MARCOS: 1981, p. 258)³²

4. Barrela: tema, linguagem, e a sombra de Nelson.

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

Barrela problematiza uma situação humana que reaparecerá nas demais peças de Plínio: o sofrimento torturante resultado de experiências extremas. A agressividade e a violência parecem induzir a uma constatação básica, talvez de fundo filosófico: o mal, uma “vocação” transtemporal, sobrecarrega o cotidiano do homem, mas costuma encrespar-se mais com os deserdados, os parias. Supõe-se que, neste caso, o centro irradiador de conflitos vai além da mera rela o homem/homem, reside da dial tica homem/sociedade, sem desmobilizar aquela. Assim, quando se revela a inevitabilidade do mal nas rela es homem/sociedade, ele, por diversas causas (políticas, econômicas) parece preferir os pobres, os miseráveis, e com incidência capaz de avariar muitas vezes, de forma contundente, os padrões  ticos normais. Enquanto o homem   mau porque a sociedade o faz assim, a sociedade, por sua vez, só torna o homem mau porque encontra nele predisposi o para a maldade, muitas vezes facilitando sua intensifica o. O submundo das peças de Plínio situa-se nesse círculo vicioso. E nessa perda e/ou nega o de valores morais elementares descobrimos um pessimismo sombrio pass vel de ser tomado como traço niilista³³. Essa questão, tomada com certo esforço,

³² Afora as blagues evidentes, bastante comuns ao discurso de Plínio, percebe-se na cita o a irreverência de sua visão e de sua jovialidade.

³³ O Teatro do Absurdo   uma expressão categórica desse niilismo moderno. Genet, Ionesco, Beckett são exemplos manifestos, quando demonstram em suas peças a desorienta o sem precedentes do homem ocidental, o seu sentimento de absurdo do universo e da existência, o seu desenraizamento de antigos valores cristãos ou simplesmente humanistas.

resolve-se como temática moderna, e *Barrela* se converte na primeira de uma série de peças que trataria dessa espécie de solidão niilista moderna.

A solidão, em *Barrela*, e em quase todas as outras peças de Plínio, provém da marginalização. Há sempre nela, variando em intensidade de personagem para personagem, um sentido de exclusão, familiar, educativa, profissional, social; e essa solidão se manifesta, com esse matiz niilista, até quando o indivíduo convive com outros. Não se pode dizer, parece, que Plínio tivesse em mente toda essa complexidade do homem moderno, a não ser “naturalmente”, vivendo, experimentando. Seus personagens, enquanto marginalizados, devem ser vistos contra o processo real de modernização social e política. São as pontas desse processo, as beiras, os resultados mais negativos. O que promove a marginalidade, explica Germani, é um processo social assincrônico, ou seja, aquele que promove níveis de integração, desenvolvimento e participação díspares. Essa assincronia aponta para a coexistência cronológica de categorias sociais com diferentes graus de desenvolvimento e modernização, diferenças observáveis nas instituições, nos valores, nas atitudes. Assim, tendem à marginalização os grupos ou categorias sociais, e até mesmo áreas geográficas, que se encontram em situação de atraso e/ou exclusão (GERMANI, 1970, p. 16). Para esses grupos ou camadas a experiência socializatória não os torna efetivamente aptos para desempenhar os papéis exigidos pela sociedade urbano-industrial, cada vez mais exigente de *know how*. A interação exige uma luta para a qual aparentemente lhes foram negadas as armas, total ou parcialmente.

Embora possa haver nessa exclusão muito de responsabilidade pessoal, em Plínio os miseráveis se apresentam como vítimas dessa assincronia do processo social. Ronaldo Lima Lins (1990, p.140) referiu-se ao dramaturgo santista como o “Górki brasileiro”, pois este “traz a ralé dentro de si”. Pagu, ao tomar contato com *Barrela*, reparou logo o retrato desse universo marginal, depois expandido em outros trabalhos, essa espécie de sociedade à parte, essa “anti-sociedade de tortos”, como a chamou Hobsbawn (1976, p. 135), ou a sociedade de “dissidentes e dominados”, alijados do processo pela desordem política (DAMATTA: 1983, p. 141). O homem ignorante que aí vive, alienado na sua passividade e que Plínio procura retratar,

chamou logo a atenção de Patrícia Galvão, e depois de toda a crítica. A aflição pessoal em *Barrela*, beirando o escatológico, faria uma alusão à condição humana moderna, mas com os olhos mirando o submundo. Plínio deixa claro: “Escrevo sobre prostitutas, homossexuais, gigolôs. E nunca fui puta, nem bicha, nem cafetão. Mas sei que tem gente desse naipe. E escrevo sobre eles. Percebe? Eu sou um repórter de um tempo mau. Relato as misérias humanas. Às vezes, as grandezas” (MARCOS: 1984, p. 30).

Em *Barrela* esse relato sujeitou-se a um comando lingüístico conatural à demanda temática. Pagu reparou logo no texto a força e a veemência do diálogo, aproximando Plínio de Nelson Rodrigues, e esse diálogo da obra de um com a de outro se tornaria uma referência crítica comum, muitas vezes fundindo tema e forma (Almeida Prado, Magaldi, Michalsky, B. Heliodora, para citar alguns estudiosos). Plínio rebateu a opinião de Pagu dizendo nunca ter ouvido falar do famoso dramaturgo. Talvez uma blague, pois em 1958, quando o rapaz do Macuco mergulhava na vida teatral de vez, Nelson já era conhecido em todo o país, fama que começou em 1943, quando Ziembinsky montou *Vestido de Noiva*. Talvez Plínio se defendesse do perigo da influência, talvez brigasse, como sempre fez, por sua sinceridade criativa formada fora dos círculos eruditos, como se pode inferir da leitura de *Balada de um Palhaço* (1986). Nesse afã, valia debochar, mistificar um pouco. A influência, para ele, talvez significasse enfraquecimento da intuição pessoal, limitação criativa. Havia, pois, nessa conversa com Pagu sobre *Barrela*, um tanto dessa sinceridade escandalosa que o acompanharia sempre. E um tanto dela, como personalidade lingüística, como estilo, chegou aos seus textos.

Em *Barrela*, como nas demais peças, o temperamento lingüísticos não raro lembra Gorki, Dostoievsky, Castañeda, Albee, A. Strindberg, Nelson Rodrigues, Pedro Gutierrez³⁴. A crítica tem dito. O próprio Nelson reconheceu Plínio como seu sucessor na dramaturgia brasileira. Quando talvez percebeu a positividade dessa aproximação, Plínio a aceitou, porque então também já conhecesse melhor a obra de

³⁴ A semelhança de estilo e temática entre Plínio e Gutierrez foi apontada por Vera Artaxo (em entrevista à autora em 12/nov./2003). Plínio lhe teria falado dessa aproximação. Ela estranhou o silêncio da crítica a respeito. Antes de qualquer tentativa neste sentido é preciso resolver a cronologia, porque talvez Plínio tivesse conhecido o escritor cubano apenas pela imprensa, quando ele esteve no Brasil divulgando seus livros (esteve, por exemplo, no programa do Jô Soares).

Nelson. Chegou mesmo a admitir que esse conhecimento se projetara, de alguma forma, na criação das suas peças, até mesmo de *Barrela*. Diversas vezes se referiu com admiração ao texto rodrigueano, que o motivaria de algum modo. É de 1968 esta confissão: “Ele [Nelson] tem um diálogo excepcional. Até certo ponto nossa temática é parecida. Mas minha colocação dos problemas é muito mais política que a dele”³⁵. Uma declaração de 1981 (*Revista de Teatro*, n. 3. São Paulo, março/abril) reforça e aprofunda essa opinião:

Acredito que toda a dramaturgia moderna no Brasil foi influenciada por Nelson Rodrigues. Mesmo se você fizesse uma revisão e achasse que o Oswald de Andrade foi o pai do teatro moderno brasileiro, a verdade verdadeira é que quem abriu caminho na porrada foi Nelson Rodrigues. O Oswald de Andrade só foi descoberto anos e anos depois pelo Zé Celso. Se você pegar todas as minhas peças, ele já escreveu antes, chama-se *A vida como ela é*, escrevia no *Última Hora*.

A aproximação entre os dois dramaturgos não deve elidir as diferenças gerais, bastante claras, por exemplo, em relação à classe que abordam e à liberdade lingüística. Carlos H. Cony, para quem os dois eram, no Brasil, os “maiores autores contemporâneos”, chegou a identificar na obra de ambos uma mesma “visão contundente da realidade”, pessimista. Mas avisou: essa visão, em Nelson, é “panorâmica”; no caso de Plínio, aparece em “close”. E há outras diferenças:

No caso de Nelson e Plínio, as aproximações são óbvias. Eles viram a comédia humana em forma de tragédia, Nelson atingindo o universal, Plínio se detendo no local. O primeiro às voltas com a classe média, serviçal histórica das classes superiores da sociedade. O segundo na ralé, nos subúrbios da marginalidade. Na linguagem, o pudor de Nelson que evitava o palavrão. Em Plínio, a escancarada violência verbal do nosso tempo. Nelson sofria e fazia seus personagens sofrerem porque aspirava à dignidade e, em alguns casos, à santidade. Seu universo não conhecia a fome. Plínio desprezava a dignidade e se lixava para a santidade. A fome e a miséria, física ou moral, substituíam os valores burgueses da obra de Nelson. (CONY. Suplemento Literário. *Folha de São Paulo*, 22.nov.1999)

³⁵ Plínio Marcos. “Eis um escritor maldito”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 6/mar./1968.

Sábato Magaldi vê em Plínio o propósito de denunciar uma realidade que precisava “ser corrigida”, uma sociedade solapada de “males”. Desde *Barrela*, esse propósito se cumpriu pelo realismo chocante, de certo modo proposto inicialmente por Nelson Rodrigues (MAGALDI: 1998, p. 211). Plínio traria para o palco a linguagem crua e palpitante dos miseráveis, gente do submundo, a escória. Essa pegada estilística, que chamara a atenção de Pagu, primeira leitora de *Barrela*, virou lugar comum na avaliação crítica, e aponta para o homem em estado bruto, regresso ao instintivo puro. Mario Cacciaglia vê em *Barrela* um drama de “violência extrema, o homem é retratado numa situação-limite na qual regride ao estado animalesco” (1986, p. 134).

5. Intermezzo boêmio e um fracasso, Fantoches.

*A cultura nas mãos dos poderosos
constrange mais do que as armas; por isso, a
arte e o ensino oficiais são sempre
sufocantes. (Plínio Marcos)*

Integrado ao círculo de Patrícia Galvão, e incensado por *Barrela*, Plínio deixou-se viver da glória por um tempo, solto na vida boêmia. Nada que correspondesse a uma mudança radical de vida, a não ser, talvez, o prazer de colher na opinião geral o reconhecimento de seu talento, que vinha também com tapinhas nas costas e convites para festas. Conhecia melhor que ninguém a vadiagem, gostava da vida noturna, bebia, conversava muito, corria atrás das mulheres. E isso era coisa antiga, facilitada por sua índole e, de certo modo, pelos apelos da vida local, da geografia local.



Cartaz da peça *Os Fantoques* - 1960. Sítio Oficial.

A geografia santista, que fez da cidade o principal centro exportador do país durante muito tempo, também fez dela um pólo de entretenimento, juntando negociantes e turistas. Alguns hotéis, desde os anos de 1930, divertiam a comilança dos endinheirados com mini-orquestras (piano, violino, violoncelo, flauta). Outros, além desse requinte, mantinham cassinos, um serviço que durou até 1945, quando Dutra proibiu o jogo, e Plínio Marcos tinha dez anos. A população se divertia então, como sempre, pela orla, pelas praias, entre um mergulho e o voyerismo ainda discreto. Havia os bailes nos clubes, como no Centro Português, talvez mais vibrantes com a presença meio aventureira de turistas. Os espetáculos de revista nos teatros Coliseu e Guarani eram sempre um bom programa depois das sessões cinematográficas, em cinemas como Belezinho, Cassino, Atlântico e Gonzaga. Dos anos 30 aos anos 50 era comum encontrar políticos e outras celebridades no Bar Atlântico, no Gonzaga, divertindo-se.

Plínio não freqüentou hotéis chiques, cassinos, nem os bailes da alta sociedade santista. Com seus amigos da época juvenil, esteve em festas de bairro, foi ao cinema, perambulou pela orla, pelo cais. E demonstrou particular gosto pela vida boêmia desgarrada, desde rapazinho. Gostava de boates, bares, dos hotéis e salões de jogos da zona portuária, onde geralmente entrava com amigos, sem pagar por serem conhecidos dos malandros mais notórios e temidos, freqüentadores também. Na região conhecida por “golfo”, próximo da alfândega da cidade, eram muitos os cabarés, as boates, os bares, os restaurantes e cafés: Bar Paquetá, Bar Churrascaria Pan American, Pastelaria Pavão de Ouro, Night and Day, Oslo Bar, Zanzibar, Bergen Bar, American Star Bar, Hotel dos Navegantes, Battan Bar, Top Set Churrascaria, Café La Bohème, Samba Dança Táxi Dancing, Flor do Cais, Chave de Ouro. As “bocas” mais freqüentadas por Plínio e amigos ficavam nas ruas General Câmara, Brás Cubas, Xavier da Silveira. Os valentões, cada um mandando no seu pedaço, alguns assassinos confessos, gostavam dos meninos e davam cobertura caso precisassem sair do lugar correndo. “Era uma curriola de respeito”, lembra Plínio: “Adegas, Simião, Peixinho, Toninho Navalhada, Maneco Lalau, Balu, Frederico Cabeleira, China Show, Cabo Verde, Onça, Seu Miranda, e “o maior de todos os valentões da noite santista, Nego Orlando” (MARCOS: 2002, p. 111). Carlos Pinto, do grupo farrista, conta que muitas vezes entraram em boates mesmo sendo menores de idade. Bastava um malandro sinalizar. Lembrando dessa época, conta Carlos Pinto, também da turma:

a cidade tinha o lado da família, que ia lá para o clube XV e tinha um lado pecaminoso que era uma maravilha, internacionalmente conhecido, que depois ficou conhecido como “boca”. Esse era o lado da cidade que interessava mais, o lado pitoresco. Havia uma elite na marginalidade. Naquele tempo tudo era diferente de hoje. (Expressão verbal, 11.out.2005)



Cais do porto de Santos, região onde se localizam as zonas de meretrício e “bocas” freqüentados por Plínio e amigos. Arquivo pessoal, 2005.



Porto de Santos, região muito freqüentada por Plínio Marcos. Arquivo pessoal, 2004.

Num outro momento da vida, quando conheceu Pagu, Plínio afastou-se um pouco desse “lado pecaminoso” da cidade. Mas não deixaria de freqüentá-lo de vez em quando. A convivência com um novo grupo, mais elitizado (ao menos intelectualmente), mudaria um pouco a geografia boêmia do rapaz. No Gonzaga, a movimentação varava a noite, e ali, no Bar Regina, costumava se reunir o grupo de Pagu. Saíam dali muitas vezes pela manhã, para continuarem a conversa no

Restaurante Almeida, no começo da Avenida Ana Costa. Júlio Bittencourt, amigo de Plínio, lembra com saudade das reuniões da turma:

Era sensacional. Hoje, eu não conheço nenhum lugar onde as pessoas que fazem teatro e se interessam por cinema, literatura, poesia se encontrem. Naquele tempo a vida era diferente. Depois da meia-noite, estava todo mundo no Bar Regina e ficávamos até quando desse. A Pagu, o Geraldo Ferraz, o Plínio, o Paulo Lara, Vasco Nunes, Roldão Mendes Rosa, Narciso de Andrade. Era uma turma enorme. (Expressão verbal, 2005)

A popularidade e o prestígio conquistados com *Barrela* empurraram Plínio para outros espaços sociais. Saía muito, era convidado para festas, se transformou no “deus da cidade”, como diz. E continuava freqüentando boates e cabarés, os da zona portuária e as mais badaladas do Gonzaga, principalmente. “Veja bem o que aconteceu”, conta Plínio, “fiquei o gênio da cidade, porra. Passei a desfrutar de prestígio em Santos: comendo o máximo de mulheres que eu podia. [...] Era uma boa vida” (MARCOS: 1981, p. 258). Era mulherengo, carregava consigo, pelas noites, juventude, liberdade e índole aventureira. Amigos contam dele histórias bem humoradas de encontros e desencontros com namoradas ou quase namoradas, algumas comprometidas. Falam de amigas prostitutas, gente dos cabarés que freqüentava. Teria sido rapaz audacioso, precisando certa vez de pular janela para escapar de marido traído. Pelo que dele se ouve, teria sido incapaz, na juventude, de ser fiel por muito tempo a uma só mulher. A vida boêmia e andarilha dificultava. Antes de rumar para o Macuco, passava muitas vezes, já madrugada, no Restaurante São Paulo (que ficava próximo onde hoje está a Farmácia Ipiranga, na Praça da Independência). Dava um tempo ali e depois rumava para sua casa, onde encontrava café fresco, o mundo se abrindo para a labuta diária, dos outros.

Plínio conta que passou meses sem inspiração para escrever, incansável no prazer de procurar seu rosto pelos jornais. A boa repercussão *Barrela* e o convívio com artistas e intelectuais transformaram-se logo em pressão para que escrevesse outra peça, reafirmasse seu talento. A primeira tentativa aconteceu ainda 1959, com o título de *A Grande chave*, peça que não foi montada, e parece que não chegou ao reconhecimento crítico. A única referência que se tem do texto é uma nota publicada

n’*A Tribuna* (29.11.59) santista aludindo à sua estréia: “Ao contrário de *Barrela*, tão realista e crua, *A Grande chave* é mística e espiritual, com valores irrealistas se movimentando no palco”. O pequeno artigo, intitulado “*Barrela*, a melhor dos estudantes”, não se anima com o argumento temático, e parece ter sido essa a reação dos estudantes do Corpo Cênico do Centro Português, encarregados da encenação, pois não levaram adiante o projeto.

A segunda tentativa de escrever uma nova peça também não teve final feliz. Com ela, Plínio se “estragou”, pois, como explica, não tinha “absolutamente nada a dizer”. Tudo começara porque Pagu cobrou nova peça, e fez o marido reler para ele o *Esperando Godot*. Mais para “encher o saco” de Geraldo Ferraz, Plínio reagiu dizendo que ele poderia escrever dez peças por dia como aquela de Beckett:

Foi um desafio. E eu escrevi uma peça chamada *Jornada de um imbecil até o entendimento*, que na época tinha o nome de *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar*³⁶. E foi um vexame tão grande, mas tão grande, tão grande, que no dia seguinte a Patrícia Galvão botou na *Tribuna* o meu retratão de gravata borboleta e tudo, topete e o cacete, com uma manchete assim: ‘Esse analfabeto esperava outro milagre de circo’. E pau nele. (MARCOS: 1981, p.257)

Era então 1960, e com *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* ou *Jornada de um imbecil até o entendimento* (título da segunda versão) teria chegado a oportunidade para a retaliação daqueles que recusaram o sucesso do “semi-analfabeto” que posava de gênio, como depõe Plínio. A história de vida dos cinco mendigos à beira de um abismo, um deles morrendo, foi montada pelo Teatro de Câmara de Santos sob direção de João das Neves, no elenco Alberto Bruno, Henrique Amoedo, Helena Velasco, Jorge Cândido, Denay Oliveira e José Fernandes. Nos dias 30 e 31 de julho e 02 de agosto, *A Tribuna* noticiava sobre a estréia, marcada para 25 daquele mês³⁷. E quando aconteceu, veio o choque. Boa parte da platéia se retirou do teatro antes do fim da apresentação, e Plínio passou “de gênio a idiota perfeito”. Foi,

³⁶ Logo que escrita, a peça não teve como título nenhum dos nomes citados por Plínio, foi intitulada *Os Fantoches*, e é sobre este o título a que a maioria dos críticos faz alusão, incluindo Patrícia Galvão.

³⁷ No dia 25 de agosto, além de *Os Fantoches* foi encenada no mesmo local *Jenny no Pomar*, sob direção de Plínio.

como diz, um “vexame horroroso”, se referiram a ele com um “analfabeto” (1981, p. 257). A própria Pagú, no artigo “Uma peça e um diretor” (*A Tribuna*, 27.08.60), o tratou como um analfabeto que “esperava outro milagre de circo”. Veredito pesado de quem tinha Plínio como amigo, mas de quem optava pela imparcialidade crítica:

A tentativa de *Os Fantoches*, quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem [em *Barrela*], o autor saltou para o teatro das idéias e foi o que se viu. Um texto medíocre. Do texto medíocre saiu um espetáculo medíocre. Não poderia uma algaravia do tipo que foi apresentada, determinar uma boa transposição para o palco. [...] Isso não invalida a opinião que temos a respeito das qualidades do autor como autor e como diretor. (GALVÃO, *A Tribuna*, 27/ago./1960)

Essa crítica ajudou a empurrar *Os fantoches* para um ostracismo difícil de ser superado. Plínio sentiu-se acuado, indisposto com a amiga, e a crítica santista parece ter se intimidado ante esse libelo. Só tempos depois é que apareceram opiniões favoráveis, como a de um artigo no jornal argentino *Clarín*³⁸, a de Anatol Rosenfeld, que viu na peça algo de “inteligente, de vivo jogo cênico”, por focalizar problemas atuais “em termos que se afastam totalmente do estilo naturalista” (1993, p. 150). Mas ao tempo de sua primeira encenação, prevaleceu a opinião azeda de Patrícia Galvão. E quem aceitou essa recusa talvez considerasse em Plínio certa inaptidão para enfrentar outra temática, outra problematização dos conflitos humanos fora do universo revelado por *Barrela*. Em 1981, mais amadurecido, Plínio voltaria a escrever sobre o episódio e sobre sua tentativa de “mergulho no abismo social”. O fracasso, de certo modo, também fora importante para firmar-se dramaturgo: “[Patrícia] me disse que um grande autor não se abate com o sucesso, nem com o fracasso. Isso eu aprendi bem, porque o sucesso corrompe, o fracasso não” (MARCOS: 1981, p. 271). O roteiro desse fracasso foi assim exposto:

Peça no palco, bochicho na cidade inteira. De gênio a tarado, fui chamado de tudo... Quando a onda passou, quis meu bom Oxalá que eu, que tinha ainda tão jovem experimentado o gosto do sucesso, me

³⁸ Em 1968, o jornal argentino *Clarín* critica positivamente à peça, observando na linguagem de *Os Fantoches* o tom libertário capaz de levar diretores e atores cênicos a discutir e definir novos rumos ao teatro brasileiro.

acostumasse com o fracasso, o desprezo, a solidão, a perseguição, o escárnio e tudo o mais que resulta de um vexame artístico dos que entram no palco para 'ou tudo ou nada'. Escrevi outra peça e foi um fracasso. O jornal *A Tribuna* deu uma bruta manchete na sua capa de arte: “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo”. Embaixo, meu retrato e uma enfileirada de esculachos. Ninguém me acudiu. Nem uma linha de incentivo. Os meus amigos me aconselhavam a nunca mais botar a cara. “Continua trabalhando de funileiro, de contínuo de banco, de ajudante de caminhão, de camelô e nas horas vagas brinca no circo”, era o que me mandavam fazer.³⁹

Ficou ainda com a “fama de comuna”. Walderez de Barros, primeira esposa de Plínio, conta que ele jamais guardou mágoa da amiga Pagu. E tem sua versão para o fracasso. Ele “havia escrito *Barrela* com muita fúria e percepção, mas ainda não conhecia profundamente o teatro. E a Patrícia Galvão não perdoou, massacrou mesmo” (Expressão verbal, 2004). Ele conhecia bem o espírito crítico atilado da amiga: “Ela era terrível, não perdoava nada. Nessa altura, ela já estava vivendo acima do Bem e do Mal. Ela escangalhava qualquer solenidade com uma tranqüilidade absoluta” (MARCOS: 1981, p. 254). No dia seguinte ao artigo mal humorado, o grupo se reuniu no Bar Regina. Pagu rodeada de amigos, certa tensão no ar, cuidado, discrição. Plínio não chegou logo, e se pensou que não apareceria mais. Mas ele, consciente da vocação, disposto a enfrentar as adversidades, “apareceu normalmente, cumprimentou todo mundo e começou a conversar com a Pagu”, testemunha Walderez de Barros:

Foi aí que eles discutiram pra valer, tomaram um porre e já saíram amigos novamente. O Plínio nunca foi uma pessoa de ficar magoado. Ele ficava irado, é diferente. Ele deva um murro na cara, brigava, xingava, cuspiu e acabou. Não era de ficar guardando mágoa, alimentando ódio. E a Pagu era uma pessoa pela qual ele tinha a maior consideração. (Expressão verbal, 2004)

O artigo, quando menos, o perturbara. E esse incômodo foi lembrado numa entrevista a Roberto Freire, para a revista *Realidade*, em setembro de 1969. Ofendera-se, de fato, porque “era a verdade”. E explica:

³⁹ Acessível em: < <http://www.pliniomarcos.com/jornais-revistas.htm> > Acesso em 2/03/2004.

Nas coisas da cultura, o que pode esperar um analfabeto? Só mesmo um milagre de circo. Mas o diabo é que eu sou de circo, conheço os truques e o milagre aconteceu. Demorou um pouco porque era um truque difícil. Mas qualquer analfabeto poderá realizá-lo também, sobretudo se o fizerem juntos, unidos, todos os analfabetos do mundo. E podem contar comigo. Com o Frajola de sempre.

Há nesse depoimento, ao fim, o mesmo altruísmo de que se serviu, naquele contexto, para retomar a esperança na sua carreira. Precisou, no entanto, aceitar a queda de prestígio, e voltou para o porto, chamado pelo pessoal da estiva, de quem ouviu que não havia problema algum na sua falta de escolaridade:

E você tem uma grana para fazer o teatro que você quiser aqui na estiva... Você não pode se misturar com esse pessoal, porque eles vão sempre ficar nessa de que você é analfabeto. Ou você trabalha na cartilha deles ou você está perdido. E você pode vir para cá e fazer espetáculos no seu nível cultural. (MARCOS: 1981, p. 258)

Afastou-se de Pagu, em termos de expectativas intelectuais. Essa recusa de apadrinhamento, parte do modo de ser do dramaturgo, foi assim revelada:

Houve épocas em que a Patrícia andava todos os dias comigo, pô, todos os dias a gente ficava andando de lá para cá, em todos os bares; mas dava sempre em briga porque, com toda a inquietação dela, com toda a maravilha, de certa forma, ela queria paternalizar, queria me fazer gostar à força de filmes que eu não entendia, uma porção de coisas que eu não aceitava. Eu achava que a função primeira do ator era fazer sucesso. (MARCOS: 1981, p. 256)

Fazer sucesso, para uma vocação adestrada no circo, poderia significar desprender-se da cultura erudita que o havia induzido a escrever uma peça sem ressonância popular. E ele percebia, naquele momento negativo, que as canções de liberdade, sabia, vinham do porto. Voltou à Administração Portuária (Companhia das Docas) para trabalhar como ator e diretor no mesmo lugar onde labutara na função de estivador vez ou outra, como “bagrinho”. Conta Plínio que nessa ocasião foi que ele montou *O triângulo escaleno*, *Jenny no pomar*, de Silveira Sampaio, e várias peças infantis do autor santista Oscar Von Pfüll.



Sindicato dos Estivadores de Santos, através do qual Plínio tem suas últimas atividades com o teatro amador santista em 1960. Arquivo pessoal, 2005

Nesse quadro de sua vida santista de ator e dramaturgo, seu trabalho pelo Sindicato da Estiva Portuária representa o último momento. Sentia-se insatisfeito, criador de um texto que incomodava pelo realismo subversivo e de outro que incomodava por uma erudição de encomenda. Foi de gênio a analfabeto, com um toque de comunista indignado. Agora, como diz, “não era mais nada, não tinha trânsito, não conseguia mais teatro para fazer peças”, e a atividade cênica se restringia ao Sindicato (MARCOS: 1981, p. 258). Aprendera muito com a vida, aprendera um tanto com Pagu e seu grupo, e sua intuição dizia que precisava ir além do porto. Queria firmar-se como ator e autor profissionais, conhecer outra realidade, gente nova, grupos diferentes. Teria talvez se informado sobre São Paulo e alguns contatos com Pagu, conhecedora da vida paulistana. Mas não se sabe. O certo é que se mudou para São Paulo.

CAPÍTULO IV

EM SÃO PAULO

1. Sem paradeiro

Em 1962, quando Plínio chegou a São Paulo, o país vivia ainda os sobressaltos da renúncia espetaculosa de Jânio Quadros, ocorrida no ano anterior. O governo Goulart precisou desdobrar-se para assimilar as inovações herdadas do governo JK, que impôs à administração pública brasileira, agora no Planalto Central, um ritmo ágil e moderno, desenvolvimentista, mas com efeitos danosos, como o aumento constante do custo de vida e uma “onda generalizada de corrupção, apanhando grandes e pequenos” (PRADO: 1984, p. 551). Investimentos de infra-estrutura (estradas, energia e transportes), segundo ainda esse otimismo progressista herdado, proporcionavam grande mobilização populacional rumo aos centros urbanos, e fizeram crescer, na sua face econômica, um surto consumista marcado por novos anseios e comportamentos. A cultura, bastante ativa, viveu o bom clima de liberdade política do período pré-1964. Os meios de comunicação de massa ganhavam prestígio, fazendo a época de ouro das revistas *Manchete*, *A Cigarra* e *O Cruzeiro*.

Contudo, eram precárias as políticas sociais de apoio às camadas urbanas mais carentes que começaram a formar a massa dos desassistidos, sujeitos a toda sorte de inconveniências.

Ao se mudar para São Paulo⁴⁰, sem dinheiro e sem emprego em vista, Plínio iria compor essa estatística de migrantes urbanos expostos às vicissitudes de uma grande metrópole, com o seu quê de aventureiro e de perigoso, com o seu tanto especular de uma sociedade em franca e descontrolada agitação econômica e social. Deixou para trás, já como bagagem de memória, o circo, o trabalho com o teatro amador pelo Sindicato dos Estivadores e a casa paterna da juventude. Viveria em São Paulo até falecer, em 1999.

Até que se arranjasse, que se estabelecesse, até que chegasse à fama, enfrentaria um pouco de tudo (as “virações”, como dizia) para sobreviver. E as adversidades começaram ali, quando desceu do ônibus, na rodoviária, em dia chuvoso, sabendo que não poderia mais contar, em caso de urgência, com os pais e com amigos. A irmã, Márcia, então casada, morava na cidade, mas não estava nos planos do rapaz incomodá-la. Ela apenas começava vida matrimonial, e ele, com seu espírito libertário, dava curso, agora noutra cidade, às aventuras de andarilho. Já em Santos tinha agenda um tanto irregular para os padrões de uma família de rotina pacata e ordeira. E agora não seria diferente. Além disso, havia nele uma incrível disponibilidade física e psicológica para enfrentar todo tipo de adversidade. Em Santos, praticara muito a coragem, e além de tudo havia a certeza da vocação.

Fora a irmã, não conhecia ninguém em São Paulo, era mais um migrante anônimo, um artista desconhecido. Tinha um plano, tão logo chegasse: ir ao Bar Redondo, na Avenida Paulista, centro da cidade, freqüentado por artistas. Mas não tinha qualquer contato pré-combinado. Chegou cedo, bem antes dos freqüentadores

⁴⁰ Em tempo: em 25 de agosto de 1960, Plínio estreava *Os fantoches*, em Santos. No mesmo ano, teria voltado a trabalhar na estiva, agora dirigindo um grupo de teatro amador, onde monta *Triângulo escaleno*. Em julho de 1962, Plínio acompanhou Pagu no IV Festival de teatro dos Estudantes, em Campinas. Em 1961, data apontada por Sábato Magaldi (2001, p. 359), Plínio atua em sua primeira peça profissional, *Fim da humanidade*, pelo Teatro Contemporâneo Paulista, companhia formada em Santos. Apesar de 1960 ser a data mais abalizada como ano de mudança de Plínio para São Paulo, seria mais apropriado datar sua mudança definitiva em 1962, após os eventos santistas, ano que começa a atuar em São Paulo e antes de conhecer Walderez de Barros. No site oficial, cuja responsabilidade é da família, divulgou-se 1962 como o ano da chegada de Plínio à capital.

noturnos, e ficou aguardando o tempo passar embaixo da marquise. A lembrança dessa situação foi assim registrada:

Fiquei escutando o relógio da igreja bater as horas. Nove. Dez. Onze horas. Meio-dia. Panela no fogo, barriga vazia. Puta cidade grande essa! E eu não conhecia nenhuma alma viva nessa puta cidade. Pensei comigo: é cedo, chove muito... Que? Quero que se foda todas as coisas e as pessoas da cidade grandona. Ainda bem que o relógio batia as horas devagar. Se a noite chegasse logo e eu não tivesse arrumado porra nenhuma, estaria fodido e mal pago... Frio, fome, sono, chuva.... Uma noite ao relento seria do caralho a quatro. O que é pior? A fome ou o frio? O sono ou a chuva? Meu Deus! Não tem pior, tudo é pior. (MARCOS: 1981, p. 254)

Passou as primeiras noites na antiga rodoviária da capital, próxima da atual Estação da Luz, em um banco de cimento, com o vento frio da madrugada maltratando as costas. Num contexto ainda pouco esclarecido, teria ele sido ajudado por uma mulher, em cuja casa se estabeleceu por alguns dias. Vera Artaxo (Expressão verbal, 2005) lembra que ele recusava os boatos maliciosos de que teria tido um romance com essa mulher, e se negava a detalhar a experiência, em respeito à família dela. Afirma Vera que ele queria essa passagem esquecida. De qualquer forma sabe-se que ele, sempre falaz e simpático, conquistara a simpatia dessa mulher, que o abrigou e deu-lhe comida, roupa lavada e cama limpa⁴¹.

Saiu dessa casa para ajeitar-se num porão, no centro, com “três bandidos”. Foi o que ele disse à irmã, Márcia (2005) algumas vezes. E ao revelar essa passagem, entre gargalhadas, Márcia considerou essa experiência uma das mais hilárias desse período difícil da vida do irmão. E talvez tenha ela inspirado (já essa ilação nada tem a ver com a opinião de Márcia) uma peça de 1966, *Dois perdidos numa noite suja*. Certa noite, depois da viração para conseguir uns trocados, Plínio voltou para o porão trazendo um par de sapatos, “que teria comprado ou conseguido, sei lá” (Expressão verbal, 2005). A visão desse par de sapatos causou furor entre os outros “inquilinos”, que brigaram entre si para ver quem teria o direito ao roubo. A refrega forçou Plínio

⁴¹ Vera Artaxo conta que Plínio ficou traumatizado com o frio intenso que passou na noite ao relento, a ponto de adquirir uma hiper-sensibilidade ao frio e comumente sentir fortes dores, psicológicas ou não, nas costas. Não há informação segura do tempo que Plínio passou na casa da senhora que o acolheu e nem indicação de nome ou endereço.

a fugir dali com os pertences na mão, sabendo que perdera o abrigo de vez. Andou perambulando por bons meses, sem moradia fixa, alugando quartos em pensões baratas. Viajava para Santos de vez em quando, geralmente nas segundas, para ver a família e para comprar mercadorias, pois retomara a vida de camelô. Nessas ocasiões os irmãos iam juntos para Santos e a família costumava se reunir para o almoço coletivo. Em trânsito, os dois conversavam muito no ônibus. Quando ela perguntava onde ele morava a resposta costumava ser “por aí” (Expressão verbal, 2005). Lembra Márcia que mesmo quando ele começou a aparecer na cena teatral, com a peça *Jornada de um imbecil até o entendimento* (recriação de *Os Fantoques*), em cartaz no mesmo ano de 62, no Teatro de Arena, a família continuaria sem saber ao certo onde ele morava. Essa situação se resolveria em dezembro de 1963, quando se casou com Walderez Mathias Martins e foi morar com os sogros, seu Rodolpho e dona Camé, à rua Vergueiro. Viveria com a família Martins alguns anos, mudando de endereço algumas vezes junto dela, até que o casal adquirisse um apartamento, em 1966, à rua Prof. Picollo, paralela à Av. Paulista, no Centro. Seu Rodolfo, então viúvo, iria morar com eles.

Em 1962, morando então em pensões baratas e cavando bicos para sobreviver, saiu à cata de pessoas ligadas ao meio artístico, informou-se do que acontecia, estudou estratégias. E acabou batendo à porta de Cacilda Becker, que morava num duplex de cobertura no cruzamento das avenidas Paulista e Trianon. A respeitada atriz ouviu um homem de aparência cansada, metido em roupa surrada, um tanto desleixado. E ao sair para seus compromissos profissionais deixou-o arriado no sofá, ferrado no sono. Quando ele acordou, leu em um bilhete que ele deveria aguardá-la, que se servisse de comida, que repousasse à vontade. Assim começou sua amizade com essa “mulher extraordinária”, como ele próprio a definiu mais tarde. Aquela “mulherzinha pequena, feia, frágil”, ao pisar no palco “se transformava e ganhava um vigor e uma força fantástica”. Cacilda era “uma atriz de validade raríssima” (MARCOS: 1981, p. 259).

Cacilda Becker, em São Paulo, assim como foi Pagu, em Santos, seria muito importante para o início da carreira dramaturgic de Plínio. Mantinha relações estreitas com figuras importantes da cena paulistana, liderava respeitada companhia,

o TBC, e facilitaria, desde logo, o contato do rapaz santista com o teatro profissional paulista. Plínio pôde divulgar as duas peças de protesto que escrevera (*Barrela* e *Os fantoches*), cuja mensagem aparentemente anti-capitalista veio ao encontro de certa vanguarda teatral de então, atenta aos dramas do homem comum, geralmente pobre. Esse meio, de que faziam parte Vianinha e Guarnieri, entre outros, alimentava-se de esquerdismo político, e haveria de acolher bem o polêmico andarilho de Santos, o mambembe “analfabeto” e contestador.

2. Camelô de livros



Plínio Marcos – camelô nas ruas de São Paulo (Cedoc, 2004)

Plínio chegou a São Paulo sem dinheiro, precisava correr atrás de imediato. “A primeira viração”, conta, “foi vender coisas de contrabando”. O material ele trazia de

Santos, cigarros americanos, rádios de pilha, álbuns de figurinhas. Pegava a mesa no Largo do Café, jogava a mercadoria em cima “e vendia na esquina” (MARCOS: 1984, p. 8). Conhecia o metiê desde Santos, onde negociou figurinhas e vendeu livros espírita em praça pública. E essa atividade acabou sendo uma constância em sua vida, embora nem sempre exclusiva, nem sempre fonte única de recursos, mesmo quando passou a vender produtos que ele próprio fabricava, livros. Durante toda sua vida precisou desdobrar-se, somar ocupações, variar as fontes. Mas ficou sempre, para seus amigos, seus leitores, para todos, a imagem do camelô falaz, às vezes atrevido, ranzinza, aparentemente de bem com a vida.

Com ciganos, antes, em Santos, e com camelôs de São Paulo, agora, o rapaz aperfeiçoava a linguagem do convencimento, exercitava sua aptidão para lidar com o público, já provada na sua experiência de picadeiro e de palco, na sua cidade natal. Aprimorava seu talento como contador de histórias, ajustando a voz crítica brincalhona (mas séria) para a sedução do freguês, do espectador, do leitor. “Eu malho assim porque assim é que tem que ser. Camelô tem que ter artimanha. Tem que dar pala. Foi assim que aprendi com gente que é dessa trilha. Gente que inventou um macete no trampo e nunca mais teve que encarar mau tempo. E eu jogo meu papo na esquina” (MARCOS: 1984, p. 8). Na rua, todos eram potenciais fregueses, do desocupado solto no mundo ao capitalista apressado, passando pelo trabalhador de renda miúda. O mundo capitalista pelejava diante de seus olhos todos os dias. “A sociedade é uma merda de competição constante”, disse certa ocasião. “Sem recreio. Dá até medo olhar na fuça das pessoas. Todas carrancudas” (1984, p. 10). O camelô precisava se esforçar: “não tem máquina de invadir pessoa. Precisa batalhar. Chegar junto”.

[...] As pessoas vão passando. Não dão trela. O camelô tem que tocar pelo menos um com o seu truque. Precisa dar o impacto. Um choque. Precisa despertar. Bolir com o fulano. A gentinha sisuda precisa sorrir. Esse tempo é mau. Os homens, para rirem dos seus melhores palhaços, que sem dúvida estão contratados pelas televisões, necessitam da grotesca sugestão de um disco de risadas. [...] Imagina um camelô tendo que fazer o homem que passa correndo atrás de negócio rir espontaneamente. Quem consegue essa façanha vende até peido em lata. (MARCOS: 1984, p. 12)

Diferentemente do público dos circos, que pagava entrada e acomodava-se para ouvir as histórias do palhaço Frajola, o das ruas exigia do vendedor um esforço de convencimento que ia além da mera criatividade. O saltimbanco de Santos aprendia com os colegas de profissão, alguns tão habilidosos que os guardou na memória: Braço Fixo, vendedor de gravatas; Charuto, que vendia agulhas; Trovão, mapas. “Quantos eu já vi com suas mumunhas na rua!, o que comia fogo, o que tocava flauta de zinco, o que declamava, o que exibia uma cobra grande. Quantos eu vi fazendo careta pra cego. Contando histórias” (MARCOS, 1984, p. 8 e 12). Aquilo eram aulas de improvisação, de cativação. E tudo, depois, alimentaria crônicas, novelas, contos e romances. E sedimentaria, nas suas peças, essa dicção popularesca, de apelo direto, de impacto imediato.



Camelando nas ruas do centro de São Paulo (Cedoc, 2004).

Não se pode afirmar que Plínio, como vendedor, tivesse o mesmo talento daqueles que admirava. Mas o contador de histórias, de causos, certamente superou todos eles. Paulo Roberto Vieira de Melo, que conheceu Plínio no ofício das ruas, lembra o quão instigante era ouvi-lo:

Algumas vezes tivemos a ocasião de encontrar Plínio Marcos em restaurantes da região central de São Paulo. Ele trabalhando, paciente e humoradamente vendendo os seus livros, prometendo a quem os comprasse morrer logo para valorizar o autógrafo. Amigos comuns nos apresentavam. Eram momentos em que o ‘autor maldito’ nos deliciava com as histórias que conta com incomparável verve humorística, quase sempre emendando uma anedota com outra, mal permitindo que se tome tempo para respirar (1994, p. 3)

Com o tempo, já na passagem dos anos sessenta para os setenta, Plínio, como camelô, se concentrou na venda de seus livros, alguns com tiragem “fiada”, ou publicados com ajuda de amigos, com promessa de reembolso posterior (algumas obras levavam o timbre das editoras Parma e Kosmos, de São Paulo). Devia empenhar-se cada vez mais, com a chegada dos filhos Leonardo (1964), Ricardo (Kiko, 1966) e Ana (1973). Três filhos no colégio, explicaria mais tarde, é “mais caro do que ter amante argentina” (MARCOS: 1984, p.13). Corria atrás, virava-se de outras maneiras, como se verá adiante, mas insistia em fazer algum dinheiro à custa de seu talento para contar histórias, agora concretizado em livros. Também fez disso profissão, já que, no início, encontrara obstáculos para pôr em cena suas peças: “eu fui escrever literatura porque a censura não estava liberando nenhuma peça minha. [...] Eu escrevo histórias. Tenho histórias para contar” (MARCOS: 1981, p. 263). Ainda:

Conto histórias que vi, com esses olhos que a terra há de comer um dia, pelos estreitos e escamosos caminhos do roçado do bom Deus. Meu jogo é esse. Conto histórias. Os contadores de histórias, os saltimbancos, os truqueiros, os ciganos e até os ursos bailarinos dos ciganos, somos todos parentes. Muito mais artistas do que comerciantes. Eu sou um desses. Vendo meus livros na rua. Em livraria nunca vendi merda nenhuma. Um fracasso. Na rua. No fim da feira. Com minha artimanha, a coisa é outra. (MARCOS: 1984, p. 13)

Estendia aos transeuntes, aos freqüentadores de teatros e botecos, volumes de títulos variados: *Homens de papel* (1967), *Querô, uma reportagem maldita* (1979), *Na Barra do Catimbó*, *Jesus Homem* (1967), *Inútil pranto para os anjos caídos*, *Oração para um pé-de-chinelo* (1969), *Reportagem de um tempo mau...* Gritava: “Olha o livro ruim e barato. Quem quiser pode chegar. Pode olhar sem medo. Ele não morde, só xinga. E como

xinga! Esse aqui é *A reportagem maldita – Querô*” (MARCOS: 1984, p. 15). Prometia um “automóvel zerinho” aos potenciais leitores que encontrassem uma página sem pelo menos dez palavrões. “Dou autógrafo e prometo morrer logo pra valorizar o livro” (MARCOS: 1984, p. 8). Eis outro pregão:

Barra do Catimbó. Ótimo. Ótimo. Pra dar para os inimigos no Natal. Lá onde a senhora trabalha, no fim do ano não brincam de amigo secreto? Pois é. Dá um desse pro bruto, que ele vai sentir saudade do tempo em que ganhava caixa de lenço. Faz o que eu digo. Nunca mais te convidam pra brincar de nada. (idem, ibidem)



Plínio vendendo livros em portas de teatro. Arquivo pessoal de Carlos Pinto, 2005



Quartim de Moraes, amigo de Plínio, conta que ele não poderia se considerar um exímio vendedor por “aquele jeitão dele”, de quem “já chegava metendo bronca: ‘Vai levar ou não?’ Não tentava convencer ou agradar quem não quisesse. Esse tipo de concessão ele não fazia de jeito nenhum”, reforça. Não se pode dizer, portanto, que esse camelô fosse um vendedor convincente pela simpatia, talvez pela determinação, pela lábia.

A imagem que temos desse andarilho e desleixado, que ele fazia questão de mostrar até em programa de televisão, é esta: de camiseta surrada com mangas grosseiramente cortadas, chinelos de tiras, bermudas velhas e barba por fazer. Vestido assim, de ordinário, pendurava no ombro uma sacola de livros e ia para a porta de universidades, de teatros (como o Arena), de restaurantes (como Giovani Bruno, Orvieto, Piolim, Gigetto). No Gigetto, no centro da cidade, era tão freqüente encontrá-lo à noite que um dos donos, José Elias, se fizera seu amigo e lhe dera mesa, com refeição diária gratuita. O comportamento desse camelô-livreiro boêmio e conversador, que não gostava que o tocasse, que acalmava e separava briguentos, foi assim descrita pelo empresário:

Primeiro ele vendia nas filas dos teatros e depois vinha pra cá [o Gigetto]. Chegava de mesa em mesa, colocava os livros em frente às pessoas e até conseguia vender bem... Como alguns clientes começaram a reclamar e eu já conhecia o Plínio há algum tempo, cheguei nele e perguntei o que estava acontecendo, porque ele ficava vendendo livros de mesa em mesa em restaurantes e tal. Ele me disse: ‘Elias, se eu não vender meus livros, eu não posso comer, não posso almoçar, nem jantar’. Foi aí que eu disse: ‘Olha Plínio, se depender disso, você pode vir almoçar e jantar todos os dias aqui sem pagar’. Isso eu fiz pela amizade, respeito e admiração que tinha por ele. E ele ficou comendo aqui por mais de vinte anos. Nos bons tempos era sempre o último a ir embora. Ficava batendo papo com os amigos, o

pessoal do teatro e tal. Era uma pessoa muito boa e ficava sempre na dele. (CONTRERAS et.al., 2002, p. 72)

Essa mistura de lábia e simpatia, que o fizeram admirado por muitos, não lhe cauterizava a verve, essa disposição para a crítica ácida que gera incompatibilidades. Se se percebia alvo de preconceito, apertava o gatilho da metralhadora:

Vai à merda! Vai à merda e leva junto a sua estúpida mania burguesa de botar rótulo em tudo e em todos. Os tempos são duros. Papo furado. As pessoas rotulam a gente pelo seu ranço cultural, seus preconceitos. Livros, não compram. E eu fico quieto, jururu, cansado. Não é fácil vender livro. [...] Preciso vender livro, amanhã é dia de feira. [...] Vendo livro em terra de analfabeto com fome. Isso é malandragem? Malandro é quem faz a moda pro otário entrar com o que tem e com o que não tem. (MARCOS: 1984, p. 30)

Sabia que sua aparência incomodava, que aquele ofício incomodava. Como os camelôs, sentia-se um “bicho de rua”, bicho da “rua São Sereré”. Só que esse bicho de rua tinha mulher e filhos e não dava “pra se acanhar”, tinha que fazer a feira (idem, ibidem):

Eu ia vendendo meus livros nas ruas, feiras de livros, nas portas dos teatros, nos restaurantes [...]. Um pouco aqui, um pouco ali. Batendo papo, contando histórias e faturando uma grana. Sabe, não é fácil vender livros em terra de analfabeto com fome. [...] Às vezes, apareciam uns e outros querendo me humilhar. Era péssima viagem. Eu pegava bem. Dava duro. (MARCOS: 1984, p. 31)

Apesar dos contratemplos, Plínio perseverava na vocação de escritor, lembrando o ensinamento do cigano do Gran Circus São Jorge: a essência do talento estava dentro, não fora. “Eu sei umas histórias. Criar? Deus. Eu uma vez inventei uma história de um elefantinho vermelho. A história era mentira, as energias eram verdadeiras. Não serve? Pra mim serviu” (MARCOS: 1984, p. 27). Ele não se perturbava com esse autodidatismo de feição popular, distanciado da “cultura erudita”. Não estudava técnicas de criação literária, não sacralizava a arte. Acontecia-

lhe viver a literatura espontaneamente, como coisa corriqueira, desencumbindo-se do apuro técnico e estético. Era um instintivo. Para ele, a cultura erudita, conquanto “excelente”, não supera a cultura popular. Equivale:

[...] cultura não é o que você lê, é como você vê. Alguém pode ter lido todos os livros do mundo e não ter cultura, e pode não ter lido nenhum e ter cultura. Cultura é saber ver, perceber, penetrar nas coisas. Eu tenho uma formação intelectual muito melhor do que as pessoas que saem da faculdade, porque eu tive possibilidades, sorte, sei lá, de conviver com pessoas que são realmente importantes nesse país. (MARCOS: 1981, p. 266)

Talvez se possa ver nessa atividade de camelô uma espécie de adequação espiritual, ou de personalidade. Nela talvez Plínio encontrasse algumas formas de satisfação psicológica profunda. Ganhava dinheiro e “atuava”, livrava-se da prisão cronológica e espacial do emprego regular, freqüentava lugares que lhe agradavam, soltava-se no mundo, dizia o que queria, conhecia pessoas de classificação variada. Talvez se tratasse de um desajustado, com menor dificuldade nas ruas, por contraditório que pareça. “A coisa de ele ser camelô”, explica Walderez de Barros “ele mesmo diz: ‘eu sempre fui camelô’, porque ele descobriu nisso – e isso vem do circo – uma independência” (Expressão verbal, 2004).

Como camelô, passou por muitas situações pitorescas. Uma delas, como conta José Elias, dono do restaurante Gigetto, foi quando, numa madrugada, acalmou um bêbado exaltado, Carlos Lacerda, e o levou para casa (CONTRERAS et.al., 2002, p. 72). Noutra ocasião, no mesmo bar, e depois de uma partida de futebol, fez que dali se retirasse um torcedor argentino inconveniente. Walderez relata outro fato, também inusitado. Logo que começaram a namorar, em 1962, ela pediu-lhe que fosse com ela a Ribeirão Preto, sua cidade natal, para que conhecesse seus parentes, suas amigas. À época, Walderez atuava no CPC do curso de Filosofia da USP. Ele não tinha dinheiro, nem para as passagens, e ela assumiu as despesas. Poderiam se hospedar na casa de amigas para não gastarem muito. Plínio foi, e levou com ele álbuns de figurinhas. “Naquela época”, explica Walderez, “vendia uns álbuns de figurinhas que já vinham com as figurinhas” (Expressão verbal, 2004). Lá chegando,

foram ao bar Pingüim, onde se vendia “o melhor chopp do Brasil”. Walderez explica o que se passou:

Ele botou o álbum de figurinhas na esquina do Pingüim, era uma esquina famosa de Ribeirão Preto, e vendeu lá os álbuns de figurinhas como camelô e eu queria morrer de vergonha porque na minha cidade, as minhas amigas e eu namorando um camelô [risos]. Mas eu também não me importava muito com isso. Enfim, ele vendeu os álbuns de figurinhas, fez a grana e falou: ‘agora a gente tem dinheiro pra gastar’. (Expressão verbal, 2004)

Walderez, com quem Plínio se casou em 1963, teria sido decisiva na organização da vida econômica dele, tanto quanto seja possível admitir uma mudança profunda neste particular, em se tratando de Plínio. De qualquer forma, teria ela intercedido para que o casal adquirisse algum imóvel. Plínio não se incomodava muito, talvez porque a entrada irregular de dinheiro, nos primeiros anos de São Paulo, dificultasse planos desse tipo. Além disso, tratava o dinheiro com displicência inusitada.

3. O dilema do ator e o trabalho na televisão

Em 1963 Plínio atuou em *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, no TCB, dirigida por Hermilo Borba Filho. Já trabalhara na mesma peça em montagem de 1953, pela companhia santista Teatro de Variedades. Agora trabalhava no TBC, companhia de prestígio maior, e tinha do seu lado Walderez de Barros, que começava sua vida de atriz profissional. Sua atuação não foi, contudo, satisfatória, e a peça como um todo também não agradou. Sábado Magaldi (1996) situou os problemas mais na direção, e teria sido ela, segundo Plínio, a responsável por sua inibição em cena. Borba Filho repetia os mesmos “esquemas” que usara na montagem de Recife, uns anos antes, com grande êxito. Plínio não se ajustou a esses

“esquemas” (MARCOS: 1981, p. 252). O problema talvez estivesse na dialogação, porque ele tinha problemas de gagueira. E talvez se sentisse particularmente tenso. Tinha formação circense, “não sabia falar”, e sentia o peso “terrível” de trabalhar com Cacilda Becker, estrela de nomeada e dona da companhia. E essa sensação não era nova: “Me lembro de uma vez, me pegaram no circo, um dia de folga, para fazer uma ponta, ponta não, figuração, com o Procópio Ferreira. Eu devia entrar em cena, jogar uma moeda e dizer: ‘É para os dois’. Fiquei tão nervoso que errei a fala, gaguejei” (idem, p. 252). A gagueira e o passado circense talvez alimentassem algum preconceito entre seus pares do teatro paulistano. Sua irreverência por vezes azeda, mas sem o lastro de estudos formais e regulares, talvez incomodasse. E essa pecha de inculto, de instintivo, saltava com frequência do ator para o autor. Décio de Almeida Prado, afeiçoado ao teatro mais acadêmico (nome de proa na EAD), entendeu que a novidade e o sucesso de *Dois perdidos numa noite suja* (1966) pareciam mais um acaso feliz, nascido unicamente dos “instintos de escritor” (2001, p. 103).

Algumas situações o incomodaram, nos seus primeiros anos de São Paulo. E certamente o fizeram encarar mais criticamente seu talento para atuar, de tal modo que, com o tempo, se desinteressou pela carreira. Eis um exemplo: escrevera *Dois perdidos numa noite suja* pensando em atuar. Para contracenar com ele, convidou Ademir Rocha, que conheceu trabalhando na Companhia Nydia Lícia. Ademir, formado pela EAD, aceitou atuar com uma condição: que Plínio fosse substituído tão logo se encontrasse “um melhor”. Haveria, em situações como esta, como sugere Plínio, preconceito contra seu autodidatismo:

Quando cheguei ao teatro, muito mais que hoje, havia um elitismo tão grande que, de repente, você não ter uma cultura de base com diplomas assinados, essas coisas, era um negócio constrangedor mesmo. A toda hora você estava conversando com pessoas como o D’Aversa, como o Ziembinsky, como o Boal, que tinham lido milhares de livros, que sabiam tudo e você sempre sentia a sensação de que não sabia nada e de que só o seu talento não ia resolver problema nenhum. (MARCOS: 1981, p. 252)

Ou porque sofresse preconceito, ou porque não fosse realmente um ator estudado, de talento, segundo o modo de ver de alguns, o fato é que, em São Paulo, o artista já premiado em Santos convencia pouco, não deslanchava no palco. Plínio insistiu, brigou por um espaço, mas sua carreira como ator não durou muito. Com o tempo se aborreceu com as ressalvas da crítica, com os comentários negativos. E acabou chegando a uma conclusão radical, com um salzinho de exagero, ao jeito de blague: não gostava de atuar, de interpretar. Dizia, com seu modo peculiar de polemizar, que não queria ser ator. Foi o que declarou em 1981, quando cobrado sobre sua ausência dos palcos.

Eu só trabalho nas peças dos outros que é pra não estragar as minhas. Em *Dois Perdidos*, por exemplo, eu saía do palco realmente transtornado. Eu odeio trabalhar como ator. Agora mesmo, eu prefiro muito mais ficar vendendo meus próprios livros em portas de teatro, do que ficar trabalhando como ator. A Globo me chamou duas vezes, não fui. Não gosto. Odeio. (1981, p. 265)

Podia então, de longe, rebater diplomaticamente as críticas negativas de 1963, sobre sua participação em *Onde canta o sabiá*: “O fracasso é amargo mas não mata”, “um artista faz sua glória de pequenos fracassos” (1996, p. 45). Não se pode dizer, contudo, sem risco do erro, que não fosse sincera a vocação. Estaria ainda para ser explicada, em Plínio, essa oscilação estranha entre a convicção do objeto desejado e a dificuldade para dominá-lo, de colocá-lo sob os pés e usufruí-lo plena e sossegadamente. Não convence muito esse discurso do engano vocacional. Devemos entendê-lo também como expressão de logro e malogro mal administrados no coração do próprio indivíduo. Nesse coração o caso não parece resolvido, ou se resolve por uma angústia que as soluções diplomáticas não resolvem bem. Será sempre, como diz Plínio, um pesadelo:

[...] o que me deixa transtornado é ter sonhado que eu era ator. Isso não é sonho, é um pesadelo. Um puta de um pesadelo, que vez ou outra me perturba o sono. É sempre igual. Ou quase igual. Quando eu era garoto, não tinha me ocorrido a idéia de ser ator e o pesadelo já me atormentava. [...] eu não sabia explicar bem onde estava, porque não tinha noção de teatro. Depois eu conheci a arte cênica e pude perceber melhor o pesadelo. Nele eu sou um ator e no meio da cena

principal, eu descobro que aquilo tudo é uma grande besteira, um troço sem nexos que não vai sacudir ninguém da platéia. Começo a ficar com vergonha, a vacilar, a esquecer o texto, a gaguejar, percebo que estou apenas com um pé de sapato. (MARCOS: 1984, p. 63)

Com tudo que se possa pensar desse drama individual, e mesmo sobre eventuais limitações de seu trabalho nos palcos, Plínio foi ator profissional, fez carreira. Chegou à televisão, sem deixar outros “tramos”, sem parar de escrever. Sobre a “luta brava” na década de sessenta, eis o que fala: “pela manhã vendia álbum de figurinhas na feira, de tarde trabalhava na técnica da Tupi e à noite fazia uns bicos na administração do Teatro de Arena” (MARCOS: 1996, p. 99).

Desde 1963 trabalhava com roteiros para o programa de teleteatro na TV de Vanguarda: “escrevia no trabalho, na técnica lá da Tupi. Tinha que fazer o corte da imagem do teatro para o Sumaré, onde entrava a propaganda”, contou Plínio em *Figurinha Difícil* (1996, p. 99). Até o final da década de setenta, estaria envolvido com programas televisivos, ora atuando, ora escrevendo roteiros. Essas atividades eram com frequência concomitantes, embora sua abordagem, a seguir, apresente-as em separado. Primeiro o ator, depois o escritor, este nem sempre feliz no confronto com a censura.

A primeira participação de programa televisivo, como aqui já se disse, foi como humorista, na TV 5, de Santos, em 1957 e 58. Em São Paulo, no início da década de sessenta, escreveu peças para o programa “TV de Vanguarda”, da Rede Tupi local. O diretor era Benjamin Cattán, com quem estreitou laços de amizade ao ponto de ceder a ele a direção de algumas de suas peças, entre elas a primeira de maior repercussão, *Dois perdidos numa noite suja*, encenada em 1966. A TV Tupi, então, mantinha programas de grande audiência, alguns de longa duração, como *Alô doçura*, *Sítio do picapau amarelo*, *O céu é o limite*, *Clube dos artistas* (exibido de 1952 a 1980). O telejornal *Repórter Esso* ficou no ar durante dezoito anos, quase sempre liderando a audiência.

O programa “TV de Vanguarda” revelou a primeira geração de atores, atrizes e diretores brasileiros televisivos. Nele foram apresentadas peças como *Hamlet* e *Crime e Castigo*. De Plínio, entre outras, eram *Réquiem de tamborim* e *Macabô*, a primeira em 3 atos, dirigida de Benjamin Cattán e encenada em 9 de fevereiro de

1964. A outra era uma adaptação de *Macbeth*, escrita em conjunto com Benjamin Cattán, e encenada em 26 de julho do mesmo ano.



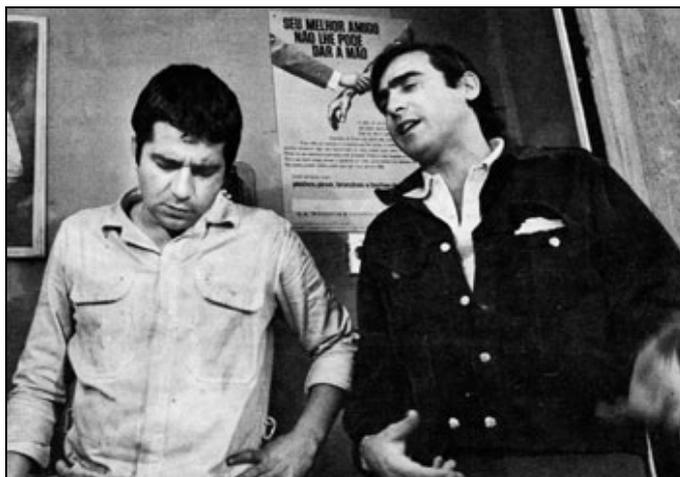
Com Benjamin Cattán, TV Vanguarda.



Matéria sobre a estréia da peça *Requiem para tamborim*, escrita para a TV de Vanguarda
Diário da Noite 09/02/1964

Com as telenovelas, surgidas na década de cinqüenta, na Tupi, forma-se um conjunto de realizadores advindos principalmente do rádio e do teatro, muitos deles conscientes do papel modernizador que as criações culturais deviam exercer. Modernizar era também rebater a massiva influência estrangeira com uma programação que estabelecesse um diferencial de brasilidade. Essa presença nacionalista ia, em termos bem amplos, do retrato da vida rural ao cotidiano do homem comum urbano. Desse esforço faziam parte as telenovelas, geralmente com boas audiências. Comparadas aos scripts estrangeiros, se tornaram mais realistas, isto é, interessadas na realidade brasileira. Sobre esse momento e essa postura pode-se apontar um marco, *Beto Rockefeller*, de 1968, roteiro de Bráulio Pedroso. Com essa telenovela, que ficou no ar de 04 de novembro de 1968 até 30 de novembro de 1969, a TV Tupi inaugurou um novo jeito de ficcionalizar nossa realidade, repercutindo na vida teatral, dinamizando a vida profissional dos artistas. *Beto Rockefeller* mergulhava na contemporaneidade, em todos os sentidos, trama, figurino, cenário, linguagem

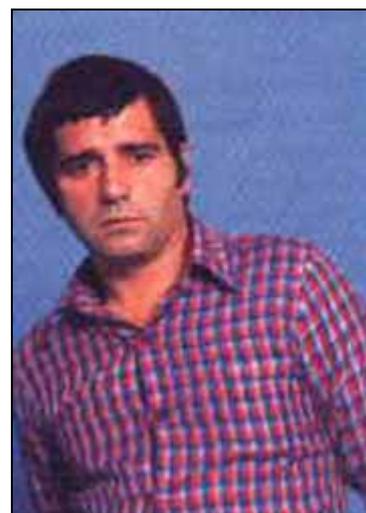
(coloquialismo que permitia improvisações). O protagonista, interpretado por Luiz Gustavo, em nada lembrava o galã convencional. Era um pobretão, um arrivista malandro e namorador. A novela foi, como diz Mauro de Alencar, a quem se deve parte destas observações, "um divisor de águas" (2000). Para economizar tempo, o diretor dava vida a personagens que apareciam de improviso na trama, por obra do autor ou dos próprios atores. Assim surgiu Seu Domingos, dono da oficina mecânica em que trabalhava Vitório, interpretado por Plínio Marcos. Citado muitas vezes por Plínio, o personagem acabou ganhando vida com a participação não programada de Lima Duarte.



Plínio e Luis Gustavo em *Beto Rockfeller*. Sítio Oficial.

Antes de conhecer a fama com *Beto Rockfeller* Plínio atuou em *Éramos Seis*, produzida também pela Rede Tupi de São Paulo e exibida em maio de 1967. Era Carlos, um dos cinco filhos da batalhadora Dona Lola. Mas essa participação torna-se tacanha quando comparada à de *Beto Rockfeller*. Luiz Gustavo, ator que freqüentemente contracenava com Plínio neste trabalho, lembra que durante os intervalos era comum vê-lo com folhas sobre as pernas, sentado num canto, escrevendo. Eram trechos da peça *Quando as máquinas param*, que iria à cena dois

anos depois, em 1971. O personagem do mecânico Vitório, vivido por Plínio, seria inicialmente de Juca de Oliveira, que desistiu do papel. Plínio se referiu a este trabalho como uma oportunidade providencial, pois tinha receio de ser preso: “só fiz *Beto Rockefeller* para não ficar órfão. Eu escrevi uma novela, *Dentro da noite* [...].O Edmundo Monteiro foi em Brasília tentar liberar e voltou alarmado. Disseram que iam me ralar mesmo”. Os amigos aconselharam: “Então entra na novela. Se tu te abafar, tu nem precisa sair do país, sucesso ninguém mata”⁴². De fato, a polícia federal se preocupava com ele, que já tinha demonstrado seu tino “subversivo” em *Barrela*, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, *Reportagem de um tempo mau*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na Carne*. Sua participação polêmica também na administração do espetáculo *Arena conta Bahia* o levou ao DOPS algumas vezes. Além disso, em 1968, ano de início de *Beto Rockefeller*, levou à cena o esquete *Verde que te quero verde* integrando o espetáculo *Primeira Feira Livre de Opinião*, um protesto ousado e bem humorado contra a censura e os censores do país. Plínio vivia, pois, correndo risco. *Beto Rockefeller* foi, assim, mais do que um emprego comum, na ocasião. Resultava de uma iniciativa de amigos preocupados com ele. Não poderia fugir da vista do público sem mais nem menos.



Plínio Marcos como Vitório. Arquivo pessoal e Sítio Oficial.

⁴² Plínio Marcos. Programa mediado por Antônio Carlos Ferreira exibido em 15.02.1988. Arquivo pessoal de Vera Artaxo. Expressão pessoal, 2004.

A participação em *Beto Rockefeller* rendeu-lhe ainda outro benefício: conseguiu vencer a gagueira. “Só curei essa gagueira quando fiz sucesso [...] na novela *Beto Rockefeller*, na televisão”. Brincou: “O sucesso me curou” (MARCOS: 1981, p. 257). Esse sucesso continuou na segunda fase da telenovela, ainda na pele do mecânico Vitório, talvez o personagem que mais lhe deu projeção como ator. Atuou ao lado de Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Raul Cortez, Otelo Zelsoni, Paulo Villaça e o humorista Edgard Augusto Machado de Carvalho.

Entre 1969 e 70, Plínio participou, como protagonista, da novela *João Juca Júnior*, pela mesma emissora, roteiro de Sylvan Poezzo, e direção de Valter Avancinni. Entre 1971 e 1972, desta vez na Rede Globo, participa de *Bandeira 2*, fazendo o taxista Bem-te-vi. A novela, com roteiro de Dias Gomes e direção de Walter Campos, teve cento e setenta e nove capítulos, e foi um dos grandes sucessos de audiência da TV Globo, graças à qualidade do elenco, composto de nomes como Felipe Carone, Milton Moraes, Ziembinski, Stepan Nercessian, Ary Fontoura, Eloísa Mafalda, José Augusto Branco, Ilka Soares. Em 1975, Plínio estava participando de um teleteatro, *São Francisco de Assis*, na TV Cultura, quando o projeto sofreu intervenção da censura. Voltou então para a TV Tupi, compondo o elenco da telenovela *Tchan, a grande sacada*, de Marcos Reis, e no ar em 1976.



Plínio Marcos com Ziembinsky – *João Joça Junior*



Plínio Marcos e Milton Moraes – *Bandeira Dois*

A participação de Plínio na televisão como roteirista tem peso semelhante ao de sua atividade de ator, embora enfrentasse bem mais dificuldades. Muitos de seus trabalhos, inclusas aí algumas peças, foram censuradas antes mesmo da estréia⁴³. Foi apenas gravado *Os últimos mambembes*, em 1972, novela infanto-juvenil adaptada de crônicas suas publicadas na coluna “Navalha na Carne”, de *Última Hora* (São Paulo), e que Plínio, para escapar à censura, assinava Pedro Marmo do Rosário. O primeiro capítulo, intitulado *O Povo na estrada*, gravado pela TV Record de São Paulo, porém, nunca seria exibido. No elenco, dirigido por Zé Luiz Pinho, estariam Dercy Gonçalves, Ety Fraser, Walderez de Barros, Chico Martins, Carlos Costa. Muito de sua lavra, contudo, foi ao ar. Em 1971 ele adapta para a Globo uma história ambientada no bairro fictício Barra do Catimbó, aproveitando fatos e personagens de seu romance homônimo. Em 1972 vai ao ar, também pela Globo, *Uma história de subúrbio*, peça em três atos tematizando o futebol, e inspirada num conto inacabado. Para TV Tupi escreve o especial *Coisas da cidade*, de 1973, contando histórias dos sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e outros. Para a mesma emissora são *A noite do desespero*, de 1974, história de dois marginais que assaltam um ônibus, e *Pequena história do samba de São Paulo*, do mesmo ano, curta com narração do próprio Plínio, entrevistas por conta de John Herbert e Carlos Zara, e ampla participação popular. Em 1974, ainda, adapta para o “Fantástico” (Rede Globo), com o título de *Somente uma vez na vida*, contos de tema futebolístico aparecidos em *Histórias das quebradas do mundaréu*.

Depois de 1974 Plínio ausentou-se da televisão como roteirista, embora aparecesse de vez em quando como ator e como entrevistado. Só em 1996 reapareceria, participando do CNT Jornal. Foi convidado pelo então diretor de jornalismo da rede, Ricardo Kotcho, para a função de comentarista, com liberdade para falar sobre qualquer assunto da semana e responder perguntas de telespectadores. Plínio levou a sério essa liberdade, e já na estréia criticou o então Ministro das Comunicações, Sérgio Motta, que havia insinuado dúvidas sobre a

⁴³. No espólio de Plínio, sob cuidados de Kiko de Barros, encontram-se originais de trabalhos inéditos, ainda aguardando estudo.

sexualidade da ex-prefeita de São Paulo, Luiza Erundina. Não demorou para que o quadro saísse do programa. Kotcho, segundo Plínio, o informou burocraticamente: “Pra mandar embora, eles não dizem nada”. O diretor, no entanto, rebate essa versão. O quadro saiu do ar porque Plínio preferia ler poemas da jornalista e companheira Vera Artaxo ao invés de comentar os fatos da semana. “A audiência caiu porque ele quis fazer literatura na TV e isso não dá certo”⁴⁴.

4. Com gente de teatro

A renúncia de Jânio, em 1961, inaugurou uma etapa histórica marcada por grandes tensões políticas, que conduziram ao movimento militar de 1964. Muito se pode dizer sobre as repercussões dessa situação mais ou menos caótica e sobre as conseqüências da quebra democrática na vida cultural brasileira, especialmente teatral, e, aqui, na motivação criadora. O nacionalismo espalhafatoso e um tanto moralista de Jânio causava espanto e admiração. O reformismo confuso e dubiamente esquerdizante de João Goulart, fazendeiro abastado, também confundia os intelectuais, e muitos, receosos do comunismo, juntaram-se à “Marcha da família com Deus pela liberdade”, pelas ruas de São Paulo, em março de 1964. Os governos militares, depois, conjugaram milagre econômico e repressão política, criando a ilusão, para alguns, de um grande país, tri-campeão do mundo em 1970 no futebol. Por outro lado, muitos artistas e intelectuais lamentavam o estrangulamento da democracia, a censura, o crescimento da corrupção, o quadro social marcado por grandes distorções. Ante esse quadro, muito variado e complexo nos pormenores, uma das soluções mais produtivas foi o compromisso com a cultura popular, herança ainda rala dos anos 50 e reforçada, num crescendo, a partir dos anos 60. A intenção de refletir mais criticamente sobre o Brasil levou a essa ida ao povo, a esse “salto participante” que motivara *Morte de vida severina* (1956) e *Auto da compadecida* (1957),

⁴⁴ LANYI, P. “O andarilho da corda bamba”. *Cult*, São Paulo, n. 27, p. 13, 1999.

entre outros. Isso aconteceu em todas as atividades culturais, e parece ter sido influenciada também por certo populismo político, democrático ou não, de qualquer forma hábil na manipulação dos meios de informação e na condução dos programas governamentais de apoio à cultura. Roberto Freyre, à frente do Serviço Nacional de Teatro, agia no sentido de popularizar o teatro, financiando projetos e peças, fornecendo infra-estrutura para montagens itinerantes, criando novas casas de espetáculo. Tinha especial interesse nas manifestações culturais populares.



Cena da peça - *Morte e Vida Severina*

Ao lado da preocupação com a realidade sócio-política brasileira, o movimento cênico dos anos 60 em diante discutiu o “fazer teatral” (funcionalidade, linguagem, movimentação em cena, interação com o público, vanguardismo). O quadro geral propunha, na variedade de manifestações, uma oposição freqüente, em termos amplos, entre o velho e o novo, o nacional e o estrangeiro, o artístico e o comercial, o erudito ou clássico e o popular, o neutro e o engajado, categorias que se podem combinar de vários modos.

Desse conjunto de realizações e interesses amplos chamaram mais a atenção as iniciativas comprometidas com a realidade nacional, com o espelhamento da vida contemporânea (principalmente), como se fosse reservada também ao teatro, nas

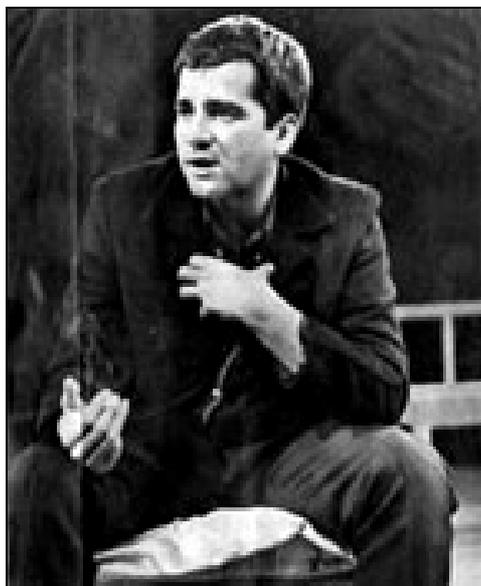
suas mais variadas formas, a missão de testemunhar sobre os ajustes e desajustes sócio-econômicos. Enquadram-se nesta tendência, entre outros, Dias Gomes, Jorge Andrade, Augusto Boal, Domingos Oliveira, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Rangel, Oduvaldo Viana, Bráulio Pedroso, Plínio Marcos, autores freqüentemente dispostos a retratar o enfrentamento do mundo segundo a perspectiva do que se convencionou chamar de “classe oprimida”, que se pode também tomar por pobres e marginalizados. Neste sentido, parece que a conjuntura histórico-econômica como que forçava a emergência desse nacionalismo mais contestador, que queria chegar ao grande público para esclarecer e denunciar, brigando com o teatro comercial, tido como disseminador de ideologia burguesa e capitalista. As ressalvas a esse teatro comercial, tido às vezes como alienado e alienante, não inibiam seus praticantes (inclusos aí os autores), que dele se serviam por mera questão de sobrevivência, disputando o escasso público interessando por teatro. O teatro dos anos 60, afirma Flávio Rangel, era “o retrato autêntico da vida que se leva[va] no país: artigo de luxo, custa caro e é dirigido a uma classe privilegiada: a alta classe média, a parte da população das colônias estrangeiras e os universitários”. Para este diretor, o teatro popular, apesar de muito se falar dele, na verdade pouco acontecia, fato que não se podia julgar, visto que se não fosse feito em termos subvencionais, o artista morreria de fome⁴⁵.

Plínio tinha mais afinidade vivencial e ideológica com os pobres e os párias. Seu último emprego em Santos fora um projeto teatral de cunho popular com estivadores. Era também uma atitude política, porque seus temas acusavam sempre problemas sociais. Daí ser também considerado, no início dos anos sessenta, um “comuna”, rótulo que se juntava aos de licencioso e bocudo. Ainda que tivesse dirigido peças não empenhadas politicamente, como *Triângulo escaleno*, de Silveira Sampaio, e principalmente do gênero infantil, como *Jenny no pomar*, *Menina sem nome*, *Verinha e o lobo*, a sua posição ideológica, o seu discurso, as peças de sua própria autoria, representadas em 1959 e 1960, são de clara resistência a certo status quo burguês conservador. Essas peças, já inovadoras em termos de linguagem, podem ser

⁴⁵ CARVALHO, E. “Duas ou três coisas que Flávio Rangel sabe de teatro”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5.out.1968.

consideradas “esquetes circunstanciais”, termo que Yan Michalski usou para referir-se às encenações do começo dos anos sessenta nas grandes cidades, interessadas mais no alerta político do que na linguagem teatral (1985, p. 90). Entravam aí peças montadas pelo Arena e pelo Oficina (este, quando abandonou a seqüência de peças de Sartre para posicionar-se contra o “imperialismo estrangeiro”).

Quando Plínio começou a aparecer na cena teatral paulistana os nomes em evidência eram, entre outros, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Roberto Freire. Esse pessoal oferecia ao público o “teatro como atividade socialmente responsável”, fruto do nacionalismo classificado por Décio de Almeida Prado como “esquerdizante [...], crítico, voltado para os fatos econômicos, com um forte cunho pessimista, de quem carrega nos males do presente, já de si bastante carregados, para melhor justificar as esperanças do futuro” (1984, p. 556). Essa preocupação sócio-política foi também a tônica da dramaturgia do Plínio, com uns quês a mais, o diálogo mais dinâmico e agressivo, o linguajar concessivo, chocante muitas vezes. E iriam acompanhá-lo, nessa tendência, José Vicente, Consuelo de Castro, Leilah Assunção⁴⁶.



Plínio no Teatro Opinião (R.J.), década de sessenta.

⁴⁶ Sábato e Thereza Vargas: “[...] continuando a linha de Plínio Marcos, os novos dramaturgos injetaram subjetividade no relacionamento humano, e ao mesmo tempo o vincaram de um forte cunho social. Esqueceram-se das abstrações, em proveito de um homem eminentemente concreto.” (2000, p. 390-1)

Com o tempo, principalmente depois de *Dois perdidos numa noite suja* (1966), Plínio se tornou personalidade cultural freqüente nos jornais, e não apenas em função de seu trabalho como ator televisivo, a partir da década de sessenta. Não bastasse a fama de polemista irreverente, o dramaturgo também começou a se impor. Sua importância se nota já no título de alguns artigos: “Quem é Plínio Marcos” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 16/05/67), “Plínio Marcos dá o que falar” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28/11/67), “Teatro de Vítimas” (*O Estado de São Paulo*, S.P., 30/10/67), “As últimas de Plínio Marcos, escritor consciente e maldito” (*Zero Hora*, Rio Grande do Sul, 09/05/76), “Novo Dramaturgo” (*Pulso*, n. 282, 18/05/68), “Plínio Marcos: o autor do ano” (*Diário de Pernambuco*, Recife, 03/12/68).



Plínio Marcos, 1967.

Plínio, diferentemente de outros artistas, evitava recorrer ao patrocínio estatal, ainda que para viver tivesse de alternar bicos, pedir auxílio a amigos, recorrer a outras atividades, quando não pudesse encenar suas peças. Um dado mais reforça tal

posição: houve quem julgasse que Plínio se serviu da vontade patriótica circunstancial de não calar sobre os problemas sociais e de resistência ao regime para colocar seu nome na dramaturgia brasileira. Exemplo dessa impressão um tanto recorrente está na ocasião em que, em 1965, sob responsabilidade da atriz Tônia Carrero, que tinha parentes no governo, artistas e autores elaboram um manifesto exigindo a liberação de quatorze peças proibidas e o nome e peça de Plínio não entram no pedido da classe porque ele estaria usando a censura para fazer sucesso. Na ocasião, Plínio chateou-se com o acontecimento, mas a mesma impressão tomou os jornais, que se serviram das palavras do próprio autor para noticiar: “Plínio Marcos diz que deve sucesso à censura federal” (*O Estado de São Paulo*, 17/10/70), ainda, “O sucesso começou com a briga na censura para liberar uma peça” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14/09/71).

Essa tensão política entre os intelectuais nascia, alguns anos antes, de outros fatores, daquele susto de Jânio e, na seqüência, do dúbio reformismo de Jango, acalentando sonhos reformistas e instigando as forças de direita. A opção por um teatro socialmente compromissado com a sociedade brasileira, principalmente com as camadas baixas, desembocou, no fim da década, sem mudar essa orientação, num outro tipo de tensão, que incluía essa necessidade de lidar com um adversário declarado. Aquele apoio do Serviço Nacional de Teatro, dirigido por Roberto Freire, interessado em popularizar o teatro, financiar iniciativas, tornava-se agora incômodo para alguns artistas e intelectuais, entre eles Plínio. Talvez lhe parecesse incoerente buscar apoio justamente no opressor. Para ele, o teatro sofria dois tipos de violência, a policial, que os impedia de “discutir até as últimas conseqüências o problema do homem”, e essa subvenção, que, de outra forma, também desarmava ou intimidava o espírito crítico. Ela era “realmente corruptora” porque inviabilizava um teatro crítico. (KHÉDE: 1981, p. 189).

documento lido em todos os teatros, antes do espetáculo, que não era permitido. Graças pela produção de Abajur Lilás

Nós queremos agradecer a presença do público, esta noite, em nosso teatro. Na verdade, nós consideramos vocês como a extensão final do nosso trabalho.

Mas hoje temos um comunicado a fazer.

Há muito tempo que o teatro brasileiro vem sofrendo toda sorte de pressões e de cerceamento à sua liberdade de expressão. Aproximadamente quatrocentas peças teatrais estão, no momento, proibidas pela Censura. Os critérios utilizados pelos poderes constituídos escapam à nossa compreensão, e o excessivo rigor que se utiliza contra nós, impede, frequentemente, que possamos apresentar um trabalho de maior profundidade e de que sejamos o espelho do nosso tempo, como é da função da arte teatral.

Os artistas de teatro do Brasil desejam um diálogo com as autoridades, e não se furtaram 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 fêz 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 - Ranço Coração, de Oduvaldo Vianna Filho, está proibida. O número de cortes efetuado na peça Um Elefante No Oco, de Millor Fernandes, fêz com que seus produtores desistissem de apresentá-la, tão desfigurada ela ficou com os cortes que lhe foram impostos. 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 da peça de Plínio Marcos, além de um autor importante ser impedido de se expressar, tal ~~essa~~ proibição também coloca repentinamente no desemprego ^{alguns dos nossos irmãos} aqueles nossos colegas que estavam envolvidos nesse projeto, já que estava tudo pronto para ser estreado. Assim, em solidariedade a eles, resolvemos não apresentar o

Até os anos setenta, Plínio era considerado um autor novato, concebia o teatro, com outros na mesma situação, como um instrumento para fazer pensar. A situação, na segunda metade da década de 60, lhe era bastante favorável em termos de acolhimento pela classe e pela crítica. Apostava-se no autor nacional, considerado partícipe do processo renovatório iniciado no começo da década e agora intensificado por conta de novas contrariedades. Vários fatores contribuíram para essa mobilização, a vocação polemista de Augusto Boal, com quem Plínio viria a trabalhar no Teatro de Arena, o contínuo e tenso questionamento político, e a necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais para a renovada dramaturgia nacional (PRADO: 1984, p. 555). Essa nova postura encaminhou a dramaturgia brasileira para uma das fases mais expressivas de todo seu desenvolvimento histórico, resultado da consciência de que a realidade não podia mais ser ignorada, ou idealizada.

Na verdade, há pelo menos duas décadas, o teatro rompia com certo tradicionalismo e forçava, numa vertente, a criação de uma dramaturgia brasileira condizente com certa visão da realidade nacional, problematizando o quadro sócio-econômico. social e político. Noutra vertente, acolheu diretores, textos, e soluções dramáticas estrangeiras, numa tentativa de acompanhar a movimentação cosmopolita do teatro. Haveria, no final dos anos sessenta, um resgate mais aguerridamente político dos pressupostos gerais daquela primeira tendência, resgate bastante favorecido por certo período de calmaria, antes de 1968. Para Plínio, o teatro brasileiro viveu, entre 1966 e 1968, uma “época ouro”. Pode parecer contraditória essa afirmação, mas este é o juízo, também, de Paulo Francis, nas suas memórias. Segundo Plínio, “a liberdade de expressão no palco era quase total” (*Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*, 1975, p. 49).



Em defesa da classe artística, década de setenta.

5. Ator profissional, aos trancos e barrancos



No Bar Redondo.

Plínio, desde que chegou a São Paulo, freqüentava o Bar Redondo, na Paulista, ponto de encontro da gente do teatro, principalmente. Andou por ali durante quase duas décadas, e ali conheceu, pelos anos afora, gente do CPC, do Arena, do Oficina, do TBC, do Teatro Contemporâneo Paulista. Eis alguns freqüentadores, nem tão conhecidos então: Augusto Boal, Antunes Filho, Glauce Rocha, Ademir Guerra, Ruth Escobar, Flávio Rangel, Arnaldo Jabor, José Celso Martinez Corrêa, Milton Bacarelli, Antônio Abujamra, Antônio Bivar, Ivan de Albuquerque, Abílio Pereira de Almeida, Adolfo Celi, Walmor Chagas, Ziembinski, Cleyde Yáconis, Fredi Kleemann, Geraldo Mateus, Sergio Britto, Jairo Arco e Flexa, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Roberto Freire, Flávio Império, Paulo José, Dina Sfat, Joana Fomm, Juca de Oliveira, Lima Duarte, Myrian Muniz, Isabel Ribeiro, Dina Lisboa, Renato Consorte, João das Neves, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Mauro Mendonça, Alberto D’Aversa, Décio de Almeida Prado... Plínio ciscava entre atores, diretores, autores e críticos, colocava-se à disposição. Tão seguro estava do que queria que se abria para qualquer empreitada, para qualquer tarefa, desde que no âmbito do teatro. Como declamou mais tarde: “trabalhava onde me deixavam. Como ator, como administrador, como qualquer coisa. Eu tinha que trabalhar, viver de uma profissão, e a minha profissão era essa – teatro” (1981, p. 252).



Fim da Humanidade, 1961.

Já em 1961, antes, pois, de chegar a São Paulo, entrara para o Teatro Contemporâneo Paulista, companhia composta de atores santistas formados pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Substituiu o ator Milton Baccarelli no espetáculo *Fim da Humanidade*, do autor e diretor iniciante Gláucio de Salle. Considerou a peça “um desastre” (1981, p. 259) e não permaneceu muito tempo na companhia. Em 1962 trabalhou com direção ao lado de Fauzi Arap no grupo de teatro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da USP. No mesmo ano dirigiu, para o Arena, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, uma reescritura de *Os Fantoches*, encenada em Santos em 1960, com repercussão negativa. A mesma peça seria novamente montada em 1968, desta vez com Fred Aflalo na direção, a convite do autor, e com Walderez de Barros no elenco. Mas a censura proibiu sua estréia. “Mais uma peça minha era proibida”, registrou Plínio. “Mais uma vez a Walderez era impedida de estreiar. Depois de tanto trabalho. Tanto esforço. Mas era preciso continuar a luta. Há um hino anarquista que diz: ‘Glória aos rebeldes que falharam” (1996, p. 100).

A apresentação dessa peça, em 1962, não repercutiu. Mas o camelô falaz não era de desistir. Tinha interesse de entrar para o trupe do TBC, fundado em 1958, que tinha entre seus artistas Cacilda Becker (a proprietária), Walmor Chagas, Ziembinski, Cleyde Yáconis e Fredi Kleemann. Em 1963 a companhia buscava atores para *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, a ser montada com direção de Ziembinsky. Aprovado no teste, Plínio participou da grupo como uma espécie de coringa: “carregador de tapete, guarda egípcio, umas dez coisas”. A peça foi, na concepção de Plínio “um dos maiores fracassos de Cacilda e um momento difícil da vida dela, muito difícil” (MARCOS: 1981, p. 259). Impressão semelhante teve Sábato Magaldi: “algo não funcionou na direção de Ziembinski, e no desempenho, que não atravessava o palco” (2001, p. 280). Outro malogro, mas insuficiente para desanimar Plínio. No mesmo ano, já pelo Teatro de Arena, participou da montagem de *O noviço*, de Martins Pena.

Apesar do insucesso de *César e Cleópatra*, a experiência aproximou Plínio de Cacilda Becker, “a grande liderança teatral” (MARCOS: 1981, p. 260), o grande nome dos palcos brasileiros. Com isso pôde travar bons contatos, e acabou trabalhando na

companhia de Nydia Lícia Pincherle, atriz que deixou o TBC na década de cinquenta para montar seu próprio grupo, que passou a ocupar o teatro Bela Vista. Em 1966, Nydia bancou a montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, e tão grande foi o sucesso que Plínio resolveu, a partir daí, se dedicar mais às suas peças, seja atuando, seja dirigindo. Com o tempo, seria principalmente autor.

Depois de *César e Cleópatra*, pelo TBC, em 1963, Cacilda Becker e Walmor Chagas o convidaram Plínio para atuar em *O santo milagroso*, “espiritosa comédia” de Lauro César Muniz, que teve “uma feliz direção de Walmor Chagas, com quem o autor reviu muita coisa do texto, antes do início da montagem” (MAGALDI: 2001, p. 280).



Plínio em mesa redonda ao lado de Guarnieri.

Ainda em 1963, entre as atividades na Tupi, nas companhias, e nas ruas, como camelô, Plínio escreveu *Reportagem de um tempo mau*, primeira peça sua escrita e encenada na capital. A primeira montagem de uma peça sua em São Paulo aconteceu, como se registrou, em 1962, quando *Jornada de um imbecil até o entendimento* foi levada pelo Teatro Universitário ao Teatro de Arena, evento a que a crítica não atribuiu importância.



Jornada de um imbecil até o entendimento.

No Arena, Plínio não trabalhou apenas como ator. Habitado, no teatro amador, a topar qualquer tipo de função, passou, em 1964, a ser auxiliar administrativo, trabalhando em montagens como *Arena em tempo de guerra* e *Arena conta Bahia*, espetáculo com participação de Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa, Piti e Tom Zé. A fase de musicais sobrepunha-se àquela de nacionalização dos clássicos. Às segundas-feiras cantores e músicos se apresentavam no evento “Bossa Arena”, com produção de Moracy do Val e Solano Ribeiro. Aí estaria o gérmen de *Arena conta Bahia*. Carlão do Carnaval, amigo de Plínio, ator e carnavalesco, revela um pouco mais dos bastidores da peça. Entrevistado no antigo Teatro de Arena, à rua Teodoro Baima (hoje Teatro de Arena Eugênio Kusnet), o ator aponta o ambiente ao redor e lembra que no espaço utilizado para reuniões e Debates sobre dramaturgia, o elenco de *Bahia* esteve dormindo em colchonetes espalhados, o elenco de *Bahia*. Os integrantes chegaram do Rio sem ter onde pernoitar, fugindo da observação militar, e dormiram no próprio Teatro. Junto deles, na ocasião, estavam Plínio, Guarnieri, Carlão, Boal, Juca de Oliveira, a turma toda do Arena. A peça foi, na verdade, uma invenção entre amigos para que se pudesse burlar a atenção dos militares e se continuasse atuando contra o regime e a censura, explicou Carlão. Caetano, Bethânia, Gal e Gil escapavam da censura no Rio. Sobre esse aperto, Plínio tem anotou:

Augusto Boal, um diretor de talento, tinha acabado de fazer sua preleção instigando os artistas a fazerem um espetáculo forte, e foi

para a Escola de Arte Dramática, onde dava aula. Maria Bethânia, Gal Costa (que nesse tempo era a Maria da Graça, a Gracinha), Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Piti se preparavam para o espetáculo, afinando os instrumentos e esquentando as vozes. [...] Houve um tumulto na estréia. A polícia apareceu arrepiando. Censura. Truculência. Que merda! Que merda! 1964, porra. Tempo de guerra. As meninas do coral que participavam do espetáculo se assustaram; as mães proibiram de continuar. Tempo encardido. Ruim de se viver. Injustiças terríveis. E era só o começo. (MARCOS: 1996, p. 87)

No Arena, Plínio fez bons amigos e muito aprendeu. Trabalhou ao lado do diretor Augusto Boal, que, naquele ano, em co-produção com o grupo Opinião do Rio de Janeiro, dirigiu o *Show Opinião* em ambas as cidades, apresentando música popular ao modo de protesto político. Em 1968, Boal voltaria a encenar espetáculo na mesma linha politizada, realizando, no Teatro Ruth Escobar, a *Primeira Feira Livre de Opinião*, e desta vez com marcante participação de Plínio. O espetáculo reunia textos censurados de seis autores e músicas de seis compositores. Os textos eram *O líder*, de Lauro César Muniz; *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedroso; *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A receita*, de Jorge Andrade; *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal; e *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos. Assinaram as músicas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Ary Toledo e Carlos Castilho. Lembra Plínio que, por ocasião de ter criado *Verde que te quero verde*, foi preso várias vezes. “Se alguém berrava contra a censura, eles achavam que era a mesma coisa que assaltar banco”. Passou três dias sob interrogatório, acusado de terrorismo. “Eles falavam: quem mandou você escrever esta peça? Só que esta não pode nem falar que eles prendem de novo: *Verde que te quero verde*. Eles não perdoam até hoje” (1981, p. 261). Plínio conta que a *Feira de Opinião* seria um espetáculo de imediato liberado para apresentações, se não fosse o seu texto, que era, para alguns críticos, o cavalo de força do espetáculo.

Ainda que o espetáculo tivesse “deixado a desejar”, como afirmaram Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, “era impossível ficar indiferente à vitalidade da *Feira*, em que o sketch de Plínio Marcos provocava ininterruptas gargalhadas, e havia sempre um ou outro estímulo embrionário” (2000, p. 299). O estímulo da encenação seria “um protesto definitivo dos homens de teatro contra a Censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças”, explicaria Cacilda Becker, presidente da Comissão

Estadual de Teatro na ocasião, quando, depois de tumulto da estréia, resolve tomar para si a palavra numa das apresentações, rodeada por músicos, atores, diretores, alunos da EAD:

[...] Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede o nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do Grupo de Trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitamos mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar. (2000, p. 299)

No Arena, Plínio recebeu boas influências, em todos os sentidos artísticos. A Companhia montava autores nacionais, havia o laboratório de interpretação, cujos Seminários de Dramaturgia propiciaram a revelação de autores novos ou pouco conhecidos. Teve oportunidade de compreender a integração da “militância teatral e da poesia nacionalista” (PRADO: 1984, 555). Integrado a esse grupo de novas tendências na carpintaria teatral, adquiria um conhecimento mais amplo e profundo sobre a dramaturgia, e observava, na prática, uma linha de atuação teatral muito semelhante à sua. Ali conviveu com críticos e professores integrados à companhia, como Sábado Magaldi, um dos fundadores dos Seminários do Arena, com quem estreitou amizade. Ali conheceu bons diretores (Eugênio Kusnet, Cacilda Becker, Ziembinsky, Augusto Boal, Vianna Filho, Antunes Filho, Fauzi Arap) atores talentosos, cantores⁴⁷.

Em 1965, trabalhou na Companhia Nydia Lícia. É o ano que tentou levar ao palco do Arena *Reportagem de um tempo mau*, com um “belo time que estava começando a carreira” (MARCOS, 1996, p. 91): Ney Latorraca, Cláudio Mamberti, Célia Watanabe, Julio Calasso, Walderez de Barros. Leo Lopes, assistente do Antunes Filho, dirigiu a peça. A censura não deixou: “Que merda. Mais anos e anos de espera. Resolvemos pelo menos fazer uma sessão clandestina pro pessoal de teatro ver nosso trabalho” (1996, p. 97). *Reportagem* fez sucesso junto a classe. E é provável que tivesse

⁴⁷As filhas de Sr. Eduardo Lépure, vizinhas de Plínio em Santos, se lembram da ocasião em que Plínio apareceu na casa dos pais dele acompanhado de Maria Bethânia e Caetano Veloso, atores e cantores que integravam os musicais do *Arena* (Expressão Verbal, 2005).

tido sucesso de público se não fosse a proibição. Plínio reclamou das dificuldades para trabalhar no que mais gostava. Era um ator profissional, aos trancos e barracos.

Naquele ano, 1965, a censura havia vetado catorze peças brasileiras. Tônia Carrero usou seu prestígio para convencer pessoalmente o General Castello Branco a permitir que a classe registrasse um pedido oficial para a liberação das peças. Por ocasião de discussão do conteúdo dos ofícios, marcou-se uma reunião no Teatro Oficina. Plínio rememorou:

Nossos coleguinhas – que infelizes! – fizeram a listagem de doze peças, excluindo a minha e a do César Vieira. Alegaram que eu e o César éramos desconhecidos. Os censores, segundo os coleguinhas, iriam com certeza afirmar que eu e o César só havíamos escrito para sermos proibidos e aparecermos. Pode? Pode. Todas as doze peças que recorreram ao Castello Branco foram liberadas. As duas fora da lista, a minha e a do César, permaneceram proibidas. Mas nem eu nem o César nos abatemos com essa sacanagem. (MARCOS: 1996, p. 98)

6. Walderez de Barros, esposa e atriz

Em julho de 1962 Plínio foi para Campinas para participar do IV Festival Nacional de Estudantes Carlos Magno, evento de que também participou, como jurada, Patrícia Galvão, então muito doente. Sem descurar da velha amizade, ele se dedicou a levar ao palco, com Fauzi Arap, *O balanço*, pela CPC, Companhia Paulista de Comédia, recém-fundada pelo curso de Filosofia da USP. Conheceu então a jovem Walderez M. Martins, que fazia parte do elenco⁴⁸. Walderez conta que o percebeu “meio de olho” nela nos dias do festival, mas não se animou a princípio porque o

⁴⁸ Este parece ter sido o primeiro trabalho de direção de Fauzi Arap, e não a adaptação, em 1965, de *Perto do coração selvagem*, como se lê em alguns sites. De acordo com Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas (2001), Fauzi trabalhou como encenador, com Plínio, de *O balanço*, em 1961, com o grupo teatral da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo e não com o curso de Filosofia da USP em 1962, como declarou Walderez no contexto acima referido..

achava “muito marginal”, uma “figura meio estranha, fora dos padrões” (Expressão verbal, 2004). A versão de Plínio é pitoresca:

No último dia, o baile da entrega das medalhas. A última grande façanha minha: fiquei no corredor [já fora da sala, no trajeto dos banheiros] passando a mão na bunda das meninas. De repente chegou um grupo de penetras de Campinas, os caras também passavam a mão. Até que veio a Walderez. Um cara passou a mão, ela se virou e disse: ‘Se o meu irmão estivesse aqui, ele ia te dar uma porrada’. Eu falei: ‘Pode deixar que eu dou’. E bumba, dei-lhe um murro. Foi aquela briga, porque eles eram uns dez. (MARCOS, 1981, p. 259)

Findo o festival, ele resolveu procurá-la no Maria Antonia⁴⁹. Em setembro, já namoravam. Para quem pensava em estabelecer-se na capital, outro forte motivo apressava a decisão. Walderez Mathias Martins nasceu em Ribeirão Preto em 31 de outubro de 1940. Filha única de dona Camé e seu Rodolpho, era moça educada e de personalidade forte. Optou pelo curso de Filosofia da USP ciente de que ser filósofa “não era uma boa escolha para uma garota que sempre foi pobre” (Expressão Verbal, 2004). A vocação dramática a levou, no entanto, a afastar-se das lições acadêmicas, antes de terminar o curso. Aconteceu também de se apaixonar. E Plínio, então prestes a mudar-se para a capital paulista a fim de fazer carreira no teatro, descobriu um motivo a mais, tão forte quanto, para estabelecer-se ali de vez. Era ainda 1962, e Márcia, a irmã de Plínio, então casada, já morava na cidade à Rua Santa Cruz, próximo de onde moravam os pais de Walderez, à Rua Vergueiro. Lembra ela que,

⁴⁹ Em 1949, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras se estabeleceu no prédio da Maria Antônia, na Vila Buarque, vizinha de várias faculdades. A presença dos estudantes no bairro de Vila Buarque trouxe muita animação e, em pouco tempo, a região passou a ser o principal centro de atividades estudantis na capital. Nos anos 50, a Maria Antonia já ocupava um papel destacado no panorama cultural brasileiro, mas foi em outubro de 1968 que o ápice de várias manifestações estudantis levou à transferência da Faculdade para o campus da Cidade Universitária, instalada em barracões improvisados. O estudante brasileiro respondia aos apelos das inquietações mundiais de 1968, e tinha na Faculdade de Filosofia da Maria Antônia um centro de referência. Era tempo de passeatas, assembléias, manifestos, reivindicações que culminaram com o trágico acontecimento de outubro de 1968, quando o edifício foi incendiado. O autoritarismo alcançou alguns professores da USP e de outras instituições de ensino e pesquisa do país, frustrando as aspirações progressistas da imensa maioria de estudantes e docentes.

estando certo dia na casa dos pais, em Santos, viu Plínio chegar com Walderez. Ela despertou simpatia imediata em todos ali. Plínio revelou a Márcia, com quem parecia ter mais afinidade, ou facilidade para conversar, que queria se casar, mas que “estava difícil arrumar um lugar para viver”. Informa Márcia que ela e seu marido, Vicente Parisi, ofereceram um quarto da casa “e eles casaram e foram morar lá” (2005)⁵⁰. As circunstâncias do casamento, em dezembro de 1963, foram assim descritas por Walderez:

[...] tanto para mim quanto para o Plínio o casamento não tinha um significado muito importante, na igreja menos ainda porque nem eu nem ele éramos católicos, então não fazia sentido. De qualquer maneira minha mãe ficaria feliz como ficou se eu me casasse, casasse mesmo, e não fosse morar junto só. Então a gente conversou. Tanto fazia casar ou não casar, não era isso, que não significava nada pra nós, mas significava pra ela. Então a gente concordou em casar, mas não na igreja pelo menos, só no civil. Um pouco... um pouco não, totalmente, pra dar essa alegria pra minha mãe. E foi assim, tudo muito simples. (Expressão verbal, 2004)

Ela tinha vinte e três anos; ele, vinte e oito anos. Trabalhavam então na montagem de *Onde canta o sabiá*, pela companhia de Cacilda Becker. Havia apresentações de terça a domingo, com duas sessões aos finais de semana. A cerimônia foi numa segunda-feira, pela manhã, e Cacilda deu dois dias de folga para a lua-de-mel. Também “ficou meio madrinha” do casal, e, com Walmor Chagas, presenteou os noivos com a festa do casamento, surpreendendo-os no apartamento dela, na Paulista, com um jantar e uma nova cerimônia. Lembra Walderez: “[...] a gente entrou e aí ela [Cacilda] e o Walmor eram os padrinhos. Então ela ficou sendo um pouco assim a madrinha honorária” (2004).

⁵⁰ Essa informação de Márcia, de que acolheu o casal depois do casamento, em 1963, não coincide com a versão de Walderez. Sustenta ela que foram auxiliados por Márcia e o marido num contexto de censura acirrada, de perseguição política. Depois disso Plínio teria se escondido em Santos, na casa da mãe, e ela, Walderez, teria saído da casa de Márcia para refugiar-se noutro local. Discordância, pois de ano e de situação, ou se trata de momentos diferentes?.



Casamento de Plínio e Walderez, 1963.

Casados, Walderez e Plínio foram morar com dona Camé e seu Rodolpho, pais dela, no apartamento que ficava no alto do Ipiranga, à Rua Vergueiro. Ela aprenderia, então, a conviver com um homem avesso ao trabalho regular, incompatível com horários, hierarquias e etiquetas. E descobriria nessa indisciplina libertária certa disposição aventureira, nem sempre aceitável. E compreendeu, com o tempo, que esse traço de personalidade nascera com ele: “Plínio sempre foi uma pessoa independente, não quer ficar preso a nada, nada que possa cercear a liberdade dele e então ele descobriu isso [ser camelô] já muito jovem, eu diria assim, no bom sentido trapaceiro, sabe, o truqueiro mesmo” (Expressão verbal, 2004). Ela própria, como afirma, “se acostumou um pouco a viver assim”, nesse imediatismo quase improvisado do marido camelô, nessa urgência serena do necessário, mas alcançável, conseguido. Se por um lado não era possível planejar a longo prazo, era cômodo e interessante, por outro, livrar-se da prática cotidiana compromissada, regulada pelo relógio e pelo capital. O enfrentamento da vida doméstica, em termos materiais, se revestia, segundo Walderez, por soluções rápidas, de sentido prático: “O que a gente precisa agora? Precisa de tanto? Então, vamos atrás pra pegar esse tanto. Pagar o

aluguel? Então vamos atrás pra pagar o aluguel” (2004). Plínio pegava sua sacola de camelô, saía e voltava com o dinheiro necessário. Assim a família ia vivendo, sem abastança e sem desespero. Essa instabilidade econômica, explica Walderez, tinha um tanto de opcional, pois casava com certo anseio de liberdade de ambos, sem que isso implicasse na recusa primária de conforto material, da vida relativamente regrada. Chegaram a passar por dificuldades financeiras e recorreram à família, a amigos. Mas Plínio, que dizia não gostar de trabalhar, a seu modo trabalhava muito e, de acordo com Walderez (2004), “sabia como ganhar dinheiro”.

O primeiro filho do casal, Leonardo de Barros, nasceu em 1964. Enquanto Walderez, em casa, cuidava da criança e da mãe doente, Plínio corria atrás do dinheiro. Revezava o ofício de camelô com outras atividades, como a de técnico da TV Tupi, a de autor (escrevia para a TV de Vanguarda). Também trabalhou na montagem de suas peças *Jornada de um imbecil até o entendimento* e *Reportagem de um tempo mau*, no Teatro de Arena. E não parava de escrever. Conta Walderez que, tão logo se casaram, se deparava com “papeizinhos retorcidos” pelos bolsos da roupa do marido. Lia-os e se surpreendia com a força expressiva, divertia-se com as tiradas espirituosas e críticas. Via-o passar noites em claro na lida com palavras e idéias, tomando muito café e fumando Continental sem filtro. Nessa época, ele fumava muito, coisa de quatro maços por dia, hábito que abandonaria definitivamente no final da década de setenta, para cuidar da saúde (Expressão verbal, 2004).



Plínio e Walderez em cena, 1963.



Plínio e Walderez, década de sessenta.

A vida conjugal dos primeiros anos, pacata, contrastava com a vida política nacional, sob o regime militar. Liberais e livre-pensadores, e artistas, os dois compartilharam o incômodo nacional do regime fechado, da repressão censória. Walderez, que calibrara suas convicções políticas nos bancos da universidade, não foi propriamente uma militante, embora pudesse ser tomada como tal num quadro em que, com o recrudescimento do regime, depois de 1968, a psicose tomou conta dos dirigentes do país. O termo “militante”, revelou Walderez, não os define bem, por pressupor “uma posição partidária que na verdade a gente nunca teve, nós nunca fomos filiados a nenhum partido político, então o engajamento era mais ideológico, digamos assim, mas não era no sentido partidário, nunca foi” (Expressão verbal, 14.11.2004). Ela era artista e esposa de um sujeito que vivia incomodando. Era mulher esclarecida, atenta aos acontecimentos e, por isso, incomodava-se com o aviltamento da democracia. “Eu era perseguida”, diz ela,

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

evidentemente isso me fechava muitas portas. (Expressão verbal, 2004)

No começo dos anos 60, ela freqüentava o curso de filosofia na USP e fazia “política universitária” no CPC, Centro Popular de Cultura. “A gente fazia espetáculos em sindicatos, em fábricas. Usava a arte com intenção política. E era uma época muito agitada politicamente, era início dos anos 60” (Expressão verbal, 2004). Interessante que, segundo afirma, não queria ser atriz. Quando começou a namorar Plínio, deixou a universidade para dedicar-se mais ao teatro, e também, por certo período, depois de casada, para cuidar de sua mãe, muito doente.

Logo depois, eu me casei com o Plínio e começamos a trabalhar juntos. Então, o sacrifício não foi para ser atriz, mas por ser o tipo de atriz que eu sou, o caminho que eu escolhi na minha trajetória de atriz. Isso, de certa forma, fez com que eu fizesse algumas escolhas e eu sempre escolhi fazer um teatro de idéias. (2004)

Até 1965, observa, esteve envolvida com as polêmicas peças do marido “a maior parte do tempo” (2004). E Plínio chegou a conceber, para ela, uma personagem. Nos três anos em que saiu de cena, para cuidar da mãe enferma, e também de Leonardo, aplicava-se na correção gramatical e na datilografia dos textos do marido, que começara a escrever regularmente, além de peças, roteiros para TV e histórias que acabariam indo para os jornais a partir de 1968. Plínio, embora entendesse a situação, sentiu a ausência dela na montagem de *Reportagem de um tempo mau*, em 1965, incômodo que atingiu o resto do elenco, diretor, cenógrafo. Ele a queria no elenco e, como disse, “todos tinham muita admiração pelo talento da Walderez” (MARCOS: 1996, p. 97). Certo dia, Dona Camé, enquanto Walderez dormia, exausta, ao seu lado, revelou a Plínio que queria vê-la atuando, trabalhando, pois tinha o cuidado também de outros parentes e de amigos. Plínio contou a Walderez o pedido dessa “mãe de muita força interior” (1996, p. 98). Comovida, Walderez entregou-se ao texto, estudou a noite toda, e no dia seguinte foi para o ensaio, ocasião em que foi aplaudida por um elenco emocionado (MARCOS: 1996, p. 98). Já de madrugada, ao retornarem do ensaio, encontraram D. Camé sendo velada. Plínio, comovido, registrou: “Oh, dor! A porta aberta, velas acesas. Dona Camé morta”.

Logo depois do enterro foram direto para o teatro, para uma sessão clandestina para a classe. “E assim foi. Heróica. Resistente. Nascendo. Fortalecida pela dor” (1984, p. 73). Plínio conta o que se deu: “Segunda-feira à noite, teatro lotado. Tinha uma multidão querendo entrar e não havia lugar. Cada cena de *Reportagem de um tempo mau* era delirantemente aplaudida. Sucesso. Sucesso incrível” (1996, p. 97). Para o casal, porém, exauridos física e emocionalmente, não houve comemoração ao final da encenação. Mas mesmo abalados, no dia seguinte, ensaiaram para a censura. “[...] Ninguém tinha dúvida que iam ferrar. Não deu outra. Ferraram” (idem, p. 98). Mais uma vez o casal era impedido de trabalhar.

Pouco depois do falecimento de dona Camé, em 1965, a família se mudou para a Rua General Jardim, próximo da Rua Amaral Gurgel, onde ficariam por um ano. Ali permaneceriam somente um ano, pois em 1966, com o sucesso de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, compraram um confortável apartamento à rua Professor Pícolo, paralela com a avenida Paulista.



Plínio, Walderez, Leonardo e Ricardo.

Com duas crianças para cuidar, Walderez evitou sair para temporadas longas fora da cidade. Vivia o momento bom da carreira dramatúrgica de Plínio, que

finalmente se firmava como autor de qualidade e de sucesso a partir de *Dois perdidos numa noite suja*. Em casa, continuava revisando e datilografando os textos do marido. Plínio desdobrava-se para garantir a subsistência da família, escrevia contos, crônicas, novelas, peças, coisas para publicar e vender. O que permitiu maior conforto à família foi, de fato, o sucesso de *Dois perdidos numa noite suja*, em 1966, e de *Navalha na Carne*, em 1967. Motivado, e já então seguro de sua vocação de dramaturgo, escreveria, já entrando na década de setenta *Oração para um pé de chinelo*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*, *Balbina de Insã*. A censura não o inibia:

Eu estava na batalha contra uma força muito mais forte. Não parava pra chorar, continuava escrevendo. E ia crescendo em mim a certeza de que não dependia da vontade de um bando de censores idiotas eu ser um escritor. Um autor de teatro. Aliás, eu sentia que já era um dramaturgo. Firmava o pensamento. Não esmorecia. Escrevia em péssimas condições. À noite, depois de um dia de muito trabalho, ou à tarde, na frente de seis monitores da sessão de corte de programas da Tupi. Mas escrevia. (MARCOS: 1996, p. 100)



Walderez, Leonardo, Plínio, Ana e Ricardo, 1975. Arquivo pessoal de André Parisi.

A própria Walderez era uma atriz censurada, por força de sua constante atuação nas peças do marido. Se as despesas cresciam, se o dinheiro estava curto, Plínio recorria a outras atividades, trabalhava em programas televisivos, em novelas, escrevia curtas para emissoras de TV, vendia seus livros em restaurantes e universidades, escrevia crônicas jornalísticas. Suas primeiras crônicas para jornal apareceram em *Última Hora*, em 1968. Samuel Wainer o convidara para assinar uma coluna diária, tarefa urgente, nem sempre socorrida pela inspiração, e Plínio era pouco amigo de horários e compromissos rígidos. Walderez apoiou a iniciativa e sempre que necessário datilografou os textos. Ela conta que algumas vezes o marido ligava da rua e ditava o texto para que ela datilografasse e levasse ao jornal. Esse companheirismo, que ia além dessa ajuda corriqueira, não evitava os desentendimentos, até certo ponto naturais da convivência matrimonial. Mas com o tempo se intensificaram, via de regra por causa de escapadas extra-conjugais de Plínio. De um modo um tanto carnavalizado, um parceiro de andanças, Carlão do Carnaval, diz, a propósito das viagens pelo interior, que “a farra era muito grande”. Como todo mundo era conhecido, era “lógico” que aproveitassem. “Ah, o Plínio era muito mulhereço, puta merda!” (Expressão verbal, 16. nov. 2005)⁵¹.

Em certa ocasião, durante os ensaios de *Balbina de Insã*, em 1970, com Walderez no elenco, Plínio teve um rápido romance com a atriz Maria Helena Magalhães, vinda do Rio para participar da montagem. Na descrição de Carlão, ela “era uma morena alta, bem alta, corpo esbelto, perna fina mas bem feita” (2005). Depois de alguns encontros no Rio e em São Paulo, Maria Helena engravidou. Esse filho de Plínio, ainda não reconhecido, teria provocado o rompimento com Walderez. Mas entre idas e vindas, Walderez engravidou novamente, e nasceu Ana, em 1973.

Mesmo terminado o casamento com Walderez, na segunda metade de setenta, a amizade entre os dois perduraria até a morte do dramaturgo. Os filhos e a admiração mútua eram as amarras para que essa amizade fosse fortalecida, à revelia dos momentos em que ressentimentos vinham à tona. Walderez conta que o

⁵¹ Conforme seu depoimento, Carlos do Carnaval conheceu Plínio em 1966, no teatro Arena, durante a montagem de *Dois perdidos*. Com ele fez a “sessão maldita” (da meia-noite), no CPC, “sem censura, sem nada, lotava aquilo”. Trabalhou em *Barrela* (com O Bando, em 1980), em *Jesus Homem* (1981). Antes, em 1968, trabalhara no filme *Nenê Bandalho*, roteiro de Plínio, direção de Emilio Fontana.

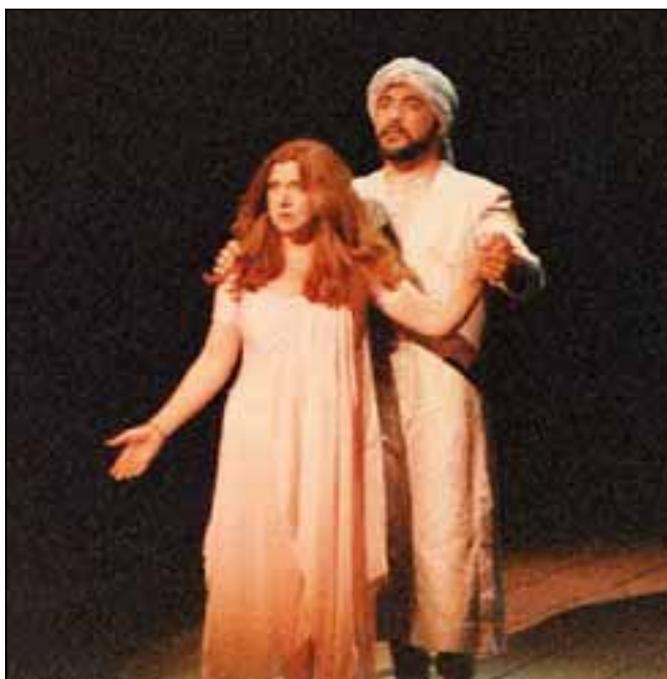
casamento nunca acabou de fato, nunca foi assinado o divórcio, Plínio apenas saiu de casa e passaram a ser amigos, cada um cuidando de seus interesses e os dois cuidando dos filhos. Telefonavam-se e visitavam-se regularmente, além de estarem sempre juntos em datas comemorativas. O fim do casamento não representou o fim da afetividade entre eles. Até 1999, quando Plínio faleceu, Walderez esteve sempre presente em sua vida e atuando em suas peças, valorizando, pelo talento, a dramaturgia dele. Ana, filha do casal, conta que, quando eles se separaram, o pai “continuou freqüentando a nossa casa, almoçava toda semana lá em casa, e ligava diariamente pra gente” (2005). Apenas a relação com os filhos se tornou menos ativa, e às vezes distanciada, principalmente com os meninos, Leonardo e Ricardo, embora, como observa Ana, Plínio se esforçasse para ser “muito presente” na vida deles. Já Ana, como ela própria atesta, “ia muito à casa dele”. Dos filhos, ela seria a mais presente e atenta à vida do pai, cuidando, apoiando (BARROS, Ana C. Expressão verbal, 2006).

Esse quadro de rompimento parcial, com preservação da amizade, possibilitou a Walderez continuar envolvida profissionalmente com o ex-marido. Participou de quase todas as montagens de peças de Plínio, atuando, dirigindo ou administrando. Ela era uma estudiosa do teatro, desde *O balanço*. Participou do Teatro Estudantil do Teatro de Arena;, fez cursos de interpretação com Eugênio Kusnet, no Teatro Oficina. Foi profissional competente trabalhando com peças de Plínio, que a considerava presença fundamental em suas produções. Chegou a criar personagens especialmente para Walderez, como *Madame Blavatski*, personagem-título criado sob medida⁵². Pagaria o ônus da censura, por isso, e, como disse Plínio certa ocasião, não houve atriz talentosa mais injustiçada e mais censurada no Brasil do que Walderez de Barros.

⁵² Para Ana de Barros, o pai não criava seus personagens pensando em alguém específico para interpretá-lo. “Não, punha pra fora”, afirma, referindo-se à inspiração de Plínio para a criação dos personagens e histórias (Expressão verbal, 2005).



Abertura da peça *Madame Blavatsk*, 1985 (Cedoc, Rio de Janeiro, 2004).



Walderez e Raimundo Mattos em *Madame Blavatsk*, 1985 (Cedoc, 2004)



Zé Fernandes e Walderez - *Abajur Lilás*



Programa de *Navalha na Carne*, 1967 (Cedoc, R.J., 2004)

Anúncio da estréia de *Homens de Papel*, 1967.



Depois de atuar na única apresentação, a portas fechadas, no Teatro de Arena, de *Reportagem de tempo mau*, em 1965, participou, em 1969, da montagem de *Abajur Lilás*, com direção de Paulo Goulart, peça também censurada. Nova tentativa de montagem se daria em 1975, com Antônio Abujamra na direção, e uma nova proibição, às vésperas da estréia. Apenas em 1980 o texto foi enfim encenado, com direção de Fauzi Arap e produção da Fagundes Produções Artísticas. Walderez recebeu então os prêmios Molière e Mambembe de melhor atriz. Em 1967, atuou em *Navalha na Carne* e em *Homens de papel*, também de Plínio, com direção de Jairo Arco e Flexa. Viveria, em 1970, o papel-título de *Balbina de Iansã*, encenação realizada na quadra da Escola de Samba Camisa Verde e Branco. Volta aos palcos em 1977 inaugurando a sala do Teatro Popular do Sesi (TPS) com *O poeta da Vila e seus amores*, texto de Plínio dedicado a Noel Rosa, sob direção de Osmar Rodrigues Cruz, com Ewerton de Castro no elenco. Desse momento até 1985, quando então comporia o elenco de *Madame Blavatski*, passou a atuar em peças de outros autores, exausta com as interferências da censura nas peças de Plínio, e talvez querendo definir melhor sua independência em relação ao ex-marido. Em 1979 está em *Mocinhos bandidos*, texto e direção de Fauzi Arap; e em *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, sob direção de Jorge Takla, e ao lado de Cleyde Yáconis. Em 1982 está em *Agnes de Deus*, de John Pielmeier; em 1987, em *Electra*, de Sófocles, como Clitmnestra, e em *Lago 21*, adaptação com trechos de *Hamlet*, e *A gaivota*, ao lado de Elias Andreato e Mariana Muniz, todas com direção de Jorge Takla. O mesmo dirige, em 1985, *Madame Blavatski*, peça pela qual Walderez foi premiada duplamente, como se disse. Em 1986 volta a atuar numa peça de Plínio, *Balada de um palhaço*, dirigida por Odavlas Petti. Com o Grupo TAPA, além de participar de *Nossa cidade*, montagem destinada a percorrer cidades do interior, atuou em *Solness, O construtor*, de Henrik Ibsen, em 1988, ao lado de Paulo Autran e com direção de Eduardo Tolentino de Araújo. Em 1991 atua em *Max*, um monólogo alemão de Manfred Kage dirigido por Val Folly, representando uma figura masculina, que lhe daria mais um Prêmio Molière de melhor atriz. No ano seguinte, ainda com o TAPA, co-escreveu e interpretou *As portas da noite*, recital de poemas a partir de canções de Jacques Prévert. Voltou a interpretar texto de Plínio em 1992, *Querô, uma reportagem maldita*, com direção de



Cena da peça *Balbina de Iansã*, 1971 (Cedoc, 2004)



Walderez e Petrin em cena de *Balada de um Palhaço*. Sítio Oficial, 2005

Eduardo Tolentino de Araújo, onde viveu uma prostituta favelada. No mesmo ano é Arkádina, em *A gaivota*, de Anton Tchekhov, dirigida por Francisco Medeiros e encenada nos porões do Centro Cultural São Paulo. Em 1994 participou de *As traças da paixão*, texto de Alcides Nogueira. Em 1996, *A Gaivota* foi apresentada no Rio de Janeiro, realizada por Jorge Takla. Com o mesmo diretor, no ano seguinte, protagonizou *Medéia*, colagem de textos clássicos centrados na poderosa personagem mitológica, e, em 1999, seria a vez de *Tu e Eu*, que tem como motivo dramático poemas de Rumi, um místico sufi. No mesmo ano dividiria o palco com Xuxa Lopes em *A rainha da beleza de Leenane*, de Martim McDonnagh, em bem-sucedidas temporadas carioca e paulista, sob direção de Carla Camuratti. 2005 seria o ano de *Fausto*, que dirigiu, e com a qual viajaria para temporada na Rússia.

Walderez atuou também no cinema, em *Copacabana*, de Carla Camuratti; em *Tônica Dominante* e em *Outras Histórias*, de Pedro Bial. E participou de várias telenovelas globais: *Páginas da vida*, *Alma gêmea*, *Mulheres apaixonadas*, *Desejos de mulher*, *Laços de família*, *Luna caliente*, *Hilda Furacão*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *O rei do gado*, *Cara e coroa*, *Sampa*, *O machão*, *Simplesmente Maria*, *João Juca Jr.*, *Beto Rockfeller*, *O clone*.



Walderez de Barros, 2004.

As qualidades desta atriz, que Plínio dizia ser de “alta linhagem” (1984, p. 18), foram assim descritas por Yan Michalski:

o fato de que quase todos os seus desempenhos mais destacados terem-se dado em textos do seu marido Plínio Marcos e/ou em direções de Jorge Takla, não significa nenhuma limitação, e sim uma generosa dedicação a linhas de criação com as quais ela se identifica, sem prejuízo da versatilidade da atriz. Walderez de Barros é um privilegiado temperamento dramático e uma rara inteligência criativa, que se amolda sem dificuldades às tintas fortes de Plínio Marcos, às meias-tintas tchekhovianas, ao páthos trágico de Sófocles, à grandiosidade poética de Shakespeare, e a qualquer outra motivação interpretativa que vier a despertar o seu exigente interesse. O fato de ser uma anti-estrela por excelência não a impede de ser uma atriz de primeiro plano”. (MICHALSKI: 1989, s.d.)



Plínio Marcos, um “bruto romântico” (Márcia B.Parisi, 2005).

7. Pai



Plínio e filhos, década de setenta.

Os filhos de Plínio, quando falam do pai, externalizam um quadro relativamente complexo de relações e impressões que envolve o reconhecimento adulto de sua importância como dramaturgo e a lembrança de uma convivência infanto-juvenil (principalmente juvenil) marcada por algumas dificuldades. Seria ocioso apontar problemas de relacionamento entre adolescentes e seus pais, mas no caso de Plínio a situação assume contornos específicos. E para tratar deles é preciso considerar a complexa personalidade de Plínio, sem cair no psicologismo arbitrário. Mas não se pode reduzir a psicologismo barato a afirmação de que o homem, seja ele quem for, encerra em si esse conjunto contraditório de aspectos positivos e negativos, segundo certo quadro ideológico e comportamental, e em graus variados. Assim, alguns acontecimentos, depoimentos de Plínio e opiniões sobre ele contribuem para

formar um retrato psicológico relativamente coerente, coerente nos fortes contrastes. Nele identificamos o crítico veemente e o criticado inerme, o “analfabeto” e o intelectual, o maltrapilho e o performativo, o camelô andarilho e o ator conhecido, o irritadiço e o pacificador, o relaxado e o compromissado, o alienado e o empenhado, o egoísta e o solidário, o moralista e o boêmio, o pai presente e o pai ausente. Nada que não encontramos em muitas pessoas.

Essa personalidade contraditória foi aqui abordada, em parte, no segundo tópico “Na malandragem”. Agora ratificam-se essas informações num quadro em que interessa a relação entre pai e filhos, uma relação que pode ser definida, em termos amplos, como um jogo entre a ressalva e o elogio, entre a vergonha e o orgulho. Já maduros, quando amainada a cobrança rigorosa da meninice e da adolescência, os três, Leonardo, Ricardo e Ana, reconhecem e elogiam o lado familiar e paterno de Plínio, até mesmo no que ele tinha de excepcional, de contraditório. Segundo Ricardo, Plínio participou integralmente da vida dos filhos. Era um “cara super família”, “presente”, apesar do jeitão desleixado (O legítimo filho do pai. *Jornal A Cidade*, Ribeirão Preto, 04/03/2006). Quando algo não ia bem em casa, com os filhos, Plínio preocupava-se com a molecada, ao ponto de a interferência estragar seu dia, como mostra este depoimento:

Hoje não estou a fim de batalhar livro nas ruas de São Sereré. Quero que se foda a cota do leite. Dormi mal paca. Dei um esporro no Kiko porque ele deixou seu mestre de clarinete, o Batata, esperando, e foi jogar vôlei. Porra, eu não gosto nem um pouco de pegar no pé do Leo e do Kiko e menos ainda no da Aninha. Mas às vezes é preciso dar um choque neles pra eles não darem bobeira. (1984, p. 63)

Havia brigas em casa, explica Ana, e “ele dava dois berros e todo mundo ficava quieto, ele dava umas broncas absurdas e dali a pouco ele vinha, ‘pô filhinha, tudo bem?’ Sabe, não conseguíamos ficar brigado, eu e ele” (Expressão verbal, 2005). As discussões não raro nasciam da preocupação com a formação, a profissão dos filhos, e envolviam também a mãe. Plínio registrou-a em algumas crônicas. Numa delas diz:

Graças a Deus, o Leo toca um violão enorme, ensinado pela sua mestra Noêmia, e ainda vai ser maior. E o Kiko está aprendendo clarinete. Graças a Deus. Se eles entram na trilha dos saltimbancos, dos bichos da rua de São Sererê, têm desefa em qualquer lugar do mundo.[...] A Aninha. Bela. Bela. Graças a Deus. Bela como a mãe. Com o mesmo talento. Alta linhagem de atriz. Queira Deus que os meninos tenham puxado pela mãe. (1984, p. 17-8)

Tão logo nasceu Leonardo, o primogênito, o pai passou a chamá-lo carinhosamente de “nenê capitão”, aquele que, na luta diária dos pais, “comandava e não deixava a gente afinar” (MARCOS: 1996, p. 100). A criança afeiçoou-se bastante ao pai, mas com o tempo, já rapazinho, também sofreria por causa dele. A relação com ele, afirma Leonardo, “foi marcada por um misto de amor e ódio, vergonha e admiração” (TOGNONI: 2000, p. 3). Se havia algo em Plínio difícil de corrigir era a propensão irresistível para expor-se, uma sanha cabotina que não conhecia a timidez. Com isso firmou junto ao público, para certo incômodo dos filhos (pelo menos por alguns anos), a imagem do sujeito temperamental e irreverente, do dramaturgo afinado com a vida marginal, o homem de aparência descuidada. Leonardo teve com o pai, até pelo menos os dezesseis anos, uma “relação conturbada e distanciada”, chegando mesmo a escondê-lo dos amigos. Entrou várias vezes em conflito com ele “por divergir do seu modo de viver”. Lembra que, aos treze anos, em viagem promovida pela escola para Porto Seguro, na saída, diante do colégio, apontou para um senhor de terno e gravata quando questionado sobre a presença de seu pai. Plínio estava próximo do desconhecido, vestindo um macacão surrado e calçando chinelos, “esperando para acenar-lhe quando o ônibus saísse”. Para o Leonardo adulto, que percebeu “que ele era o melhor pai que estava ali”, a lembrança seria penosa, uma vez que, na ocasião, as crianças perceberam a mentira e passaram a caçoar chamando seu pai de mendigo. Leonardo daria ainda sinais dessa relação conflituosa com o pai um ano depois de sua morte, quando, em entrevista a Rení Tognoni (2000, p. 3), declarou: “Meu sucesso o incomodou [pai] em 89. Eu ganhava rios de dinheiro e ele ainda vendia livrinhos”.

É compreensível que Leonardo, Ricardo e Ana sentissem alguma vergonha do pai, principalmente na adolescência, ainda que ele fosse “doce”, como chamou Ana, ou um “bruto romântico”, como o rotulou Márcia, ao lembrar que ele fazia questão

de pagar os melhores colégios aos filhos, mesmo sem recursos, propiciando-lhes convivência com pessoas de classe média alta. Essa convivência estabelecera, talvez, como sugere Leonardo, certa diferença educacional entre pai e filhos.: “Meu pai era uma pedra bruta, rude, de temperamento agressivo e semi-analfabeto. Eu fui mais refinado” (TOGNONI: 2000, p. 3). Leonardo, entretanto, abandonou a escola no primário, tornando-se um autodidata do teatro, tal como o pai. É de se pensar se essa desistência não teria sido influenciada também pelas dificuldades de conciliar dois estilos de vida, dois modos de ser, dois universos bem diferentes, de um lado o pai, de outro, a gente endinheira e certinha com quem o menino se relacionava na escola. Soa inusitado, e até contraditório, de qualquer modo, que Leonardo fosse depois trilhar os mesmos passos do pai, fazendo-se dramaturgo.



Leonardo, o primeiro filho. Arquivo pessoal de Márcia de Barros Parisi, 2005.

Ricardo de Barros, o Kiko, nascido em 1966, seria chamado pelo pai, no início, de “nenê resistência”, signo de esperança em um panorama político nada alentador. Também ele vive ambigualmente as lembranças do pai, fundindo nelas retratos do pai amoroso e do pai constrangedor. Houve momentos em sua infância em que sentira vergonha dele. Num depoimento de 2006, fala, entre outras coisas, de seu desconhecimento, na infância, do que “estava acontecendo no Brasil e dentro de

casa”, e faz referência a situações bastante constrangedores envolvendo o pai, como quando, na casa de um amigo, o pai deste lhe perguntou sobre seu sobrenome. Ao saberem-no filho de Plínio, “olhavam torto” e ele se sentia “vendido”. Das muitas histórias boas que Ricardo guarda, lembra da ocasião em que, servindo ao Exército, fazia o juramento à Bandeira. Plínio fez questão de estar presente e de recontar os detalhes comuns desse acontecimento comum como uma história fascinante.



Ricardo de Barros (2005).

Com o tempo, ao saber melhor quem eram seus pais, Ricardo passou a sentir “só orgulho e satisfação”, passou a vê-los como “grandes exemplos”. Descobriu no pai, diz, dignidade, coerência, solidariedade, preocupação com a verdade. Plínio, diz, “escrevia e pensava da maneira como agia, tanto dentro como fora de casa”. Dessas qualidades, a coerência seria primordial em sua vida, pois o pai teria sido “um grande incentivador”. Cobrava-o nos estudos, pedia-lhe determinação nas opções, mas “não era uma cobrança me empurrando, brigando... era uma cobrança de incentivador e principalmente com dignidade, decência, o bom humor, o lado bonachão dele” (O legítimo filho do pai. *Jornal A Cidade*, Ribeirão Preto, 04/03/2006).



Walderez, Ricardo, Plínio, Leonardo e Ana.

Na mãe aprendeu a admirar a grande humanidade, a decência, além do talento inquestionável de “atriz maravilhosa”. Acompanhou-a nos percalços do casamento com um homem que “escrevia textos contundentes e nunca se entregou”, na sua trajetória de “grande atriz que é”, digna do reconhecimento que a cerca. Os dois, pai e mãe, lhes teriam ensinado “que não há diferença entre o sucesso e o fracasso, o que importa é fazer bem o trabalho, buscar sua verdade e evoluir mesmo com as seguidas cabeçadas” (idem, *ibidem*). Ricardo acabou formando-se em Biologia, segundo ele, influenciado pelo pai, “que gostava muito da natureza”.

Ana Carmelita nasceu em 1973, quando a convivência dos pais era bastante crítica. No berçário do Hospital Nove de Julho, Plínio a reconheceu de imediato entre outras crianças. Ele explicou a ela, mais tarde: “filha, você pode estar fantasiada de anjo, no meio de um monte de anjinhos, eu sempre vou te reconhecer, você pode estar fantasiada de ursinho no meio de um monte de ursinhos e eu sempre vou te reconhecer” (Expressão verbal, 2005). Ana conta que Plínio era um excelente pai. Participativo, generoso, brincalhão. “A vida era uma festa”, diz. “Em tempos difíceis de grana, estava sempre feliz, sempre positivo. A imagem dele era super alegre, super feliz”. Ele a chamava de “Ana festa”, o “xodozinho, o mimo do pai”. Em suas recordações, Ana reconhece o cuidado do pai para promover a harmonia entre ela e os irmãos. “Eu tive uma infância completamente colorida”, foi sempre

“superprotegida, mimada”. Quando não queria fazer a lição de casa, bastava reclamar para ele para que chegasse à professora uma “carta maravilhosa”⁵³ dizendo que a filha não podia ser pressionada a fazer a lição, que ela entendesse que a menina não queria fazer, etc. Resultado: “a professora ficava louca da vida, minha mãe também e eu não fazia a lição”. Muitas vezes ele chegava de madrugada do trabalho e ia acordá-la para lhe entregar chocolates. Ambos colecionavam figuras de animais que vinham nas embalagens, e, também por isso, a chegada de madrugada podia virar uma festa. “A lembrança que eu tenho dele assim da infância é que era sempre uma farrá”. Era um homem familiar, apesar de não ser “um cara que tava muito presente no dia a dia” Muitas vezes, levando-a para a escola (Carrocel, próxima de onde moravam), ele a distraía inventando situações. Como ela tinha medo de cachorros, “ele inventou uma brincadeira que desde que a gente saía de casa ele ia falando assim, por exemplo: cachorro que gosta da Aninha, late pra ela, aí o cachorro latia e eu achava o máximo” (2005). Mais tarde ela e os irmãos iriam incentivar o pai a publicar as histórias que ouviram dele na infância.



Plínio e a filha Ana.

⁵³ Ana revela que era comum o pai escrever lindas cartas para ela em datas especiais como aniversário. E conta: “quando fiquei mocinha, ele fez uma carta linda que fala essas coisas, da passagem de neném pra mocinha, de menina pra mulher, é muito bonita [...] sempre muito carinhoso. (Expressão verbal, 17. out. 2005)

Plínio, na visão da filha, tinha um lado “bem moleque, o que era muito bacana, e as pessoas não imaginam”. Mas podia também ser rigoroso nas datas comemorativas, como no Natal, quando impunha o conagraçamento familiar: “Não tinha acordo com ele, a gente tinha que passar junto”. Os filhos não podiam assumir outro compromisso, ou teria de desmarcá-lo. “Não tinha jeito, Natal era na nossa casa e sempre foi o mesmo cardápio, e isso com Páscoa, com tudo, ele sempre foi muito rígido com essas datas assim, isso pra mim, eu adoro, eu sinto satisfação (2005).” Esse “pai certinho” contrastava com o camelô rueiro, com o homem desleixado, e isso viria a incomodar a filha, como acontecia com os irmãos. “Ninguém entendia como que a filha do Plínio Marcos estudava numa escola particular”. Houve professor, observa Márcia, que o julgasse incoerente, pois agia como burguês e ao mesmo tempo se indispunha publicamente com a burguesia. Nessa época, explica Ana, “eu não entendia muito meu pai. Demorei até pra compreender, sentia até um pouco de vergonha, sabe, os pais dos meus amigos de terno e gravata e o meu pai daquele jeito”. Haveria nessa opção “burguesa”, também, a interfência da mãe. E talvez não fosse apenas questão financeira a reação de Plínio diante de certos pedidos da menina, influenciada por conversas com colegas de escola. Quando ela, para ser como algumas amigas, pediu-lhe, por exemplo, uma caderneta de poupança, ele deu-lhe “uma baita de uma broca”. E explicou a recusa: “Isso é coisa de burguês, a gente não poupa dinheiro, nosso dinheiro tá no mundo, tá circulando, você vai ver, vai entender quando você crescer, nunca vai te faltar nada, porque nosso dinheiro tá na vida, a gente põe em movimento” (Expressão verbal, 2005). Em outra ocasião ela quis viajar com amigos da escola para a Disney. Plínio teria ficado irado, “era coisa burguesa de menina mimada”. Ana não sabia, então, que o pai “vivia de vender livros na rua”. O padrão de vida que ela tinha, diz, não combinava: “eu achava que era um tipo dele, eu não compreendia”. Quando o pai foi preso, ela experimentou o grande vexame de ver a notícia ser dada em sala, pela professora:

Todo mundo me gozando, né? Teu pai é ladrão, foi preso, e eu nem entendia por que meu pai foi preso, e a professora teve que parar a aula e tentar explicar para gente mais ou menos quem era o meu pai,

e pra mim também, porque eu não tinha idéia, não tinha a dimensão do que era o Plínio Marcos, entendeu? Eu não sabia, era o meu pai, no mais não tinha a menor idéia. (Expressão verbal, 17. out. 2005)

Ana confessa que demorou muito para orgulhar-se do pai: “Eu queria um pai de gravata, e me constrangia às vezes chegar em casa meio-dia para almoçar com uma amiga e ele estar dormindo, eu não compreendia: como assim, né?” (Expressão Verbal, 2005). Esse homem de gravata, como ela queria, um dia pôde enfim ver, quando se casou. Depois de um ano de namoro, namoro de certo modo liberal pois “podia até dormir na casa do namorado”, ela quis se casar na Igreja (2005). Ela e o namorado fizeram questão de todo o ritual, o que incluía até o pedido ao pai, o que aconteceu num teatro. Ana relembra, divertindo-se, que o pai, ao ouvir o rapaz, foi ligeiro: “Como assim, pedir a mão? você está usando o corpo todo e vem com esse papo de quem quer a mão? Tá louco?” (2005).

Plínio incomodou-se demais com a idéia de entrar com a filha na Igreja, como exigia o ritual. A coisa virou um drama familiar: “Eu não vou entrar, eu lutei a vida inteira contra esse sistema, essa burguesia, eu não vou passar por esse papel ridículo, mas não vou mesmo”. Saiu bravo de casa, batendo a porta. Ana chorou, dizendo à mãe que se o pai não entrasse com ela, não se casaria. “Daí meia hora me liga meu pai”, conta, lembrando as palavras de Plínio: “Eu vou ter de usar sapato também?” Assim, num dia de janeiro de 1990, Plínio entrou na Igreja vestido a caráter. “Foi a coisa mais linda do casamento, foi totalmente inusitado, foi gozado, tiraram sarro dele pra caramba, e ele foi o pai da noiva, sabe, de fraque, tudo bonitinho” (2005)⁵⁴.

Ana conta que, com os anos, Plínio foi diminuindo a agressividade, atenuando o temperamento brigão. Essa mudança, e uma capacidade maior de compreender e aceitar, com o tempo, a figura do pai, fariam crescer nas lembranças da filha a figura de “uma pessoa muito doce, muito doce”.

⁵⁴ Apesar de ter trabalhado em *Jesus homens* e em outras produções do pai, não seguiu carreira. Ana tornou-se proprietária de restaurante na Vila Madalena, em São Paulo. Acha que financeiramente o pai nunca foi recompensado como deveria, mas era uma opção dele, que exigia coragem e despojamento, qualidades admiráveis em seu pai. “Jamais faria as escolhas feitas pelo pai” (2005).

7. Vera Artaxo

Vera Lúcia Artaxo e Plínio Marcos se conheceram em 1974, no jornal *Última Hora*, onde trabalhavam na redação. À época, aos vinte e dois anos, Vera era jornalista recém-formada, estagiária, e Plínio um colunista e autor já conhecido. Conheciam-se de vista e de conversa miúda desde 1968, quando ela o viu pela primeira vez. Ela gostava de teatro, participara de um grupo amador estudantil, em Santana, onde morava, e acabou se envolvendo com o movimento estudantil, muito ativo então, “mesmo não estando muito madura para aquilo”. Fazia parte da diretoria do grupo, planejava e coordenava atividades, além de cantar e interpretar, ao lado do compositor Santana e de Cláudio, “noivo de aliança e tudo”, que escrevia os textos para as montagens. Essa vivência a levou, ainda garota colegial, menor de idade, a ver o espetáculo bombástico dirigido por Boal em 1968, *A feira paulista de opinião*, com contribuição textual de Plínio – *Verde que te quero verde*. Dali, de uma cabine, ao lado do noivo, viu Plínio pela primeira vez, o autor censurado de quem já ouvira falar e que agora subia ao palco. “Foi a primeira peça de teatro adulto que eu assisti, *A feira paulista de opinião*”, conta. “A peça dele era a mais forte porque era um sarro contra o exército, era um esquete muito forte, que teve uma importância enorme naquele contexto [...] naquele momento foi incrível ter um texto desse em São Paulo” (Expressão Verbal, 18/out./2005). Pessoalmente, Plínio era para ela, então, apenas um dramaturgo polêmico.

Cinco anos depois, aproximou-se dele. Ela começava no jornalismo, metida numa sala do *Última Hora*, com mais duas moças, entre mais de oitenta homens. De início achou Plínio “muito grosso”, mas aos poucos, percebeu que ele demonstrava um “lirismo muito profundo”. Uma de suas demonstrações afetivas ocorreu, explica Vera, quando ele, na roda do café da redação, disse ter mudado muito seu comportamento em virtude de ter uma filhinha; sentia que “Aninha tinha mudado a postura dele com as mulheres”. Vera percebeu sinceridade nisso, “ainda que pudesse ser um jeito de jogar charme”. Ela pensou, então: “Os brutos também amam [risos]”.

Plínio “era encantador”, afirma, muito charmoso, “mas nunca se acreditou, sempre se achou feio” (ARTAXO, Vera. Expressão verbal, 18/out./2005).

No *Última Hora*, Plínio era dos poucos que não batia na porta para entrar na sala de Samuel Wainer, “um santo maluco que achava que jornalismo se faz na primeira pessoa” (ARTAXO, 2005). É conhecida a liberdade que Samuel dava aos jornalistas, mesmos aos novatos. Confiava a eles até mesmo as grandes pautas. Um dia escolheu Vera para escrever sobre uma partida de futebol (São Paulo x Curitiba), assunto que ela ignorava por completo. Ela explicou-lhe, e a resposta foi: “Você vai lá, sente e depois escreve”. Vera, uma comunista circunstancial, achou mais fácil escrever um esboço de ensaio, “Futebol, o ópio do povo”, do que noticiar os acontecimentos da partida. E o texto foi parar numa página dupla central, com seu nome em letras garrafais. Na mesma página, no rodapé, uma nota assinada por Plínio Marcos rebatia: “Futebol é futebol e fim de papo”. O cronista, explica Vera, “tirava o maior sarro da ´tese`”, e ela foi tirar satisfações. Um pouco constrangido, Plínio se defendeu dizendo que não tinha escrito a nota com intenção maldosa. Aconselhou-a a não falar daquela forma sobre futebol e disse que sua matéria mais parecia “encomenda do Partidão”.

Na ocasião, ambos eram comprometidos, ele casado com Walderez e ela namorando. Quando Plínio deixou de trabalhar no jornal, em 1975, quebrou-se esse contato mais assíduo, restando os encontros ligeiros, decorrentes das atividades dela como jornalista cultural (trabalhou na TV Bandeirantes, na *Folha*, para o caderno “Ilustrada”), cobrindo a área de artes e espetáculos, o que a obrigava a participar da vida noturna, a viver entre artistas. Seu trabalho facilitara os contatos. “Ele estreava as peças e eu ia. Estreou *Abajur*, eu fui. Em tudo eu fui. Eu fui como jornalista, eu fui para cobrir, para entrevistá-lo” (ARTAXO, Vera. Expressão verbal, 2005).



Vera Lúcia e Plínio Marcos, Gigetto.

Reencontraram-se em meados de 1982, quando ele, então separado de Walderez e morando numa quitinete à Rua Teodoro Baima, próximo do Teatro de Arena, convidou-a para almoçarem no Bar Redondo. Vera recusou. Um dos motivos é que estava grávida, consequência de um relacionamento já desfeito. O nascimento de Tiago Artaxo, em dezembro daquele ano, não foi empecilho para que começassem um sólido relacionamento, ainda que ela, junto com o filho, continuasse morando com os pais, em Santana. Vera é filha única. A família de Plínio, esperava-se, haveria de resistir, ao menos de início. Segundo Ana, filha dele, Plínio costumava dizer que o importante no relacionamento com uma pessoa era sentir-se feliz. E, como reconheceu Ana, Vera se dava muito bem com seu pai, estava sempre ao seu lado, e isso acabou sendo reconhecido:

Ela sempre foi muito legal com a gente, com a minha filha principalmente. Vera foi muito bacana, a gente acabou se afastando, por “n” razões, mas a gente tem um bom relacionamento, é uma pessoa que eu posso contar, a gente acabou ficando até amiga... principalmente na fase da doença. (BARROS, Ana de. Expressão Verbal, 19/out./2005)



Vera e Plínio, anos noventa

Vera acompanharia, desde então, todos os acontecimentos na vida de Plínio, até a morte dele, em 1999. Desde que saíra da casa da família, à Rua Professor Piccolo, e se instalara numa quitinete da rua Teodoro Baima, Plínio vivia em condições difíceis, alimentava-se irregularmente, acostumara-se a dormir sobre um edredon, até que o filho Leonardo lhe desse um colchão. No início da década de oitenta mudou-se para o edifício Copan, à av. Ipiranga, onde se encontravam. Concordaram em morarem separadamente e Plínio acertara consigo recusar ajuda material. Durante quase uma década, por mais que ela quisesse e pudesse ajudá-lo, Plínio se esquivou, ainda que enfrentasse sérias dificuldades financeiras, por conta da ação da censura sobre seus trabalhos e por ajudar na subsistência de Walderez e dos filhos. O aluguel, no Copan, não era caro (equivalente a R\$ 500,00, hoje, 2005), e embora continuasse morando mal, continuava gastando mal. Só em 1993 pediu arrego a Vera: o dono do apartamento pediu-lhe que desocupasse o imóvel ou que pagasse aluguel mais alto, um valor incompatível com seu bolso. Estava para ser despejado. Ele se abriu com Vera e disse que, se tivesse dinheiro, compraria ali

mesmo um outro apartamento. Ela comprou-lhe uma unidade no bloco B, por R\$ 12 mil. “Um lixo total”, em sua concepção. Plínio teria aceito o empréstimo a contragosto, um tanto constrangido, mas avisou que, caso ela precisasse do dinheiro, era só pedir que ele dava um jeito. A aceitação seria antes “meio impensável”, observa Vera. “Então, na época, esse foi um primeiro passo de Plínio permitir que eu fizesse alguma coisa por ele” (ARTAXO, 2005). Conta que nessa fase Plínio mostrou-se mais aberto a mudanças. Ela então sugeriu-lhe algumas, com cuidado, que iam do cuidado visual à preocupação com a saúde. No essencial, que fosse o que sempre foi, o que escolhera ser. Não queria modificá-lo:

[...] Então pra mim esse momento que a gente passava junto, e que eram diários durante muitos e muitos anos, eram mais do que o bastante. E eu sempre sempre tive, digamos, um certo receio, assim, de influenciar o Plínio no sentido de aburguesá-lo. Então eu não queria fazer nenhuma pressão, nenhuma, nunca fiz nenhum tipo de pressão, nem em relação ao casamento dele, nem em relação à maneira como ele se relacionava com as mulheres de modo geral ou ao modo como ele se vestia, nenhuma restrição, nenhum comentário, nada. Na hora que ele queria, que ele tinha um desejo, eu estava por perto, e percebi e encaminhei do jeito certo. E foi e aí ele ficou tão feliz de se integrar na família, de ser bem recebido, tão... nossa meus pais adoram o Plínio. Ele era encantador. (ARTAXO, Vera. Expressão verbal, 18/out./2005)

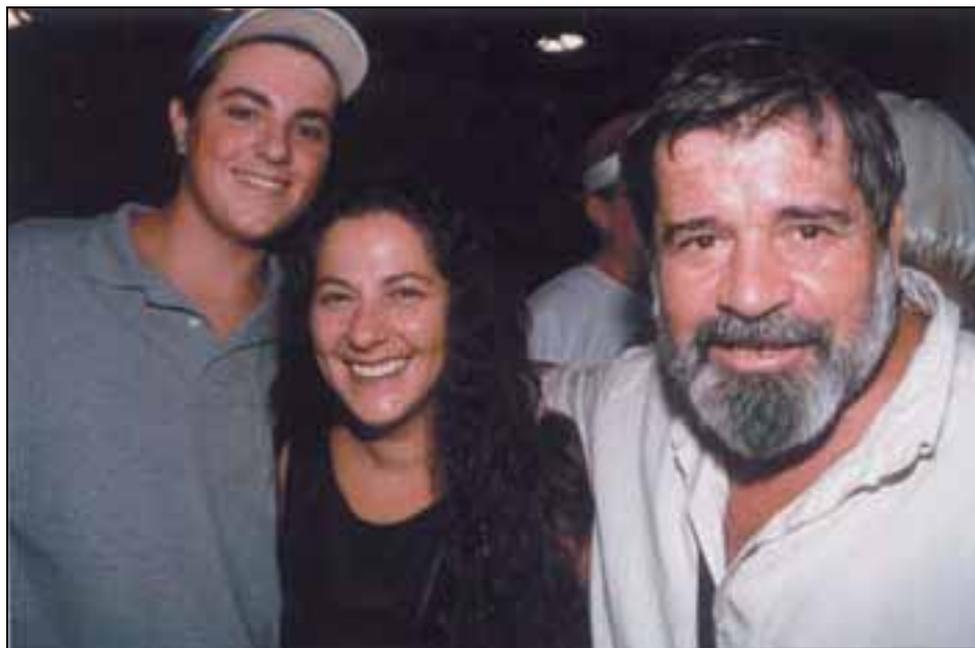


Homenagem a Plínio Marcos, acompanhado de Vera, em Paris, 1998.

É provável que essa preocupação tenha influenciado na decisão de deixar o Copan, ainda que Vera tivesse reformado o apartamento. Em 1994, Plínio se transferiu para um outro apartamento de Vera, também devidamente reformado, à rua Emaculada Conceição, n. 108, em Santa Cícilia. Ainda para morar sozinho, pois ela continuou, com o filho, a residir com seus pais, sem que isso atrapalhasse os contatos, que eram diários. A rotina de Vera era sair do trabalho e ir direto para o apartamento dele, onde era comum pernoitar. Em sua própria casa ficava pouco, mas era uma opção de vida compartilhada, pacífica dentro do pacto estabelecido:

Tudo bem, enquanto eu estou na minha casa e você está na sua, não quero nem saber o que é que rola. Se eu não tinha ciúme? Eu me incomodaria se eu me dedicasse a ter atenção sobre isso, mas eu não tinha atenção a isso. Eu era aquela que na hora que eu tocava a campainha, a porta abria, ‘desliga telefone, desliga televisão, desliga tudo porque eu cheguei, ponto, acabou’. E na hora que eu vou embora, liga, eu vou pra casa e pronto. (ARTAXO, Vera. Expressão verbal, 18/out./2005)

Vera acompanhava Plínio em quase todas as ocasiões, inclusive quando ele vendia seus livros em restaurantes, como o Gidgetto, onde jantavam todas as noites. Dependendo da necessidade e da noite, Plínio chegava a vender vinte livros pelo valor médio de dez ou quinze reais, conta Vera. Dias em que tinha palestras, lembra, eram “dias bons”, pois chegavam a vender uma média de cem livros de uma só vez. Ele compartilhava francamente esse dinheiro. Quando ainda morava no Copan, se tivesse algum dinheiro extra levava Vera e Tiago para pernoitarem com ele e irem tomar café da manhã no Hilton, hotel conceituado e caro que ficava em frente ao Copan. Às vezes o valor que ganhava era tão generoso que ele dizia: “Hoje vamos jantar no Bonito”, o restaurante do Hilton, “onde serviam camarão, salmão, tudo de bom” (idem, *ibidem*).

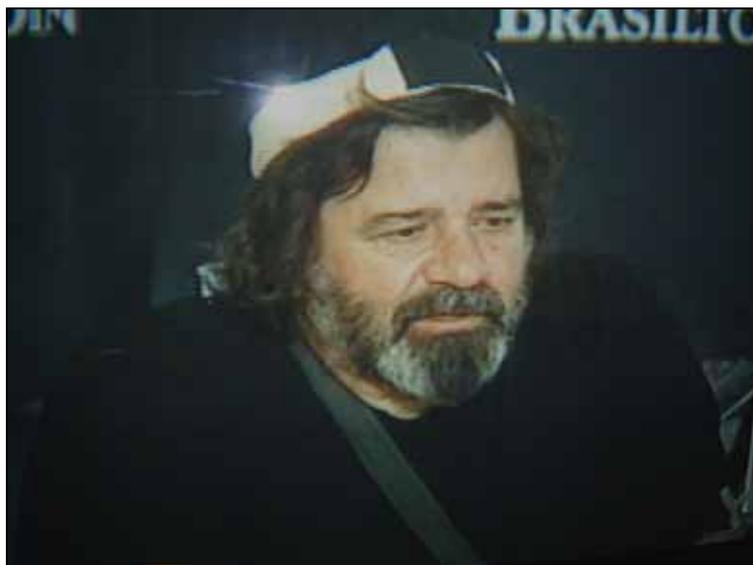


Tiago, Vera e Plínio.

As relações entre Plínio e Tiago eram boas, de estima espontânea, de carinho sincero⁵⁵. Como observa Vera, o “cara bacana”, que era como o menino via Plínio, era expansivo e costumava presentear o enteado, “coisas de camelô, de mágica, bugigangas”. Tiago sabia que, ao voltar, Plínio lhe trazia “uma coisa bacana, que ninguém na escola dele tinha, então”. O menino cresceu nessa proximidade, cada vez mais reivindicando a presença de Plínio, que acabou se aproximando mais da família de Vera. Duas vezes por semana o jantar no Gigetto ganhava a companhia do menino. Plínio foi ficando “muito família”. Chegado o Reveillon, a família dela resolveu que a passagem do ano seria na praia e Plínio quis ir junto. Vera explicou-lhe que os amigos da cidadezinha iriam assustar com ele vestido daquele jeito, “de miniblusa [risos], miniregata e um short de malha e de havaianas nos pés”. Ele brincou dizendo que poderia colocar a mais “uma beca”. Ela avisou logo que valia mais a vontade dele, claro, mas que seu traje e seu discurso espantariam mesmo. Só o discurso bastava para chocar, explicou. Mas não queria forçá-lo em nada. “Não”, disse Plínio, segundo Vera, “acho que tá na hora de mudar”. Então ela comprou-lhe roupas, camisas de manga curta, bermudas de brim, chinelos de couro com

⁵⁵ Por coincidir com a época que Plínio saiu de casa, Ana sempre achou que Tiago fosse filho legítimo de Plínio também, até porque se parecesse com ele em muitas coisas, na personalidade, e diz Vera que foi difícil convencer Ana da verdade, de que Tiago não fosse mesmo filho de Plínio.

numeração adequada (os chinelos de borracha, sempre de tamanho inferior ao dos pés, preocupavam Vera, pois ele era diabético, não deveria andar pisando diretamente no chão). Resultado: “Ele amou, amou tanto que eu tive de voltar e comprar mais roupas daquelas. E cortei seu cabelo, aparei a barba, e ele curtiu adoidado” (ARTAXO: Expressão verbal, 2005).



Plínio, década de oitenta. Arquivo pessoal, 2005

Embora se trate de um episódio simples, parece marcante quando se considera a obstinação de Plínio por essa espécie de protesto pelo desleixo, pela recusa aparentemente anti-burguesa do bem vestir, protesto muitas vezes ostentado com gosto, como se fosse uma bandeira pessoal ou um projeto de vida, embora também se possa pensar em puro e simples condicionamento psicológico nascido com ele. Parecia às vezes querer confundir-se com personagens que criara, gente sem eira nem beira. Era comum vê-lo de chinelos de dedo, toca de lã, moletom puído, barriga saliente à mostra, facilmente confundido com um mendigo, e parecia esforçar-se para passar a idéia de inculto, de ignorante, sem que o fosse. Nem o constrangimento dos filhos o levou a alterar essa imagem. Já Vera, como repórter de moda, procurava vestir-se bem, chegando a ser *fashion*. Uma amiga sua costumava dizer, então, que ela e Plínio formavam o casal mais insólito possível. Mas Vera não atuou sobre a conduta de Plínio necessariamente para acabar com o inusitado, principalmente se isso significasse aburguesá-lo. Preocupa-se com ele, a ponto de dizer-lhe “algumas

coisinhas”, como, por exemplo, que deveria (e ele atendeu) resolver problemas dentários. Conseguiu agora, também, no tempo certo porque estipulado pelo próprio Plínio, interferir um pouco na sua indumentária. Talvez contribuísse para isso o amadurecimento de Plínio, pois, como atestou a filha Ana, o avanço dos anos foi tornando-o mais flexível, ou menos intransigente. Carlão do Carnaval confirma:

a Verinha sabia como levar Plínio na conversa. Ela não alterava a voz, não gritava, não brigava com ele, conversava. Deixava ele xingar tudo o que queria, com aquele jeitão dele, e depois falava, falava, ele acabava fazendo tudo o que ela dizia que era bom. O Plínio amava mesmo a Verinha e ela era muito boa, gostava demais dele, queria vê-lo bem. (Expressão verbal, 19/out./2005)

Já com a aparência bastante mudada, Plínio passaria a brincar: “Verinha, o que fez comigo!? Todo mundo agora fica à vontade pra dizer que eu sou bonito” (ARTAXO, 2005).

Como esse cuidado com ele se intensificasse, com resposta afetiva, os dois foram se tornando cada vez mais próximos. Vera deixou o trabalho por um tempo, na década de noventa, para cuidar dele, para ficarem mais tempo juntos. Ela explica: “Esse negócio de sair do trabalho foi quando ele colocou a safena [1995]. Eu fiquei na UTI com ele. Ele tinha colocado as três safenas e a mamaria” (ARTAXO, 2005). Ela também precisava cuidar de uma LER, motivo imediato e legal de seu afastamento das atividades na Editora Abril, onde então trabalhava. Afora isto, era de absoluta vontade de Plínio que Vera permanecesse ao seu lado constantemente. Até mesmo compromissos importantes para sua carreira podiam ser cancelados se Vera não pudesse acompanhá-lo. Uma dessas ocasiões ocorreria quando, convidado a viajar individualmente para ser homenageado em Paris, em 1998, Plínio recusou-se a ir se “a Verinha, sua mulher, não pudesse ir junto” (Online, 1999).

Plínio sempre se empenhou para cobrir as despesas de Walderez e dos filhos, e o desgaste, somado a debilidades físicas, levou-o a ficar seriamente doente, em 1995. Desde sempre correria atrás da subsistência, sua, no início, e depois da família, normalmente correndo no limite do necessário e urgente, e sem muito cuidado com eventuais sobras monetárias. Em 1995, quando, no Incor, recebeu três pontes de

safena e uma mamária, levava, com Vera, uma vida tranqüila, confortável. Não estava mais no apartamento de Vera, em Santa Cecília. Morava em um espaçoso apartamento em Higianópolis, comprado juntamente com ela, com quem vivia desde 1985. Ali tocava o seu trabalho literário, junto da companheira, sob os cuidados dela. E essa atenção se tornara mais necessária e expansiva quando começaram a aparecer os problemas de saúde. Plínio era diabético. Certa ocasião, estando na rua, foi acometido de forte crise circulatória, decorrente de um coágulo na perna. Se não fosse a presteza de Vera, que correu para hospital para onde fora levado, teria a perna amputada. O próprio Plínio assim se expressou, agradecido: “Verinha Artaxo, minha parceira pro que der e vier”⁵⁶. Para ficar mais próxima dele, saiu “do mercado por um tempo e tentou trabalhar com ele, como produto, inclusive”: estratégia para ficarem próximos. Agendava palestras, organizava sua rotina. Plínio se tornara então palestrante de forma mais efetiva, com cachê próximo de dois mil reais, pagos pelas instituições educacionais que o contratavam. Se a palestra fosse fora do Estado ou em cidade distante, viajavam livres de despesas e vendiam livros para poderem passar o fim de semana passeando, conhecendo os lugares. Se a falta de dinheiro apertasse, Plínio lia tarô durante parte do dia.

A família Artaxo o acolheu muito bem. Vera era filha única, e seu relacionamento com Plínio teve total apoio dos pais e de Tiago, tratado por Plínio como verdadeiro filho. A casa da família, na praia, por conta de sua constante presença, virou ponto de encontro dos amigos. As pessoas, conta Vera, “iam chegando, pegando uma cerveja, sentando na varanda [...] era uma coisa tão boa, tão acolhedora [...] sensação de tanta harmonia” (Expressão verbal, 2005).

Essa harmonia não evitava algumas situações tensas entre os dois, e isso se devia ao ciúme dele por Vera, sentimento que tinha dificuldade de controlar. Plínio tinha Vera como pessoa imprescindível em sua vida, e assim ela se fizera. Desde que começaram a se relacionar, na década de oitenta, salvo períodos curtos, ela nunca se afastou dele. Além da afeição, a mútua vocação intelectual para o trabalho literário e jornalístico os unia. Como Plínio quisesse ter uma edição completa de sua obra e ambos alimentassem o projeto de escrever um livro de memórias, Vera trabalhou na

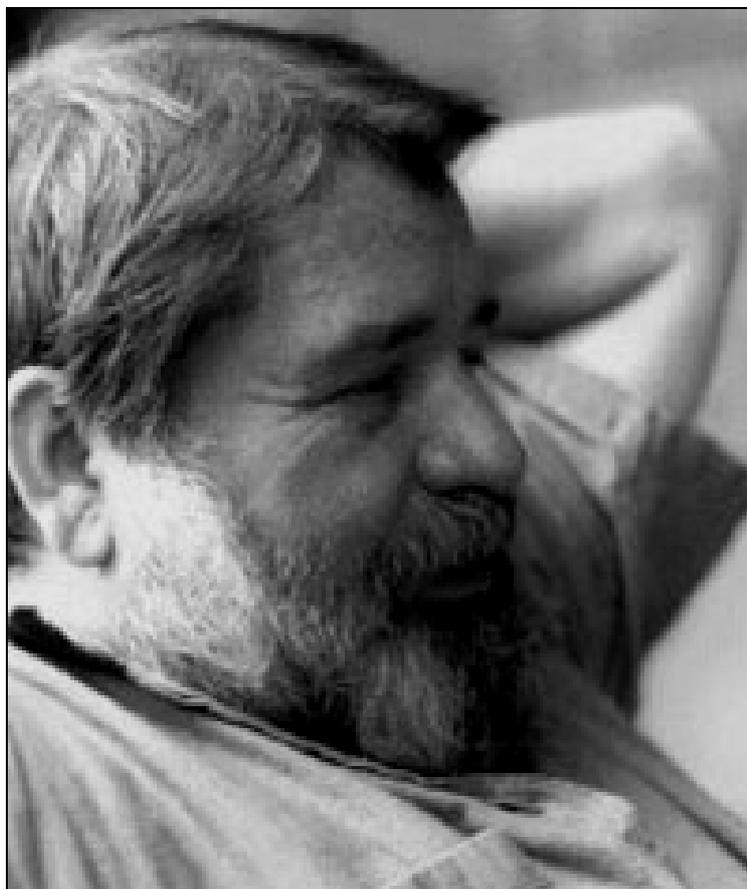
⁵⁶ MARCOS, Plínio. In: <http://www.bethynha.com.br/teatro-vivo.htm> - Acesso em 4/ago./2006

organização dos escritos de Plínio durante mais de um ano, catalogando, digitando, tematizando informações, preparando uma compilação para sua própria organização. Depois que Plínio morreu, segundo afirma, ainda no hospital, os filhos lhe pediram todo o espólio e sua assinatura em um termo de desistência de todos os direitos resultantes da obra dele. Desinteressada dos direitos autorais, ela assinou sem saber, então, que isso significaria abrir mão também do trabalho de compilamento, organização e divulgação dessa obra, trabalho iniciado ainda quando Plínio estava vivo, com participação dele, e que gostaria de dar continuidade. Quando a editora Global preparou uma edição das peças e ela se dispunha a contribuir com os prefácios, mesmo na condição de jornalista, não pôde; por ordem da família, nem mesmo os prefácios, como jornalista e ex-esposa de Plínio, pôde escrever. Vera fizera planos, com Plínio, de escreverem a artegrafia das peças, sua história crítica e ativa. Esse estudo a quatro mãos, com possibilidade de sair pela editora Globo, acompanharia a publicação da reunião de todas as peças, acertada informalmente com a Funarte. Nada disso foi avante, com a morte dele. Vera não conseguiu superar as dificuldades com os filhos do dramaturgo, e essa “biografia artística” de Plínio ainda está por ser feita. Mas que essa declaração não traduza veleidade alguma, antes defina uma personalidade que se fez gostar, que foi capaz de fazer com que um teimoso se dobrasse, por afeição:

Não estou preocupada que a história me faça justiça com relação ao meu papel na vida do Plínio. Na sua pesquisa, você pode encontrar gente que me ignore, pode encontrar críticos que testemunhem que proporcionei a ele uma medíocre vida burguesa; pode encontrar admiradores que digam que o fiz renascer das cinzas. Tudo bobagem. Como ele dizia, a arte é uma magia: a gente aprende, mas ninguém ensina. O amor também. Ele sabia escrever, sabia falar, sabia amar e sabia traduzir isso. Não tenho veleidades de ter sido importante na carreira dele ou qualquer coisa parecida. Tenho fé, respeito a lei de causas e efeitos e procuro fazer diferença no mundo, sim, mas tão somente para torná-lo melhor. Me porto como quem sou, como diria/dizia o Plínio. É tudo muito simples: fomos importantes um na vida do outro por causa do amor. Só isso. Na vida de Plínio, fui apenas aquela que amou; e ele foi apenas aquele que eu amei – ou seja, tudo. Não há mais o que dizer. Não vamos cair nas banalidades, que isso seria conspurcar o nosso amor – que, se ele estiver certo, passou por sua quarta vida nessa vida, restando-nos ainda três vidas a serem vividas juntas, na plenitude do amor. Você acha que poderia

traduzir um amor tão grande? Para preservar a grandeza dos nossos sentimentos um pelo outro, só há um modo: calar. Tudo o que eu pudesse dizer só pode ser ouvido no mais profundo silêncio. (Expressão pessoal, 2004)

Carlão do Carnaval, entre tantos que conheceram e admiram Vera, reitera essa intenção dela, com um acréscimo: “ela gostava muito dele”. Um gostar mútuo impossível de ser traduzido nas palavras de um pesquisador distanciado e neutro. Mas não seria só essa afeição a responsável pela opinião segura que ela tem do dramaturgo, ao reconhecer seu valor. É com o “devido distanciamento”, explica, que o vê como “um dos maiores autores brasileiros do século XX, quiçá do mundo.” Ainda: “Quando se falar em dramaturgia, em literatura do século XX, eu acredito, embora não seja especialista nisso, eu acho que ele será citado” (ARTAXO, Expressão verbal, 2005).



Década de noventa. Arquivo pessoal, 2005

CAPÍTULO V

ASCENSÃO E AFIRMAÇÃO DO DRAMATURGO

1. Novidade, surpresa

As décadas de sessenta (final) e setenta foram um tanto difíceis para a cultura brasileira, e foi justamente nesse período que Plínio começou a firmar seu nome na dramaturgia nacional. A história dessa afirmação tem como pano de fundo e de superfície esse quadro político adverso aberto com o Movimento de 64 e fechado no começo dos anos oitenta. Toda produção cultural passou, então, pelo crivo da censura. A vigilância oficial recrudescceu de fato a partir de 1968. Nos quatro anos iniciais do regime as tensões eram bem menores, e há até quem fale em liberdade. Para Plínio, a dramaturgia paulista viveu, entre os anos de 66 e 68, uma época de ouro: “a liberdade de expressão no palco era quase total”. As peças eram liberadas sem muito esforço e levadas ao palco sem grandes alterações. “Então a nossa dramaturgia ficou uma potência”, admite o dramaturgo, talvez exagerando. “Era realmente classificada como uma das mais potentes do mundo. Os gringos vinham a toda hora buscar peças brasileiras, queriam peças brasileiras” (MARCOS: 1976, p. 50). Essa não é, todavia, a opinião de Alberto D’Aversa, diretor e crítico de teatro, que

apontava, já em 1966, ao abordar *Dois perdidos*, um momento “anêmico” para o teatro nacional (1966, p. 7).

À medida que o regime se fortalecia, o teatro se tornara foco de preocupação constante, um verdadeiro incômodo, principalmente quando o assunto abordava a realidade nacional de maneira mais crítica. De um modo geral se pode afirmar que os artistas se negavam a seguir o figurino da ditadura, e não raro vinculavam os problemas sociais coletivos a soluções políticas. Essa atitude, no entanto, não era a regra, nem poderia deixar de ser assim em um universo de grande agitação cultural e política conduzida com certa eficácia pelo Estado. Daí que, em face do questionamento político, não se pode afirmar que o teatro brasileiro se conduzia apenas por essa indisposição com o regime. É condição da arte exercitar a liberdade, o que nos impede de reduzir o campo de atuação do teatro, em qualquer época, a uma oposição ou a uma adesão política sistemática. Além do mais, a atividade teatral, como um todo, é bastante variada, nem sempre interessada apenas em um posicionamento ou em outro. Mesmo a preocupação política em si assume formas variadas, às vezes juntando interesse social e intenção contestatória. Um crítico menos zeloso dos rótulos diria que, afinal, teatro social é sempre teatro político, e no caso brasileiro, quando consideramos a situação social marcada por grandes desequilíbrios e o regime de exceção, somos levados a crer, não sem o risco do reducionismo conceitual, que todo teatro de denúncia social é teatro político, é forma de resistência. O teatro dos anos sessenta seria, assim, numa de suas vertentes, social e político, às vezes uma coisa mais que outra. Podemos pensar então num teatro inspirado pela movimentação social, pela marcha da história, feito tanto para divertir quanto para denunciar. O desejo de participar, de comprometer-se, pode definir a encenação de *Moratória* (1955), *Andorra* (1964), *Pequenos burgueses* (1963), *Depois da queda* (1964).

Num primeiro momento, depois da virada militarista, foram preservadas as prerrogativas da produção cultural de esquerda. Mas logo essa produção perderia mobilidade com o policiamento, com a perseguição, a prisão. O obscurantismo que se instala no país a partir de 1964, afirma Plínio (ratificando a história), se tornaria “muito mais violento a partir de 1968” (MARCOS: 1981, p. 189). Surge um quadro de

ação cultural marcado pela resistência, que podia ser mais ou menos ostensiva. Plínio, como lemos em jornais de então, escrevia “para incomodar” (*Ilustrada, Folha de São Paulo*, 19/mar./1968), “para sacudir” (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 28/fev./1968). Anuncia o *Última Hora* (Rio de Janeiro, 9/mar./1968) que “Plínio faz guerrilha e é dentro do palco”. Empolgado com a encenação de *Dois perdidos*, em 26 de dezembro de 1966, no Teatro de Arena, D’Aversa afirma que a estréia profissional de Plínio como dramaturgo marcaria também o surgimento de um “autor de textos marcadamente ligados ao universo da marginalidade, que enfrenta longa luta contra a censura ao longo dos anos sessenta e setenta, tornando-se um símbolo de resistência” (*Diário de São Paulo*, 27/dez./1966). Um artigo, n’*O Estado do Paraná* (Curitiba, 6/mar./1968) corrobora esse entendimento: “Eis um escritor maldito”, um autor que, como registrou outro jornal, vai ao povo ao mesmo tempo em que “busca o universal” (*Correio da Manhã*, Rio Grande do Sul, 10/abr./1971). O que queriam Plínio e demais autores com posição semelhante era discutir a realidade brasileira numa quadra em que esse ideal também traduzia incômodo político e empenho libertário.

Apesar das dificuldades, o teatro brasileiro continuava demonstrando vitalidade. E esse compromisso com a realidade assumia feições de resistência, traduzida em sua expressão mais elementar por uma espécie de ida ao povo. Esse ensaio de populismo talvez fosse a forma mais imediata de expressar descontentamento com essa parceria entre aspirações burguesas e regime de exceção. Assim, o quadro de autores *participantes* pode aumentar, incluindo quem não demonstrasse preocupação política mais ostensiva. Clamava-se, no entanto, por um teatro participativo, como demonstra Magaldi: “O teatro atual [...] não se pode limitar a produzir um efeito puramente artístico, isto é, estético, explorando o sentimentalismo do espectador”, pois deixou de ser concebido “apenas como o espelho de uma época, mas como um meio de transformar essa época” (1986, p. 103).

O regime militar criou condições para que o teatro brasileiro de então, nessa linha de preocupação temática, ganhasse certa especificidade, timbrada pelo inconformismo sócio-político. Décio de Almeida Prado detecta tendências políticas a partir dos anos cinqüenta, e principalmente durante toda a década de setenta,

quando um bom número de dramaturgos e obras comprometidas politicamente se impõe com muito vigor (1984, v.4, p. 559)⁵⁷. São tendências de um quadro maior, variado, que inclui trabalhos politicamente desinteressados. Sábato Magaldi, em artigo intitulado “A grande força do nosso teatro”, de 1969, observa:

Estamos vivendo em São Paulo o ano maior do teatro brasileiro. A temporada de 1969 se vem caracterizando por uma sucessão de textos importantes, desde os clássicos até os modernos: mas o que marca este ano como um dos mais expressivos da nossa história teatral, não é somente o privilégio de podermos ver, antes de dezembro, três Shakespeares... um Brecht ... um Schiller ... um Molière ... e um Genet ... 1969 é o ano do autor brasileiro. E especialmente do jovem autor brasileiro, que vem enriquecendo a nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem novas. (*Jornal da tarde*, 26.ago.1969)

Essa tendência subjetivista serve mais para demarcar a riqueza, pela diversidade, da cena brasileira de então. (Nem se separa automaticamente subjetivismo e expressão política). Magaldi não ignora o teatro político:

Pelas características de subjetividade da dramaturgia em voga ao fim da década de 60, chegou-se a escrever que os autores somente eram capazes de enxergar o mundo a partir do próprio umbigo. Nada mais injusto do que esse juízo, porque ele omite exatamente a consciência social e política refletida por uma geração que não concordava em pautar-se por fórmulas gastas e mandamentos vazios, sem nunca perder de vista o equilíbrio entre o particular e o geral, o indivíduo e a sociedade.⁵⁸

Reynaldo Damazio toma essa “consciência social e política” como responsável por “uma seqüência de textos cruciais para a história do teatro brasileiro” (2002), textos incômodos, desafiantes, ainda que não ajustados ao conceito restrito de teatro político. São eles: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás*, peças “duras e cruéis”, na concepção de Décio de Almeida Prado (2001, p. 103). Com elas Plínio ascende logo à condição de autor talentoso, polemicamente talentoso. Um

⁵⁷ PRADO, D. de A. Teatro: 1930-1980. In: FAUSTO, B. (dir.) *História geral da civilização brasileira III*. São Paulo: Difel, 1984, v.4.

⁵⁸ MAGALDI, S. Prefácio. In: ASSUNÇÃO, L. *Da fala ao grito*. São Paulo, Símbolo, 1977, p. 11.

artigo no jornal *Diário Popular de São Paulo*, de 11 de outubro de 1973, o toma como um “gênio maldito que retrata o submundo”. Parece então difícil ignorá-lo, seja para o elogio, seja para o destrato. Décio de Almeida Prado, no balanço que fez da situação do teatro na década de sessenta, observa que Plínio surgiu quando “os primeiros indícios de insatisfação com o teatro político apareceram”. Surgiu surpreendendo, “e talvez a si mesmo, com o sucesso nacional de peças a princípio lançadas modestamente como *Dois perdidos numa noite suja*, inspirada no conto *O terror de Roma*, de Alberto Moravia, e *Navalha na carne*” (1984, p. 573). Essa novidade foi assim registrada por Anatol Rosenfeld:

Duas “descobertas” foram em 1967 os acontecimentos mais marcantes da vida teatral brasileira. Graças à primeira, um jovem dramaturgo de grande talento obteve repentina fama nacional (e agora já internacional), depois de um esforço de anos, longamente frustrado, para conquistar o palco. Duas peças de um ato, *Dois Perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, além de uma luta encarniçada com a censura, transformaram Plínio Marcos da noite para o dia em assunto obrigatório. (1993, p. 149)

2. Censura, censuras

Plínio, como dramaturgo, se fizera contestador desde *Barrela*, em 1959. Linguagem e temática adquirem, com ele, feições de protesto candente e amargo, transformando o que seria apenas social e psicológico em participativo e político. Sua obra, capaz de abrigar o grotesco e o patético, de conciliar o coloquial e o calão, se situa, no panorama teatral brasileiro como “um surto endêmico”⁵⁹. Anatol Rosenfeld chamou a atenção para esse teatro “porco-espinho”, iniciado em Santos, que deitou raízes na dramaturgia paulista e nacional (1973, p. 223). Nas palavras de Alberto D’Aversa, o teatro de Plínio começa

⁵⁹ “Ciclo de Leituras Dramáticas”, *Revista SBAT*, São Paulo, jul./ago./1969.

onde a experiência confusa do teatro político-social acabava (e não por culpa dos autores, mas dos acontecimentos políticos que os obrigaram a respirar de boca fechada) obrando uma transferência do problema social para o existencial, uma nova dimensão que, ao mesmo tempo é avançada e indicação de liberdade (1966, p. 7).

Plínio seria um dos autores com maior número de obras proibidas. Foi censurado ainda no governo de Juscelino, quando houve, como diz o escritor, um tremendo “pega pra capar” (KÉDHE: 1981, p. 202). Essa constatação, que situa o problema da censura para aquém da virada repressora de 1964, expõe uma fratura moral no texto de Plínio e define a natureza também ética das restrições a que tivera de se sujeitar. A censura, que depois se mostraria matizada de fascismo político, se apresentava, então, como uma reação (regulada pela lei) à temática sexual, forçando a interdição de temas escusos, do linguajar chulo, ou considerado chulo. Há, pois, no caso de Plínio, a censura moral, que podemos chamar de tradicional, e aquela política, que se aproveita da primeira para firmar valores, para justificar intervenções, para rebater reações de inconformismo político. Sobre isso, assim se manifestou o dramaturgo: “A censura da polícia federal não é a pior que se exerce no Brasil. Ela é apenas consequência da sociedade repressiva em que a gente vive. A sociedade é repressiva e por isso mantém essa censura”. Ainda: “Nós vivemos numa sociedade hipócrita onde todos falam contra a censura, mas onde todos exercem a censura a todo momento, reprimindo o próximo” (KÉDHE: 1981, p. 186-7). Essa noção ampla de censura, para além da interferência política (mas útil ao manuseio político, sempre), permitia a Plínio reclamar também contra a sonegação de tradições culturais brasileiras. Dizia ele que a massa de consumo importada descaracteriza o homem brasileiro e esmaga suas manifestações espontâneas. Essa alienação subversiva afastaria o homem comum “de suas raízes de brasilidade” e o impediria de discutir a realidade nacional. Também seria censura alienante a obrigação de fazer peças “bem comportadas”, que “não atraem o público”, muitas vezes amparadas por subvenção governamental. Plínio implicava particularmente com essa ajuda estatal: “A subvenção é realmente corruptora, porque impede que o teatro seja crítico da sociedade. Impede que o teatro lute pela sua liberdade”. Depois de 1968 e na década

de setenta, o artista brasileiro estava sujeito, segundo Plínio, a duas “censuras violentas”, a policial, que impedia a discussão do “problema do homem”, e a subvencional, que impunha limites à criatividade, ao espírito crítico, à liberdade de expressão. Era constrangedor constatar que “as companhias todas precisavam dessa subvenção”. Restaria ao ator de teatro, um profissional “marginalizado”, “correr risco”, assumir essa marginalidade e lutar pela liberdade de expressão (idem, 1981, p. 188-9). Plínio declarou, no “Ciclo de Debates” do Teatro Casa Grande (Rio de Janeiro, 14/abr./75), que, para ele, “o palco só tem sentido quando é uma tribuna livre, onde se pode discutir, até as últimas conseqüências, o problema do homem. Quando isso não é possível a gente tem de viver de cascata encima do público” (1976, p. 50). O comprometimento com o Estado cercearia essa liberdade, e isso levou o dramaturgo, com ou sem razão, a alertar a classe teatral, que nunca teria realmente lutado “contra a censura”, que nunca fizera “um movimento maciço” para acabar com ela. Ao contrário, a classe perseverava nesse diálogo com o Estado, talvez para sobreviver em momentos de crise. Um tanto por isso, a luta de Plínio contra esse tipo de censura não foi para exterminá-la, mas para serem liberadas algumas peças (KHÉDE: 1981, p. 189). De qualquer modo, a partir de 1968 o teatro, para sobreviver, deixou, segundo Plínio, de ser popular, de servir ao povo: “Os maiores nomes do nosso teatro tiveram realmente que apelar para as peças de até, talvez, grande gabarito, mas que ficavam naquela de ‘cultura’” (idem, *ibidem*). A cultura sujeitou-se, em certa medida, ao interesse oficial:

[...] O público ficou constrangido e parou de ir ao teatro. Então começaram as grandes campanhas. O homem de teatro brasileiro, em desespero porque conhecia exatamente a realidade, sabendo que não ia conseguir dialogar com a situação para liberar o teatro, para o teatro se tornar vivo, começou então a pedir outra coisa: subvenção, subvenção e ameaçar que o teatro ia morrer. Isso realmente sensibilizou o governo, que passou a dar, lá em São Paulo, violentas somas para o teatro se manter vivo [...]. Recebia subvenção federal, através do SNT, subvenção estadual através da Comissão Estadual de Teatro, e subvenção municipal. Mas mesmo assim não se conseguiu levar o público ao teatro. As campanhas que eles faziam de popularização do teatro resultaram inúteis, porque aquela meia dúzia de burgueses que gostava de ir ao teatro começou a esperar a temporada popular. (MARCOS: 1976, p. 50)

Essa disposição para a polêmica, essa consciência contestatória, contribuíram para que Plínio fosse perseguido e sofresse restrições nas suas atividades teatrais. A censura, para ele, impedia que as artes discutissem a realidade nacional, não respondendo, portanto, “às necessidades culturais do povo” (MARCOS: 1981, p. 187). Esse inconformismo, expresso sistematicamente, não importava o lugar e o momento, incomodava os moralistas de plantão. O dramaturgo se tornou uma pedra no sapato dos militares, um “inimigo do sistema”. Carlos Pinto, amigo de Plínio desde a infância, explica que seu trabalho era “sinônimo de perigo aos poderosos” fundamentalmente porque, sendo sua “linguagem acessível, sua obra atingia a todas as camadas. Ninguém que tem o rabo preso quer se ver retratado por um escritor como o Plínio Marcos. Todos temem sua palavra e essa tem mais força do que um canhão” (Expressão verbal, 11/out./2005). O texto *Verde que te quero verde*, apresentado na *Feira Livre de Opinião*, espetáculo encabeçado pelo grupo do Arena em 1968, sob direção de Augusto Boal, bem comprova sua indisposição para conciliar com o regime de exceção. Peça escrita especialmente para fazer parte do espetáculo, retrata a realidade brasileira com tom sarcástico e irônico. O texto é praticamente uma anedota em que o maldito se vinga da opressão que andava sofrendo. Frases curtas, diálogos fortes e cenas contundentes levaram críticos a considerarem a peça resultado do melhor estilo de Plínio. O ato curto e o número reduzido de réplicas não dificultam a ridicularização da prezada moral dos censores, que tanto lutaram para conservar uma imagem ideológica e política de Deus, da Pátria e da Família. Os palavrões, muitas vezes usados como motivo pelos censores para proibir peças de Plínio, em *Verde*, enchem as réplicas de suas próprias caricaturas. Ao fim do texto, um censor esquece a senha (Deus, Pátria e Família) e por isso é fuzilado pelos outros, seus próprios companheiros de censura. A crítica Yan Michalski caracteriza *Verde que te Quero Verde* como “uma pequena charge, uma espécie de desenho em quadrinhos transportado para o palco” e continua dizendo sobre Plínio que “seu grosso e primitivo humor é de uma devastadora violência”⁶⁰. O impacto das palavras podiam e ainda podem causar buracos profundos em nossa consciência que na maioria das

⁶⁰ *Jornal do Brasil*, 17/ set./1968.

vezes se encontra apodrecida pelo musgo verde da acomodação. Com o avanço desse regime de força, não pôde, num certo período da década de setenta, atuar no rádio, na televisão, em jornal. Até seu trabalho numa escola de carnaval (Banda Redondo) sofreu restrições. Mas não cedeu, ainda que essa atitude afetasse a esposa, que foi, como ela própria relata, agente ativa “dessa história”, sofrendo perseguição. Afirma Walderez, que o marido “era radicalmente contra qualquer forma de opressão. Por isso, o período da censura foi tão cruel para ele” (Expressão verbal, 14/ago./2004). Seu descontentamento não o levou, contudo, a vincular-se a alguma instituição política. Nem fazia questão de votar nas eleições. “O Plínio andava na contramão. Ele não perdeu sua individualidade e se manteve íntegro até o final da vida para poder criticar e falar o que pensava, sem se preocupar se interessava a qualquer partido”, explica Walderez (Expressão verbal, 2004). A temática e os entrecchos de suas obras, sua insistência na vida de camelô desleixado e falastrão, representavam, para a maioria das pessoas, uma forma de resistência que poderia ter seu quê de político, embora não fosse só isso. Agradava-o a idéia de que “incomodava mesmo”. Dizia que merecia ser perseguido, “encarava todas do jeito que viessem” (MARCOS: 1984, p. 31).



Plínio, na *Feira Opinião*, discursando ao lado de Cacilda Becker, 1968.

A questão da censura, no caso de Plínio, alcançava, portanto, aspectos apenas morais e aspectos políticos, em muitos casos confundindo-se. E na convivência com ela parece ter ressaltado algo de psicológico, de disposição para o jogo, para o embate. O exercício da desconfiança, nele, era quase um modo de enfrentar um mundo que se lhe mostrava hostil, e a medida da hostilidade comandava a reação. Um regime de força, por exemplo, precisava, no contraponto, de arte vigilante e combativa, capaz de resistir à cooptação oficial, que amainava a animosidade, e desarmava o espírito crítico. O inconformismo do dramaturgo, algumas vezes confundido com puro e simples mau humor, pactuaria mais com a conquista laboriosa:

Tenho a impressão de que a ditadura, quando dá algum presente ao povo, por mais generosa que seja, esse presente está pelo menos causando o mal de impedir que o povo conquiste através da luta. Lutando é que se aprende a lutar. Está aí o sindicalismo. Foi um presente da ditadura. Tudo tem de ser reestruturado e isso dá mais trabalho do que fundar. Não gosto dessas coisas. De repente, o governo está acabando com o censura. Não. Ele está encontrando outras fórmulas para nos censurar, com mais sutilezas. [...] Prefiro ficar sob a censura, lutando para conseguirmos a liberdade de expressão, porque esta tem de ser conquistada pelo artista, porque essa é a nossa matéria-prima e tem que ser conquistada pela Nação, visto que você não preserva integralmente os direitos humanos sem liberdade de expressão e esta não pode ser ganhar de presente. (KHÉDE: 1981, p. 193-4).

3. Censura: perdas e danos

O final da década de sessenta foi um período de fortes contestações. Governado por Costa e Silva, o Brasil assistiu à eclosão de um amplo movimento de protesto e de oposição à ditadura, protagonizado principalmente pelos estudantes e pela retomada do movimento operário. Com o AI-5, seguido do Decreto 477, de repressão aos estudantes, o regime completou o fechamento político em meio a um

rastró de violências e prisões, torturas e mortes. O general Emílio Médici foi empossado herdando as condições econômicas e políticas que permitiram o “milagre econômico”, lastreado por forte autoritarismo, sob a tutela do CSN (Conselho de Segurança Nacional) e do SNI (Serviço Nacional de Informação). A esquerda guerrilheira, rural ou urbana, não teve chance. Esse quadro adverso continua no governo Geisel, e começa a se modificar, aliviando a vida política brasileira, no final do governo Figueiredo, no começo dos anos oitenta.

A virada militarista fez o projeto teatral socializante refluir, basicamente porque era muito difícil viver da arte sob a censura. A palavra “socialismo”, então, tomada mecanicamente como “comunismo”, provocava arrepios e engodos, e confundia alhos com bugalhos. Quem não concordava era comunista. Neste quadro, as ações culturais de esquerda, ou consideradas de esquerda, estavam sob severa vigilância: interdições de títulos, cortes de peças e filmes, constrangimentos físicos de artistas e intelectuais. No extremo, o banimento, a prisão, a tortura. Plínio está entre os autores que perseveraram no empenho críticos, na resistência. Fugiu do teatro apenas comercial, evitou a parceria governamental, virou-se como pôde para subsistir financeiramente. Foi a Maceió fazer conferências (1968). Os intelectuais de esquerda, afirma Schwarz (1978, p. 63), continuavam “estudando, ensinando, editando, falando, etc, e sem perceber, contribuíam para a criação, no seio da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista”.



Palestra a estudantes universitários. Arquivo pessoal de Carlos Pinto, 2004.



Plínio Marcos em palestra, década de setenta. Sítio Oficial, 2004

A ação cultural de resistência se apresenta, portanto, como uma cruzada crítica tumultuada. Atuando junto a uma pequena parcela da burguesia, principalmente estudantes, a arte se esforça para também acusar, denunciar, conscientizar. Em certos momentos, pediu mais ação do que conscientização. Enfim, abriu-se para os descontentes e inconformados. As dificuldades fizeram com que Heloísa Buarque de Holanda a tomasse por um “simulacro de militância”⁶¹. Talvez fosse um pouco mais.

Plínio se insere neste contexto como um contestador de proa, um intelectual de esquerda sem ser, segundo certos parâmetros, um intelectual; sem ser, no rigor ideológico, de esquerda. Era, de fato, um incômodo, e por isso precisava de cuidados. Afirma Contreras et. al. (2002, p. 18) que ele foi “navalha na carne e, possivelmente por esse motivo, tão perseguido, escamoteado, censurado”. Mas há quem visse nas suas várias formas de protestar uma postura cabotina, midiática, em todo o caso suficientes, algumas vezes, para levá-lo preso. Em meados dos anos setenta, certa noite, na TV Tupi, ao invés de lançar o programa político no ar, trocou-o por uma série de desenhos animados. A ousadia custou-lhe o emprego, coisa que lhe importava menos do que a liberdade de expressão. Nas décadas de sessenta e setenta

⁶¹ HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 17.

perdeu o emprego inúmeras vezes, não raro sem explicação convincente, ao menos para ele. Foi afastado da *Veja*, por exemplo, em 1976, sem aviso prévio (era cronista de futebol). Em debate na VIII Reunião de Simpósio sobre a Censura, em maio de 1979, Plínio brincou: “Hoje podemos supor que o censor torcesse para o América, quando eu trabalhava na *Veja* porque eu escrevi essa frase: ‘A torcida do América do Rio cabe toda dentro de uma Kombi’. Isso foi proibido” (KHÉDE: 1981, p. 192). Demitido do grupo *Folhas*, também sem motivo comprovado. Plínio zombou:

Lembro-me de quando saí das *Folhas*, eles disseram que havia sido o Ministro Frota que nos tinha despedido. Mas o Frota logo perdeu o emprego dele também [risos]. Aí, eles mudaram e disseram que havia sido o Gen. Hugo Abreu que nos tinha despedido. Mas o Hugo perdeu o emprego também e a gente nunca conseguiu entender por que saímos. (1981, p. 192)

Em 1975 Plínio recorreu ao Supremo Tribunal Federal contra a proibição de *Abajur Lilás*, escrita em 1969, e acusada agora de ser “um atentado contra a moral e os bons costumes”. Perdeu. Ao voltar de Brasília, aonde fora para assistir ao julgamento, descobriu, já em São Paulo, que estava articulada sua demissão do *Última Hora*. No carnaval de 1977, a escola de samba Mocidade Alegre Camisa Verde, do bairro do Limão, tentaria homenagear o ator Procópio Ferreira com uma frase de Plínio no carro abre-alas: “Um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas, jamais será um povo livre” (MARCOS: 1981, p. 191). A frase foi proibida.

Todas as peças de Plínio enfrentaram dificuldades com a censura. A maioria delas só ganharia os palcos para temporadas com a queda do regime militar. *Barrela* superou todas na espera de liberação, mais de vinte anos.

[...] no governo do Juscelino [...] a peça foi proibida. Depois foi proibida no governo de Jânio, proibida no governo de Jango, proibida no governo de Castelo Branco, proibida no governo Costa e Silva. Foi sendo proibida até que o Ministro Armando Falcão apreendeu o livro (KHÉDE: 1981, p. 203).

Como *Barrela, Navalha na carne* (1967) enfrentou “briga violenta”. Entre os recursos de interdição, ou “manhas” comuns da censura, quando não agia direta e ostensivamente, era a negação do alvará, segurando a montagem. O teatro padecia mais do que a literatura porque, mostrando ao vivo, produziria impacto maior em relação à leitura. Além disso, explica Plínio, o número de leitores no país sempre foi tão reduzido que “quando conseguimos tirar cinco mil exemplares e vendê-los, todo mundo bate palmas” (KÉDHE: 1981, p. 203). *Dois perdidos numa noite suja*, de 1966, apesar de liberada para encenação em São Paulo, foi boicotada, vez ou outra, por alguma autoridade municipal. Isso ocorreria porque, por trás da peça, estaria sempre um autor e ator com “fama de comuna”. Não pôde ser encenada em Santos, em 1968, quando a renda se destinaria a ajudar presos políticos. Ao saberem dessa iniciativa filantrópica, as autoridades logo transferiram Plínio do Teatro Coliseu diretamente para a Cadeia de Santos, de onde foi levado para o DOPS de São Paulo. Saiu daí graças à interferência de Cassiano Gabus Mendes, que tinha bom trânsito na polícia federal. Também Cacilda Becker o livrara da prisão, certa ocasião, quando, pronunciando-se ao seu modo desbragado, foi acusado de subversivo pelos militares. Explicou então que a “bomba” por ele usada, conforme diziam, eram, na verdade, suas próprias palavras, naturalmente.



Cadeia Velha de Santos, visão interna da cela. Arquivo pessoal, 2004.

4. *Dois perdidos numa noite suja*

[...] Então, escrevi *Dois perdidos numa noite suja* para eu mesmo representar. Ator pequeno, sem nome, sem carreira, sem nada, trabalhando de técnico na Televisão Tupi, ninguém convidava pra nada. Ninguém se lembrava que eu era também ator. Então escrevi uma peça com papel pra mim. (MARCOS: 1996, p. 100)

4.1. Sucesso e reconhecimento: descaminhos e caminhos

Plínio se referiu à peça *Dois perdidos numa noite suja*, que o consagraria dramaturgo, como sua primeira “obra-prima”. Estreou-a em 1966, casado já, e à espera do segundo filho. Atravessava um período difícil, de dinheiro curto, a que procurava aliviar fazendo bicos. Como ator, andava desempregado. Ao escrever a peça sabia, pelo registro polêmico de certos temas, que teria dificuldades com a censura, e não podia se fiar cegamente no resultado financeiro do empreendimento. Pensou numa peça para atuar: dois personagens, cenário reduzido, tudo que facilitasse mambembear pelo interior, como fizera na década de cinquenta com o circo. Pensava fazer algum dinheiro, driblar a crise.

É possível que a sugestão inicial da peça, ainda não bem modulada tematicamente, tenha sido a experiência que o autor tivera no porão em que morou, quando chegou a São Paulo. Dois bandidos, com quem compartilhava o espaço, quiseram roubar-lhe os sapatos. Admite-se que também tivesse se inspirado no conto “O terror de Roma”, de Alberto Moravia, onde marginais se digladiam, entre outras coisas, por um par de sapatos. No texto de Plínio, dois homens, Paco e Tonho, discutem num paupérrimo quarto de pensão sobre a difícil arte da sobrevivência num quadro de fortes antagonismos. A aspereza do diálogo atinge contornos absurdos, intensificando a briga desencadeada por causa de um par de sapatos. O

clima de desamparo e desespero crescentes explode na agressão física e, por fim, leva ao assassinato de Tonho.



Plínio Marcos interpreta Paco, *Dois Perdidos numa noite suja*, 1966

O texto foi escrito nos intervalos entre as atividades de camelô, de técnico da Tupi e de administrador da companhia de Cacilda Becker. Mostrou-o a vários profissionais, “mas ninguém se interessava. Uns achavam que eu já era marcado, maldito. Seria proibido de qualquer jeito. Outros não acreditavam na peça” (MARCOS: 1996, p. 100). Procurou então Cacilda, ansioso por uma opinião. Frustrou-se, apesar do elogio inicial: “Incrível! Você conhece dez palavras e dez palavrões e escreveu uma peça genial”. Depois, sincera ao seu modo, a atriz empresária riu e arrematou: “Ficou louco? Se você montar essa peça no interior vão te esfolar e te enforcar no poste. Não entra nessa. Inventá outra” (MARCOS: 1996, p. 100). Plínio se chateou: “Eu bem sei que as pessoas têm a maior bronca de quem as incomoda. Mas o que podia fazer? O pensamento livre incomoda. Senti que a Cacilda Becker foi tocada...” (idem, *ibidem*). Como se observou em outras situações, Plínio não guardou rancor e evitou prender-se a comentários desfavoráveis ou situações controversas. Mágoa, disse certa ocasião, “sai no mijo” (1996, p. 101). Chateado, mas não resignado, continuou oferecendo o texto: Péricles Fabiano, Fauzi Arap, Alberto

D´Aversa. Este, conta, considerou a peça uma obra-prima que pouco tinha a ver com “O terror de Roma”:

Conheço Moravia. [...] Acho que agradeceria e admiraria esta peça de Plínio que soube dar vida a um esquema literário de modesta importância (o conto original é apenas uma ocasião) dando-nos uma peça bem brasileira que tão violentamente se insere na polêmica do nosso atual teatro (1966, p. 8).

A empolgação de D´Aversa para montar a peça não venceu, entretanto, sua falta de recursos e seu compromisso momentâneo com a direção das comédias do também italiano Otelo Zeloni. Plínio acabou convidando Ademir Rocha, ator formado pela EAD. “Acertamos”, rememora, “com a condição imposta por ele: se aparecesse um ator de verdade, entrava no meu lugar. Não apareceu. E foi comigo mesmo a estréia. Penosa” (MARCOS: 1996, p. 101). A recordação de Plínio faz crer num certo desapontamento com os colegas da classe. Percebia a diferença entre trabalhar no teatro santista e procurar espaço profissional numa grande cidade onde a concorrência é demasiada. Considerava-se um ator experiente, várias vezes premiado, ainda que amador. Via-se agora marginalizado por “intelectualóides oportunistas”, os mesmos que “esculachavam” e “discriminavam” profissionais como o diretor italiano Alberto D´Aversa, com quem “não faziam cerimônia” porque “não tinha dinheiro” (1996, p. 100). Plínio conhecera em São Paulo essa face elitista do teatro, principalmente no TBC. Ademir Rocha, no contexto, fez reforçar essa impressão. Além dele, “que também estava desempregado”, Plínio convidou para uns toques de direção Benjamim Cattán, diretor reconhecido e um dos idealizadores do programa TV de Vanguarda, e com quem Plínio trabalhava na TV Tupi. Sem nenhum recurso para a produção, precisou recorrer a empréstimos: uma parte veio da amiga Nydia Lícia (em cuja Companhia ele trabalhara), embora ela não concordasse com a proposta da peça; e “outro dinheirinho”, bem menor, veio de um “outro amigão”, conhecido por Bucka (sem outra referência). Pronta a montagem, a peça foi submetida aos censores em uma tarde chuvosa de sábado, em um estúdio abandonado da TV Tupi. Nenhum cenário; Plínio e Ademir, sentados em bancos velhos, leram o texto para o censor, Coelho Neto, e o inesperado aconteceu, a peça foi

liberada de pronto, sem cortes ou acréscimos. O regime ainda não se enfurecera e Coelho Neto, autor e diretor teatral, tinha de Plínio impressão amena, havia participado da comissão julgadora do II Festival de Teatro Amador de Santos ao lado de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, quando *Barrela* estourou. Na ocasião, votou para Plínio no quesito “Melhor Autor”. Lembra Plínio que, à época, Coelho Neto “achou uma puta injustiça proibirem *Barrela*” (MARCOS: 1996, p. 102), e essa posição trouxera-lhe algum alento para essa nova prova, superada sem mais. Na lembrança, as palavras de Coelho Neto: “Tá liberada. Sem cortes. Passa segunda-feira na Polícia Federal e pega o alvará. Estão prontos pra estréia”. Plínio também registrou o que sentiu: “Que alegria! Que emoção!, finalmente estava livre” (idem, *ibidem*). Agora era arrumar o local para a encenação e providenciar os apetrechos cênicos. Com a ajuda de Emílio Fontana, amigo solidário e de bons contatos, *Dois Perdidos* estreou no Ponto de Encontro, bar localizado na Galeria Metr pole,   avenida São Luís, no centro de São Paulo⁶². Toda a produ o foi levada adiante com a ajuda de Walderez, “velho soldado de todas as batalhas” e de amigos:

O Pelágio, iluminador da Tupi, ajudou a gente a afanar refletores do Sumaré. O pessoal maquinista descolou pra nós os praticáveis. Os contra-regras pegaram as camas e tudo o que precisávamos pro cenário. O transporte foi com o pessoal da garagem. [...] Grandes amigos, com a graça de Deus, sempre. (MARCOS: 1996, p. 101)

A apresenta o incorporaria definitivamente os marginais   galeria brasileira de personagens c nicas, e com tal contundência no tema e no diálogo que a crítica registraria o fato como uma contribui o dramaturgica de peso, nova, autêntica, vigorosa, radical. A peça provocaria, uma vez na m dia, e com o acirramento dos debates, a ascensão definitiva do “novo dramaturgo, Plínio Marcos”⁶³.

⁶² Carlão do Carnaval afirma que o espaço era de uma livraria onde, vez ou outra, o dono cedia para apresenta es teatrais (Expressão verbal, 21/out./2005).

⁶³ Revista *Pulso*, ano 8, n. 282, 18/mai./1968.



Em cena: Plínio Marcos e Ademir Rocha, 1966.

A platéia de estréia restringia-se a cinco espectadores: Walderez de Barros; Carlos Murтинho, diretor de teatro e irmão da atriz Rosa Maria Murтинho; Cidinha, mulher do Ademir; Roberto Freire; e um bêbado “que não quis se retirar porque aquilo era um bar”. Este foi o único a pagar entrada para assistir ao espetáculo e, por sorte, segundo Plínio, “o pau d’água dormiu e não encheu o saco” (MARCOS: 1996, p. 102). Se não tivesse dormido veria, como os outros viram, o diálogo tenso e agressivo entre Tonho e Paco, dois trabalhadores do mercado municipal que dividem um quarto de pensão barata. Tonho perde o emprego e é humilhado por um colega de trabalho. A humilhação se repete no quartinho da pensão, agora por iniciativa de Paco. Ao tentar nova colocação, sem sucesso, Tonho ouve de Paco que o fracasso se deve aos seus sapatos, velhos e furados. Paco se recusara a emprestar seus sapatos novos, e se culpa pela frustração de Tonho. No desenrolar da trama, Paco fica sabendo que Tonho tem um revólver e sugere que os dois cometam um assalto. Insiste. Ante a recusa, os diálogos vão se tornando mais tensos e agressivos, até que Paco acaba morto pelo companheiro de quarto. Se Plínio disse a verdade, o bêbado da estréia nada disso viu, não viu o drama, segundo Décio de Almeida Prado, de “dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, de afeição subterrânea” (1984, p. 213). Terminado o espetáculo, Plínio comoveu-se com o entusiasmo dos colegas e, principalmente, com o depoimento de Roberto Freire, que prometeu divulgar a peça, que marcaria, em sua opinião, o nascimento do “novo teatro brasileiro” (MARCOS: 1996, p. 103).

Para comemorar a estréia, Plínio dividiu com o pessoal da platéia três garrafas de refrigerante, compradas com o dinheiro do único ingresso vendido. Em casa, a família compartilhou alegremente “arroz com ovo”, e “tudo parecia lindo” (MARCOS: 1996, p. 103). A esperança conservava-se intacta, inteira. Tanto que, no dia seguinte, de camelotear e de ir à feira (para abastecer a despensa), largou-se ele a imaginar que, com o rendimento da peça, poderia deixar a Tupi ou as atividades de vendedor ambulante. Queria dedicar-se mais à sua vocação de ator e de autor. Os outros afazeres serviam para garantir a sobrevivência familiar, mas o carregavam às vezes de desânimo, de cansaço. “Eu estou cansado da rua [...] Não dá pra se acanhar. Amanhã é dia de feira” (1984, p. 30).

A propaganda de Roberto Freire trouxe para ver a peça Alberto D’Aversa. Terminada a apresentação, o crítico e diretor se levantou e dirigiu-se à reduzida platéia:

Cadê esses putos dos jornais e da TV que não estão aqui cobrindo o maior acontecimento teatral do Brasil? Cegos! Não sabem ver. Vou escrever dez artigos, um por dia, no *Diário de São Paulo*. Não fica assanhado, artista. Escrevo dez porque ganho por artigo. Vou mandar gente aqui. (1996, p. 103)

Plínio lembra que o amigo D’Aversa, que sempre esteve acompanhando e apoiando seu trabalho, escreveu sete vibrantes artigos n` *O Diário de São Paulo* falando de *Dois perdidos*, e Roberto Freire também se encarregou de espalhar notícias do espetáculo. O apoio de ambos despertou curiosidade e interesse pela peça, a “mais inquietante e viva destes últimos e anêmicos anos do teatro brasileiro”, escreveu D’Aversa (1966). Começou então a entrar algum “dinheirinho”, diz Plínio (1996, p. 103), que ele juntava a outras quantias, vindas dos bicos, para garantir o orçamento doméstico. E pôde deixar o emprego na TV Tupi. As coisas pareciam melhorar.



Cenas da peça *Dois perdidos numa noite suja* – estréia – São Paulo (Plínio Marcos e Ademar Rocha. Arquivos Cedoc).

Assim, Plínio começa a década de oitenta mais como autor do que como ator. Tal como aconteceu em Santos, quando escreveu *Barrela*, Plínio voltou a ser notícia como dramaturgo: “Fiquei na moda”, gabou-se. Foi elogiado até como ator: “Defendendo sua própria criação, Plínio atinge como ator todas as nuances exigidas pela personagem Paco. A direção de Benjamin Cattán é discreta, apenas um amparo para o texto evidenciar toda sua potência” (D’AVERSA, 1966). Magaldi também elogiou a montagem:

A direção de Benjamin Cattán tem valor porque, baseada em marcações simples, procura exacerbar o clima realista do conflito. O autor, no papel de Pacco, alcança uma total naturalidade, no melhor estilo dos desempenhos do Arena, Ademir Rocha ainda é um pouco composto e revela dicção insatisfatória, compensada, no final, pelo vigor sincero. (“*Dois perdidos*, um achado”. In: Programa da peça, São Paulo, 1966)

Com o interesse público crescendo, as apresentações passaram a ser realizadas no Teatro de Arena, que ficava com setenta por cento da renda da bilheteria, pelo aluguel. Sobrava pouco dinheiro, mas Plínio se garantia também como camelô. Conformava-se: no Arena, *Dois perdidos* ganhava notoriedade rapidamente. Jornais de grande circulação traziam críticas favoráveis, assinadas por nomes de peso: Alberto D’Arvesa, João Apolinário, Paulo Mendonça, Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Roberto Freire, Anatol Rosenfeld e Delmiro Gonçalves. Carlão do Carnaval, que trabalhou no segundo time de atores do Teatro de Arena, na época, conta que sua tarefa no grupo de Plínio, a que se ligara, era também ir a escolas, universidades, cursinhos, centros acadêmicos, e vender a peça, cuja fama se espalhava a ponto de, mesmo com as férias de julho, continuar em cartaz.

[...] o pessoal do interior também começou a vir e comecei a ir nos cursinhos, e quando vimos, nós começamos a fazer espetáculo de manhã, de tarde, e noite, com público normal. E o Plínio fazia palestra, depois do espetáculo, e descia a lenha nesses milicos... e aí foi pegando nome. (Expressão verbal, 21/out./2005)

Em 1967, a campanha publicitária do Teatro Nacional de Comédia (TNC) podia anunciar a temporada no Rio de Janeiro, sob direção e atuação de Fauzi Arap e

Nelson Xavier, com um *réclame* de peso: em São Paulo, a montagem esteve em cartaz por seis meses ininterruptos³.

Um fato, em 1967, contribuiu decisivamente para que a peça ganhasse o grande público e selasse a fama de seu autor. Certa noite, em casa, depois do espetáculo, Plínio se surpreendeu ao descobrir-se objeto de debate num programa de TV (Pinga Fogo). A deputada Conceição da Costa Neves “estava metendo bronca no *Dois Perdidos numa noite suja*. Ela esbravejava” (MARCOS: 1996, p. 103-4). Plínio foi acusado, dentre outras coisas, de ser comunista, mas não foi por isso que resolveu tirar satisfação. “Quando dei por mim, estava dentro do programa, que era ao vivo”. Estava alterado: “Escuta aqui vaca velha. Como é que tu fala do que não viu, do que não conhece? Tu não viu a peça. Pra fazer crítica tem que ver, não pode falar” (idem, p. 104). Confusão generalizada, Walderez, que assistia pela TV, conta:

Eu quase não acreditei, mas se tratando do Plínio... (risos). Bem, ele entrou no meio do programa e fez um rebu danado ao vivo, falando que ela não tinha o direito de falar mal de pessoas sem ter um direito de resposta. Plínio acabou conseguindo no ar a promessa que se fizesse um debate. Foi aí que tudo passou a mudar. (2002, p. 58)

No programa seguinte, aconteceu o debate. De um lado, gente do teatro, Plínio, Augusto Boal e Fernando Torres; de outro, três parlamentares, Conceição, Aurélio Campos e A. Carvalhaes. “Fui o primeiro a falar”, conta Plínio, e engrossou. Seu depoimento é um rosário de vantagens:

Bati fundo no fígado dela e dos dois deputados, sem economia de xingação. A platéia, composta de gente de teatro, que foi em peso, aplaudia. Os três deputados se desesperaram. Queriam rebater e eu não deixava. O Boal e o Fernando riam. Isso emputecia mais eles. Quando conseguiam falar, eram vaiados. Sentiram logo que iam perder. Quando tocava a palavra a eles, o Boal ironizava. O Fernando, com educação, os descontrolava. E eu, cada vez mais grosso, ralava. Nós estávamos dando um baile nas três toupeiras. (2002, p. 58-9)

³ O texto vai ao cinema em 1970, num projeto de Braz Chediak.

Conceição da Costa Neves, ao que parece não tinha mesmo visto as peças que criticara (além de *Dois perdidos*, *O rei da vela*). Escorava-se, argumentou, na opinião de outra pessoa, e esta, ao ouvir, entrou em cena negando as afirmações e provocando grande confusão. A polícia teve de intervir. Com a confusão, o programa alcançou noventa pontos de audiência, marca repetida na reprise.

Plínio tornou-se então figurinha carimbada, mas fácil, ficou famoso em quase todo o país. As encenações de *Dois perdidos* tiveram casa cheia, e sobravam convites para apresentação em outras cidades. Essa demanda chamou a atenção para suas outras peças, e a classe teatral passou a apoiá-lo na luta contra a censura. Mas o sucesso financeiro de *Dois perdidos numa noite suja* não foi bem aproveitado, tal era a inaptidão de Plínio para administrar suas finanças:

Com Dois Perdidos... ganhei. É tão fantástico dizer isto. Eu ganhava tão mal, tão mal nesse tempo (era técnico do Canal 4), que com Dois perdidos... o primeiro dinheiro que ganhei – era um absurdo, porra, não era nada - mas eu achava que era tão grande, tão grande, que gastei tudo errado. (MARCOS: 1981, p. 261)

Depois de viajar com a peça para várias cidades, em 1968, Plínio resolveu levar a montagem para sua terra natal. É quando sucede outro fato marcante relacionado à peça: a apresentação foi proibida e o autor preso. Teria nascido aí, no bojo desses acontecimentos, a decisão de abandonar os palcos, como ator (“Se não podia mais ser em Santos, eu não queria que fosse em outro pedaço.”)⁴. Essa experiência difícil foi assim descrita pelo dramaturgo:

Quando fui apresentar os Dois Perdidos foi aquela cascata. As autoridades não queriam de jeito nenhum deixar o meu recado ser escancarado no palco do Coliseu. O povão, meu povão, firme lá. Duas mil pessoas rentes para ver o seu artista. Meu Deus, que coisa linda! Fomos pras cabeceiras e, em lágrimas e na linguagem que a gente sempre falou no cais do porto e nas praias, agradei o meu pessoal. Fui dizer obrigado e ir em cana. (op. cit.)

⁴ MARCOS, P. “Alegria é isso”, *Ultima Hora*, s/d.

Esse episódio possui várias versões. O advogado Carlos C. Real, que teria livrado Plínio da cadeia na ocasião, lembra que foi chamado às pressas quando o dramaturgo foi detido durante a apresentação: “Se não me engano, o Plínio se indignou com alguns cortes pela censura, falou o texto na íntegra e começou a discursar contra o regime”. Além dele, gente da produção também foi levada. Da cadeia foi transferido para Polícia Federal. Carlos Real lembra que Plínio poderia ter aumentado a estatística dos desaparecidos (*Última Hora*, s.d.; 2002, p. 116-7). Segundo Márcia de Barros, irmã do escritor, a família toda permaneceu sob grande tensão. Ela e a mãe, conta, correram à delegacia e choraram, sem poder fazer nada por Plínio (Expressão verbal, 18/out./2005). Teriam intercedido a seu favor, no DOPS, em São Paulo, Cassiano Gabus Mendes e Maria Della Costa, esta, um expoente da televisão e do teatro brasileiro, e parceira de trabalho em *Beto Rockefeller*. Tempos mais tarde, em entrevista, Plínio lembrou o motivo pelo qual foi preso:

[...] “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 qual a gente não estava envolvido. (MARCOS: 1981, p. 261)

Plínio tinha uma explicação para as prisões. Os militares “achavam que era uma coisa só, porque a gente estava em todas. Se alguém berrava contra a censura”, explica Plínio, “achavam que era a mesma coisa que assaltar banco. Então eu fui preso várias vezes” (idem, *ibidem*). Carlão do Carnaval, da troupe, tem sua versão, ou acréscimos. Em 1968, “a repressão estava muito grande”. Em Santos, a esquerda mostrava-se ativa, os portuários mantinham-se indóceis, a repressão agia, prendia. Algumas famílias de portuários presos passavam necessidade. Os estudantes de Direito propuseram a apresentação da peça com renda revertida a essas famílias. A polícia ficou sabendo do arranjo e interveio. Plínio e os integrantes foram considerados subversivos comunistas.

Em Recife, para onde a peça foi em 1967, a história foi diferente, tensa no início, confortadora depois. As bênçãos vieram da Igreja. Dom Helder Câmara, tendo assistido a uma representação, já em nova montagem, da qual Plínio não fazia parte,

escavou a dimensão religiosa da peça, no que foi secundado por outro padre, Edênio Valle, que encontrou na peça “tema profundamente religioso, mesmo que não tenha sido esta a intenção do autor”⁵. Plínio foi ao Recife para agradecer a Dom Helder (não o encontrando), ciente do que representava seu apoio naquele momento político conturbado. Os atores recebiam ameaças de morte, e Dom Helder anunciou publicamente que iria assistir ao espetáculo. Gesto decisivo:

O astral subiu. Com a certeza de que Dom Helder ia, o teatro lotou. Os reacionários saíram fora. O Nelson e o Emiliano fizeram um espetáculo glorioso, na opinião da crítica. Aplausos em pé. Gritos de bravo. No meio disso tudo, Dom Helder pediu a palavra e declarou: “Essa peça de Plínio Marcos vale muito mais que vários sermões e até missas”. Essa declaração foi publicada em todos os jornais do Brasil. (MARCOS: 1996, p. 61)

Conquanto a opinião dos religiosos não representasse, por si só, a posição da Igreja, parecia firmar, ao menos para o caso, a vitória da arte sobre a política, confirmando e coroando, de cambaio, o sucesso da peça. Já o autor podia bradar, mesmo alguns anos depois, que “*Dois perdidos numa noite suja* foi um sucesso retumbante. Sucesso artístico e de público. Uma calamidade” (MARCOS: 1996, p. 102). O autor perderia as contas, então, das reapresentações. Pouco antes de falecer, em novembro de 1999, trabalhava-se em nova montagem, que estrearia no ano seguinte, no Rio de Janeiro, produzida por Júlia Lemertz, tendo como assistente de direção a filha de Plínio, Ana de Barros. No elenco, Alexandre Borges e o português José Moreira. Antes, *Dois perdidos* cumpre certa rotina de apresentações (como ocorria com outras peças), das quais dou noticiais de apresentações mais recentes. Em 2001, foi encenada em Brasília, em São Paulo, na Alemanha e em Portugal, neste caso em homenagem ao quinto centenário de Descobrimento. Em 2002 está em Fortaleza, como parte do projeto *Espetáculos em Cena*, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado com apoio da Telemar.

⁵ “O Deus perdido numa noite suja”, *Psicologia Atual*, n. 6. São Paulo, s/d.



Dois perdidos numa noite suja interpretada por Alexandre Borges e José Moreira, 1999.

A peça seria uma das mais montadas do teatro brasileiro. Sua importância também se mede pelos prêmios: Molière de Melhor Autor de São Paulo em 1967; Golfinho de Ouro, destaque teatro, pelo Governo do Estado da Guanabara, em 1967; Prêmio Governador do Estado (São Paulo) de Melhor Autor, em 1967; Molière de Melhor Autor (Rio de Janeiro), em 1967; e Prêmio Jabuti, por melhor livro de teatro, em 1968.

4.2. Influências, representação social, linguagem

Não será necessário, a esta altura, relacionar quadros biográficos a situações dramáticas desta e de outras peças de Plínio. É razoável supor, por exemplo, que o trabalho no circo motivara o ritmo das réplicas, a velocidade das peripécias, o pique da tensão dramática. Seria ocioso, a esta altura, dizer que a experiência pessoal da marginalidade inspirou temáticas correlatas.

Vários aspectos de *Dois Perdidos numa noite suja* chamaram a atenção, dentre eles a lembrança de Beckett, Moravia e Albee. O pai de Plínio, relembremos, costumava ler e recontar, para a prole, os romances de Aluísio Azevedo, histórias que tratavam de problemas coletivos, de gente desassistida. Mas a crítica preferiu mesmo invocar esses três autores estrangeiros. Magaldi e Thereza Vargas, em *Cem anos de teatro em São Paulo*, falam dessas possíveis influências:

Plínio Marcos menciona ter-se inspirado num conto de Moravia, a que ele deu, sem dúvida, o melhor rendimento teatral, e a crueldade do seu texto tem algo que se aparenta a *Zoo Story*, de Edward Albee, só que sem a adoçante autopiedade da obra norte-americana. (2000, p. 385)

Entre o conto de Moravia e a peça de Plínio, apontemos algumas diferenças: no primeiro, o narrador nunca fala seu nome e logo na primeira linha diz desejar um par de sapatos novos, abrindo ali a linha de tensão voltada para si e que absorve a trama; na peça, os dois personagens têm pesos idênticos, em termos de importância dramática. Além disso, entre o submundo da metrópole italiana e o da metrópole brasileira intervêm a linguagem, que se faz violenta na pena do brasileiro. Também o cenário, tal como o concebeu Plínio, se particulariza até culturalmente, como lemos na didascália inicial: “Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de times de futebol e de mulheres nuas”. Segundo Magaldi, Plínio envolve o público na ambientação “em aberto realismo, que dará a tônica de todos os diálogos” (1976, p. 212).

As comparações em relação a Edward Albee levam em conta o tom de crueldade de *Zoo Story*, do escritor americano. Os dois autores exploram a natureza agressiva do homem, ambos praticam o diálogo contundente. Décio de Almeida Prado vê na peça de Plínio e na de outros autores estreantes uma semelhança estrutural: “duas personagens apenas, das quais uma, marginal e outcast, anárquica, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra, mais ‘quadrada’, de tentativa conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade ‘burguesa’ embora não pertença necessariamente à classe burguesa” (1984, p. 574). Pode-se dizer ainda que aproxima os dois textos o realismo agressivo do conflito. Magaldi questionou Plínio sobre a influência de Albee e a resposta foi assim descrita:

Plínio esclarece uma dúvida crítica, freqüentemente levantada: *Zoo Story*, de Edward Albee, embora vários anos anterior, não foi seu modelo. O texto norte-americano põe em cena duas personagens e uma agride todo o tempo a outra, até que o agredido mate o agressor,

como ocorre em *Dois Perdidos*, embora por motivos diversos. O autor brasileiro não conhecia Albee, porque só lê português e *Zoo Story* não estava editada em nossa língua. *Dois Perdidos* já existia quando se encenou entre nós *História do Zoológico*. (1976, p. 213)

As relações entre Plínio e Beckett levam em contam, em termos gerais, que o Irlandês legou ao teatro moderno, segundo Mendonça (1977, p. 24), uma “atmosfera sufocante, a angústia fundamental, o mesmo mundo sem horizontes e sem soluções”.

Influenciada por um e outro, ou fazendo-se por conta própria, *Dois Perdidos* se coloca, ao lado da montagem de *O rei da vela* (Oficina, 1967), como um dos marcos do moderno teatro brasileiro, comunicando “através do teatro e do antiteatro a chacriníssima realidade nacional” (ROSENFELD: Anuário da CET, 1967, s/p). O realismo brutal levou Roberto Freire a afirmar que assistir à peça “não é mole. Tem bastante humor para a gente descarregar a vergonha, o medo e a covardia que a honestidade do autor nos provoca”. Freire considerou como textos dramáticos nacionais “inteiramente válidos” apenas *Dois perdidos* e *Eles não usam black-tie*. A peça de Plínio apresentava à grande massa a reviravolta que faltava, por ser “a mais suja e cruel jamais vista na Brasil”. Daí ter sido “linda e necessária, importante e verdadeira” (FREIRE, *Realidade*, n.1, São Paulo, out. 1966). Décio de Almeida Prado, crítico que acompanhou o início da trajetória de Plínio, às vezes torcendo o nariz, observa que, talvez instintivamente, Plínio abria caminho para os protestos de grupos que se julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais. “Por essa brecha transitaram e continuam a transitar muitos autores, e também autoras [...] (Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro...)” (2001, p. 104). Todos são realistas “pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavrões”. Esse realismo lingüístico agressivo, inaugurado, ao que parece, por Plínio, avança, nos novos dramaturgos, “para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo”. O cenário dramatúrgico nacional, explica ainda Décio, agitava-se então “em busca de uma liberdade maior, ou diversa, não exatamente igual à definida pelo liberalismo clássico”. As personagens passam a “encarnar condutas aberrantes, consideradas anormais, no limite ou às vezes já entrando pelo delírio adentro”, permitindo-se “expressar sem

censuras lógicas ou morais a parte mais irredutível e original de suas personalidades” (1984, p. 574).

Talvez se possa dizer que a medida do reconhecimento e da afirmação de um escritor se afere também pelas sugestões que seu texto lega, pelas inspirações que provoca. *Dois perdidos* parecia exigir uma revisão do conceito que a crítica tinha a respeito do autor, da sua posição no teatro brasileiro. Como observa Magaldi (2001, p. 385), criava-se então um estilo, uma carga dramática incomum, um diálogo vivo e pertinente, uma força espontânea e agressiva da natureza que desloca repentinamente os valores solidificados da dramaturgia brasileira.

Em seu teatro, Plínio evitou teorizar, fazer tese sociológica. Pode-se dizer que suas implicações filosóficas ou morais provêm mais do instinto, da intuição, da experiência, e nessa medida carregam sua validade e seu valor, sem demérito algum. Haverá certamente algo de social na defesa do direito à sobrevivência, à dignidade, na concessão de voz aos marginais, ainda que isso, em Plínio, não se faça de panfletagem romântica. Plínio parecia ter, antes, implicâncias filosóficas e sociais, as quais o impeliram a criar, como sugere Paulo Mendonça (Programa de *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo, 1966) “uma situação humana pungente, e o que é principal, uma situação dramática vivida por gente de carne e osso”.

O realismo imediato de *Dois perdidos*, afundado na contemporaneidade histórica, responsabiliza o sistema político-econômico pelas dificuldades e pelas revoltas coletivas e individuais. Este foi certamente um dos motivos que mais chamou a atenção do público para a peça, sem que se negligencie outros, como a discussão nua e crua das misérias psicológicas do homem acuado. O sucesso da peça, em constante montagem e remontagem, se deve também, talvez, a esse jogo entre a experiência social aparentemente datada e esse drama emocional eterno. Ressalte-se que alguns aspectos da realidade brasileira não resistem ao congelamento cronológico. Certas estruturas continuam aí, andem os anos lenta ou rapidamente. Plínio chegou a lamentar a insistente atualidade de suas peças, porque sinaliza para essa imutabilidade perniciosa. Ainda se mata por um par de sapatos.

“Eu sempre escrevi em forma de reportagem”, disse o escritor certa vez. “As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde *Barrela*, reportagens”

(MARCOS, In: VIEIRA: 2002, p. 31). Define-se, desse modo, um compromisso talvez mais realista, de qualquer modo responsável pela impressão, junto aos críticos, de naturalismo fotográfico:

Houve quem, por causa do realismo de suas histórias, o devolvesse aos procedimentos superados da escola naturalista. Mas o realismo de Plínio é apenas o ponto de partida para uma indagação em profundidade da miséria humana, equacionada pelos sistemas sociais injustos. Sem meias palavras mas usando quando convém o palavrão, com uma violência que traz para o primeiro plano as reservas mais inconfessáveis do indivíduo, Plínio quebra as possíveis últimas convenções do nosso palco e instaura uma dramaturgia poderosa, que marcará toda a geração surgida depois dele. (MAGALDI: 2001, p. 385)

Nesses termos, se pronuncia M. Luiz, “retrato de deserdados sociais que entram em choque mostra, a partir da perspectiva das próprias personagens [...] um quadro de miséria física e decadência moral” (2002)⁶. Plínio, como já dito aqui, foi sempre coerente no seu pacto com os marginalizados, e grande parte de sua prosa propriamente jornalística reitera esse compromisso. Conhecia os dramas do indivíduo afastado do seu reduto familiar e cultural, do homem desorientado na cidade grande e exigente, assunto de inúmeras obras, como *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Segundo Plínio, sua peça reivindica pluralidade cultural conflituosa (também em relação a personagens, a temas e ao público). Mas cada homem fala em nome de sua própria cultura, não se identificando, de imediato, com as demais.

Dois perdidos numa noite suja destaca, em termos de problematização social, a pobreza e o desemprego num quadro conturbado de experiências urbanas. Complacência não existe, nem sobram soluções românticas. Tonho e Paco se apresentam, segundo Magaldi, sem “perspectiva normal”. E a explicação pode estar fora deles: “Quando se recusa ao indivíduo o mínimo de dignidade para a sobrevivência, está-se obviamente impelindo-o para o crime. Sob esse prisma, *Dois perdidos* fixa, em microcosmo, aquilo a que os donos do poder estão condenando o

⁶ < <http://www.jb.com.br/cadernob> > Acesso em 16.06.2006.

Brasil inteiro” (1976, p. 213). Outra explicação para o conflito trágico, também externa e correlacionada, invoca as mazelas do capitalismo, que estaria, segundo Plínio, tolhendo o exercício da individualidade e dificultando cada vez mais a comunicação com o próximo. Embora as personagens usem o mesmo código lingüístico, observa o dramaturgo, não se entendem, e essa incapacidade comunicativa seria uma das razões da permanente atualidade da peça. Pode-se pensar, sobre esse entrave comunicativo, em barreiras econômicas e culturais, e isso pôde ser observado na relação ator-personagem, às vezes pouco íntima, como notou Magaldi, reportando à opinião de Plínio. Bons atores malograram ao representarem Paco “porque [eram] porta-vozes de uma cultura diferente. Viveram Paco sem entendê-lo, como se fosse mongolóide, e não alguém que tem outra visão do mundo”. Ainda:

Essa incomunicabilidade, transposta para o terreno político, leva à conclusão de que não sabemos lidar com o nosso povo. *Dois perdidos* continua válida porque ninguém cuidou do problema da migração e não se cogita de levar a sério a individualidade das pessoas. (MAGALDI: 1976, p. 213)

Talvez fosse interessante refletir em outra oportunidade sobre a relação de causa e efeito entre essa deficiência comunicativa e o coloquial agressivo de certas peças de Plínio, tomando seu linguajar agressivo também como recurso de superação, um esforço a mais, num quadro de deficiências, para firmar uma identidade (ou uma individualidade), para se fazer entender. Plínio jurou não ter feito pesquisa de linguagem ao escrever suas peças. Escrevia, disse, “como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros” (MARCOS: 1984, p. 14). Interessava-lhe, ao optar pelo coloquial às vezes chulo, levar às últimas conseqüências a figuração do povo como personagem, estabelecer sua condição sócio-cultural, torná-lo compreensível à luz de certas carências, inclusive a educacional. Mais de uma vez confessou sua opção pelos miseráveis, identificando-os frequentemente como povo, para quem e sobre quem escrevia, como disse, “reportagens” (idem, *ibidem*).

A autenticidade atribuída a *Dois perdidos* muito deve à linguagem, que incomodou deveras por sua franqueza realista, em voz alta, abusada, sem peias

morais. Nem sempre encontrou, por isso, o beneplácito crítico. A condição dos indivíduos, os conflitos que os envolve e o quadro emocional tenso definem a conaturalidade desse linguajar. Paulo Mendonça⁷ entende que a sua “violenta aspereza não chega sequer a chocar, de tão espontânea”. Exasperados, os dois indivíduos, “numa situação-limite”, recusam o blefe, e essa arrogância emocional contamina de autenticidade a dicção violenta. Essa “linguagem emocionante, despojada”, sustenta D’Aversa (Programa da peça, 1967), reforçaria, no conflito, um sentido de oscilação, de “gradações da temperatura social e dramática”. Neste contexto, “a palavra sobe e desce para determinar as situações humanas, levadas de limite em limite até o extremo fatal e inexorável de uma realidade que condena”.

Quando, em Santos, a peça sofreu intervenção, Plínio ouviu do censor que suas peças eram “pornográficas e subversivas”, pornográficas porque continham palavrões, e subversivas porque não se permitia escrever com palavrões (MARCOS: 1996, p. 108). São isso, e bem mais que isso.

4.3. Na esteira, frustrações: *Barrela*

O sucesso de *Dois Perdidos* despertou o interesse por *Barrela*. Ginaldo Silva, diretor do Teatro Jovem do Rio de Janeiro, junto de Luís Carlos Maciel, foram os primeiros interessados em montá-la (era 1968). Mas depois de um mês de ensaios, a Censura Federal proibiu a apresentação. A classe teatral se mobilizou, houve três apresentações aparentemente clandestinas e alguns críticos paulistas e cariocas assinaram documentos pedindo a liberação. Nem isso, nem os argumentos e pareceres da classe convenceram Gama e Silva, então Ministro da Justiça.

Em 1968, *Barrela* completava dez anos de criação e dez anos de proibição. No ano seguinte Plínio foi a Brasília para tentar convencer pessoalmente “um figurão da Censura Federal”, que o animara antes dizendo que “o caso *Barrela* poderia ser revisto, desde que houvesse possibilidade de ele assistir a um ensaio”. Estava com

⁷ Paulo Mendonça. “Dois perdidos numa noite suja”. Programa da peça. São Paulo, Arena, 1967.

Plínio Ginaldo de Souza, que testemunhou a conversa irresoluta, e aproveitou para desistir da produção, por falta de caixa. Plínio voltou para São Paulo, acreditando ainda na promessa do censor: “Contei a conversa pra uns amigos, que resolveram produzir a peça. Convidaram o nosso querido Alberto D’Aversa pra dirigir”. Em junho (era ainda 1969), *Barrela* mais uma vez estava pronta para estréia, com “um excelente elenco” (MARCOS: 1984, p. 64): João José Pompeu, Jonas Melo, Antonio Petrin, Carlos Antonio Meneces, Rui Resende, Pedro Bandeira, Benê Silva. A produção estava sendo feita pelo advogado Zé Roberto Melhen. Procuraram o “figurão” da censura para assistir ao ensaio, e ele, como registrou Plínio, revoltado, “simplesmente negou tudo, negou ter prometido alguma coisa a mim. A peça continuou proibida. E todos nós sofremos.” (idem, p. 65). A *Folha de São Paulo*, na edição de 03.08.69, informa: “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”. Lendo ou não, os censores, já incomodados também com *Dois perdidos*, teriam mais trabalho, desta vez com outra peça, *Navalha na carne*.

5. *Navalha na carne*

5.1. Impulso criativo, impacto crítico, lastro biográfico

Segundo S. Magaldi (1967) e Décio de Almeida Prado (1967), Plínio Marcos é autor de pelo menos duas obras-primas, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*⁸, esta escrita um ano depois daquela. *Navalha na carne* consolidaria o nome de Plínio como dramaturgo de peso. Sobre ela, observou Magaldi (1967): “Com o

⁸ Na *Pequena história do teatro no Brasil*, de Mario Cacciaglia (São Paulo: EDUSP, 1986, p. 135), verifica-se o quanto algumas informações sobre Plínio às vezes são equivocadas, dificultando as pesquisas. O crítico datou a criação de *Barrela* 1963; de *Dois perdidos numa noite suja*, 1965; de *Navalha na carne*, 1966; de *Abajur lilás* em 1967. Equívocos.

mesmo vigor antiilusionista que é a marca de uma parte ponderável da melhor ficção contemporânea, Plínio Marcos realiza uma obra de arte verdadeira”.

Essa verdade artística, intuitiva e natural, chegava a surpreender. Entre 1967 e 1968, em um período de seis meses, Plínio colocava em cartaz quatro peças: além de *Dois Perdidos* e *Navalha*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*, ambas de 1967. Era considerado um fenômeno. Em depoimento do mesmo ano, à revista *Visão* (26.10.67), disse que escrevia rapidamente “com raiva, com muita raiva do estado em que se encontrava o povo brasileiro, da omissão dos políticos diante dos problemas gerais”. Não se prendia a caprichos técnicos, não tinha “preocupações de ordem formal”. Interessava-lhe “causar impacto na platéia, obrigando-a a raciocinar”. Daí a rapidez com que criava: “*Homens de papel* foi escrita em três noites e *Quando as máquinas param*, em uma noite”. Essa rapidez foi também explicada de outro modo: “Moro nunca casa apertada e meus dois guris não me deixam trabalhar de dia. Só mesmo de madrugada, depois que eles pegaram no sono”.

A ocasião em que *Navalha na carne* foi escrita ficou na memória de sua primeira leitora, Walderez de Barros:

Ele sempre escrevia na mesa da cozinha, de madrugada. [...] Lembro que um dia eu acordei de madrugada e ele me disse que estava escrevendo uma peça e que não iria conseguir terminá-la naquela noite. Quando ele me entregou a peça, eu fiquei abismada porque não tinha uma rasura. Era como se ele estivesse copiando, parecia que havia saído já pronta. Foi uma porrada. Depois eu perguntei pra ele: “O que é isso?” eu não estava preparada. Era um texto muito forte. Ele me disse: “Pois é, acho que ninguém vai querer encenar”. (2002, p. 60)

O estranhamento vinha de pessoa de seu convívio cotidiano, acostumada já com suas peças. Que reação, pois, esperar de quem não tinha essa familiaridade? Magaldi faz crer que os textos de Plínio são um desafio até mesmo aos espectadores não leigos: “Plínio Marcos irrompe na dramaturgia brasileira com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas”. Tanto *Navalha* quanto *Dois perdidos* são “impactantes” por

desnudarem o comportamento de indivíduos “que se dilaceram numa strindberguiana ‘luta de cérebros’, até a destruição”. *Navalha* “retoma o mesmo procedimento de sondagem psicológica e ruptura brusca de um abscesso, para que a catarse traga o alívio final” (1988, p. 207). Ainda:

[...] 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 fragrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura. (idem, *ibidem*)

Segundo Almeida Prado, *Navalha* dá curso ao “trabalho de prospecção iniciado com *Dois perdidos numa noite suja*”. O autor realiza dupla investigação, “nas camadas mais baixas da sociedade e nas camadas menos nobres da personalidade humana” (1987, p. 216).



Montagem de *Navalha* no Rio de Janeiro, companhia de Tônia Carreiro, direção de Fauzi Arap, 1967 (Cedoc - R.J.).

A história de crueldade em estado bruto, de violência física e moral, passa-se em um quarto de pensão miserável, onde moram as três criaturas que se digladiam: Neusa Sueli, prostituta decadente; Vado, cafetão, viciado e valentão; e Veludo, faxineiro homossexual. Essas três personagens se envolvem em um conflito intenso, violento desde a primeira cena. Neusa Sueli, voltando do trabalho, depara com Vado no quarto dela. Muito irritado, logo que a vê se põe a ofendê-la chamando-a de “puta

sem-vergonha”, “porca”, “nojenta”. Chega a espancá-la. O motivo da agressão, sonegado no começo, é a ausência do dinheiro que ele viera buscar. Ela, antes de sair, deixara-o sobre no criado mudo, mas desaparecera. Daí a violenta discussão, que marca a tonalidade emocional de toda a intriga. Neusa Sueli, apesar da fragilidade emocional, reage às ofensas, defende-se, tenta se impor, mas esse ânimo, ao fim, não cala a gana do catimbeiro. Cheio de picardia, Vado se impõe pela força física e pelo xingamento, por uma retórica da humilhação nunca antes vista no teatro brasileiro. Violência instintiva, aparentemente descabida. O embate verbal acaba por revelar que o dinheiro fora surrupiado por alguém. Chamado a explicar, o camareiro Veludo confessa o furto, à custa de agressões verbais e físicas, e sob a ameaça de uma navalha, na mão de Neusa Sueli. Gastara parte do dinheiro com um garoto, outra parte com maconha, restando um tanto, que devolve a Vado. Também entrega ao proxeneta a droga, e este se compraz um tempo fumando o baseado na frente do desafeto, zombando do interesse dele pelo narcótico. Sadismo em alto grau, com a navalha espreitando. Resolvida a questão do furto, dispensado Veludo, a prostituta tira vantagem da posse da navalha e exige do amante que faça sexo com ela. Ele recusa, chama-a de “puta velha”, zomba da idade dela. Mas presente o perigo e acaba por envolvê-la na lábria, tira-lhe a arma e deixa o quarto. Sozinha, ela se põe a comer pão com mortadela.

A pena bruta do escritor “analfabeto” acabaria por revelar, nesse trecho, gestões e sugestões psicológicas densas, ferindo “como toda verdade lançada com indiscutível talento artístico” (Magaldi, 1967). Com a peça, Plínio reincidia no teatro agressivo e engajado, impondo-se pela linguagem despudorada, responsável direta pela tensão dramática. Houve quem admitisse uma “estranha poética de agressividade” (VIEIRA: 1994, p. 80), e que podemos ver no trecho que se segue:

Neusa Sueli: Vovó das putas é a vaca que te pariu.

Vado: Só estou falando a verdade. Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí, de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. Queria ver se você parava com aquele ronco miserável. Daí, te vi bem de perto. Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta. Essa pintura que você sua aí pra esconder a velhice estava saindo e ficava entre as rugas, que apareciam bem.

Juro, juro por Deus, que nunca tinha vista nada mais desgraçado. Eu até... (MARCOS: 1984, p. 41)

Embora houvesse quem recusasse essa “linguagem bruta”, explica Anatol Rosenfeld, ela forçosamente se mantém “no nível intelectual e moral das personagens”⁹. A natureza realista da peça reside nisto, chegar o mais próximo possível, também pela linguagem, dessa fauna de miseráveis. Plínio conhecia bem essa gente excluída, podia falar delas com certa segurança. *Navalha na carne*, tal como foi escrita, tal como resulta, é obra de convicção.

Seria reducionismo condenável procurar ver determinada obra apenas pelo estabelecimento de relações entre ela e experiências biográficas do autor. Certa crítica formalista, ciosa da literariedade e da estrutura textuais, quase tomou essa atitude como herética. Mas ela parece ser uma obrigação do biógrafo, que deve caminhar com cuidado por esse chão demasiado pedregoso, cheio de armadilhas. Em alguns casos, a psicanálise exasperou, chegou a conclusões incômodas, quando não duvidosas. Pode ser curto o caminho que vai da verdade à fantasiação. Xavier Marques, enquanto trabalhava numa biografia de Castro Alves, publicou artigo num jornal de Salvador (10.abr.1911) sugerindo que Agnese T. Murri, última paixão do poeta dos escravos, tivesse se envolvido sexualmente com ele. A italiana, bem viva, casada e morando no seu país, ficou sabendo e escreveu a uma amiga brasileira solicitando-lhe que providenciasse a correção do equívoco. Assim foi feito. Na segunda edição da biografia, Agnese volta a ser a amante apenas platônica de Castro Alves (AZEVEDO: 1971, p.169-72).

Plínio inventou personagens e situações. Não teria sido um desgarrado familiar desassistido, um noctívago desonesto e violento, um gigolô viciado. Divertia-se com os rótulos, porque respondiam em parte ao seu desejo de fazer-se marginal, de indispor-se com certos valores elitistas. Tivera, sim, contato direto com a marginalidade, mas que não se fizesse confusão. “Se eu fosse toda essa gente sobre quem escrevo, estaria de ruela larga” (MARCOS: 1984, p.14). Escrevia, disse, “sobre prostitutas, homossexuais, gigolôs”, mas, como ressalta, nunca foi puta, bicha, ou

⁹ Anatol Rosenfeld. *Navalha na nossa carne*. In: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 15/jul./ 1967.

cafetão. “Sei que tem gente desse naipe. E escrevo sobre eles. Eu sou um repórter de um tempo mau. Relato as misérias humanas. Às vezes as grandezas” (idem, idem).

Com todas as ressalvas que se possam fazer, haverá certamente vínculos estreitos entre essa empreitada temática e a vida boêmia desregrada de Plínio, principalmente no período santista. Não se pode dizer, por isso, que ele tivesse sido apenas um contemplativo da vida marginal, que conhecia idealmente as criaturas do submundo, principalmente de certos pontos santistas. A “escuridão humana” de seus textos já foi vista, de fato, como resultado de suas andanças por ruas e becos santistas, pelo cais, onde aprendera a alegria e a dor, o desespero, a conversa de botequim, a malandragem, a valentia, o amor solitário (CONTRERAS et.al., 2002, p. 108). Tudo isso aparece também no romance *Querô*, de 1976, depois adaptado para o teatro. Nele, a desenvoltura com que se nos apresentam personagens e situações faz crer num narrador familiarizado com a lida miúda e barra pesada. Eis o início do segundo capítulo:

Quando me pinotiei 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 de jogo de ronda pros vagaus da pesada. (MARCOS: *Querô*, 1982, p. 15)

Navalha na carne não nasceu, portanto, de inspiração puramente literária. O texto foi também ditado pela memória, pela vivência. Pode-se pensar também em indignação. Segundo Yan Michalski, Plínio demonstra conhecer profundamente, “como ninguém até hoje no teatro brasileiro”, esse universo de párias sociais de onde extrai “desesperada e deprimente matéria-prima humana de explosivo potencial dramático”. Os três personagens de *Navalha*, afirma Michalski,

não são meros clichês determinados pela imagem convencionalmente aceita das categorias de prostitutas, de cáftens, de homossexuais: são pessoas humanas em carne e osso, que precisam não somente lutar por um pedaço de pão e um cigarro de maconha, mas também receber e dar afeto, afirmar-se perante os outros, sentir-se em segurança, ser admiradas. (“Navalha na Carne”. *Jornal do Brasil*, 19/10/67)

5.2. Censura: os mesmos tristes périplos

A junção de violência e obscenidade, também presente em *Dois perdidos*, e que tanto trabalho dera ao autor, fazia antever novas dificuldades. Feita para angustiar, para chocar, a peça certamente incomodaria os censores. Paulo Vieira (1994, p. 79) fala em “violência sem medidas”. Anatol Rosenfeld (1967) afirmou, por ocasião da estréia, que a peça era “um golpe de navalha na nossa carne... um ato de purificação, justamente por causa de sua violência agressiva”. Esperava-se, pois, uma reação do Estado.

A censura a *Navalha*, diferentemente do que se deu com *Dois Perdidos*, ocorreu antes mesmo da finalização da primeira montagem. Eis algumas considerações do documento federal que proibiu a encenação:

[...] compete à censura federal a seleção de espetáculos públicos, visando a preservar a sociedade de influências lesivas ao consenso comum, tendentes a aviltar os padrões de valores morais e culturais coletivamente aceitos; os aspectos ofensivos ao decoro público inseridos em função de entretenimento popular tornam a representação antiestética e conseqüentemente comprometem-lhe o mérito artístico; há uma “profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez explorados na peça [...], a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva, e de sansões e impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a platéia de qualquer nível etário. (MAGALDI: 1998, p. 207)

A estréia estava prevista para junho de 1967, em São Paulo. Compunha o elenco Ruthnéia de Moraes, Paulo Vilaça e Edgard Gurgel Aranha. Direção de Jairo Arco e Flexa. Estavam na fase final dos ensaios quando receberam a notificação censória, que acusava a peça de “pornográfica” e “subversiva”¹⁰. Plínio, sempre em franca luta pela sobrevivência, sentiu-se exilado em seu próprio país:

¹⁰ Em 10 de agosto de 1988, o *Jornal da Tarde* publicaria matéria sobre a peça registrando como se deu a lei de Censura decretada na ocasião da estréia nacional.

Penei muito. A minha sorte é que eu nunca cortei os laços com as minhas raízes. Fui camelô. Voltei pra rua pra camelar. Não caí. Não bebi. Não chorei. Não perdi o bom-humor. Mas sofri mais que a mãe do porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado pelos colegas que se diziam de esquerda nas rádios e nas televisões. Mas deixa pra lá. (MARCOS: 1996, p. 197)



Neusa Sueli, interpretada por Ruthnéa de Moraes, e Vado, por Paulo Vilaça. Sítio Oficial, 2005

A liberação foi custosa. Uma leitura dramática, no Teatro de Arena, foi feita à meia-noite, e algumas apresentações no teatrinho particular de Cacilda Becker e Walmor Chagas, em um duplex da Paulista, a portas fechadas. Cacilda, ao saber da proibição da nova peça de Plínio, oferecera o espaço ao elenco, iniciando ao mesmo tempo um movimento pela liberação da peça. Convidara algumas personalidades do meio cultural para essas apresentações clandestinas, gente que depois se incumbiu de divulgar a peça e os obstáculos à sua encenação. Plínio tornava-se cada vez mais conhecido. A luta por liberdade de expressão encontrou nele e em sua peça razões suficientes para acirrar-se. Anatol Rosenfeld, que assistiu à montagem e participou desse movimento, assim se pronunciou, em um artigo de julho de 1967:

Essa proibição pela censura de *Navalha* nos faz lembrar um pouco a fundação do “Palco Livre” na Alemanha, há cerca de 80 anos. Apresentava-se [...] uma peça proibida pela censura imperial de Guilherme II. Hoje, esta peça é considerada um clássico do Teatro Universal e pode ser assistida por qualquer colegial, trata-se de “Espectros” de Ibsen. A obra [...] foi julgada pornográfica,

aparentemente porque uma doença tão escabrosa como a sífilis, aliás nunca mencionada, desempenha papel fundamental no enredo. (“Navalha na nossa carne”. *O Estado de São Paulo*, 15/jul./1967)

Os censores também se preocupavam com as formas de interpretação, com os recursos cênicos, como lembrou Plínio, num debate realizado pela Comissão de Comunicações da Câmara dos Deputados (31.05.1979)¹¹. Explicou que não convencia o censor nem a alegação de que a interpretação emprestava poeticidade aos palavrões. Recorreram, então, conta Plínio, a uma pessoa “de bom trato”, o general Silvio Correia de Andrade, oferecendo submeterem um ensaio a uma comissão para que se comprovasse esse efeito de interpretação. “O próprio General acabou se comovendo e falou que daria um parecer do seu próprio punho, para que recorrêssemos ao Ministro da Justiça da época, Gama e Silva” (KEDHÊ: 1981, p. 191). Gama e Silva consentiu, mas informalmente, e *Navalha na Carne* continuou proibida. Segundo Plínio, “não adiantava recorrer naqueles tempos” (KEDHÊ: 1981, p. 191-2)¹². Numa crônica de 1997 o escritor lembra o face a face com o censor:

[...] 1967 (ou 68, não me lembro bem). O sujeito na minha frente era um perfeito idiota. Um censor. Não falava, guinchava. Era fácil perceber que sua bundona gorda e mole suave na cadeira. Atrás de sua escrivaninha, ele demonstrava medo. Tinha tomado uma grande decisão: proibir minha peça *Navalha na Carne*. Pra ele, era apavorante eu não aceitar sua decisão; por isso gritava, com o mau humor típico de censor. (MARCOS: “A censura de sempre”. *Jornal da Orla*, 29/11/1997)

Considerava-se impedido de trabalhar, trabalhar naquilo de que gostava. E preferia continuar nesse padrão temático e lingüístico. Irritava-se então. E irritavam-se alguns críticos, cientes das qualidades da peça. Magaldi protestou:

Desejar-se-ia que o autor embelezasse as situações e abrangesse a obscenidade da linguagem? Qualquer tentativa nesse sentido seria disfarce e mentira. As três personagens – a prostituta, seu rufião e o arrumador invertido na pensão – deixariam de existir como

¹¹ A mesa foi composta por Dr. Vieira Madeira, Diretor da Censura Federal, e o presidente Deputado Israel Dias Novais.

¹² A proibição podia variar de acordo com os limites municipais, ou seja, ainda que um texto tivesse autorização para ser encenado em uma determinada cidade, a cidade vizinha podia recusar a encenação. .

personagens dramáticas se falassem outra linguagem. É no jargão chulo desses marginais, nas suas fórmulas fixas, ricas de “sabor pitoresco” para nós, mas pobres de humanidade por reduzirem toda a riqueza das relações humanas aos seus mecanismos mais elementares, é nessa linguagem que reside uma das conquistas de Plínio Marcos e uma das forças expressivas da peça. Ela exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido. [...] A imagem precisa que essa gíria projeta de uma parcela ínfima da sociedade assusta-nos porque algo da sociedade maior e de todos nós está contido nessa parcela, embora grotescamente deformado, reduzidos aos mecanismos mais primitivos. (1993, p. 144-5)

A peça era “obra de arte autêntica”, sem o propósito de “chocar gratuitamente”. Plínio queria “documentar uma realidade”, denunciá-la, apontar alguns males que solapavam a sociedade, e seria hipócrita negar ao público essa realidade. A linguagem, razão de tanto celeuma, ajustava-se à caracterização psicológica; a piedade que provocava, explica Magaldi, era construtiva, reclamava solidariedade.

O horror que a protagonista sente de tudo, repelindo com náusea os impulsos equívocos do homem que a explora, já representa uma sanção moral contra o meio em que vive. Ademais, cabe-nos discordar da exigência de mensagem construtiva e positiva. Ela se confunde, em geral, com as palavras de ordem, no campo da arte, dos regimes totalitários. [...] É uma inútil hipocrisia querer interditar para um público adulto a visão dessa realidade. (MAGALDI, 1993, p. 144-5)

Quando a peça foi liberada, em outubro de 1967, para maiores de vinte e um anos, dois grupos resolveram montá-la, um em São Paulo, sob direção de Jairo Arco e Flexa, e outro no Rio de Janeiro, sob direção de Fauzi Arap, ambos os diretores bastante respeitados pela classe e pelo público. Em São Paulo, a responsabilidade ficou com Ruthnéa de Moraes, que também lutara, junto de Paulo Vilaça e Edgar G. Aranha, pela liberação. O palco paulista foi o do Teatro Maria Della Costa.



Edgard Gurgel, Paulo Vilaça e Ruthnéa de Moraes

Fauzi, no Rio, tomara a iniciativa ainda durante as brigas pela liberação. Teve problemas. Minutos antes do início da apresentação, no Opinião, o exército cercou o teatro e a impediu. Tônia Carrero, então presente, “comprou a briga”, lembra Plínio. Levou a produção para uma casa de sua propriedade, desocupada, no bairro de Santa Teresa. Plínio atendia aos jornalistas enquanto se distribuíam senhas com o novo endereço do espetáculo, para onde os espectadores deviam se dirigir sem alarde. “A casa ficou lotadinha e tinha público para outro espetáculo” (MARCOS: 1996, p. 107-8).

Espectáculo encerrado, Tônia Carrero se dispôs a conseguir a liberação da peça, com a condição de que ela protagonizasse Neusa Sueli. Acordo fechado, ela produziria a peça no Rio, acatando uma sugestão de Plínio: Fauzi Arap, que havia dirigido naquele mesmo ano, no Rio, uma montagem promissora de *Dois Perdidos*, poderia ser o diretor para a Companhia de Tônia. A atriz liberou a peça. Conta Fauzi que ela foi taxativa com o chefe da censura: se era ela que iria fazer *Navalha na carne*, a peça não era, portanto, pornográfica (ARAP. In: *Isto É*, n. 1.573, 24. nov. 1999). Segundo Plínio, foi preciso coragem, ela “precisou jogar na mesa todo seu prestígio. Precisou encarar uma briga feia com seus parentes gerais. Mas ela ganhou e

estreu” (MARCOS: 1996, p. 34). Fauzi dirigiu *Tônia*, Nelson Xavier e Emiliano Queirós, e estreou no Teatro Maison de France em outubro de 1967.



Tônia Carrero e Nelson Xavier, 1967.

A coisa andou bem com *Navalha* até 1972 quando a censura vetou a peça. Plínio sentiu-se desorientado, porque o filme baseado na peça continuava liberado. Em entrevista a Célia Moreira, para o *Jornal do Brasil* (27.07.72), considerou o ato “uma piada de algum censor querendo aparecer”, e ameaçou não escrever mais para o teatro caso não fosse liberada. Considerou-se então morto para a dramaturgia nacional, revelou ter rasgado alguns outros textos. *Navalha* voltou a ser liberada, não

exatamente em função das ameaças, talvez em função do cansaço dos censores com Plínio.

5.3. Da crítica: incômodo social e psicologia profunda

Segundo Plínio, o elenco corajoso daquelas primeiras apresentações foi compensado “com muito sucesso”. E sobrou prestígio para o autor. A peça cresceu na pena de críticos respeitados, freqüentou periódicos de grande circulação. Yan Michalski registrou, no *Jornal do Brasil*, em 19 de outubro de 1967, por ocasião da encenação de *Navalha* no Rio: “Antes e depois da estréia do espetáculo da Maison de France, já tive oportunidade de manifestar a minha admiração diante desta consagrada confirmação de talento de Plínio Marcos”. Aponta “a impiedosa autenticidade psicológica dos personagens, a clareza da análise dos problemas da sua integração no sub-humano mundo em que vivem, a extrema densidade do clima, o virtuosismo do diálogo”. A excelência da peça fazia-se também do impacto que provocava no público:

Pouco depois da estréia, toda a cidade já sabia que *Navalha na Carne* é uma peça à qual se assiste com a respiração presa, e cujo fascínio não escapa nem o público mais conservador ‘a priori’ menos disposto a enfrentar cara a cara a crueldade e a violência dessa “tranche de vie”.
(*Jornal do Brasil*, 19/out./1967)

Yan Michalski destacou três aspectos de *Navalha*: a eficiência da peça como “veículo de denúncia de injustiças sociais”, pois, ultrapassando o realismo tradicional, abre os olhos do público “para determinados fatores cruéis e injustos da nossa realidade social”; o domínio técnico da carpintaria teatral: *Navalha* é estruturada com “raro virtuosismo” (tensão, retenção, “perfeita coerência e naturalidade psicológica”), que “nada fica a dever a muitas obras de autores estrangeiros universalmente consagrados”; a qualidade e a intensidade poéticas, criadas “a partir do mais sórdido dos ambientes e da mais vulgar das linguagens”.

Michalski, talvez exacerbando no elogio do psicologismo, alega ser muito difícil ao espectador conservar-se indiferente

diante destes três personagens relegados, pelas circunstâncias, a uma existência marginal e 'suja' e a meios de expressão primários e grotescos, mas que lutam dolorosamente para manter viva, nos seus corações, a chama dos sentimentos comuns a todos os seres humanos, independentemente das condições materiais e culturais em que vivem: a necessidade de afeto, de admiração, de dignidade, de segurança, de proteção, a nostalgia da pureza. Estas características estão, é natural, particularmente nítidas no personagem de Neusa Sueli; mas mesmo Vado [...] deixa entrever, nas entrelinhas das suas falas, uma quase comovente insegurança e necessidade de afirmação. Do contraste entre o clima desesperadamente prosaico e o calor com o qual os personagens procuram transcender, embora inconscientemente, desse ambiente, nasce uma estranha poesia, inteiramente isenta de qualquer pieguice, mas extremamente bela e comovedora. ("Navalha na nossa carne", *Jornal do Brasil*, 19/out./1967)

Mais sucinto no enquadramento psicológico, e pensando nos palavrões, Décio de Almeida Prado, enxerga em Vado um símbolo de virilidade: "um homem que se preza não fala senão através da gíria e de palavrões". Em Neusa Sueli, essa verborria é sinal de desespero, "queixa contra a injustiça do mundo". Já Veludo arrelia com "ares mais sofisticados", como se o uso do verbo agressivo "colocasse-o, automaticamente, [...] em plano mais requintado e original" (1987, p. 218).

Magaldi registra n' *O Estado de São Paulo* (15.07.67) que Plínio tencionava "documentar uma realidade", e isso inscreve a peça "dentro das fronteiras do realismo, ou de um neo-realismo", expressão "mais ampla" da literatura moderna. O texto se impõe, na dramaturgia brasileira de então, como "estágio salutar para quebra de tabus" (1998, p. 208).

Navalha na carne firmava, assim, o nome de Plínio como dramaturgo de talento, "talento raro e extremamente pessoal", como anotou Michalski. Seus personagens participam de um "universo específico" que fica "à margem dos conceitos morais, éticos e sociais que regem a existência das camadas mais bem situadas e mais organizadas da sociedade". São criaturas soltas em si, entregues ao acaso do destino, carentes de afeto, de segurança, sem saber, por sua vez, darem

afeto, segurança. Não se integram. Os conflitos dramáticos são comandados por essas necessidades, sob o signo da oposição cerrada, “ora crescendo até atingir uma violência quase insuportável, ora se relaxando por alguns instantes, mas mantendo o espectador sempre fascinado”, preso ao “riquíssimo diálogo” (19.09.67). Sérgio Mamberti, que atuou como Veludo na montagem paulista de 1968¹³, reconheceu também essa relação entre a dinâmica do diálogo e sua eficiente carga tensiva orientada para a revelação psico-social, um recurso novo no quadro teatral brasileiro:

[...] Plínio inaugurou a modernidade do teatro brasileiro já pelo formato da peça. O timing dele era outro. As peças que eram encenadas naquela época duravam 2h30, em média, extremamente prolixas por todo um detalhamento. E o Plínio, em três ou quatro palavras, já dava o seu recado, desenhava um personagem, um ambiente e fazia uma denúncia social. Ele tinha um poder de síntese muito forte e mostrava logo de cara o que tinha para mostrar. (MARCOS: 1984, p. 60)

A peça, observa Mamberti, exigia do ator a mesma consciência de seu autor, o mesmo desejo de denúncia das injustiças, para que se efetivasse a mensagem violenta que destoava do teatro de entretenimento. Daí que, quando a peça foi liberada, lembra o ator,

todos me diziam: “Sérgio, você está louco, você acabou de ganhar prêmio como ator, está casado recentemente, com filhos... e agora vai fazer papel de viado? Esse personagem só tem quinze minutos em cena, você vai ficar marcado. Pode estar arriscando sua carreira”. Havia muito preconceito naquela época mas, na verdade, eu não tinha a menor dúvida de que a peça ia ser da maior importância para a dramaturgia no Brasil. Eu, que atuei em mais de 70 peças, quando me perguntam sobre as peças importantes da minha vida eu sempre digo *Navalha na Carne*, porque além da peça ter o sabor da modernidade com o desafio, ela tinha toda uma responsabilidade social do ator ao mostrar a situação de um homossexual tratado como ser humano. Porque tudo que havia sido feito com homossexuais até então era caricatura. Aqueles personagens, de certa forma, se solidarizam em sua própria miséria humana, sendo que essa própria condição os unia, numa situação bem inusitada. (1984, p. 59-60)

¹³ Sérgio Mamberti deixou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, sob direção de Zé Celso (Teatro Oficina, estréia em novembro de 1967) para participar do elenco de *Navalha* substituindo Edgard G. Aranha. Trabalhou com Ruthnéia de Moraes e Paulo Vilaça.

Navalha na Carne foi dos textos mais premiados de São Paulo no ano de 1967. A APCT (Associação Paulista de Críticos de Arte) fez de Plínio o melhor autor, que recebeu ainda o Golfinho de Ouro como Personalidade Teatral do ano. O Prêmio Yázigi foi como melhor peça nacional; Cenógrafo Revelação para Clóvis Bueno; Revelação de Diretor para Jairo Arco e Flexa. Em entrevista a Roberto Freire, para a revista *Realidade*, em 1968, Plínio afirmou: “Sou o analfabeto mais premiado do país no momento. Aliás, quando querem me ofender me chamam de analfabeto, quando querem me badalar me dizem que sou gênio” (Online, 2005). Em uma entrevista para a *Isto é* (07.12.1977), refletindo sobre esse bom momento de sua carreira, procurou vê-lo como uma lúcida e corajosa reação, dele e de outros intelectuais, ante forças políticas e ideológicas antagônicas:

Quando as forças repressoras avançam e a intelectualidade recua, evidentemente instala-se o obscurantismo. Quando as forças repressoras avançam mas encontram resistências firmes na área intelectual, gera-se, então, um clima ótimo para o trabalho de criação. Este período de 66 a 68 foi de muita lucidez no Brasil. Foi um período de resistência, talvez até mesmo desordenada. Mas foi um período de lutas contra o obscurantismo. (MARCOS: “O Resistente”, *Isto é*, São Paulo, 7/dez./1977).

Navalha foi montada muitas vezes, a despeito da investida inesperada da censura em 1972. Em 1979 a Circus Produções Artísticas montou-a, para a alegria do autor, praticamente com o mesmo elenco da primeira montagem paulista: Ruthnéia de Moraes e Edgar Gurgel Aranha, e, novatos, Odilon Wagner e Emílio de Biasi, este na direção. A razão para essa retomada, conforme se lê no encarte da produção, é que se tratava “de uma das mais importantes obras da dramaturgia brasileira de todos os tempos” (WAGNER, et. al. “Nós da Circus”). Em 1980, entre agosto e dezembro, a mesma companhia empreende nova temporada, no Teatro Vanucci, agora sob a direção de Odilon Wagner e, no elenco, Glória Menezes, Roberto Bonfim e Edgard Gurgel Aranha.

Essas e outras encenações de *Navalha* se deviam, a exemplo do que ocorria com *Dois perdidos*, à insistente atualidade do assunto, lastreada por um quadro sócio-econômico resistente a reforças estruturais de base. Quando, em 1988, a Petrus Produções estreava nova montagem, no Teatro Sérgio Cardoso (direção de Emílio Fontana e Roberto Rocco, Analy Alvarez e Luiz Serra no elenco), Plínio comentou: “É lamentável que depois de 21 anos a peça *Navalha na carne* permaneça atual. Naturalmente os méritos não são da peça”. A culpa, explicou, “é do país que não evoluiu socialmente nesses anos todos”. O texto, assim, se tornava um clássico da dramaturgia brasileira “porque a solidão humana, a prostituição e a fragilidade espiritual continuam nesse regime capitalista imbecil” (MARCOS: Programa de *Navalha na Carne*, 1988).

Concentrada, forte, a ação dos marginais que se confinam e confrontam em um quarto de hotel denota, como apelo imediato, dor, solidão, abandono e, em segundo plano, vulgaridade. A trama, facilmente encontrada no cotidiano, mostra a face perversa do opressor Vado, que sobrevive à custa da prostituta, esta que, acuada pela necessidade de sobrevivência e oprimida pela violência do gigolô, descamba para uma profunda desilusão, sente-se um lixo social, pergunta-se “será que sou gente?”. “Todos usam e exploram e são usados e explorados no que é mais íntimo e pessoal”, observa Yan Michalski, reportando-se a Kant:

Uma das fórmulas do imperativo categórico, na filosofia moral de Kant, estabelece que a dignidade da pessoa humana é ferida por quem a usa apenas como meio e não a trata, também, como fim em si mesmo, isto é, por quem transforma a pessoa em simples coisa e objeto, sem respeitar-lhe a condição humana de sujeito livre. E é exatamente nesse ponto que a peça nos atinge a todos e reflete, ao desnudar os mecanismos elementares do submundo, problemas morais e sociais muito mais amplos. (“Navalha na carne”, *Jornal do Brasil*, 10/out./1967)

Navalha na Carne sintetiza uma corrente de absurdos sociais desconsiderados pela elite, que procura não enxergar a realidade cruamente; ao mesmo tempo, trata-se de uma realidade encarada com normalidade pelos miseráveis, pois esses desconhecem outra, mais digna e menos perigosa.

É uma linguagem que nos agride e que constantemente ameaça romper a moldura que separa a arte da vida real (o que é, aliás, típico de toda arte moderna!). O obsceno, como o feio e o nauseabundo, impõe a realidade crua, precisamente por interromper o “prazer desinteressado” a que em geral convida a qualidade lúdica (desreal) da ficção. Mas no que pode parecer negativo, reside a força da peça. Na medida em que a linguagem é obscena, ela implica o risco de violar o contexto estético; mas na medida em que por isso mesmo é adequada ao choque visado e à comunicação eficaz, ela intensifica esse contexto. (MICHALSKI, op. cit.)

A peça trouxe a Plínio, além do reconhecimento definitivo do seu talento, dinheiro, lucro que viria se juntar a outro tanto, vindo de *Dois perdidos*. No citado depoimento à revista *Visão* (26.10.1967), perguntado sobre rendimentos com o teatro, respondeu que as perspectivas eram boas, mas não sabia direito quanto ganhava: “Está dando para pagar o aluguel com mais folga”. Noutra ocasião, foi mais positivo: “*Navalha na carne* deu os tubos. Eu tinha tantas peças em cartaz, estava ganhando tão bem que [...] comprei meu apartamento [à Rua Prof. Piccolo]” (MARCOS: 1981, p. 261)¹⁴. A família Barros finalmente conheceu certa tranqüilidade financeira, não sem sobressaltos, porque um dia, Plínio, relapso administrador financeiro, reuniu sua turma para dizer que cederia os direitos da peça durante um ano a um jovem ator que precisava tratar-se nos Estados Unidos. Mas havia, em 1967, muito a comemorar, a despeito dos contratempos, e talvez por causa deles. É de Magaldi e Vargas este balanço:

[...] além da montagem de *O rei da vela*, *Marat/Sade*, *Arena conta Tiradentes*, *O homem do princípio ao fim*, etc., é o ano de Plínio Marcos. Quatro textos seus são encenados: *Quando as máquinas param*, dirigida pelo próprio autor, no Teatro de Arte (anexo ao TBC), com Miriam Mehler; *Homens de Papel*, encenada por Jairo Arco e Flexa e com cenários de Clóvis Bueno (ambos revelações da Associação de Críticos), tendo Maria Della Costa num dos papéis, em seu teatro; e, além da nova montagem de *Dois Perdidos numa noite suja*, a estréia de *Navalha na Carne*, dirigida por Jairo Arco e Flexa e com Ruthnéa de Moraes, Paulo Vilaça e Edgard Gurgel Aranha (substituído por Sérgio Mamberti). (2000, p. 385)

¹⁴ *Navalha na Carne* foi adaptada para o cinema em 1969 pelo diretor Braz Chediak, e em 1997 por Neville D’Almeida, com participação de Vera Fischer, adaptação que agradou Plínio.

Em 1968, também foi ao palco, pelo Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, dirigida por João das Neves. É um retrabalho da velha *Fantoches*, estreada em Santos (1960) com duras críticas de Patrícia Galvão, reencenada em São Paulo, em 1962, sem repercussão, e ensaiada em 1965, quando a censura vetou a apresentação. Plínio se consagraria como o autor mais encenado, em termos de peças em cartaz, na década de 60. Em 1969, escreveu *Abajur lilás*, logo também proibida, e só liberada em 1980. Não a rasgara, conforme dissera a uma jornalista, muito aborrecido, em 1972. Neste ano considera-se “um cara morto para a dramaturgia nacional”. Achou, então, que estava saindo de moda, que seu teatro não mais fazia falta (MOREIRA, 1972). Equivocava-se um tanto.

6. *O abajur lilás*

6.1. Ainda o sufoco

Numa noite de 1975, Plínio entrou no restaurante Gigetto para vender livros, e, como era costume, jantar “galinha a Plínio Marcos”¹⁵. Deparou então com o amigo Samuel Wainer, acompanhado de Américo Marques da Costa, que o procurava. Samuel o apresentou a Plínio dizendo que Américo queria produzir uma suas peças. Plínio só acreditou na proposta quando Américo assinou um cheque no valor de trinta mil cruzeiros. Plínio tirou da sacola *O abajur lilás* e o ofereceu. Negócio feito. No dia seguinte Américo ligou confirmando a direção de Antonio Abujamra e participação de Lima Duarte, que viria do Rio de Janeiro para compor o elenco. Plínio concordou e sugeriu que Walderez participasse, ao lado das atrizes já escolhidas, Cacilda Lanuza e Ariclê Perez.

¹⁵. Prato em homenagem ao dramaturgo. Como aqui foi dito, o dono do restaurante, José Elias, oferecia jantar de graça ao dramaturgo, que aproveitou a benesse por mais de vinte anos. Tinha mesa cativa.



Elenco reunido para ensaio com o diretor Albujaamra (Cedoc-R.J.)

O abajur lilás parece carregada das experiências de Plínio nos cabarés e boates do cais santista. Ou, se menos, do testemunho dele. Trata-se, como entende Marcos Freire, de um “caso típico de literatura testemunhal” (1977, p. 36), com situações que lembram *Navalha na carne*: prostituição, cafetão, exploração, violência verbal e física. A peça retrata a vida de três prostitutas, Dilma, Célia e Leninha, em constante atrito com Giro, cafetão e proprietário do “mocó”, ou puteiro, como diria Plínio. Dilma é a mais velha das três, e persevera na profissão porque quer garantir futuro melhor para o filho, metido num orfanato. Célia tenciona matar Giro para ficar com o prostíbulo e tornar-se senhora de seu destino, e por isso sonha obter um revólver. Leninha, a mais jovem, e um tanto ingênua, vive sem grandes preocupações. Giro, interessado apenas no dinheiro, as explora o quanto pode, impondo-se com autoridade e rigor. No trecho que se segue, Dilma acaba de despedir um cliente, fecha a porta do quarto e põe-se a contar o dinheiro. O cafetão aparece:

Giro - (rindo) puta susto tu levou!
 Dilma - Por que tu não bate antes de entrar?
 Giro - Queria te pegar no flagra.
 Dilma: essa que é a tua?

Giro: Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca prenha. Não quer mais nada. Estou de campana. Assim não dá pedal. Tu e a outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda!
 Dilma: Não viu que o freguês se mandou agorinha?
 Giro: Aqui, oi! Ele saiu há um cacetão de tempo.
 Dilma: só porque tu quer.
 Giro: Estou na paquera. Não sou trouxa. Se dou sopa, sou passado para trás. E vi bem quando o pinta se mandou.

O conflito se estabelece quando Giro descobre um abajur destruído. Para descobrir quem é a culpada, manda torturar algumas mulheres. O que se segue é o procedimento comum nas outras peças: acusações, agressões, choques, violência, até o final angustiante, “revelando a face oculta de um mundo cão, um universo pintado com cores tão fortes que conduzem a emoção à náusea” (VIEIRA: 1994, p. 105). Oswaldo, tipo débil e sádico, o torturador, acaba matando Célia com um tiro.

A atitude das mulheres é de sujeição, cada qual a seu modo e segundo interesses pessoais: Dilma pensa no filho, Leninha joga o jogo do interesse pecuniário e assassino, e Célia arde no irracional desejo de vingança. Oswaldo, auxiliar de Giro, chega a ressentir-se do impulso incontrollável para a tortura. Essas criaturas procuram, de alguma forma, escapar ao sufoco, e essa exposição direta e crua pelo lado escuro pode traduzir-se como um apelo, como se buscassem alguma forma de redenção pela falha que carregam:

Pode-se argumentar que Plínio retratou apenas os relacionamentos negativos, deixando de incluir no elenco uma prostituta que, de forma lúcida e positiva, se opusesse a Giro. Deve haver, por certo, uma saída racional para esse universo sufocante. Não se esboçou uma luta inteligente contra o arbítrio do explorador. (MAGALDI, “Um Contundente veredicto contra o poder ilegítimo”, *O Estado de São Paulo*, 19/set./1980)

6.2. Os tristes périplos, superação

Em 1975, Plínio acompanhou a produção da peça à distância, confiante no comando de Américo Marques da Costa. Supunha que, se passasse pela censura, o elenco e a direção garantiriam uma temporada de sucesso.

Não era a primeira vez que *Abajur* era produzida. Escrita em 1969, a primeira montagem ocorreu nos últimos meses do mesmo ano, dirigida por Paulo Goulart, com Nicete Bruno e Walderez de Barros no elenco. No início de 1970, veio a proibição, por cinco anos e para todo o território nacional. “Incluída no *index* governamental”, previu Marcos Freire na ocasião, “será jogada na fogueira dos condenados à morte. Os palavrões pornográficos de *Dois perdidos numa noite suja* não encontrarão nova guarida” (1977, p. 34). *Abajur* poderia ter o mesmo destino de *Barrela*, vinte anos no cadeado, o texto por mais tempo censurado no Brasil. O crítico quase acertou: *Abajur* ficaria onze anos proibida, em segundo lugar.

Em 1975, num restaurante paulistano, Plínio lançou o desafio a Américo M. da Costa. A peça foi então submetida obrigatoriamente aos censores, com todos os cuidados cabíveis em uma estréia: maquiagem, figurino, iluminação. Gastou-se um tanto, para o malogro. Ensaios interrompidos mais uma vez, estréia adiada. Plínio lembra:

Esse espetáculo pra censura eu assisti. Escondido, porque era proibida a presença de qualquer pessoa, mesmo o autor. E era belo. Belíssimo. Mas... proibiram. Só quem passou por isso pode dizer como é uma sensação de frustração. Precisa uma fibra imensa pra agüentar troço desse. (MARCOS, 1996, p. 114)

Tal como aconteceu em relação a *Navalha na carne*, a classe teatral se mobilizou, protestou. No dia 15 de maio de 1975, data da proibição, a maioria das companhias não trabalhou e, durante semanas, um manifesto contra a censura foi lido em todos os teatros antes do início dos espetáculos. Iberê Bandeira de Melo, advogado e amigo de infância de Plínio, entrou com recurso contra a proibição. Em vão. Armando Falcão, Ministro da Justiça, reiterou pessoalmente a censura argumentando que a linguagem e o tema da peça atentavam contra a moral. O advogado não se convenceu, e recorreu da decisão. Também os críticos não se convenceram, dentre eles Marcos Freire, que rebateu o juízo oficial:

O fato dos seus cinco personagens serem três prostitutas, um homossexual-cafetão e um sadomasoquista-assassino, e suas

cinquenta páginas conterem perto de mil palavras catalogadas como palavrão, em nada indicam que se trata de uma obra imoral, ou propagadora dos maus costumes. Pelo contrário, trata-se de uma das mais terríveis e eloqüentes denúncias sobre o estado de um número razoável de homens e mulheres, que vivem o “submundo” marginal da prostituição e da exploração mais degradante do sexo. Quem assistisse a tal peça [...] sairia nauseado ou horrorizado. O que prova que a peça nada tem de imoral, excitante ou propagadora da dissolução social. Nada do que ela exhibe convida a repeti-la ou anima a revivê-la. (1977, p. 35)

A justificativa, em termos gerais, era a mesma usada para defender as outras peças: a realidade brasileira autorizava os temas. O quadro exposto pelo texto, argumenta Freire, era de “uma veracidade incrível”. O governo deveria, em vez de censurar a obra, enfrentar as misérias sociais e humanas denunciadas por ela: prostituição, cafetões, corrupção policial, abuso sexual em casas assistenciais para menores. Freire acusa a falta de visão dos censores em relação às obras de arte, a atitude primária e hipócrita de segurar *Abajur lilás*, traduzindo os quadros socialmente incômodos como simples exposição de imoralidades. Feitos para agredir, o vocábulo e o ambiente sórdidos, a própria miséria humana, “nada mais faz[iam] do que despertar um sentimento de repulsa contra o que seriam as práticas realmente imorais. Ora, se uma obra denuncia a imoralidade, ela é obviamente moral. (1977, p. 35). Outro não é o julgamento de Magaldi: “Pelos padrões de uma ética absoluta, Plínio Marcos se definiria como verdadeiro moralista”. Em *Abajur*, explica o crítico, deparamos com os mesmos valores, em princípio, de outros textos de Plínio: “a observação viva e inteligente da realidade, a linguagem autêntica das criaturas representadas, o diálogo vibrante, a escolha dos episódios representativos, a honesta indignação ante os erros sociais”. Lembra Magaldi que “não há temas privilegiados ou condenados para a literatura. Tudo depende do tratamento artístico”. E é sob esse parâmetro que *O abajur* deveria ser analisada. Como artista, o autor “imprime dignidade a todos os problemas que examina” (1998, p. 213).



Walderez de Barros, atriz que participou de todas as tentativas de montagem de *O Abajur* até que fosse liberada pela Censura, em 1980. Prêmio Molière de Melhor Atriz do ano.

Dr. Iberê e Plínio insistiram na liberação, instância após instância, até chegarem ao Supremo Tribunal Federal. “Perdemos. Com um apenas um voto favorável”, lamentou Plínio, destacando o valor desse voto: “Havia um homem honrado entre os juízes. O Dr. Jarbas Nobre. Que pediu pra declarar seu voto. A coragem é sempre uma coisa comovente” (MARCOS: 1996, p. 116). Em 1978 o livro contendo a peça é proibido. Ilka M. Zanotto, autora de vários artigos sobre Plínio, e

que acompanhou essa briga, observa que “as circunstâncias fizeram de *O Abajur lilás* mais do que uma simples peça, uma bandeira”.¹⁶

Censurada em 1970 e em 1975, *Abajur Lilás* teve sua exibição de estréia somente em 25 de junho de 1980, no Teatro Municipal Centro Mendes, em Campinas. Depois, em 02 de julho do mesmo ano, se transferiu para o teatro Aliança Francesa, em São Paulo. Compunham o elenco Walderez de Barros (Dilma), José Fernandes de Lyra (Giro), Annamaria Dias (Célia), Claudia Mello (Leninha) e Zé Carlos Cardoso (Oswaldo). A produção ficou por conta de Antônio Fagundes e Clarisse Abujamra, e direção de Fauzi Arap. O cenário usou material recolhido no lixo da cidade. A interpretação de Walderez de Barros lhe valeu dois prêmios, o Molière e o da APCA, como melhor atriz.



Walderez de Barros interpreta Dilma.

A reação crítica foi boa, quando não entusiasmada. Falou-se de um espetáculo irresistível, em texto digno de figurar entre os melhores da dramaturgia brasileira.

¹⁶ < <http://www.spectroeditora.com.br/autores/plinio/biografia.php>.> Acesso em 20.11.2005.

Era a consagração do autor. Plínio alcançava, explica Guzik, “plena maturidade” criativa:

A peça apresenta uma conjugação equilibrada de qualidades na dialogação, na elaboração da trama, no desenho dos caracteres, na estrutura da ação. Obra poderosa, concebida como um crescendo de violência desfechado em lances implacáveis, *O Abajur Lilás* se destaca como realização particularmente bem-acabada na dramaturgia brasileira. (GUZIK, *Isto É*, 16/ jul./1980)

Cláudio Pucci, em artigo na *Folha de São Paulo*, aproveita para desancar a censura, um “mal” nem sempre reparável suficientemente: “Qualquer crítica a um trabalho cultural censurado deve conter, inevitavelmente, uma crítica à censura que proíbe esse trabalho” (PUCCI, *Folha de S. Paulo* 12/jul./1980). O fato de ter sido sempre censurado também endossa os louvores, que não se ressentem da repetição temática, do retorno, mais intensificado, dos mesmos indivíduos marginalizados, da reincidência lingüística agressiva, suporte inseparável da tensão dramática. A qualidade, uma qualidade autoral específica, se mantém em *O abajur lilás*, que carrega, segundo Magaldi, “uma riqueza que o lado aparente da trama não deixa transparecer à primeira vista” (1998, p. 214). Como uma espécie de síntese evolutiva, observa o mesmo crítico em um artigo de 19.07.80, a peça funde, mais do que ocorreu em *Dois perdidos* e em *Navalha*, “talento e ira”. (MAGALDI, *O Estado de S. Paulo*, 19/jul./1980).

6.3. História, alegoria, mito, arquétipos

Persistiria, da parte de Plínio, nessa retratação amarga, um toque de piedade e de amor pelos deserdados, marginalizados e oprimidos. E a sugestão alegórica chegou a Paulo Vieira, que viu na peça uma possível alusão política, “ou, melhor dizendo, à sociedade brasileira que naqueles anos vivia uma guerra clandestina

contra a ditadura militar” (VIEIRA: 1994, p. 106). Por esse viés, os personagens tomariam novas dimensões:

Dilma, a prostituta que não queria criar caso com Giro por causa do filho, seu único bem na vida, seria talvez a classe média brasileira, mal situada, sufocada, explorada, mas temerosa de perder o pouco que pôde adquirir. Célia, a revoltada, a rebelde, que tenta seduzir Dilma para que lhe empreste dinheiro, a fim de comprar um revólver com o qual mataria Giro, seria a metáfora da guerrilha. Leninha, a que pensa que leva Giro na conversa, na malandragem, indiferente para a situação das companheiras, seria talvez a imagem dos tipos alienados, conforme dizia o jargão de esquerda em moda. Giro, o dono do mocó, o chefe de Estado, ou os poderes constituídos. Oswaldo, o sádico impotente, seria o torturador, a força contrária, a repressão. (idem, p. 106)

Já Alberto Guzik, em artigo para a *Isto é* (1980), prefere pensar nos mitos de uma sociedade decadente, interpretação mais próxima da literalidade textual, como também fez Magaldi ao afirmar que o “microcosmo de *Abajur Lilás* tem validade própria, impondo-se pela correta psicologia e observação humana, a que a linguagem adequada empresta o justo tom realista” (*O Estado de São Paulo*, 19/set./1980). Para Guzik, “as personagens tornam-se mais ferozes quanto mais inevitável fica a constatação do desespero de sua visão”. Embora exerçam função específica na trama, acompanhando modelos sociais mais amplos, a história se basta em si mesma, autêntica e enriquecida de jogo dramático: “Mais que qualquer outra peça de Plínio, emana de *O abajur* uma carga irresistível de emoção.[...] As personagens agem compulsivamente e a obsessão de sobrevivência ou desafio que as anima confere-lhes a estatura de mitos. Mitos modernos, esqueléticos, asquerosos”¹⁷. Fauzi Arap, diretor da primeira montagem liberada, em 1980, também prefere pensar em arquétipos sociais, unidos por uma carpintaria teatral eficiente:

A grande força de mobilização catártica no teatro, só acontece verdadeiramente quando no palco desfilam arquétipos do inconsciente coletivo e/ou social, e nas peças de Plínio sempre estão nervos expostos de todas as mazelas do nosso relacionamento. A

¹⁷ Alberto Guzik, “Abajur Lilás”. São Paulo, *Isto é*, n. 186, 1980.

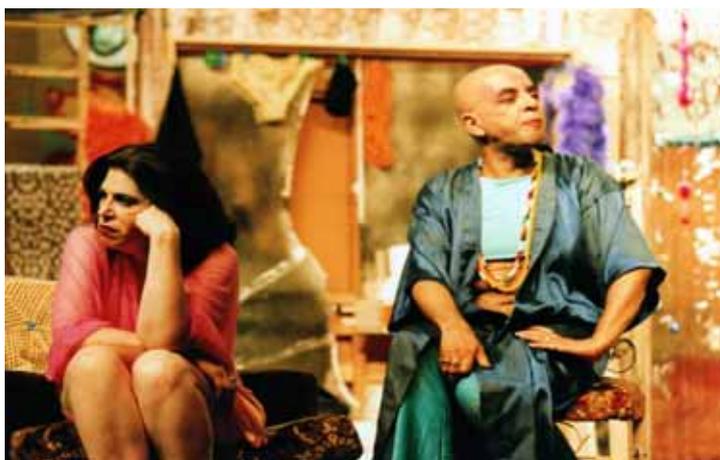
correlação entre temáticas como loucura e poder, feminismo e repressão, homossexualismo e violência, está estranhamente presente na peça. Sua estrutura coloca de um lado os homens opressores, e de outro as mulheres, exploradas. O homossexualismo de Giro, por um lado, e a impotência de Oswaldo, por outro, acentuam a vinculação de sexo e poder¹⁸.

Ainda que o texto seja “uma metáfora da ditadura, da repressão que o Brasil vivia nos anos setenta”, lembra o diretor Sérgio Ferrara, em depoimento à autora deste trabalho, “o tempo amainou o enfoque político e sublimou uma desumanidade atemporal”. Para Ferrara, que dirigiu *O abajur* entre 2000 e 2001, o aspecto metafórico dos textos de Plínio é “uma faceta pouco comentada” e implica uma momentânea “desatenção social”, um certo distanciamento do presente, da História, colocando os personagens apenas como “herdeiros de uma desgraça nacional, da desumanidade econômica e cultural” (Expressão verbal, 18/out. 2005)¹⁹. Carlos Pinto, n` *A Tribuna*²⁰ de Santos (15/mai./2001), reivindica também esse retorno à contemporaneidade, mas sem recusar associações arquetípicas: “É preciso se resgatar a consciência social para que não se perca a possibilidade de existir”. Testemunha, como Plínio, dos mesmos dramas sociais e políticos brasileiros, Carlos não exclui o potencial simbólico dos personagens, “figuras grotescas da opressão, torturadores de plantão existentes em qualquer regime de exceção”. Em Dilma, onde se manifestam “dor, descrença, desânimo, falta de perspectiva e incerteza no dia de amanhã” podemos constatar “a velha temática da relação capital e trabalho”, relação bem mais nítida “neste capitalismo selvagem travestido de globalização da economia”. Célia, apesar de contestar, não tem, na verdade, “a plena consciência de que Giro é apenas um instrumento do sistema e sua eliminação em nada mudará esse sistema”. Leninha lembra muito “a esquerda festiva que quer reformar o país nas mesas de botequins, saboreando um bom e velho uísque escocês”.

¹⁸ Fauzi Arap, Tudo aquilo que o malandro pronuncia...” Programa da peça. São Paulo, junho de 1980.

¹⁹ Sérgio Ferrara ganhou concessão do Ministério da Cultura em 1999 para ocupar o Teatro de Arena em São Paulo com o projeto “Quem tem medo de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos?” O diretor procurou Plínio, que lhe indicou a encenação de *Barrela*, que aceitou e dirigiu ainda em 1999. Em 2001 ganhou o Prêmio APCA pela direção de *Abajur lilás*, com Esther Góes, Magali Biff, Lavinia Pannunzio, e Francarlos Reis Elder Fraga no elenco. Mudanças no elenco trouxeram ainda Ângela Barros, Valéria Pontes, Sérgio Rufino e Paschoal da Conceição.

²⁰ “Reencontro com Plínio”, 15 de abril de 2001.



Abajur Lilás. Direção de Sérgio Ferrara. Em cena, Paschoal da Conceição e Esther Góes, 2001.

Parece difícil, seja qual for a interpretação, negar à dramaturgia de Plínio esse esforço por revelar frações sociais pouco ou nada midiáticas. Esse Brasil ausente, vergonhoso e envergonhado, desejado no esquecimento e tão parte da realidade social, acabou figurando, na consciência do autor, como matéria incômoda, obrigatória e obsessiva. Daí suas peças parecerem tão necessárias, daí a frequência com que sobe aos palcos. Não bastasse, para justificar esse sucesso, a revelação nua e crua de certos traços de personalidades intemporais, traços que, em Plínio, transformam-se, no processo catártico da exibição, em libelo reflexivo para a consciência de cada espectador, já então capaz de desconfiar de si próprio, ou mesmo da espécie humana. *Abajur*, em particular, pode ser alegoria político-social, pode ser retrato social, sem deixar de ser uma reflexão sobre o ser humano, no que este pode cair ou se elevar. Há na peça, ainda, sinais de misticismo, os quais, reforçados depois, apontariam uma espécie de conversão do dramaturgo, verificável, por exemplo, em *Jesus Homem* (1967/78) e *Madame Blavatski* (1985). Eis um trecho da oração de Leninha, ao final da peça:

Para o santo, a força.
 Para o profeta, a cruz.
 Para o condutor, a bala.
 Cedo ou tarde a morte está à espreita. [...] Onde vamos?

CAPÍTULO VI

UM NOME

1. Jornalista polêmico

Plínio ingressou no jornalismo em 1968, a convite de Samuel Wainer, dono do *Última Hora* de São Paulo. Contou também com o apoio do jornalista e crítico João Apolinário. Devia escrever a coluna semanal domingueira “Navalha na Carne”, mesmo título da peça que, junto de *Dois perdidos*, elevou e consolidou seu nome na dramaturgia nacional um ano antes. O sucesso dessas peças, e também da novela *Beto Rockefeller*, facultaram-lhe então realizar o antigo desejo de escrever para jornais, ainda que negasse isso, em crônica de 29.09.72, no *Última Hora*: “Para ser honesto, eu entrei pro jornal porque um amigo meu cismou que eu podia dar o recado diário. De saída, me acanhei. Nem de leve podia supor que conhecesse tantas histórias para garantir uma produção de seis laudas diárias”. Walderez de Barros, que acompanhou de perto o início da carreira do ex-marido como cronista, afirma, em entrevista de 2000, que ele próprio, sempre disposto a “abrir caminhos”, teria procurado esse universo midiático. Se ela não se enganava, como diz, Plínio começara escrevendo para “alguns pequenos diários”. No *Última Hora*, a situação melhorou bastante:

Ele ficou muito amigo do grande Samuel Wainer e foi ali que acabou se firmando como cronista, porque o Samuel lhe dava espaço. Ali não havia maiores problemas porque tinha uma turma maravilhosa escrevendo. O jornal tinha toda uma postura. Não havia problema algum, ainda mais no ano em que ele começou a escrever os contos curtos. Era só tirar os palavrões, pois naquela época não se podia colocar palavrão no jornal, e pronto. (CONTRERAS et.al., 2002, p. 19)



Plínio Marcos na redação do *Última Hora*.

Plínio entrou para jornalismo cautelosamente, aos poucos, segundo pedia sua índole, avessa à disciplina. Alardeava, sem pudor, que odiava trabalhar. Nelson Rodrigues, que dizia conhecer bem os “macetes” do ofício, aconselhou: “Escuta aqui, ô rapaz. Não vai se metendo logo de saída a escrever crônica diária. Vai uma vez por semana até pegar a cancha” (RODRIGUES: 1993, p. 17). Logo se envolveria mais, multiplicando os compromissos, muitas vezes resolvidos na pura e simples improvisação, aliás, fato corriqueiro aos cronistas de compromisso diário.

Esse ofício de comunicador de massa, depois extensivo a outros periódicos, respondia a certos apelos íntimos do escritor, sempre interessado na auto-exposição, sempre disposto a polemizar. E também ajudava no orçamento doméstico. Walderez entendeu esse trabalho como uma “válvula de escape” com resposta financeira: “Era o que nos sustentava naqueles anos”. Em alguns momentos, ela chegou a participar:

Plínio escrevia diariamente para vários jornais, de madrugada ou pela manhã quando acordava. Sempre escrevia à mão. Eu batia à máquina e ele levava pro jornal. O mais engraçado é que houve uma época em que ele viajava tanto que passou a ditar a crônica pelo telefone, dizendo: Escreve isso aqui, inventa, junta com outra". Sempre acabava saindo alguma história nova [risos]. (CONTRERAS et al: 2002, p. 23)

Na primeira crônica do *Última Hora* (05.03.68) sobre futebol, o ex -ponta esquerda da Portuguesa Santista revela sua estratégia: "Claro que toda vez que a gente se inaugura numa nova jogada, tem que escrachar o lance. Dar o plá pra curriola se mancar no nosso assunto". Essa disposição para escrachar o lance aparecerá nos textos seguintes, versando outros e variados assuntos, inclusive lembranças biográficas:

Entrei na *Última Hora* dominical, contando casos da patota da minha rua de infância, lá de Santos, das transas do meu tempo de soldado da Base Aérea da Bocaina, e das transas de rapaz nas bocas encardidas, dos poleiros das madames, dos cabarés e dos valentes da famosa Ilha de Iemanjá. Deu certo. Mas a grana era muito mixuruca. (MARCOS: "Munhumas da Profissão", *Última Hora*, 29/9/1972.)

Em 1969, sua colaboração passou a ser diária, até 12 de julho, quando, com a crônica "Meus cupinchas, tchau", encerrou a coluna "Navalha na Carne". Foi para outra página do mesmo jornal, página inteira, seção intitulada "Plínio Marcos escracha", destinada a entrevistas. Com reverência e perspicácia, entrevistou Procópio Ferreira, Saracura, Leila Diniz, Geraldão da Barra Funda, Brinquinho e Brioso, José Ramos Tinhorão, Nego Orlando, Antônio Porteiro (funcionário do Teatro de Arena). Gente bem conhecida e gente pouco ou nada conhecida, representantes anônimos do povo. Entre outubro de 1969 e março de 1970, Plínio escreveu a história *Balbina de Iansã*, que apareceu no *Última Hora* como crônicas, em folhetins. Dessas crônicas narrativas resultaria um musical com o mesmo título, levado ao palco ainda em 1970, protagonizado por Walderez de Barros. No mesmo ano, Plínio transfere-se para o *Diário da Noite*, de São Paulo, com coluna própria, intitulada "Escracha". Entrevistou várias personalidades, Herivelto Martins, Inocência da Camisa Verde e

Branco, Omar Cardoso, Walter Silva, Ari Toledo, Ziembinsky, Geraldo Vietri, Tom Jobim, João Cabral de Melo Neto... A coluna também contemplava outros assuntos que não entrevistas, como futebol, carnaval. Chegou a tratar da telenovela que protagonizava na Tupi em 1969, *João Juca Júnior*.

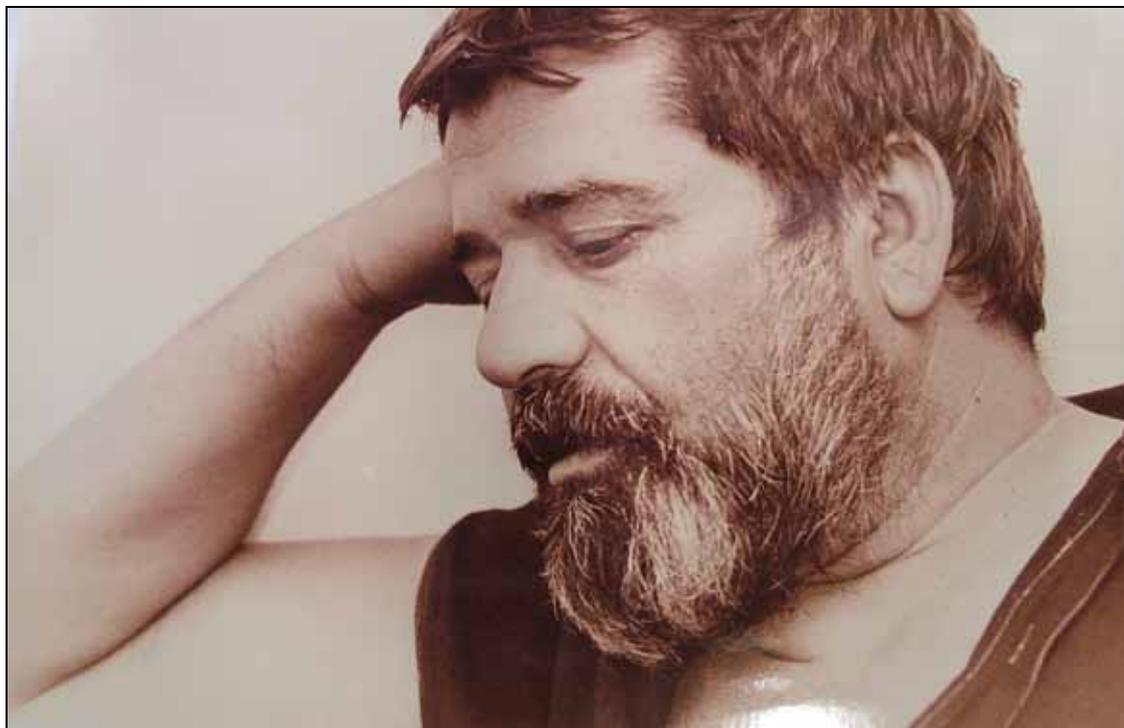


Adoniran Barbosa e Plínio Marcos em entrevista. CEDOC, Rio de Janeiro.

Foi nesse período, empenhado na criação de uma história por dia, que publicou *Barra do Catimbó* (edição do autor, s/d, com 2ª. ed. pela Editora Parma, 1984), romance retratando um bairro fictício localizado “nas quebradas do mundaréu, bem lá onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos”, como disse certa ocasião (1984, p. 13). A maioria dos personagens da *Barra* são verídicos, gente que Plínio conheceu em Santos principalmente, mas que ganharam autonomia ficcional.

Em 1971, ele voltou para a coluna diária “Navalha na Carne”, do *Última Hora*, revezando pequenos contos e crônicas. Por quatro meses, foi editor da página “Variedades”. No carnaval cobriu o desfile das escolas de samba de São Paulo (essa festa, bastante popular, repleta de reminiscências juvenis santistas, motivou-o a criar, no início dos anos 70, a Banda Bandalha. Plínio assinou a coluna “Navalha na Carne” até julho de 1973, com um breve intervalo no segundo semestre de 1972, quando assinou semanalmente, no jornal *Guaru News*, de Guarulhos, a coluna “Nas Quebradas do Mundaréu”. No segundo semestre de 1973, sua coluna no *Última Hora*

passou a se chamar “Plínio Marcos conta”, nome que mudaria novamente no ano seguinte, passando a “Jornal do Plínio Marcos”. No mesmo ano, além de publicar



Plínio Marcos, anos oitenta

boas reportagens, assinou semanalmente a seção “Encontros com Plínio Marcos”, espaço em que entrevistou personalidades importantes, como Jânio Quadros. A coluna “Jornal do Plínio Marcos” permaneceu no *Última Hora* até julho de 1975, quando o cronista foi demitido. Foram quase cinco anos de *Última Hora*, entre crônicas dominicais e diárias, e reportagens especiais.

Em outubro de 1975, Plínio foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*. Para um amante natural do esporte, “era moleza massacrar os cartolas do futebol paulista”. E ainda dava “para garantir o leite das crianças” (2002, p. 19). Essa crítica, que somava aversão aos dirigentes do futebol e aos potentados políticos, logo lhe trouxe problemas, fazendo-o lembrar de uma frase famosa de Samuel Wainer: “a pena é livre, mas o papel tem dono” (2002, p. 21). Victor Civita, presidente da Editora Abril, exigiu de Mino Carta a demissão do cronista. Mino recusou. Respaldava-se nos termos de seu contrato com a editora. Como passaria quatro meses na Itália, fez constar, entre as cláusulas, que

durante sua ausência nenhum funcionário ligado a ele seria demitido por razões político-ideológicas. Em janeiro de 1976, ao voltar, soube que a direção da revista negociava com Armando Falcão, ministro da Justiça, a demissão de Plínio, pelo que receberia, como compensação, um alívio da censura. Mino demitiu-se e fundou a *Isto é*⁸³.

Plínio permaneceu um ano impedido de escrever em jornais, embora não levasse muito em conta esse constrangimento, conseguindo publicações esparsas, principalmente na revista *Realidade*, com contos-reportagem. Nesse quadro de dificuldades com a censura, admitia, a conselhos, reorientar o assunto das crônicas. Assim, contra a vontade, tornou-se crítico de cinema. Tinha já atuado na área com argumentos para as produções de *Rainha diaba* e *Nenê Bandalho* (1966). *Dois Perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* tinham já ganhado as telas. Mas Plínio julga-se com pouco conhecimento para tratar de cinema. Seu desabafo é azedo, um tanto preconceituoso, mas agradecido:

... me vejo agora reduzido a comentarista de cinema, arte que não conheço, embora já tenha feito vários argumentos e diálogos para filmes e tenha, também, participado como ator de algumas películas nacionais⁸⁴. [...] ... devo levantar as mãos para o céu e agradecer Oxalá, nosso pai, por ainda ter espaço numa revista pra falar de alguma coisa. Mesmo que essa coisa seja cinema. Mas, por favor, tu aí, nota bem, eu não sou contra o cinema. (CONTRERAS et.al.: 2002, p. 24)

Em fevereiro de 1977, foi convidado por Tarso de Castro para escrever na *Folha de São Paulo*, ganhando uma coluna diária que duraria até setembro do mesmo ano, quando foi demitido em função de suas opiniões e de seu palavreado pouco ortodoxos. Walderez de Barros comentou sobre esse episódio: “Plínio era muito irreverente e não ficava pensando nos Frias [proprietários do jornal] quando escrevia nas *Folhas*. E ele continuava denunciando, incomodando muita gente e geralmente era demitido” (CONTRERAS, et al: 2002, p. 22).

⁸³ Mino Carta conta o episódio de sua saída da *Veja* em *O castelo de âmbar*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 186.

⁸⁴ *Beto Rockefeller*, roteiro de Braulio Pedroso, 1970.



Plínio, à direita, trabalhando na redação para o caderno *Folhetim*

Enquanto trabalhou no grupo *Folha*, fazendo entrevistas e reportagens, ministrava palestras em universidades paulistas, algumas vezes acompanhado de Vera Artaxo. Aproveitava então para vender seus livros. Também nessa ocasião, *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja* foram encenadas pela primeira vez no exterior. *Navalha* permaneceu três meses em cartaz em Nova York, e *Dois perdidos numa noite suja* foi encenada em Cuba, sem ciência e autorização do autor, por um grupo de São Paulo que lá esteve participando de um festival de teatro.⁸⁵

Não bastassem essas questões com a censura, outro problema surgiu, no início dos anos setenta, para atrapalhar sua vida de jornalista. A profissão foi regulamentada por lei⁸⁶, e o Sindicato dos Jornalistas negou-lhe o registro. Vera Artaxo, jornalista tarimbada, esclarece, também respaldada na lei, que, naquela época, essa regulamentação poderia ser efetivada com a comprovação de dois anos

⁸⁵ Encontrei num sebo de Santos (dez/2005) um ex-ator, agora proprietário do estabelecimento, Mario Orlando, que falou-me de sua atuação nessa apresentação em Cuba, e de como se deu a idéia de encenar *Dois perdidos*: depois de concorrerem no festival com outra peça. Alguns atores, depois do festival, resolveram improvisar a montagem para fazerem algum dinheiro.

⁸⁶ O Decreto-lei nº 972, de 17.10.1969, exigia, no art. 4º, que “O exercício da profissão de jornalista requer prévio registro no órgão regional competente do Ministério do Trabalho e Previdência Social que se fará mediante a apresentação de: V - diploma de curso superior de jornalismo, oficial ou reconhecido registrado no Ministério da Educação e Cultura ou em instituição por este credenciada”.

de atividade, antes de 1969. Bastava o Sindicato reconhecer e aprovar. Mas, em relação a Plínio,

o Sindicato não se manifestou e ele não conseguiu o registro profissional. Isso foi no começo de 1970. Naquela época, a pressão sobre os jornais no sentido de reserva de mercado para os jornalistas era muito grande e ele não era jornalista. Aí começou a ficar mais difícil. Foi quando ele passou a escrever esporadicamente para algumas revistas, como a *Status*. (CONTRERAS et.al., 2002, p. 74)

O constrangido legal e o cerceamento sindical não foram suficientes para segurar Plínio, que continuou a escrever para jornais e revistas durante toda a década de setenta e em parte da década seguinte. Não se pode dizer que fosse um jornalista abnegado, um profissional de tempo integral, que fizesse do ofício a única fonte de sobrevivência. Por outro lado, esse “esporadicamente” de que fala Vera, não dá a medida justa de seu trabalho na área.

Fora do grupo *Folha*, em 1977, Plínio andou por vários jornais, nem sempre com publicação sistemática e contínua num mesmo órgão. No *Jornal do Povo* assinava coluna semanal, em outros veículos colaborava esporadicamente, como em *O Pasquim*, *Opinião*, *Versus*, *Movimento*, *Jornal de Curitiba*, *Aqui São Paulo*, *Jornal Enfim*, *Jornal da Estrada*, *A Época*, *Jornal da Orla*, de Santos. Em revistas, além de *Realidade* e *Veja*, publicou no *Placar*, em *Atenção*, *Viaje Bem*, *Status*, *Ele & Ela*, *InTerValo 2000*, *Caros amigos*. Em todas, divertia os leitores com causos bem humorados e “espinafrações mal comportadas” sobre carnaval, samba, folclore, circo, teatro, elite e política.

Nos anos subseqüentes, até sua morte, Plínio seria esse jornalista atípico, muito pessoal e espetaculoso, uma espécie de *free lancer* eterno e polêmico, incapaz de acomodar-se aos mandamentos das empresas por onde andou. Refez, nos anos do regime militar, agora em ramo que não o teatro, o trajeto de censuras e proibições. Rebelar-se era vocação, quase um apostolado, como se essa opção pelo confronto fosse a própria maneira de justificar sua existência, de posicionar-se no mundo. Na década de 80, quando recompõe-se a democracia e extingue-se a censura ideopolítica, afasta-se paulatinamente do jornalismo, sem que haja relação direta entre

um fato e outro⁸⁷. Esse afastamento resultaria, talvez, de decisão pessoal, ou do desinteresse dos veículos de informação, ou ainda dos dois fatores. Vera Artaxo observa que, com a abertura política, o inimigo comum dos jornalistas, o governo militar, desapareceu. Então

as pessoas se compuseram, cada um tomou o seu rumo e se foi. Ele [Plínio] não tinha mais pares como antes. Era um dos artistas de frente, que gritava mais alto, e a voz dele serviu para muita gente durante muito tempo, porque as idéias eram comuns. Com a abertura, no teatro, por exemplo, foi cada um por si. Formava-se a lei de mercado. (CONTRERAS et.al., 2002, p. 25)

Na década de noventa, amigos tentavam sem muito sucesso reinserir seu trabalho na mídia. O dramaturgo passava por dificuldades financeiras. Um dos profissionais procurados foi o jornalista Paulo Vieira Lima, sócio da Puente Comunicação, de São Paulo. Sua reação foi de indignação: “É obrigação abrir espaço para um profissional com a dimensão do Plínio, um ícone da cultura brasileira que merece todo o nosso respeito. E isso independe de dinheiro”. O jornalista Henrique Leal, da Una Editora, de Belo Horizonte, que publicou o livro de contos *O truque dos espelhos* (1999), colocou Plínio entre os polemistas preferidos da mídia, ao lado de Tim Maia e Fátima Guedes: “A qualidade do trabalho de Plínio é tão notória que cabe a nós, da mídia, acabar com esse preconceito” (online, 2002). Walderez de Barros afirma que o jornalismo era um dos vários canais de atuação de Plínio e, na época, talvez o de maior repercussão. Era uma atividade que, junto com outras, também de contestação, formavam “uma produção, uma postura, uma denúncia” (Expressão verbal, 14/agos./2004).

Os santistas conheciam o jornalista Plínio pelos jornais de fora, tão minguada foi sua colaboração para a imprensa local, e não por vontade sua. Foi sempre um santista apaixonado. Carlos Pinto, Secretário de Cultura de Santos (2005), justifica essa ausência do seguinte modo: “com um trabalho diário, o Plínio era sinônimo de

⁸⁷ No começo dos anos 90, o (hoje) conhecido ficcionista Miguel Sanches Neto, perguntou a Plínio, numa entrevista, se o talento dele, Plínio, não tinha se exaurido com o fim do regime de exceção. Plínio literalmente pôs Miguel para correr, e correu atrás, por uma rua de São Paulo.

muito perigo para os poderosos. A importância de sua obra é que atinge a todas as camadas. É uma linguagem acessível. Esse foi e ainda é o medo deles” (2002, p. 27). Em 1997, pouco antes de morrer, passou a contribuir com certa regularidade para o *Jornal da Orla*, onde assinava a coluna “Janela Santista”, oferecendo histórias saídas da sua Santos, fonte, aliás, de várias de suas crônicas desde sempre. As publicações eram semanais com distribuição gratuita na região.

O *Jornal da Orla* e a revista mensal *Caros amigos* foram os últimos veículos para os quais Plínio escreveu. No cômputo geral, passou mais de trinta escrevendo crônicas, muitas delas reunidas em livros, como *Balbina de Iansã* (1971) e *O truque dos espelhos* (1999).

Como cronista, repórter, e às vezes fazendo papel de editorialista, Plínio escreveu para os mais importantes periódicos do país. Nunca perdeu, nos seus escritos jornalísticos, o sentido do coloquial, a leveza e a liberdade que costumam fazer parte da crônica. Parecia deixar fluir aquela vocação de contador de histórias, assimilada na infância e reforçada na arena circense com gente cigana. Chegou a espantar-se com sua produtividade.

Era, ao seu modo, bom cronista. Sentia-se à vontade com um gênero que franqueia as portas da subjetividade, que não impõe limites temáticos, que aceita de bom grado o fato narrativo, os torneios ficcionais. Com ela, pôde exercitar o seu ideário rebelde, revelar as feridas de um “tempo mau”, falar dos excluídos e marginalizados, protestar contra a política corrupta. Como “comentarista de comportamento”, disse, teve seus “dias de glória”. Podia, então, continua, escancarar à vontade, “deitar e rolar”. Também teve “dias de glória como comentarista esportivo”, quando falava com autoridade de quem foi bom jogador, e podia “revolver os podres”. Enfim, como “repórter de um tempo mal” fez “a terra tremer várias vezes” (2002, p. 24).

Esse comentarista de comportamento discorreu sobre variados assuntos, a violência urbana, a delinquência juvenil, a condição assustadora dos presídios brasileiros. Eram alguns dos temas mais recorrentes. Demonstrou sempre predileção pelos marginais (prostitutas, cafetões, presidiários) e pelos marginalizados (o povo

pobre e carenta, de vida mesquinha). Fosse qual fosse o veículo de comunicação, jornal ou revista, Plínio se fazia a

representação legítima do olhar do oprimido, do sorriso dos que não têm dentes, do suor do trabalhador, da esperança do jovem, da filosofia barata do bêbado, da angústia do artista desesperançado, do psiu amargo na boca da prostituta, da ginga do malandro na rua. (2002, p. 76).

Seus textos poderiam ser chamados de “crônicas brasileiras” porque é o Brasil que figura neles: sua sociedade, sua política, sua cultura, seu povo. Encheu suas colunas de gente do circo, de foliões, freqüentadores do candomblé, estivadores, prostitutas, mendigos, presidiários, meninos de rua, trabalhadores comuns. Músicos sem fama, craques de várzea, sambistas, “essa gente simples e esquecida [...] tinha em Plínio um aliado” (CONTRERAS 2002, p. 17). O cronista enveredava pelas “quebradas do mundaréu”, como dizia, referindo-se a um país subjugado pelas diferenças sociais, pela miséria, por dirigentes pouco atentos ou indiferentes. Ao tempo em que defendia o lastro popular de nossa cultura (carnaval, folclore, música de raiz), debochava do poder político e das elites. Revelou-se observador atento da vida política e do cotidiano miúdo, fundindo, no seu realismo às vezes sardônico, condenação impiedosa e humanismo complacente, uma das razões de sua boa acolhida junto aos leitores. Jefferson Del Rios (MARCOS, online 2004, sítio oficial), ao apontar em Plínio um “crítico da sociedade” disposto a incomodar e a provocar, lembra que ele permaneceu em evidência porque demonstrava coragem e lealdade no “riso sarcástico, nas respostas diretas”. O homem “arredio e insolente não era um enganador”.

Se temos de apontar uma característica capaz de aproximar a maioria de suas crônicas, essa seria a disposição para incomodar. Em certa ocasião, importunado pela censura, reiterou essa inabalável vocação, essa espécie de profissão de fé: “Continuo, com a graça de Deus, com a coragem de dizer o que penso, sem fazer nenhum esforço para agradar aos poderosos, aos grupos políticos ou religiosos. Tento chocar. Com muito vigor. Não faço isso por política. Faço por religiosidade” (MARCOS, online, 2004). É notável, de fato, a disposição com que desafiava, sistematicamente, os

poderes constituídos, sem que, afinal, acabasse exilado, como aconteceu, por exemplo, com Caetano Veloso e Gilberto Gil, obrigados a partir por muito, muito menos do que fazia Plínio. Nos casos de necessidade, punha-se a vender seus livros incomodantes, sem maiores problemas, sempre espreitando a possibilidade de voltar, por um meio ou outro, ao palco, ao jornalismo. Sempre incomodando. Numa crônica de junho de 1977, na *Folha de São Paulo*, anotou: "Está na hora de começarmos a promover estudos sobre a realidade nacional. Não é mais possível marginalizar a mocidade, que não aceita as mentiras que os canastrões querem nos impingir". Em 1978, em outra crônica, fez o elogio dessa imprensa mais aberta e democrática que lhe permitia, e a outros jornalistas, expor quadros perturbadores da realidade brasileira:

A imprensa do nosso país é notável. Ela tem cumprido esses anos todos seu papel maravilhosamente. Uma hora é um jornal, outra hora é outro [...] tem épocas que o "Estadão" avança, tem as do *Jornal do Brasil*, as da *Isto é*. A imprensa sempre, embora cada um por si, é um foco de resistência. Um órgão às vezes é obrigado a recuar, mas, ao mesmo tempo, o outro resiste. Então a imprensa cumpre maravilhosamente seu papel de como informar o público. Apesar de tudo (MARCOS, *Última Hora*, 14 e 15/01/78).

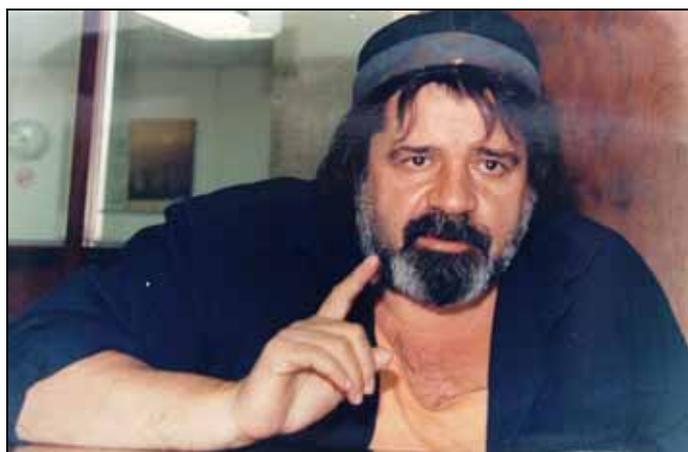
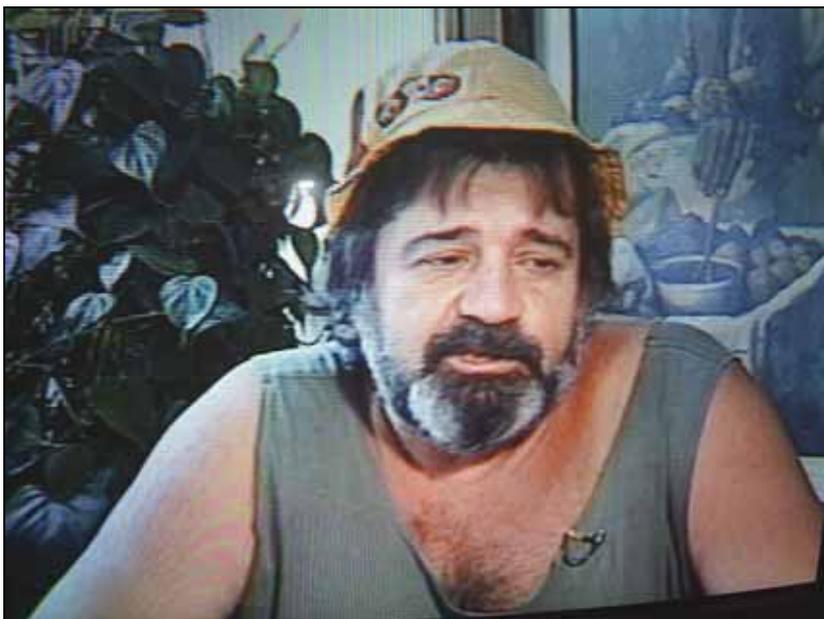
Como polemista, sua acidez revelou-se em várias ocasiões. Uma delas ocorreu em 1969, quando iniciou uma campanha contra a TV Globo porque esta deu a Sérgio Cardoso, na novela *A cabana do Pai Tomás*, dois papéis, um deles de negro, para o que o ator pintava o corpo. O protesto de Plínio, que preferia ver um negro interpretando um negro, instaurou uma ampla discussão. Nelson Rodrigues, no *Última Hora*, do Rio, defendeu a solução da emissora, abrindo uma "briga homérica" com seu amigo santista, como avaliou Ricardo Barros (Kiko), filho de Plínio (online, 2005).

Quem conhece um pouco o jornalismo brasileiro sabe que a profissão, em termos financeiros, mais fez acabrunhar que rigozizar. Isso vale para a grande maioria dos profissionais, entre eles Plínio. As marchas e contramarchas de sua vida jornalística não lhe garantiram, depois de passada a tempestade política, segurança profissional e conforto material. Houve um instante em que, frustrado com certa indiferença em relação ao seu nome, julgou-se mesmo incapaz de "influir no próprio destino". Faltava-lhe apoio econômico para a montagem de suas peças, tinha

dificuldade para publicar seus livros. As editoras que publicaram seus contos, romances e peças continuaram sendo as mesmas de décadas atrás, Símbolo, Una, Parma, Maltese. Não raro ele próprio bancava as publicações, motivo pelo qual dizia que nunca poderia ser escritor profissional, e que se tentasse sê-lo, morreria de fome. “Foram anos difíceis”, observa Vera Artaxo, “em que ele viveu exclusivamente da venda de seus livros e mergulhou fundo no esoterismo e no tarô que, ao lado da religiosidade, eram coisas muito presentes nele” (online, 2003). Em uma palestra, de 1986, ele expôs suas dificuldades:

... eu era proibido em todos os ofícios que tinha, cronista esportivo, cronista de carnaval, rabalhar na televisão. Mas batalhei e voltei a minhas origens. Camelô, vender meus livros na rua para sobreviver [...] quando tem palestra, aí é melhor, porque camelô que fala vende mais [...] sou um camelô da literatura. Hoje posso dizer que é muito difícil ainda. E difícil ter espaço nos jornais, encontrar lugar para vender livro. Cheguei a ser expulso de vários lugares. É uma brutalidade única. (MARCOS: palestra, 1986)

Nessa quadra de dificuldade financeira, contava com a ajuda de sua companheira Vera, então editorando a revista feminina *Utilíssima* (ed. Nova Cultural) em parceria com Ana Maria Braga. Ela procurou organizar a vida de Plínio, forçando-o a cuidar da saúde, incentivando-o a ministrar palestras nas universidades. Nesse contexto, e ao mesmo tempo em que se dedicava ao estudo de tarô, ele escrevia crônicas diárias sobre esoterismo para o extinto *Diário Popular*, de São Paulo. Essa preocupação de Vera com Plínio, levou-a, no início dos anos 90, a promover a mudança dele da quitinete no Edifício Copan para o apartamento dela, em Higienópolis. Ao falar de sua “grande musa e companheira”, Plínio brincava: “Eu a conheço há três encarnações”. Nessa década, por complicações de saúde também, ele se afastaria mais dos compromissos diários e rotineiros. Vera, que interrompera suas atividades profissionais para cuidar dele, voltou ao jornalismo para reforçar o orçamento. Plínio brincou algumas vezes com essa situação: “Se minha mulher trabalha, eu não preciso trabalhar, né? Porra!” (online, 1998).



Plínio Marcos, década de oitenta.

2. Cultura popular: música, musicais.

“Não abdicó nada que é da minha cultura popular”, afirmou Plínio certa vez, em 1979 (KÉDHE: 1981, p. 201). E essa opção não deve alijar de seu pensamento influências, ou pelo menos presenças da cultura erudita, embora ele revelasse alguma aversão por ela. Preferia o samba a, por exemplo, sinfonia, e torcia para que ele, como outras manifestações populares, não cedesse à ditadura do consumo.

Valorizava o que chamava de samba de raiz, e chegou a defendê-lo quando percebeu que a classe média, ao se interessar pelo carnaval, pelas escolas de samba, começou a sugerir padrões rítmicos, a admitir compositor de fora, a opinar sobre o passo marcado, ao sugerir fantasias, a se preocupar com a bilheteria. Isso, afirmou Plínio, culminou com “a Beija-Flor de Nilópolis sendo tricampeã do carnaval carioca sem ter o melhor mestre-sala, nem a melhor porta-bandeira, nem o melhor puxador de samba, nem a melhor bateria, nem o melhor samba-enredo.” E o sambista começou a se sentir “desnecessário dentro da escola de samba e a afastar-se” (KHÉDE: 1981, p. 198). O carnaval que conhecera, em Santos, e que, afinal, acontecia em quase todo o país, tinha algo de espontâneo, coisa que se perdia agora.

Carnaval e samba foram assuntos de muitas crônicas com lastro vivencial. Plínio se interessava especialmente por escolas de samba paulistanas, e aplicou-se na discussão de seus problemas, entre eles o relacionamento difícil de seus presidentes e dos organizadores da festa com a prefeitura. Em outros textos reclamava da porcentagem dos direitos autorais retida pelas gravadoras e apontava a relação tensa entre ECAD e compositores. O gosto pelo carnaval levou-o à prática carnavalesca, com a Banda Bandalha, um grupo que misturava músicos e foliões, criado por ele e Carlos Costa (Carlão do Carnaval), na década de setenta. O mesmo interesse levou a escrever e dirigir alguns musicais. Na década de 60, aproximou-se de sambistas, gente de talento de formação popular, de Santos de São Paulo, com os quais juntou esforços para a criação do musical brasileiro, desejo também de Guarnieri, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Dias Gomes, dentre outros, segundo aquele interesse, já aqui apontado, por resgatar manifestações da cultura popular brasileira, atitude que se concretizou, em parte, na MPB, de forma mais ampla e direta, com a ajuda decisiva do rádio e da televisão. Plínio apresentou, em 1964, no Teatro de Arena, seu primeiro espetáculo de música popular brasileira, *Nossa gente, nossa música*, produzido pelo Grupo Quilombo sob direção de Dalmo Ferreira. 1972 é o ano da fundação da Banda Bandalha, que juntou sambistas tradicionais, intelectuais e artistas paulistas, gente que se reunia em uma rua entre o Arena e o Bar Redondo. A Banda foi uma espécie de alegre reação paulista ao monopólio momesco carioca, às vezes traduzido na ironização da cadência e do passo travados dos paulistas.

Provocado, Plínio incitou os amigos a responder com ele. Daí a Banda ter sido composta apenas por artistas e músicos paulistanos. A partir de 1999, a Banda, que contava então milhares de foliões, ficaria mais conhecida pelo nome de Redondo, dirigida por Carlão do Carnaval.



Plínio e Walderez, foliões da Banda Bandalha, década de 70. Sítio Oficial.

Em 1970, Plínio escreve e dirige o musical *Balbina de Iansã*, texto criado a partir de folhetins publicados no *Última Hora* naquele ano. O espetáculo trazia músicas de amigos compositores tradicionais do samba paulista, cada qual representando a sua escola de samba: Talismã e Zeca, da Casa Verde; Toniquinho, da Império do Cambuci; Marco Aurélio “Jangada”, da Lavapés; Geraldão, da Unidos de Peruche; e Kasinho, da Vila Maria. Juntos, os músicos escreveram letras, criaram sambas e marcaram com atabaques as manifestações do candomblé presentes do texto. Todos

contribuíram para contar uma história de amor ocorrida em um terreiro de macumba.



Show *Plínio Marcos e os Pagodeiros*, década de setenta (Cedoc - R.J.).

Parece ter sido essa única história de amor escrita por Plínio, e, pelo que indica, para agradar ao amigo Alfredo Mesquita, então diretor da ECA - Escola de Arte Dramática de São Paulo, que pediu-lhe uma adaptação de *Hamlet* em linguagem gírica, a fim de servir a atividades acadêmicas. Depois de ler várias peças de Shakespeare, Plínio teria se encantado mais com a idéia de amor impossível entre Romeu e Julieta. Não por acaso, a crítica aponta *Balbina de Iansã* como uma espécie de Romeu e Julieta em terreno de umbanda. O elenco contou com a participação de Walderez de Barros, Marina Luiza, Wilson Rodrigues de Moraes, Geraldo Filme, Maria Helena, Toniquinho, Jangada, Talismã e João Dionísio. Posteriormente, em 1971, músicas do espetáculo compostas por Talismã, Silvio Modesto e Jangada foram gravadas em LP.

A história se passa no terreiro Pedra Branca, da mãe de santo Zefa. Zeninha e sua filha Boba limpam o altar para uma festa, pois naquele dia a moça Balbina se tornaria a emissária branca eleita de Iansã (o canto de Iansã pontua a abertura da cena). Todo o povo do candomblé viria, menos o do terreiro rival, o Angóis. Instaura-

se o conflito quando Boba, uma débil mental, derruba a imagem de Iansã que tem nas mãos, fato que sinaliza desgraça para Balbina, devota da santa. Zefa se irrita com Boba e, para acalmar Exu, co-responsável pela queda da imagem, oferece-lhe comida e presentes. Boba come essas oferendas, fazendo a mãe de santo exaltar-se nos xingamentos e presságios: coisa ruim viria contra a casa dela própria, Zefa. Esta castiga Boba. Balbina, desafiando o poder de Zefa, oferece proteção à menina. A mãe de santo pressagia novo castigo, agora a Balbina. O drama amoroso começa quando Expedito, rejeitado por Balbina, pede à mãe de santo, sua protetora, que interfira a seu favor. Zefa lhe diz que Balbina já estava vendida, a bom preço, para o Doutor Souza. Ele, seu afilhado, deveria cuidar para que homem nenhum se aproxime da filha de Iansã. Inútil. João Gico, do terreiro Angóis, entra como intruso na festa e se interessa pela moça, que corresponde. Eles vencem os obstáculos e acabam juntos, não sem antes ela deixar de acreditar no poder dos “encantados”. Um final que nada lembra a tragédia shakespeariana.

Plínio se refere a *Balbina de Iansã*, uma peça de três atos, como “um salto, [...] uma modificação no [seu] teatro” (VIEIRA: 1994, p.162). Teria sido, segundo Paulo Vieira, uma desvio consciente, pois a peça “marca, cronologicamente, o início do que é a segunda variação temática na obra do autor” – os musicais – depois de pôr em cena bandidos e marginais, miséria e degradação (idem, p. 163). Mas essa guinada perseverava ainda na resistência cultural, cara à esquerda engajada e encampada por Plínio sem o entusiasmo ideológico daquela. O objetivo do autor seria, como interpreta Vieira, denunciar a importação cultural esmagando a cultura popular local, fato particularmente verificável no campo musical. A peça expõe, assim, as dificuldades para ser compositor no Brasil. Nessa perspectiva, como sugere Vieira, a peça apresenta

preocupações de identidade cultural e sobrevivência profissional, quando Plínio Marcos se dedicará a discutir sobre a perspectiva de resistência cultural como afirmação de um ser político e o mercado de trabalho para o artista brasileiro. (1984, p. 163)

A peça, encenada no Clube São Paulo Chic, foi bem acolhida. E teria motivado o autor a escrever outros três musicais durante a década de setenta. Em 1971, sobre

ao palco *Lixo, som, lixo ou transa nossa*, carregando crítica ácida ao subdesenvolvimento econômico brasileiro. Sobre este espetáculo, registram Magaldi e Vargas: “As palavras de elogio ao grupo, criado por Antonio Carlos e Neide Arruda, seriam mais entusiásticas, se ele [Plínio] não cedesse à tentação do irracionalismo e de uma liturgia cansada” (2000, p. 396). Pode-se pensar que a metáfora fosse um recurso de fuga, ou de combate, ao obscurantismo político. Magaldi e Vargas são mais condescendentes com o show *Humor Grosso*, assinado por Plínio, colocado entre outros espetáculos de resultado positivo, em 1972 (2000, p. 397). O show *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*, também intitulado *Plínio Marcos e os pagodeiros* e *Deixa pra mim que eu engrosso*, foi realizado no TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. O espetáculo contou com a participação também dos sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro, e resultou na gravação de um LP, em 1974, intitulado *As quebradas do Mudaréu*, tomado pela crítica como um importante documento para o acervo histórico sobre o samba da cidade de São Paulo.



Capa do LP *As quebradas do mundaréu*, 1974. Sítio Oficial.

Em 1976, Plínio escreve a opereta *Feira-Livre*, levada ao palco três anos depois⁸⁸ Numa São Paulo deslumbrada com o primeiro mundo, quis fazer ouvir o eco dos quintais, o batuque dos terreiros. Quis mostrar o Brasil dos que cantam samba e carregam na religiosidade e nos costumes traços culturais afro-brasileiros, concretizados na espontaneidade dos atos cotidianos. Com essa história sem linha de conflito cerrada e fechada, Plínio reitera seu propósito de defender a cultura brasileira. Abre-se ela com a instalação de uma feira-livre ao instalar-se, de madrugada, incomodando pela movimentação e barulho os moradores próximos. A tônica é a comicidade. Um mulher surge à janela para gritar: “Silencio gentalhada / ainda não é dia / façam silencio canalha/ senão chamo a polícia”. A resposta vem em coro por parte dos feirantes enquanto levantam as barracas: “A vaca mansa dá leite/a brava dá quando quer/ a mansa tá sossegada/ a brava já ta de pé”. A atmosfera cômica acentua-se quando outra moradora sai à janela também para reclamar: “por favor, boa gente/ façam baixo esse barulho”. O coro dos feirantes ferroa a vizinha chata: “Surgiu assim de repente/ o sol depois do bagulho”. Os diálogos de *Feira-Livre* destacam dois quadros, um envolvendo uma freguesa, um barraqueiro e um pivete; e outro colocando frente a frente o barraqueiro e um cidadão. Houve quem dissesse que a violência, aí, está implícita nos problemas sociais levantados. “A violência vai nortear a obra do maldito mesmo quando não há violência” (VIEIRA: 1994, p. 167). Plínio, indagado sobre as motivações que o levaram a escrever *Feira*, explica:

Acho a feira um lugar que retrata, como mercado, uma situação limite da sociedade de consumo, onde todas as pessoas estão transando lucro, pechinchando, a maioria das coisas para comer, o que é vital para o ser humano. Apesar do ambiente descontraído, pois na ânsia de lucro as pessoas são sempre simpáticas para envolver o próximo, a violência está presente porque todos estão sob tensão. Ao mesmo tempo há uma agitação, um movimento, e foi isso que eu quis retratar. A estupidez de uma sociedade como a nossa, de consumo, onde os valores como dignidade, amor e fé não contam. O que conta é o poder aquisitivo de cada um. (ALENCAR: 1979)

⁸⁸ Paulo Vieira, num primeiro momento (*ano*), data de 1971 a criação dessa peça; noutro texto (1994), registra 1970.

Em outra entrevista (ABREU: 1979) Plínio informa que o texto foi escrito no período de maior dificuldade para encenar suas peças, todas proibidas. Esse afastamento dos palcos levou-o a fazer uma avaliação cuidadosa de sua obra. Resolveu então variar de assunto, apostar na cultura popular. *Feira-Livre* era outro fruto dessa decisão. Nela, nos trabalhadores que a povoam, é possível supor, como resgate biográfico, a pretensão de retratar o cotidiano dos vendedores de rua, dos saltimbancos, com sua manha e sua teatralidade espontânea orientada para convencer os fregueses. Foi apresentada uma única vez, em 1979, no Teatro Opinião do Rio de Janeiro, sob a direção de Emiliano Queiroz e música de Cátia de França.

Na linha dos musicais, seguiram-se, ainda na década de setenta, *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* e *Chico Viola, o Rei da Voz*. Paulo Vieira (1994) registra 1971 o ano de sua criação das duas. É certo, no entanto, que *Noel Rosa* foi representada em 1977, mas algumas As demais fontes consultadas datam 1977 quando da elaboração de *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores*. *Chico Viola, o Rei da Voz*, é aqui abordada por se tratar de sua primeira versão (ainda que possua outras e a de 1997 seja a mormente divulgada como o ano de última criação, porém inacabada).

Encomendada por Osmar Rodrigues Cruz, a história de Noel Rosa foi escrita para a inauguração da Casa de Espetáculos do Teatro Popular do SESI, em São Paulo⁸⁹. Osmar, na condição de fundador e diretor dessa companhia, se esforçou para convencer a diretoria da FIESP a aceitar uma peça de Plínio Marcos para a celebração. O espetáculo, depois, ficou dois anos em cartas, com grande sucesso. No elenco, Walderez de Barros, Elias Gleiser, Ewerton de Castro, Bruna Fernandes, Sonia Rocha, Antonio Natal, Benjamin Cattan, Ana Maria Brandão, Silvio Modesto, Péricles Flaviano, Nilze Silva, Eugênia Santacruz, Analy Alvarez, Ana Araes, Ângela de Castro, Cacá Rezende, Jussara Amaral, Lea Cristina, Lizete Negreiros, Marilyn Lacreta, Simone Miranda, Paulo Prado, Reinaldo Rezende e Cícero Liendo. Entre as razões do sucesso contamos a ausência de soluções eruditas (alegorias, metáforas), a

⁸⁹ Ainda, criações especiais de Plínio: *Aí que Saudade da Saúva*, publicado no *Pasquim* (s/d); *Índio Não Quer Apito ou Nhe-nhe-nhem*, caderno "Mais", *Folha de S. Paulo* (11.07.1995); *Leitura Capilar*, (*Caros Amigos*, 05/1997); *No que Vai Dar Isso*, (set/1994, sem registro de publicação). Assim como *Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores*, outros trabalhos foram escritos para ocasião especial: *Verde que te quero verde*, de 1968, fez parte da *Feira Paulista de Opinião*; *A alma do Tietê* foi criada para integrar o espetáculo *Parceiros do Tietê* (1991), realizado no SESC Pompéia, reivindicando a despoluição do Rio Tietê.

força vibrante das cenas, o cenário bem ajustado ao tema, a poesia que emocionava, do início ao fim. As músicas de Noel condiziam o espetáculo, e Ewerton de Castro, no papel do cantor, gastava seu grande talento.

Baseado nas letras do rapazola carioca bem nascido e boêmio, o musical intenta biografar o compositor contando algumas histórias, expondo quadros de sua vida. Nessa homenagem, Plínio mergulha na história da música popular brasileira. Novamente destoa das temáticas agressivas que fizeram seu nome polêmico no teatro. Assim avaliou o texto Jefferson Del Rios

É um roteiro, estritamente nos limites da biografia conhecida de Noel. Sem polêmicas ou aprofundamento sobre a época retratada. O que mais pedir ao um escritor vigiado, quase banido da profissão e que, mesmo assim dá conta do recado com eficiência? (“Com vocês novamente o poeta Noel”. *Folha de São Paulo*, 22.jul.1977)

Com a peça ficamos sabendo que Noel Rosa nasceu em 1910, que aprendeu a tocar bandolin com a mãe, que se apresentava no colégio. Também adotou o instrumento tocado pelo pai, o violão. O curso Medicina, alegria da família, mas não concluído, rendeu apenas o samba “Coração”. Na versão de Plínio, Noel não apareceria folclorizado, calcado na mística do “inesquecível boêmio da lapa”, do “filósofo do samba”, embora tais rótulos façam justiça ao talento e à vida do compositor. Ainda que soe contraditório, pois arte (letras de música) não reproduz mecanicamente experiência biográfica, Plínio procurou apresentar o homem fundindo seus sambas com aspectos marcantes da vida dele: o queixo deformado, amores, suicídio do pai. O objetivo era também enfatizar a beleza do samba e seu espírito crítico. A pontuação rítmica mais elaborada, afastada do maxixe, sintonizava-se com processo de urbanização, e as letras não raro criticavam a sociedade burguesa e suas contradições, sob o impacto da modernização acelerada, mas sem panfletismo seco, antes comparando alegremente conflitos afetivos e quadros históricos, como em “Positivismo”, samba de 1933, feito com Orestes Barbosa: “Vai orgulhosa querida/ mas aceita esta lição/No câmbio incerto da vida/ a libra sempre é o coração...”. Plínio noticia sobre a vida boêmia de Noel, sobre a tuberculose, as crise financeiras familiares. Um samba, posto em cena, Noel tematiza sobre a

esposa disposta a trabalhar, bronquada com a falta de dinheiro: “Você vai se quiser/ pois a mulher/ não se deve obrigar a trabalhar/ Mas não vá dizer depois / que você não tem vestido / E o jantar não dá pra dois”. Plínio coloca em cena, ainda, a fragilidade física e psicológica do compositor, o impulso auto-destrutivo de Noel que o levou ao desregramento e à morte, o duro tratamento com as mulheres com quem se relacionou.

O musical *Chico Viola* trata da vida de Francisco de Moraes Alves, cantor e compositor das multidões, parceiro, entre outros, de Noel Rosa. Juntos, e mais Ismael Silva, formariam um trio bastante conhecido na época, que recebeu vários nomes: *Bambas do Estácio*, *Batutas do Estácio*, *Gente Boa* e *Turma da Vila*.

O carioca Francisco Alves, nascido em 1898, ficou conhecido como o “Rei da voz”. Homem simples, seu repertório ajustava-se ao gosto popular. Compôs mais de cento e trinta músicas, fez grande sucesso em carnavais, festas juninas, natais, o que denota seu gosto variado: sambas, valsas, paródias, hinos. Bem relacionado, colocou no estrelato Carmem Miranda e Orlando Silva. O auge de sua carreira ficou entre 1927 e 1930, quando totalizou quatrocentas e vinte uma músicas gravadas.

O espetáculo de Plínio se fixa nos pontos mais relevantes dessa trajetória, suas composições, suas paixões, mulheres, êxito popular. Logo que encenado, em 1977, o musical recebeu pouca atenção crítica comparado a outros trabalhos de Plínio. A visão do conjunto indica, no entanto, a reiteração no compromisso que vascular as raízes da brasilidade popular no campo musical.

Em 2000, A Sociedade Dramática Gastão Tojero, de São Paulo, promoveu, no Café Teatro Sandro Polloni do Teatro Maria Della Costa, um “Ciclo de Músicas Biográficas”, com leituras dramáticas ilustradas musicalmente. *Chico Viola* foi o carro chefe do evento⁹⁰.

Os musicais de Plínio, escritos ou não para driblar a censura, ou para assegurar a subsistência, sub-avaliados ou não pela crítica, respondem, afinal, sem excluir toda essa polêmica, e sem deixarem de ser uma tendência diferente, aos

⁹⁰ O evento objetivava “resgatar a MPB por meio do teatro, criar um ponto de encontro para as duas artes”, explicou Erné, um dos coordenadores do evento. “O objetivo [era] fazer com que o público se sentisse em um cabaré dos anos 30”. <<http://www.teatrobrasileiro.com.br/noticias>> Acesso em 22/04/05.

apelos de um escritor preocupado com o risco do olvido a que poderia ser relegada parcela importante da cultura popular musical do país. São, por assim dizer, escritos da desconfiança, colocados em evidência como reação à presença cada vez mais intensa de padrões e valores estrangeiros.

Encerrando a década de setenta, Plínio escreve, em 1979, *Sob o signo da discoteque*, também intitulada *No tempo da discoteque*. Outra vez demonstra seu incômodo com o consumo acrítico de cultura importada. O texto é adaptação do conto “Por falta de cama”, de *Histórias das quebradas de mundaréu* (1979). Com a peça, o autor acusa a restrição da manifestação espontânea popular, a descaracterização, aos poucos, do mercado de trabalho, a alienação. A *disco music* sinalizava invasão estrangeira. “Nosso jovem”, afirmou, “ao participar dessa moda não está pensando na realidade brasileira, não está discutindo os problemas nacionais, e não está percebendo que foi marginalizado da própria história, e impedido de influir no próprio destino” (MARCOS, *Folha de S. Paulo*, 29/abr./1979).

A peça tematiza, na sua primeira versão, o romance entre Valdemar, padeiro mal remunerado, e Dagmar, doméstica. No meio, um suicídio: Carlinhos das Tintas, amigo de Dagmar, agride e molesta uma adolescente, que se mata saltando do prédio em que estavam. Dagmar torna-se em parte responsável por esse acontecimento, pois promovera o encontro, em troca de um quarto para se encontrar com Valdemar. Talvez fosse mais adequado dizer, quando se pensa na reivindicação distante da invasão estrangeira, que o chamamento crítico se aloja no mais no título da peça, que chama a atenção para uma época, para um quadro alienante.

A peça foi dirigida por Mário Masetti e produzida pelo grupo A Viagem, de São Paulo, no mesmo ano em que foi escrita. No elenco, Malú Rocha, Héerson Capri e Walter Breda. Na montagem, a peça ganhou variações: Valdemar passa a ser Luiz, estudante desinteressado de classe média, freqüentador das praias de Santos. Dagmar passa a ser Lina, balconista de loja, que assume as características da amiga menor de idade e virgem. Calinhos das Tintas passa a ser Zé das Tintas e, desta vez, torna-se o terceiro personagem de um triângulo amoroso entre os três caricatos. Assim, como se nota, Plínio retorna aos temas que o consagraram. Magaldi viu isso com bons olhos:

Plínio Marcos volta à dramaturgia com suas características próprias, que provocaram o impacto de *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. O longo silêncio, cortado apenas pelo frágil roteiro de *O poeta da Vila e seus amores*, obra de circunstância, não arrefeceu a garra de um autor que se impõe pela sua autenticidade e pela violência, empenhado permanentemente em externar sua revolta e seu inconformismo. (MAGALDI: *Jornal da Tarde*, 23/mar./1979)

Jefferson Del Rios, na mesma tonalidade, aponta na peça as qualidades básicas do autor: poder de síntese, linguagem original, diálogos sintéticos, contundentes, que atingem o cerne das questões levantadas (RIOS, *Folha de S. Paulo*, 20/mar./1979). Segundo Fausto Fuser, “um mergulho profundo na alma de três criaturas humanas foi erguida apenas com lixo, com a sucata de nossa língua. Molecagem permitida apenas aos grandes poetas” (FUSER: *Última Hora*, 10/abr./1979). Já Ilka Marinho Zanotto, mesmo elogiando Plínio pelo processo transformador de relato cru a libelo ético, lamenta: “é justamente essa dimensão maior que está ausente no texto atual, reduzido ao flagrante naturalista de uma curra” (ZANOTTO, *O Estado de S. Paulo*, 1979).

3. Ainda marginalia e violência: *Homens de papel, Quando as máquinas param, Querô, Oração para um pé-de-chinelo, A mancha roxa.*

Nas décadas de setenta e oitenta, o “teatro desagradável” de Plínio, carregado nas cenas de “incontornável mal-estar”⁹¹, conservava seu prestígio e despertava o interesse para remontagens, ainda que houvesse a barreira da censura. Essa receptividade e a necessidade financeira levaram Plínio, depois de alguns desvios, a reincidir na temática “desagradável”, como ocorre .

⁹¹ MAGALDI, S. “Plínio Marcos retoma a violência”. Rio de Janeiro, *Jornal das Artes Cênicas*, julho de 1989.

O “desagradável” acontece ainda em *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*, criações 1967, além daquelas enumeradas acima. Em ambas paira certa condescendência piedosa para com o destino das personagens criminosas, e os males praticados são também creditados à miséria coletiva, à injustiça social. As peças, em todo o caso, não apresentam o acabamento contundente e maduro de *Abajur*, não parecem ter a força e a penetração de *Navalha* e de *Dois perdidos*, ainda que apresentasse progresso, como aponta Décio de Almeida Prado, “em extensão e não em profundidade” (1987, p. 231). De qualquer modo,

1967 fiacrá como o ano no qual as companhias pauslitas descobriram que representar Plínio Marcos é um bom negócio tanto artístico quanto econômico, tentando recuperar em alguns meses de intensa exploração da sua dramaturgia os longos anos que se pensou exatamente o contrário. (PRADO: 1987, p. 231)

Homens de papel é quase um melodrama com uma história simples e trama modesta. Plínio conta que escreveu a peça em três noites. A linguagem da gente simples trouxera de Santos, das docas, onde estagiara como biscateiro. Num ferrolho moram Chicão, Tião, Maria-Vai, Noca, Côco e Bichado, catadores de papel. Berrão é o intermediário nos acertos com a fábrica, faz o preço, explora, impõe-se. Chicão tenta conscientizar os miseráveis da exploração e pede reação. Uma família de migrantes nordestinos (Frido, Nhanhá e Ga) junta-se a eles, planejando ganhar dinheiro para levar ao médico a filha, Ga, que sofre de mal de Parkinson. O novo casal toma conhecimento da opressão, e intensificam-se os antagonismos. Os explorados, em crise, reagem à exploração com uma greve. Nhanhá, na ânsia de curar a filha, frustra o movimento, e quando quando o grupo vai para o trabalho, Côco, maníaco sexual, fica para trás e tenta aproveitar-se de Ga. Esta, assustada, grita, e ele, apavorado, a estrangula. Na volta do trabalho, o grupo descobre o crime e lincha o assassino. Ao matar o criminoso, os catadores de papel descobrem-se coletivamente fortes e essa consciência se transforma em silenciosa ameaça a Berrão.

Fundamentalmente social, a trama da peça se adequa, como observa Magaldi, à concepção de teatro político proposto por Sartre, para quem importa fixar “conflitos humanos em situações históricas e mostrar que eles dependem delas.

Nossos temas devem ser temas sociais: os temas maiores do mundo em qual vivemos” (MAGALDI: 1989, p. 308). Nessa perspectiva, Alberto D’Aversa, observa que a peça é

brutalmente social, de uma sociabilidade que tem precisas alusões políticas: é quase impossível não ver no paradigma desses homens de papel a triste parábola dos povos sulamericanos: bolivianos, argentinos, peruanos, brasileiros, todos, todos, irremediavelmente ‘homens de papel’. (In: MERCADO: 1967, Microficha 664)

Mas a peça não se resolve apenas nesse apelo alusivo. As personagens, “depois da tipicização social de reconhecimento, vivem de uma existência dramática imprevista e autônoma, numa liberdade absoluta de invenções que superam sempre as iniciais convenções temáticas”⁹².

Muito dessas observações servem para *Quando as máquinas param*, que retrata um casal, Zé e Nina, desempregados, passando por séria crise financeira e emocional, de que resultará um final inesperado, mas violento. Trata-se, como observa Paulo Vieira, de um grupo “socialmente desqualificado”, vivendo um drama marcado pela miséria, um “mal político”, pelo amoralismo da exploração econômica, e por uma esperança de propaganda política, inerente ao Brasil de então (1994, p. 97).

A peça que se diferencia das anteriores na instauração do conflito, que não acontece de imediato. O andamento é um pouco lento, sem monotonizar a ação dramática. O ritmo das réplicas capta a atenção do espectador resgatando-o para crise do relacionamento conjugal, fazendo-o vivenciar a mesma angústia vivenciada num barraco de favela. A história, nas palavras do autor, é a “de um casal de operários que tem muitos sonhos, entre os quais possuir um aparelho de televisão. De repente há um corte de pessoal na fábrica e, como o rapaz não é especializado, é despedido” (Programa da peça, 1967). Sob pressão, e desesperados, trocam o afeto pelo ódio e chegam à crueldade. O conflito se instaura quando Nina propõe apelar para a ajuda da família dela, o que Zé rechaça. Ao saber que ela se encontra grávida, ele sente-se, no início, alegre. Depois essa constatação alimenta acirrada discussão:

⁹² MERCADO, Antonio. *A crítica teatral de Alberto D’Aversa*. Dissertação de Mestrado, Biblioteca ECA, v.2, microficha 668.

Zé - [...] Por isso mesmo 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. (MARCOS: 1984, p. 117)

Essa discussão definiria, segundo Vieira, “a intersecção do problema de base, a gravidez, com o conflito que se delineava desde o início, o desemprego” (1994, p. 102). Zé, descontrolado, esmurra violentamente o ventre de Nina provocando o aborto. Seria essa, na concepção de Vieira, uma das cenas mais violentas de toda a dramaturgia de Plínio, pelo que representa em si e pela solução estrutural, pois se escamoteia, no início, com o auxílio do ritmo de informações, esse desenlace inesperado, chocante. No programa da peça encenada no TBC, Plínio registrou: “Não estamos aqui para agradar. Estamos aqui para colocar um problema sério. E o colocamos em sessenta minutos. O resto do tempo esperamos que o nosso público gaste em resolver o problema que exige urgente solução” (MARCOS: Programa de *Quando as máquinas param*, 1967).

Apesar desse e de outros empenho favoráveis, a peça não agradou Macksen Luiz:

Quando as máquinas param, [...] ainda que mantenha as características da obra de Plínio Marcos, não consegue reproduzir com a mesma espontaneidade expressiva a carga de tensão de um traço de realidade. [...]. *Quando as máquinas param* não tem fôlego para ampliar politicamente a trama. (“Sem a marca de Plínio Marcos”, *Folha de São Paulo*, 19/06/2001)

O crítico apontou um realismo pouco verossímil, que tornou os personagens “mentirosos e falsos como uma categoria social” (idem, ibidem):

A raiva que o desempregado acumula diante das injustiças dá alguma dimensão psicológica ao personagem, mas, por outro lado, a mulher se revela esquemática na sua puçá autenticidade. Num texto realista, se os personagens escapam do figurativo, perdem inteiramente o contorno, desfazendo-se na inverossimilhança.

A primeira versão de *Quando as máquinas param* data de 1963, e tinha por título *Enquanto os navios atracam*. Foi escrita para integrar um projeto universitário realizado no Teatro de Arena que previa pré-estréias universitárias como estratégia (criada pela Firma Nagib Elchmar) para levar público ao teatro reduzindo preços. Dirigida por Plínio Marcos, contava no elenco Walderez Mathias de Barros (Nina), o próprio Plínio (Zé) e Renato Côrrea de Castro (Seu Mané). Em 1967, a versão definitiva teria apenas dois personagens, Nina e Zé. Estreou no Teatro de Arte, (subsolo) anexo ao Teatro Brasileiro de Comédia, mais uma vez dirigida por Plínio Marcos e interpretada por Míriam Mehler e Luiz Gustavo.

Décio de Almeida Prado comenta que a direção de Plínio, desta vez, esteve “numa linha menos imaginosa, menos plástica, mais apegada à realidade cotidiana”. A virtude, representada por Nina, “parece menos autêntica”, contrapondo-se com a representatividade do homem em Zé, que marca nos seus “movimentos ascendentes e descendentes de humor, nas suas explosões afetivas, na sua linguagem sempre concreta, sempre figurativa, todo o interesse da peça” (1987, p. 233).

Melhor montagem, em termos de apresentação e de repercussão, aconteceu em 1971, com direção de Jonas Bloch, no elenco Walderez e Tony Ramos. A intenção, nesse empenho maior, era popularizar o teatro, sair para fábricas, levar a mensagem de Nina e Zé aos seus pares em seu próprio ambiente de trabalho. Popularizar o teatro com a participação dos sindicatos era idéia antiga de Plínio, agora concretizada com a ajuda de Paulo Cshe, da diretoria do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Fiação e Tecelagem, que pedira a Plínio, a Juca de Oliveira e a Antunes Filho, em 1968, que preparassem em um salão um espaço exibições permanentes. Concretizado o projeto, três anos depois, começaram as representações, entre elas uma de *Dois perdidos*. *Quando as máquinas param* foi encenada para milhares de trabalhadores, logo depois do expediente. Jonas Bloch, diretor formado pela Fundação Brasileira de Teatro do Rio de Janeiro, afirma que, para cumprir essa que foi uma das suas melhores experiências, precisou se esforçar para “abrir mão de toda a formação que pudesse ter em arte, fazendo com que ela atuasse por trás”⁹³. Tal foi a repercussão positiva de *Quando as máquinas param* dentro das fábricas que, ainda em 1971, Plínio

⁹³ “A experiência: teatro nas fábricas”. São Paulo, *Correio da manhã*, 14/9/71.

pensou em continuar no projeto com outras pelas, *Jornada e Homens de papel*. (Miriam Ignes Pimentel *Correio da Manhã*, 14/9/1971).

Como se vê, a dramaturgia de Plínio, no início dos anos setenta, vivia contraditoriamente os percalços da censura e a liberdade de falar aos operários. Talvez refletisse, nesse jogo antagônico, e em forma reduzida, a situação geral do teatro brasileiro de então, que buscava caminhos num contexto adverso. Em termos gerais, no começo da década a movimentação teatral se caracterizava, como afirmam Magaldi e Vargas, pela necessidade de tomar posição, “pelas escolhas conscientes, pelo propósito de definir um caminho” (2000, p. 395). Escolher na pluralidade vigiada, era essa a missão, e, nesse esforço, os atores (profissionais e amadores), os autores, as companhias, todos se empenharam:

Chegou-se ao estágio em que a diversidade é signo de amadurecimento e se, por um gosto pessoal, se pode preferir esse ou aquele testemunho, se tem obrigação de reconhecer que a obra de arte de linha adversa apresenta os mesmos direitos de cidadania. (idem, *ibidem*)

Não faltou coragem, embora fosse preciso fazer um “recuo estratégico” em certos momentos. Autores e encenadores “joga(va)m com as armas que lhes permit(iam) utilizar” (2000, p. 396). As lutas desse tempo difícil podem ser gravadas, por várias razões, com as palavras liberdade e dignidade. Até por aquilo que não se pôde realizar. Além da censura, havia o constrangimento oficial na limitação do patrocínio. Em São Paulo a Comissão Estadual de Teatro administrava verbas irrisórias. O auxílio mais significativo ocorreu no final de 1973, quando o SNT ofereceu uma ajuda ponderável às companhias em troca da venda de ingressos a preços populares. No geral, resolveu pouco. Afetado pela inflação crescente e pelo excessivo custo de produção das peças, o auxílio governamental, pelo SNT, acabava, via de regra, insuficiente. Assim, dois problemas afligiram o teatro nos grandes centros na primeira metade da década: falta de subvenções adequadas e falta de liberdade de expressão.

Plínio, que não aceitava teatro subvencionado pelo Governo, andou com as próprias pernas o quanto pôde. A partir de 1972, ano em que *Navalha na carne* voltou

a ser censurada, resolveu enfrentar novos caminhos, nem sempre identificados com aquilo que o tornou conhecido, mas que, pelo que propuseram e pelo que repercutiram, passam por iniciativas logradas. São eles: montagens mais simplórias para teatros periféricos e do interior do Estado, e abertura a novas linhas temáticas e formais, os musicais e o misticismo.



Década de setenta, *Navalha na carne* é novamente censurada. Plínio avisa que vai desistir da carreira de dramaturgo.

Essa reorientação não implicou abandono daquilo que mais forte marcou sua dramaturgia, essa mistura de violência e linguagem exacerbada, em contextos de miserabilidade social. Em 1976, *Querô, uma reportagem maldita*, recebeu o prêmio de melhor romance, pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes). A intenção inicial, em *Querô*, era escrever um texto para teatro, mas, temendo a censura, Plínio achou mais passável o gênero romance. Tempos depois, em 1979, quando o processo de abertura político começa a intensificar-se, Plínio sentiu-se motivado a adaptar o texto para o teatro. Mas ela só foi montada em 1992, pelo Grupo TAPA, de São Paulo, com direção de Eduardo Tolentino de Araújo, elenco composto por Aiman Hammoud, Amélia Bittencourt, Brian Penido, Clara Carvalho, Daniel Réus, Denise Weinberg, Ernani Moraes, Guilherme Sant'anna, Gustavo Engrácia, Heliomar Manzo, Márcia Dib, Paulo Giardini, Wagner Veiga e participação especial de Walderez de Barros.

O romance conta a história de Querosene, o Querô, um menor delinqüente, educado, desde criança, no submundo. Preso depois de roubar um estrangeiro no

cais de Santos, é espancado pela polícia e mandado para um reformatório, onde é currado. Foge, depois de matar homossexual. Livre, Querosene frequenta um terreiro de umbanda, onde faz amigos e arruma uma namorada. Num bar perde uma partida de sinuca e, sem dinheiro para pagar, apanha. Na saída, encontra os policiais que o mandaram para o reformatório. Sem dinheiro para comprar a liberdade, ganha tempo, rouba o revólver de um pivete, volta ao bar e envolve-se em tiroteio com os policiais, mata um e sai ferido. Amparado por um repórter, conta-lhe sua história, e o repórter a conta aos leitores, mas dando voz ao marginal, fazendo-o narrador.

Adaptada para o teatro, a história, agora contada pelo repórter, se estende um pouco. Em cena, com situações em flash-back, passado e presente se intercalam e se fundem, forçando a tensão do conflito, montada, em parte, na perseguição a Querô movida por Sarará, um dos policiais daquele confronto. Oswaldo Mendes, n`O *Correio da Manhã* (06.12.92), relaciona os quadros apresentados à situação do país:

Em outros tempos, o teatro de Plínio Marcos era um teatro de exceção. Revelador. Provocativo. Nestes nossos tempos de agora, ele continua provocativo e revelador. Mas não é mais o relato da exceção. O que ele mostra virou regra. Por isso, é possível até que não comova tanto, nem incomode tanto. São tantos Querôs. São tantas mortes. Tanta miséria. Antes havia o pobre e havia o bandido. Hoje, é tudo bandido.

Alberto Guzik, sem entusiasmo, considera o texto “desagradável” (*Jornal da Tarde*: 11.12.92). Edgar Olímpio, no *Diário Popular*, sente em Querô “um dos mais expressivos espetáculos da atual safra teatral paulistana” (online, 2005).

Oração para um pé-de-chinelo é de 1969. E também esta seria encenada dez anos depois de sua criação, em 1980, no Teatro Tereza Rachel, tendo no elenco Dulce Rodrigues, Mauricio Nabuco e Chico Martins, direção de Alberto Magno. Na ocasião, Plínio declarou:

Em 68/69, em São Paulo, cidade onde moro, todas as manhãs as manchetes dos jornais apresentavam em letras garrafais o número de vítimas dos Esquadrões da Morte. Contra o bando de policiais-bandidos poucas vezes se atreviam levantar. Foi aí que resolvi escrever *Oração Para um Pé-de-chinelo*. (MARCOS, *Jornal da Tarde*, 28/jun./1979)

O sentimento humanístico-cristão já o carrega o próprio título, o que é reiterado na trama, pelo que faz passar de piedade aos personagens, gente desgarrada, solta no mundo. O bandido Bereco, que para fugir do Esquadrão da morte, refugia-se num barraco fazendo reféns seus ocupantes, Rato e Dilma, uma prostitua. Dilma ganha a confiança de Bereco, sai para comprar comida, porém, minutos depois, em seu lugar chega o Esquadrão da Morte. No momento de maior tensão e desespero, Bereco faz um discurso sincero e é reconhecido como uma vítima da sociedade.

Para Mackesen Luiz, Plínio “acerta quando apresenta os marginais como um repórter escrupuloso: sem idealizações ou falsas tintas”. Fica evidente que não é sua pretensão “fazê-los bons para melhor apresentar o mundo que o fez marginais. Eles são o que são, nada mais” (LUIZ, *Jornal do Brasil*, 17/jul./1980). Mariângela Alves Lima atenta para o conflito instaurado a partir da linguagem dos marginais:

Por uma fidelidade ao realismo, essas personagens não podem se afastar de uma linguagem dura e empobrecida, onde não há termos para designar os sentimentos. Enquanto isso, eles expressam, através da pausa, de reticência e da omissão, um abismo de carências que grita silenciosamente a humanidade perdida. (LIMA, *O Estado de S. Paulo*, 12/ jul./ 1979)

Na concepção de Sábato Magaldi, a contundência da peça se escora nos personagens “destituídos de qualquer resquício moral, animalizados no processo único da tentativa de sobrevivência, elas se emaranham na desconfiança mútua e tornam-se inimigas uma das outras” (MAGALDI, *Jornal da Tarde*, 17/jul./1979). Ilka Zanotto observa, na *Isto É* (11.07.79), que Plínio “limita-se a flagrar o comportamento vicioso dos indivíduos, seu vocabulário limitado e repetitivo, o embrutecimento fatal que se traduz num relacionamento tão violento quanto o mundo que o gerou”.

Em 1988 sai *A mancha roxa*. Então livre da censura que por muitos anos o atormentou, Plínio coloca em cena um assunto tabu, a aids, doença então ligada à promiscuidade sexual e, não raro, à conduta homossexual. O incômodo aumentava quando a tudo isso se juntavam os contratemplos da vida nas penitenciárias. Escritor

popular entre os detentos, Plínio foi convidado pelo Dr. Dráuzio Varela para gravar um documentário sobre a aids, destinado à orientação prisional. Aceitou, desde que não houvesse censura ou corte ao seu texto. Queria dizer, por exemplo, que a disseminação da doença nas celas se devia ao sistema penitenciário, que afastava criminosos da sociedade sem zelar por sua integridade. Elaborou então um monólogo, *Ei, amizade!*, contando com dados disponibilizados pela Corregedoria do Estado de São Paulo. Nele, alertava sobre risco da doença, pedia mudança de comportamento.

A mancha roxa é um desdobramento desse monólogo, retratando agora universo das prisões femininas, sem ignorar o mundo exterior. A peça teve duas montagens. A estréia aconteceu em 1989, no Teatro do Bexiga, dirigida por Léo Lama (Leonardo de Barros, filho do dramaturgo), no elenco Beth Daniel, Camila Bolaffi, Claudia Campos, Dione Leal, Elaine Gonçalves, Graça de Andrade e Leila Pantel. A segunda montagem aconteceu em 2001, na Sala Experimental do Teatro Augusta, dirigida por Roberto Lage, com interpretação marcante de Isadora Ferrite. Apesar do intervalo de dez anos, o assunto base continuava atual, e a peça “não recebeu o castigo do esquecimento”, julgou o Sábato Magaldi (1998, P. 228).

Apesar de tematizar a aids, esse nome não aparece no texto. Em seu lugar Plínio usa “mancha roxa”. Os problemas da doença se fundem ao retrato da burocracia carcerária, um sistema que, na prática, criou normas internas, também aplicadas e administradas pelas detentas. Dos conflitos emergem o egoísmo, a mesquinharia, em quadros de conflitos que lembram um salve-se-quem-puder darwiniano. As presidiárias contaminadas só se tornam “solidárias”, só se entendem, às vezes, quando resolvem agredir, até sexualmente, as outras, não contaminadas, para passar-lhes a doença. A linguagem repete a sanha estilística no autor em quadros semelhantes de violência: vulgaridades, gíria, calão, tudo para reforçar o sentido de realismo.

Numa cela precária, sete “damas do Apocalipse”, como Guzik (*Jornal da Tarde*, 13/ago./1988) chama as personagens, se digladiam. Conseguiram reunir-se ali negociando favores sexuais com uma carcereira. Entre elas estão uma enfermeira (“Doutor”), uma professora, uma psicóloga (Isa), e uma advogada religiosa (Santa).

Ao amarrar o braço de Isa para injetar droga, Doutor nota a mancha roxa. Confirmada a doença, o pânico toma conta delas, surgem os conflitos. Grelão, carcereira autoritária e corrupta, procurar impor-se. Descobre-se, depois, mais uma com a mancha e, afinal, constatam que todas estão contaminadas. A professora exige do governo tratamento, alegando terem chegado sãs ao presídio: “Eu, aqui dentro, estou sob tutela do Estado. O Estado é responsável por mim. Se eu fiquei com a roxa, eles têm de me tratar. Têm de me limpar e me devolver limpa pro convívio social (MARCOS: *A mancha roxa*. In: VIEIRA: 1994, p. 148).

A fatalidade da doença encima o acúmulo de males anteriores, revelados tanto na sua exposição direta quanto na veemência verbal e orientando também por um ressentimento em relação ao tratamento que lhes dispensa a sociedade. Tentar contaminar as outras é, por isso, também uma forma de protesto. Ser “roxa” significava não ter mais chance à vida. As seqüelas físicas da doença, expressas também no tom baixo e cansado das falas, impedem-nas, a certo instante, inclusive, de gritar.

A revolta da professora ganha força, induz ao sentimento de motim: “cada roxa faz mil. Cada uma, mil”. Em cena, as “roxas” oferecem o corpo ao público, insinuando querer contaminar outros. Outro momento forte é quando, sob as seqüelas da doença, tentam gritar, mas, enfraquecida, a voz claudica. Plínio pretendia conscientizar, talvez moralizar, o que soaria estranho em face de algumas de suas atitudes.

Figurino simples, como ditava a realidade; cenário mínimo, reduzido a alguns colchonetes. O crítico Alberto Guzik, em artigo na *Veja* (9/07/1989) e citado no sítio oficial de Plínio, afirma que *A mancha roxa* é polêmica por desencadear “reações que desvelam tanto a psicologia das personagens quanto o sistema que as levou ao crime”. Sob esta perspectiva, a peça retoma “*Barrela* em versão feminina”:

Plínio Marcos debruça-se sobre a hierarquia dos presídios, suas leis internas, a relação ambígua com carcereiros e prisioneiros, a atividade sexual, a droga. A doença fatal, na realidade, é o elemento catalisador da explosão de conflitos latentes. Depois de se digladiarem entre si, as presas descobrem seu abandono total. A sociedade está surda e cega para elas. Superando as diferenças pessoais, as mulheres se vêm na posse de uma terrível arma: o vírus.

Unem-se então num plano de vingança que faz delas damas do Apocalipse. (online, 2003)

Em 1990, Plínio recusou o Prêmio de Melhor Autor de Teatro conferido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Era um protesto contra uma crítica que apontava *A mancha roxa* como uma obra-prima que ninguém deveria assistir. Talvez o dramaturgo tivesse interpretado mal essas palavras, que pretenderiam apenas expressar, de forma mais veemente, o incômodo que o texto causava.

A mancha roxa, apesar da forte carga de denúncia social, antecipa, em alguns aspectos, certo tom místico-religioso que Plínio adotaria a partir de então. Para alguns críticos trata-se de uma forte guinada, e negativa, comparada ao empenho anterior, como entende, por exemplo, Paulo Vieira, que vê nisso uma perda de qualidade. Plínio, meio azedo com esse condicionamento crítico, sempre esperando dele as mesmas coisas, resolveu algumas recusas alegando que só dão mais importância a uma obra quando o autor morre. E todos o problema dessa recusa crítica poderia ser resolvido no programa de uma experiência variada e aberta, como este, revelado na *Última Hora* (15.01.1978): “O que existe de bom em mim é que eu freqüento botequim, roda de samba, futebol, teatros, vou às faculdades discutir, e, vendendo meus livros na rua, qualquer cidadão pode me dar um esculacho” (*Última Hora*, 15/jan./1978). Plínio reclamou algumas vezes contra esse enquadramento restritivo da crítica. Haveria nisso um sentido de disciplina que o incomodava porque não se sentia plenamente capaz adotá-lo. Além disso, o escritor resistia ainda a um julgamento escorado apenas em pressupostos intelectuais. E essa postura explicaria, ao menos em parte, certa resistência a pesquisadores oficiais, acadêmicos. Foi ríspido algumas vezes, como quando, abordado por Paulo Vieira, autor de *Plínio Marcos, a flor e o mal*.

Infelizmente, quando do início da elaboração do presente trabalho, tivemos apenas um único contato com o autor santista. Abordado

uma segunda vez para alguns esclarecimentos, disse-nos que fizesse a pesquisa como se ele estivesse morto. (1994, XV)⁹⁴

4. Desvios: *Jornada de um imbecil até o entendimento, A dança final.*

No final da década de sessenta, com nome já firmado dramaturgo polêmico, Plínio decide levar aos palcos *Jornada de um imbecil até o entendimento*, até certo ponto (veio logo depois de *Barrela*) um desvio de rota. Entusiasmado com o sucesso de *Dois perdidos* e *Navalha*, Plínio refez, em 1968, a versão de 1965, refeitura, por sua vez, de *Os fantoches* ou *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, escrita e encenada em 1960. Escrevera-a, em 1960, convencido de que poderia escrever dez peças iguais a *Esperando Godot*, e essa presunção quebrou-se ante as deficiências do texto, acusadas até grosseiramente por Pagu (ver cap. II).

Comparada à *Barrela*, *Dois perdidos* e *Navalha*, *Jornada* perde na tessitura e no pique dramáticos. Popo, Mandrião, Teco, Pilico e Manduca são personagens amorfos, frouxos no desenho psicológico, cinco miseráveis “à beira de um abismo”. Plínio tentou em parte o modelo de *Barrela* situando esses personagens no submundo, como “mendigos profissionais”. Mas a dimensão metafórica (alguns miseráveis à beira do abismo) amaina o realismo desses qualificativos. Pouco falta a essas criaturas para se lançarem no vazio existencial, no universo do não-ser, situação ao agrado do Teatro do Absurdo ou “teatro filosófico”, como nomeava Pagu.

Em uma clareira à beira do abismo os mendigos mantêm amarrado um deles, Manduca, preso por ter roubado o chapéu de outro mendigo, Mandrião. Concordam todos com a pena de morte pelo crime, em atenção à vontade de Mandrião, o chefe, líder e juiz. Os outros apenas ratificam sua vontade, e Manduca deve morrer. As

⁹⁴ Há que se fazer uma ressalva justa: nem sempre Plínio agia de forma brusca quando procurado por pesquisadores. Em vida, muitas vezes abriu as portas de sua casa para estudantes e pesquisadores, e chegou mesmo a ceder caixas de escritos para que seu trabalho fosse fomento de pesquisa, como aconteceu com os autores de *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*, 2002.

réplicas demonstram que Plínio tencionava reverberar o absurdo da situação, mas, ao contrário do que Beckett no seu *Godot*, faltaram contundência e poesia. O problema, segundo Pagu, foi Plínio tentar ajustar “reportagem” ao teatro filosófico, sem conseguir realizar nem uma coisa nem outra. O absurdo não se conforma e sobra o vazio de palavras. É o que se pode observar quando Teco, sob comando de Mandrião, opina sobre o destino de Manduca: “Eu acho que basta jogá-lo no fundo do abismo”. O chefe rebate: “Não, não basta. Um dia ele sai de lá e continua sendo a mesma ameaça para nós”. Sente-se que essa última fala não viabiliza o absurdo desejado, e essa impressão se repete em outros contextos. Além disso, a construção psicológica das personagens falha. Mandrião, por exemplo, aparentemente propenso ao cinismo, acaba um moralista primário (VIEIRA: 1984, p. 159): “Está vendo, Teco? A gente procura ajudar, faz tudo e eles ainda se sentem infelizes, se queixam, se revoltam. Como os homens são ruins!” O contraponto de Teco é também moralizador: “Não, os homens não são maus. Eles são ignorantes. Mas nós, os homens de fé, estamos no mundo para esclarecê-los”. Os personagens demonstram às vezes certa inocência, uma pureza imprópria dos marginais. Também falta-lhes o ânimo para agir quando um situação pede normalmente ação: a certa altura, Manduca tenta aliciar Popo para ser liberto – momento propício para se estabelecer o conflito dramático. A cena, no entanto, transcorre linearmente, sem qualquer alteração no comportamento estático das personagens. Por fim, Manduca atira-se no abismo, e os personagens deixam o palco. A última réplica sustenta a inoperância do absurdo tentado: “A vida é engraçada. Uns morrem, outros partem... nada mais”. No geral, fica a impressão de que Plínio não assimilou a proposta do Teatro do Absurdo, linha que chegou ao Brasil através das traduções de Pagu e sobre a qual certamente se discutiu na ocasião da leitura de *Esperando Godot*. Observou Pagu, naquele artigo de 1960 em que desautorizou Plínio, que o teatro de teor filosófico é

o mais árduo, o mais complexo para ser trabalhado. [...] A simples leitura de algumas obras dum teatro de base filosófica não autoriza ninguém a escrever dentro dos seus moldes. [...] Onde não há base, será inútil falar-se de influência, pois a leitura de textos de teatro filosófico, ainda mais leitura à ligeira, não pode conferir uma receptividade, um aproveitamento, ao ponto de se considerar

produzida uma influência. (“Uma peça e um diretor”, *A Tribuna*, Santos, ag. 1966)

Magaldi teve boa impressão da encenação de 1968, no Teatro Opinião do Rio de Janeiro, sob direção de João das Neves e elenco composto de Ari Fontoura, Milton Gonçalves, Teça Denoy de Oliveira, Jorge Candido e José Wilker. Anotou:

O autor que denúncia com violência as mazelas sociais cede lugar aqui ao moralista que procura corrigir os erros e costumes, sem perder a mira, mas caçoando também dos próprios recursos teatrais. O diálogo mantém sempre a objetividade e a virulência do autor de *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, e ao mesmo tempo adquire a quase amenidade de quem prefere não agredir, mas aliciar pelo riso⁹⁵.

O elogio não segura os reparos. Para o crítico, *Jornada* “situa-se em nível inferior aos melhores textos de Plínio”. Mas ela demonstra, por outro lado, que o dramaturgo não se esgotava temática e formalmente, impressão que, em termos projetivos, poderia servir para alguns desvios posteriores, para o musical, para misticismo. Magaldi e Vargas, registre-se, foram os únicos, tanto quanto se pôde observar, a informar sobre montagem da peça em 1962, no Teatro de Arena, por atores do Teatro Universitário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com o autor na direção (2001, p. 360). Foi sua primeira experiência teatral na capital.

Contrariando os críticos que viam sua obra evoluindo apenas dentro do drama e abordando marginais e marginalizados, Plínio escreveu, em 1993, *A dança final*, uma comédia com gente da classe média. Quando a escreveu, Plínio vivia fase confortável, casado com Vera e morando em Higienópolis. Publicou-a no ano seguinte, pela Maltese, de São Paulo. Só em 2002 foi ao palco, no Teatro Itália, em São Paulo, (estréia: 25.04.02), sob a direção de Kiko Jaess. Seguiu depois, com sucesso, para Campo Grande, Fortaleza, Goiânia e interior paulista.

Nela, Plínio coloca em cena um casal, Menezes e Lisa, com dois filhos e vida financeira estável. Estão prestes a comemorar Bodas de Prata quando, com a

⁹⁵ “Teatro”, *O Estado de São Paulo*, 3/set./1969

impotência de Menezes, a rotina da família se altera. Discussões até então banais sobre a piscina, a sauna do prédio, as vizinhas, a troca do carro, a situação dos filhos na escola ganham novas dimensões. Menezes se aborrece; Lisa, que pressagiava uma emocionante festa de Bodas, sofre. As conversas sobre alguns aspectos da celebração acabam em discussão, externalizando diferenças entre homens e mulheres em contexto de valores da classe média.⁹⁶ Ao fim, na cama, ela enfrenta um marido desolado, contrário à festa. Ela ameaça: se ele inviabilizá-la, vai revelar a todos o mal que o acomete. E coloca uma valsa para dançarem.

Na citada montagem de 2002, Nuno Leal Maia interpretou Menezes e Aldine Muller, Lisa. Ao comentar o tema da sexualidade, na forma como o texto a discute, Nuno admite que a peça antevê a busca de solução mais recente para o problema, como o Viagra, mas o modo de ver a questão em 1993, quando foi escrita, podia ser diferente: “Menezes é o típico machão. Um homem que encara o pênis como o centro de sua vida e não se conforma com o fato de ficar impotente logo quando consegue uma posição social”. Para Aldine Muller, Lisa, personagem “desglamourizada”, é uma mulher de princípios religiosos, dona de casa comum e que não quer mais do que a felicidade do ninho, mulher que vive “à sombra do homem” e cujo maior sonho “é comemorar as Bodas de Prata e ter uma segunda lua-de-mel”.⁹⁷

A mudança de gênero e de foco perturbou alguns críticos. O encarte da produção, quase neutro, diz tratar-se de “uma comédia demolidora focada na burguesia”⁹⁸. Paulo Vieira prefere vê-la como uma “deliciosa comédia de costumes”, feita para ridicularizar os valores da classe média (1994, p. 97). Farid Zaine apontou essa quebra de expectativa em termos mais severos, identificando defeitos de concepção:

A peça exibida nesta semana no Teatro Vitória, ‘A Dança Final’, tinha tudo para atrair um público realmente interessado em bom teatro. Afinal, tratava-se do último texto escrito por Plínio Marcos, autor de obras-primas como ‘Navalha na Carne’, ‘Abajur Lilás’, ‘Homens de

⁹⁶< <http://www.pliniomarcos.com/teatro/danca-final.htm>>. Acesso em 22/04/05

⁹⁷< <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2002/mar/01/41.htm>>. Acesso em 22/04/05

⁹⁸<<http://www.farolnews.com.br/mostran.>> Acesso em 22/04/05

Papel' e outras, só para citar algumas das mais celebradas peças do polêmico e genial dramaturgo paulista [...] Como era de se esperar, o Teatro Vitória ficou completamente lotado. Contudo, o resultado de tantos bons elementos [atores, direção] foi completamente decepcionante: a peça não chega a ser um horror total, mas é muito, muito ruim; ao final, nada de aplausos calorosos, apenas uma saudação simpática e contida de uma platéia educada (que pagou R\$20,00 pelo ingresso). Uma pena⁹⁹.

A dança final foi das últimas peças que Plínio escreveu. Deixou algumas inéditas, hoje no acervo da família. *O Bote da loba*, de 1998, foi o último texto escrito.

5. Um místico, talvez, ou quase isso.

O governo Figueiredo (1979-1985) passou à História como aquele que abriu o Congresso, trouxe de volta o pluripartidarismo, pôs fim à censura, e promoveu a anistia política, feitos que, reunidos, convencionou-se chamar de abertura política. O governo seguinte (1985-1990), de José Sarney, foi, como ele reiterou à sociedade (quase um desculpa pela sua inoperância administrativa), de transição democrática, definição que também carrega um sentido restritivo, que desculpa a inércia em termos de reformas sociais de base, o que, de resto, aconteceria, em maior ou menor grau, no governo seguinte, de Fernando Collor-Itamar Franco, com a diferença de que, nos dois casos, cresce assustadoramente a corrupção.

Com a abertura, fenece aquele fator desencadeador da revolta militante, do gesto politicamente indignado. Desfeitas as amarras da censura, o intelectual e o artista puderam desfrutar, a seu gosto, as benesses da liberdade. A luta agora podia ser por patrocínios, e, neste particular, como aqui se viu, Plínio não tinha facilidade, por índole pessoal. Suas peças mais polêmicas e de sucesso, chegaram a ser entendidas, então, equivocadamente, apenas como protesto político em um regime

⁹⁹< <http://proteus.limeira.com.br/noticia>>. Acesso em 22/04/05

de exceção. Insistir naquela rebeldia, nos anos oitenta, pareceria anacrônico. E já não soava absurdo e alienante aceitar o teatro comercial. Walderez de Barros assim avaliou a situação:

Na década de 1980, o Plínio manteve sua coerência enquanto grande parte das pessoas foi procurar sua turma, cuidar da vida achando que tudo já estava melhor e tal. Ninguém se interessava por alguém que continuava denunciando, lutando e falando. A década de 1980 foi a década dos yuppies e esse tipo de pessoa não está interessado em Plínio Marcos. Já na década de 1990 começaram a se interessar novamente porque viram que a coisa continuava de mal a pior. (2002, p. 21)

Carlos Pinto (*Expressão Verbal*, 2005) acredita que Plínio enveredou pelo misticismo, no final dos anos setenta, por considerá-lo uma alternativa em face do quadro político desfavorável. Teria, pois, sido versátil para continuar dramaturgo. Vera Artaxo (*Expressão verbal*, 2005) aceita essa compreensão e a ela acrescenta outra, a de que haveria também motivações íntimas. De fato, Plínio, amadurecido nos anos, e ainda precisando vender livros nas ruas, Plínio deixou-se então levar por certa espiritualidade, uma inclinação meio anárquica pelo esoterismo, pelo tarô, contaminada de reminiscências espírita-cristãs, de base familiar, e temperada pela ânsia de auto-conhecimento. Essa postura causou estranheza a quem conhecia o santista abusado, o boêmio irreverente e falaz, o dramaturgo sem papas na língua, de temática “suja”. Talvez fosse um oportunista, pensasse em uma peça vendável, ou no mercado livreiro. Seria mesmo possível especular, com o risco do equívoco escandaloso, sobre crise existencial. Vera Artaxo (2005) arriscou uma opinião: Se antes não se dedicou a escrever textos nessa orientação foi porque suspeitava que os leitores que o conheciam entenderiam essa atitude como escapismo, num quadro (anos setenta, começos dos anos oitenta) em que havia contra quem brigar objetivamente. Seja qual for a opinião, Plínio se apresentou como místico, paramentou-se como místico, falou como místico. Pode-se argumentar que era bom ator, e a experiência de camelô ensinara-o a convencer. E tanto insistiu que demonstrou, ao menos, não ser refratário à experiência espiritual, mística, mágica.

Sua obra mais social aponta sinais esparsos aqui e ali, do tipo “tudo, quem sabe é Deus”. Em outros momentos essa presença será mais intensa.

O interesse pelo misticismo pode ter raízes antigas. Segundo Tanah Correa, essa inclinação resultaria de sua longa experiência familiar e circense religiosa e mística (CORREA, Expressão Verbal, 2004). Plínio teria, de acordo com essa visão, encontrado naturalmente o momento de externalizar na literatura seu lado místico e religioso. De fato, no circo, em Santos e pelo interior, conviveu com a mística cigana, aprendeu com “mestre Zagaia” a arte “subversiva” daquele povo, interessou-se pela bioenergia, aprendeu a ler cartas, a dominar o tarô. Ainda em Santos, subia morros com amigos para visitar preto-velho e mãe de santo.

O misticismo afro-brasileiro ele o assimilou melhor na convivência, principalmente na década de 70, com sambistas de São Paulo, mestres da cultura popular. Eles fizeram-no tomar gosto, ou pelo menos se interessar, pela macumba, pelo candomblé, experiência que reforçaria, segundo uma perspectiva elitista de cultura, sua condição de marginal. Subiu o morro do Embu com os amigos Zeca, Toniquinho, Jangada, Talismã e o Geraldão, um “crioulo craque”, que “sab[ia] o que os santos bebem” (1984, p. 17). Foi Geraldão quem lhe aconselhou consultar uma mãe de santo, Dona Irena, de um terreiro de Santos. Disse-lhe: “Tu não faz mal pra ninguém e nada dá certo. Toda hora, polícia. Censura. Não pode trabalhar. Tem coisa feita nessa parada.” [...] Tu é bem chegado na raça. O crioléu gosta de ti. Vai hoje mesmo”. Plínio foi para sua cidade natal, à Vila Guarani, e contou seu caso para a guia espiritual, que pediu-lhe um despacho na Avenida Jabaquara, ritual com champanhe, pinga, ovos, velas, flores. Foi o que fez, e acabou preso, metido num camburão. Eis como descreve a cena na delegacia: “O delegado: Plínio Marcos fazendo macumba? Mas que é isso? Te conheço como comunista e você me aparece como macumbeiro. Vá com Oxalá, que eu também sou da fé”. Saiu no jornal, no dia seguinte: “Plínio Marcos fazendo macumba” (1984: p. 67). O dramaturgo disse ter saído da experiência com o corpo fechado, pronto pra enfrentar os censores. Nem tanto.

No final dos anos setenta, quando o interesse pelo esoterismo cresceu, ele procurou conhecimento nos livros, assistiu a palestras sobre métodos de auto-

conhecimento. Estudou medicina chinesa tradicional, magnetismo, a cura através de metais, das cores, do in e do tarô. Com o tempo, disse certa vez, criou um método próprio de leitura de tarô, e foi se fazendo profissional. Às vezes, ao tratar do assunto, brincou: “Comecei a arrumar clientes, essa coisa toda, a brincar, porque o meu negócio sempre foi brincar”. Mas, par evitar mal-entendidos, coisa que ele pode não ter conseguido, avisou que “o tarô é uma arte subversiva. O que o tarô faz mesmo é ajudar no auto-conhecimento, meta importantíssima a ser alcançada a cada novo dia de minha vida” (online, 2005).

Em 1998, Plínio começou a receber em casa gente interessada em tarô - médicos, psicólogos, dentistas, artistas. Esse “negócio” começara antes, ainda quando morava no Edifício Copan, onde já lia os segredos das cartas para muitas pessoas. No começo da década de noventa, criou o curso “O uso mágico das palavras” e passou, como o mambembe que sempre foi, a ministrar oficinas em vários lugares do país. Houve quem estranhasse: “tem gente que me criticou por entrar nessa linha mística” (MARCOS, 1998). O trabalho com o tarô, com jeito de terapia, misturava ensinamentos de Jung sobre inconsciente coletivo, o qual podia, segundo Plínio, ser trabalhado sob bases mitológicas, com cartas que representam vinte e dois arquétipos. Indagado se seu baralho era mágico ou não, ele respondeu que era, mas não no sentido sobrenatural. Era um elemento instigador para o auto-conhecimento.

Detectar projeção espiritualista ou se sentido místico em sua obra não implica reconhecer aí uma tendência específica, com forte base bibliográfica, nem se pense que, com esse interesse temático tivesse o dramaturgo deixado de lado aquelas preocupações de forte apelo realista que lhe granjearam fama. Mas se admitirmos sua dramaturgia algumas mudanças de rota em relação ao seu interesse maior, de denúncia realista candente, então podemos supor que algumas de suas obras de assunto espiritualizado se apresentam como desvio, um desvio nem sempre do agrado dos críticos. E a indisposição de alguns deles com a tonalidade mística de algumas de suas peças levou-o a defender sentimentos espiritualizados, os quais, segundo admitiu, poderiam ser também uma forma de subversão, a subversão que sempre esperaram de seus textos. Suas justificativas incluíam uma forma específica de conceber a religiosidade:

Sou um homem à procura de religiosidade. Dispensa-me dos rótulos, por favor, e eu te explico que a religiosidade nada tem a ver com seitas, igrejas, grupelhos carolas, fanáticos acorrentados a dogmas e superstições. A religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou adaptação a um sistema político-social injusto. Aliás, a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao auto-conhecimento. E o auto-conhecimento leva o homem à subversão. (Programa de *Madame Blavatsky*, 1985)

Admitindo, portanto, esse imbricamento de espiritualidade e subversão, Plínio escreveu, nas décadas de setenta e oitenta, *Jesus Homem*, *Madame Blavatski*, e *O homem do caminho*.

Jesus-Homem, de 1978, “um dos raros textos em que o dramaturgo troca a denúncia social pela ternura”¹⁰⁰, é a última versão de *Dia virá*, peça criada em 1967 e encenada no mesmo ano por estudantes do colégio Des Oiseaux, em São Paulo. Foi uma saída para o constrangimento da censura, embora a peça carregasse o protesto na simbologia lingüística, que o público aprendeu a identificar. Embora pouco afeito à metáfora, Plínio a utilizou, como acontece em *Jornada*. *Jesus-Homem* pode ser entendida por esse viés. O tema da Paixão de Cristo, aqui, inclui personagens que emitem conceitos políticos sob o manto da moralidade religiosa. À primeira vista, é apenas um musical recheado com elementos da cultura popular afro-brasileira, uma reescritura do mito bíblico valorizando mais o profano que o sagrado. Judas, em conflito com Jesus, passa por um guerrilheiro místico, cujo esquema subversivo é desmontado por Barrabás. Resta-lhe o suicídio. Num templo, se discursa e se ergue uma bandeira contra o poder despótico de Herodes. Entre as reivindicações estão: emprego, alimento, moradia. O censo desagrade o povo e Jesus, que também perdoa Madalena contra os doze companheiros, prega a desobediência civil. Já Judas, contra a vontade Dele, instiga o povo à revolução armada, e quando essa se prepara, Pedro nega-a, aconselhando outras soluções. Judas entrega Jesus aos Romanos. Nessa reescritura profana dos evangélicos, Plínio mescla samba-enredo, toadas, canções, em um fervilhar de ritos judaicos e afros. “A originalidade de Plínio Marcos talvez seja a

¹⁰⁰ Sábato Magaldi. “O Plínio Marcos mais suave de *Jesus-Homem*”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19/02/2002.

reescritura iconoclasta da estória do homem, Jesus. Sem auréola. Um marginal da história oficial. Ontem e hoje. Pária” (GUIDARINI, 1996, p.72).

A estréia ocorreu vários anos depois de escrita, em 1980, produzida pelo Bando e dirigida do próprio Plínio. Depois de sua morte, em 1999, já desintegrado este grupo, a peça ganhou nova montagem, esta sob direção de Marcelo Medeiros, para ser encenada no Centro Cultural São Paulo, em 2002. O diretor escolheu uma atriz, Vera Zimmermann, para atuar no papel de Cristo, afirmando perceber “que as palavras de Jesus continham uma subjetividade muito grande” e seu amor é “feminino e esférico, diferentemente do amor do homem, que é objetivo e frontal” (SOUZA P., *Jornal da Tarde*, 19/ fev./ 2002).

Madame Blavatsky foi escrita em 1985. Plínio se inspirou na história de Helena Petrovna Blavatsky (ucraniana nascida em 1831), descrita por Peter Washington em *O babuíno de madame Blavatsky*. Essa rebelde fugiu do marido, viajou pelo oriente, descobriu o ocultismo e trouxe para a América teoria de que o homem descendia de seres elevados espiritualmente. Criou uma sociedade teosófica, escreveu uma *A doutrina secreta*. Plínio tomou livremente os informes biográficos dessa mulher audaciosa e lutadora.

Com direção e produção de Jorge Takla, a peça estreou em 1985, no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo. Walderez de Barros, como Blavatsky, contribuiu muito para o sucesso da peça, que deu a Plínio, nesse mesmo ano, o Prêmio Molière de Melhor Autor¹⁰¹. Assim se referiu à produção Fausto Foster:

Madame Blavatsky conseguiu reunir o melhor de muitos artistas: Kalma Murtinho nos figurinos, J. C. Serroni na cenografia, Tunika na sonoplastia. Os atores, sob a direção de Takla, saem-se muito bem na dura tarefa de dar vida às idéias em circulação. Os desempenhos,

¹⁰¹ João Cândido Galvão, em “Ótima Surpresa, Plínio Marcos volta à cena em São Paulo”, publicado na *Veja* (11/09/1985), elogiou a atriz: [...] a produção talvez não tivesse sustentação sem a presença de Walderez de Barros no papel principal. Sua transformação de velha Helena na garota de 16 anos da cena seguinte é antológica. Sem sair do palco, apenas no tempo necessário para a retirada de um manto, seu olhar embaçado cria vida, as rugas desaparecem como num passe de mágica e o andar adquire um ritmo juvenil. Walderez não pára aí. Durante todo o espetáculo ela mostra as várias idades do personagem, sempre com muita precisão. Um belíssimo exercício técnico que não teria maiores conseqüências se não fosse banhado por uma profunda emoção.

homogêneos, chagem às vezes ao brilhantismo, como os de Thaia Perez, Raimundo Mattos ou Toni Lopes.¹⁰²

Tendo em conta a dramaturgia de Plínio como um todo, julgou-se que essa troca de marginais brasileiros por uma mística ucraniana implicava certa perda de qualidade. Sábato Magaldi rebate essa impressão: “Mesmo em peças menos resolvidas como *Madame Blavatsky*, é inegável que ele sabe muito bem [como construir as personagens]” (online, 2004). Para Décio de Almeida Prado (Programa da peça, 1985), todos os aspectos da peça fazem dela um “espetáculo imperdível”.

O monólogo *O homem do caminho*, considerado uma fábula moderna, foi escrito em 1996 e publicado no final de 1999. Trata-se de uma adaptação do conto inicialmente intitulado “Sempre em frente”. Nessa retomada conta-se a trajetória teatral do dramaturgo, uma “profissão de fé, um balanço”, observa o co-produtor da peça, Sérgio Mamberti (sítio do autor). Em 1999 Plínio completava quarenta anos de “profissão” (*Barrela* é de 1959), e para saudá-lo os irmãos Sérgio e Cláudio Mamberti, seus amigos, decidiram levar o texto ao palco, o que só aconteceu em setembro de 2000, na Sala Assobradado do TBC, com direção de arte de Carlos Perrone e co-direção de Leila Garcia. Cláudio disse que procurava, então, algo que lhe desse “o direito de sonhar de novo, aos 60 anos”. A história, continuou, “é muito forte e me conquistou pelo aspecto de revisão de vida e pela originalidade em relação à obra de Plínio Marcos” (online, 2004).

No monólogo, escrito em versos ao modo das trovas populares, encontram-se, IUR ou Charlô, o protagonista, conta histórias que escutou de feiticeiros em suas andanças. Interpreta, pelo tarô, o que está projetado nos arcanos, e decide que o futuro não existe e que é preciso apenas seguir o caminho, ir em frente. Ao andar pelas “quebradas do mundaréu”, faz amigos, conhece um cego que engana Deus, e descobre que a ganância humana impõe limites, fronteiras. Nesse quadro de revelações entram ciganos e saltimbancos.

Nesse monólogo descobre-se o Plínio poeta, um homem do caminho, o saltimbanco, o cigano, um homem da dramaturgia brasileira.

¹⁰² “Plínio Marcos sete anos depois: ‘Madame Blavatsky’, espetáculo imperdível”. Revista *Visão*, 11 de setembro de 1985.

6. Variações: do circo e arredores

Se no monólogo *O homem do caminho* Plínio foi, ao falar de si, mais tenso que descontraído, noutra momento, também falando de si, deixou-se levar pelo espírito do palhaço Frajola, dos tempos circenses. *O palhaço repete seu discurso* é um show de improvisos dirigido pelo filho, Léo Lama, posto em cena em 1984, no Teatro Eugênio Kusnet. No espetáculo, Plínio reúne informações, histórias variadas, até do convívio com artistas com quem trabalhou, e as conta sua irreverente e bem humorada vocação de contador de histórias.

Esse bom humor não se encontra Em *Balada de um palhaço*, de 1985, carregada de certo lirismo amargurado. Trata-se de uma reflexão amarga sobre a condição do artista (ator e autor), cuja missão, a de dar voz aos párias, quase não encontra resposta no mundo atual. Para Tanah Corrêa, Plínio escreveu esta peça num momento delicado, como forma “de repensar e expressar sua visão de mundo” (Expressão verbal, 2004). Na ocasião, ele não andava bem de saúde, esteve hospitalizado, em decorrência do seu primeiro enfarte ocorrido logo depois da montagem de *Madame Blavatiski*. A peça foi apresentada 1986, no teatro Zero Hora, de São Paulo, Com Walderez fazendo o palhaço Plin e Antônio Petrin, Menelão, as duas personagens em cena.

O personagem principal é Bobo-Plin – nome que Plínio dava a si mesmo nas brincadeiras com filhos, nos bilhetes que assinava, muito antes de escrever a peça. O personagem se vê em crise vocacional, porque sente que perdera o prazer de atuar. Uma cigana lhe apontara novos caminhos, por onde alcançaria sua própria alma e a felicidade. Seria mais do que um palhaço, seria um artista. Manelão, o diretor do circo, pensa apenas no lucro, sem importar-se, sem comprometer-se com a arte, mas seu rebate, nos diálogos, incrementa a discussão sobre o artista e a arte: “Não somos macacos que se balançam sempre no mesmo trapézio. Somos artistas”. Segundo Luis Carlos Cardoso, as posições entre os dois personagens são tão antagônicas que o diálogo se torna impossível, por isso eles não conversam e sim discutem longamente,

cada um de seu lado. Plin é um solitário com a missão de mostrar sua arte a um público e discutir seu sentido. Nas palavras de Edécio Mostaço,

Bobo Plin e Menelão discutem entre si a dura sobrevivência da arte e da profissão. Estão enredados em contradições aparentemente insolúveis: o embrutecimento das consciências e dos afetos. A ação, um combate de duas “posições-limite”, ora bordejando o universo realista e suas circunstâncias de vida miserável, ora espraia-se para a discussão poética metafísica que se preocupa com a vida da arte (*Folha de São Paulo*, 11/10/1986)



Plínio, arquivo pessoal de Carlos Pinto, 2005.

Alberto Guzik observa que Plínio “faz da figura de ficção um *alter ego* mergulhado numa apaixonada contenda que tem por centro a arte” (GUZIK, *Jornal da Tarde*, 3/out./1986). Magaldi também aponta a crítica social das réplicas, que denotam “a anedota, sobretudo de fundo escatológico, e a denúncia social, feita com energia, coragem e espírito humano” (MAGALDI, *Jornal da Tarde*, 14/jan./1984).

Em 1995 Plínio escreve *O assassinato do anão do caralho grande*, montada no ano seguinte. Esta “noveleta policial”, como a chamou, explora ainda a cultura circense de mistura com uma crítica bem humorada às novelas policiais da época. Sem tom dramático acentuado, a peça cumpre comicamente a função de investigar costumes apontando hipocrisias sociais, o autoritarismo, a violência militar e policial, a ação de

políticos. Em termos coletivos, dois grupos se defrontam, os ciganos de um circo e os habitantes da cidadezinha onde o grupo se instala. De uma lado, a mística preconceituosa (os ciganos como gente pouco confiável), e de outro, a gente provinciana, arisca e desconfiada. Desse confronto nasce um núcleo conflitual, e explica a presença, entre os personagens, do prefeito e de sua mulher, por exemplo. O outro núcleo envolve a morte de Janjão, o anão, artista do circo, que se envolvera com a mulher de outro funcionário. Como toda trama policial, é preciso descobrir o assassino, e no vai-e-vem das suposições se movimentam quatorze “personagens bizarros”, entre eles o delegado, dona do circo, a domadora, o palhaço, a mulher barbada, o casal de contorcionista, uma jornalista... A mulher contorcionista, suspeita na mira de todos, convence o público, ao final, de que é inocente.

Responsabilizou-se pela direção Marco Antonio Rodrigues, que já tinha trabalhado como ator em *Dois perdidos*. A montagem, pela Oficina Oswald de Andrade, foi, no entanto, proibida para o Teatro Municipal de São Paulo, e andou pelo interior paulista. Em 1997, ano daquela proibição, Plínio recebe o Prêmio Mambembe de Melhor Texto pela peça.

Embora se dissesse que Plínio, com esta peça, “escracha o submundo do circo”, o autor prefere destacar o “problema social”. A peça seria “um estrilo contra o preconceito e contra a perseguição política” (PAPA, M. *O Estado de São Paulo*, 27.out.1997).

6. “Vamos, irmão. Para onde não sei. Mas é preciso ir”.



Em *Prisioneiro de uma canção*, de 1984, registrou assim seu pressentimento da morte:

Silêncio. Eu estou na rua de São Sereré. Tenho dormido mal, sonhado que sou um ator canastrão que é vaiado pelo público e engolido pela sombra da morte. Um ator horrível, que está cheio de palavras e tem um discurso velho pra dizer para uma platéia vazia. Eu vejo a morte. Pressinto a morte. Tenho que morrer. Se eu não morrer, não me livro dessa carga que me acanha, que me tira a alegria. Tenho que matar minha personalidade grotesca e bruta e aparecer livre consciência de mim. (1984, p. 78)

Estava, como diz, “a perigo perpétuo, e sem vontade de trabalhar”. Diz ter sonhado que era um ator perseguido pela “sombra da morte” (1984, p. 79) e lamenta os mortos estimados:

O Cigano, velho truqueiro de uma porra, sumiu. Será que morreu? Já deve estar com trezentos anos. Eu estou ficando velho. Meu pai morreu. Morreu o Antonio Ronco, Mestre Daversa, Pedrão despachante, Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz. “Não se apegue a nada, pra morte não doer”. Me ensinou meu pai. Não é fácil, Seu Armando. Não é fácil. Pra resistir, é preciso estar agarrado a alguma coisa. Ou a gente é obrigado a resistir porque está agarrado às coisas? Seu Armando não ia me enganar. (MARCOS: 1984, p. 26)

Da família, perdera o pai, em 1966, a mãe Hermínia, em 1994. Entre os amigos mais próximos, Pagu em 1962, Cacilda Becker e D`Aversa em 1969. Tinha também

seus sustos pessoais, dados pela diabetes, que às vezes o deixava com “a perna inchada, a cara vermelhona” dificultando a labuta, já que “pros bichos da rua São Sereré não exist[ia] recreio, não [tinha] aposentadoria, nem escolha” (1984, p. 78). Seu primeiro grande susto foi em 1985, quando sofreu a primeira parada cardiorespiratória. A diabetes trouxe de carreio uma isquemia, que o levou a um infarto e à perda parcial de memória. Em 1995, fora internado às pressas no INCOR e submetido a uma cirurgia para colocação de três pontes de safena. Em 1997, uma embolia atingiu-lhe a perna, provocando trombose, e foi operado às pressas. A perna só não foi amputada porque Vera interferiu. Em 1999 encontrava-se um tanto debilitado e deprimido. E o corpo do guerreiro não agüentou.

Em agosto, Plínio sofreu seu primeiro derrame, seguido de dois outros em outubro, o segundo dos quais o levou à internação, no dia vinte e três, no Instituto do Coração de São Paulo. No dia vinte e sete, sofreu o terceiro, que lhe paralisou o lado esquerdo do corpo e tornou seu quadro clínico bastante crítico, exigindo assistência respiratória mecânica. Permaneceu então sob tratamento intensivo na Unidade de Coronariopatia Aguda. Em três de novembro, o boletim médico noticiava o agravamento do quadro neurológico, o comprometimento de funções cerebrais. Faleceu no dia dezenove, uma sexta-feira, após vinte e sete dias de internamento. A *causa mortis* foi falência múltipla dos órgãos, decorrente de acidente cardiovascular.

O corpo foi velado no Anfiteatro da Vila Alpina, no bairro do Bexiga. Carlão do Carnaval, da Banda Redondo, puxou o samba do amigo comum, Geraldo Filme¹⁰³, que dizia: “Silêncio, o sambista está dormindo. Ele foi, mas foi sorrindo. Peço licença um minuto, silêncio, o Bexiga está de luto”. O caixão, foi coberto com bandeira do Jabaquara e estandartes das bandas Redondo e Bandalha. No teatro Sérgio Cardoso, onde o corpo foi velado, leram trechos de Plínio. No dia vinte o corpo foi levado ao crematório de Vila Alpina, e cremado no dia seguinte.

¹⁰³ A letra do samba de Geraldo Filme foi transcrita por Plínio na crônica *O Bexiga através da história de seus bambas*, em 26.01.1974.



Vera Artaxo chegando a Santos com a urna com cinzas de Plínio.
Arquivo pessoal de Carlos Pinto

No dia dois de dezembro, as cinzas chegaram a Santos, para serem lançadas ao mar depois das homenagens programadas pela Secretaria de Cultura da cidade e pela Federação Santista de Teatro Amador. Grande cortejo ganhou as ruas, seguindo o carro do corpo de bombeiros, onde se encontrava a urna. Entre uma para e outra, em pontos freqüentados por Plínio, atores declamaram textos seus. Houve paradas em frente à sede do Jabaquara Futebol Clube, na Praça Mauá, na Praça Barão do Rio Branco, na Alfândega, no cais do porto, no Sindicato dos Metalúrgicos e no Teatro Coliseu.



Urna com as cinzas de Plínio Marcos sendo homenageado pelo cortejo de luto na cidade de Santos. Foto cedida por Carlos Pinto, 2005.

Às dezesseis horas pararam no Teatro Municipal Brás Cubas (hoje Teatro Plínio Marcos), onde a urna permaneceu uma hora e meia para a última homenagem, ao som de chorinho e MPB. A despedida final aconteceu em frente ao Aquário, no bairro Ponta da Praia, lugar onde Plínio tantas vezes jogou pelada com amigos. Ali, a bateria da Escola de Samba Padre Paulo fez soar vinte e um toques. Às dezoito horas, um barco levou a família ao mar, na direção da Ponta da Praia, e as cinzas foram então lançadas. O mar de Santos acolheu seu filho.

“Plínio nunca falou sobre coisas relativas à morte”, disse Vera, “mas acho natural, e todos acham também que ao final ele volte para Santos, um lugar que ele tanto amava e onde vivem pessoas que lhe eram caríssimas” (ARTAXO, 1999). Certa vez disse Plínio: “Preciso tomar um banho de mar para me curar de vez” (CONTRERAS et. al., 2002, p. 124). Cumpriu-se. Do que se curou, cada um diga o que quiser. Se vale uma licença poética, aí está Fernando Pessoa: “A vida é um hospital / onde quase tudo falta / por isso ninguém se cura / e morrer é que é ter alta. E foi Hemingway quem disse, salvo engano, que a morte de qualquer homem o diminuía. Licenças poéticas, e a esta altura já é possível imaginar o riso sardônico de Plínio diante delas. Ou aquele riso meio defeituoso das pancadas da vida. Licenças poéticas. Plínio Marcos de Barros morreu em 1999. Foi, como diria ele, para onde não se sabe. Mas balança nas ondas do mar de Santos.



Praia de Santos, direção da ponta da Praia e Canal 6, onde foram lançadas ao mar as cinzas de Plínio Marcos de Barros. Arquivo pessoal, 2005.

7. Prêmios, homenagens e títulos.

Plínio Marcos, o rebelde que viveu seu próprio discurso, merece todas as homenagens que pudermos lhe render. (Vera Artaxo, 19.11.2002)

Embora brincasse com esta questão, não vale para Plínio o surrado bordão, até muito contrariado, segundo o qual um autor, ou sua obra, só ganha reconhecimento após sua morte. Foi bem acolhido pela crítica e conseguiu realizar o desenho de todo artista, ter um público. Frequentou a mídia, perdeu a conta das vezes em que foi manchete, e, coisa também sonhada por todo escritor, fez um bom dinheiro escrevendo. Enfrentou, sim, alguns problemas com a censura, houve crítico que o desancou, e esses revezes nasciam das mesmas razões que alimentavam o elogio pomposo, sua temática e sua linguagem agressivas, polêmicas. O dramaturgo não poderia se queixar do olvido se considerasse o número de bons autores que nem sequer saíram do papel, ou, se saíram, voltaram rapidinho. E entre os que chegaram à fama, foi dos mais destacados, mereceu a atenção, geralmente elogiosa, da melhor crítica especializada, foi premiado e homenageado muitas vezes. Foi comparado a Nelson Rodrigues, a Máximo Gorki, a Jean Genet. Se foi “maldito” para alguns, parece ter sido, e é, necessário à a dramaturgia brasileira. Enriquece-a.

Lúcia Maria Furlani escreveu, por ocasião do falecimento:

O palhaço Frajola está morto. Mas desconfio que, mais uma vez, esteja rindo de todos nós. A vida inteira riu desse grande circo que é a sociedade atual. [...] Continuo achando que você está rindo, ao ver que tantas homenagens lhe serão agora prestadas, você que foi tão censurado, sem porém, fazer qualquer concessão. (FURLANI, *A Tribuna*, 19.11.1999)

O amigo Carlos Pinto homenageou-o numa artigo para o *A tribuna*, de Santos (26.11.1999), lembrando que ele simbolizava a voz de todos os excluídos. Outro amigo, Narciso de Andrade, num artigo para o mesmo jornal (02.12.99), fez o elogio do dramaturgo observando que “por trás daquela aparência quase feroz, não

transacionava a sua verdade nem com os mais poderosos senhores do momento de sempre”.

Plínio deixou cerca de trinta textos dramáticos, muitos inéditos, sob o cuidado da família, outros talvez perdidos. Sempre que pôde, procurou por conta própria editá-los, de olho no lucro maior, pois era também o vendedor. A morte levou o camelô, e, com o tempo, seus livros acabaram em boas editoras. Ficaram os livros e as idéias. E se a isso juntamos as lembranças, ficaram os amigos, ficou tudo que justifica as homenagens. Lê-se num artigo por ocasião de sua morte: “Cara, vá em paz. Essa mesma paz que nós nunca tivemos a generosidade de te dar” (CASCIONE, V.: *A Tribuna*, 29.11.1999). O reconhecimento de seu talento, que é uma forma de generosidade, compensaria talvez essa falha de alguns de seus contemporâneos.

Plínio recebeu e recebe muitas homenagens, das mais informais às oficiais. Um dos pontos preferidos de Plínio ficava no centro de São Paulo, nas proximidades do Bar Redondo e do antigo Teatro de Arena. Ali costumava encontrar-se com os amigos, sambistas, atores, músicos, ciganos da vida. Depois de sua morte, essa turma pôs-se a reunir-se ali para homenageá-lo lendo trechos de *Balada de um palhaço*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*, leituras geralmente acompanhadas de batucadas, sob o comando de Carlão do Carnaval, Germano Mathias, João Pedro e outros. Um show ao ar livre é dedicado ao amigo de fé todos os anos (ARTAXO, 19.11.2002).

Em fevereiro de 2000, Leonardo de Barros homenageou o pai roteirizando e dirigindo o show *Prisioneiros de uma canção*, com textos, poemas, letras de músicas. A esse evento, realizado no Teatro Popular do Sesi, em São Paulo, outros se sucederam. Em novembro do mesmo ano, um grupo de amigos do dramaturgo realizou uma exposição de sua obra com o título de *Um grito de liberdade – Uma exposição quase marginal*. Aconteceu no Memorial da América, com o auxílio agradecido do poder público que, mostrou-se um tanto solícito. Vera Artaxo empenhou-se na coleta de documentos, fotografias, edições de livros, originais, cartazes, gravações. O cenógrafo João Carlos Serroni, que criou ambientes de fundo biográfico, descobriu uma passagem subterrânea de acesso ao Memorial desativada, em cuja porta de entrada costumavam ficar ambulantes, os quais acabaram também personagens da

exposição. Caixas de sons reproduziam a voz de Plínio, textos seus foram lidos. Durante o ciclo de leituras, Vera Artaxo leu o texto “O ator”, também lido, no dia dezenove, ao final de todas as apresentações teatrais que ocorreram na capital paulista, em Santos, no Recife e no Rio de Janeiro.

O projeto foi idealizado com o objetivo de ser lavado a várias cidades e, em seguida, permanecer em Santos, como museu permanente. Mas não foi avante.

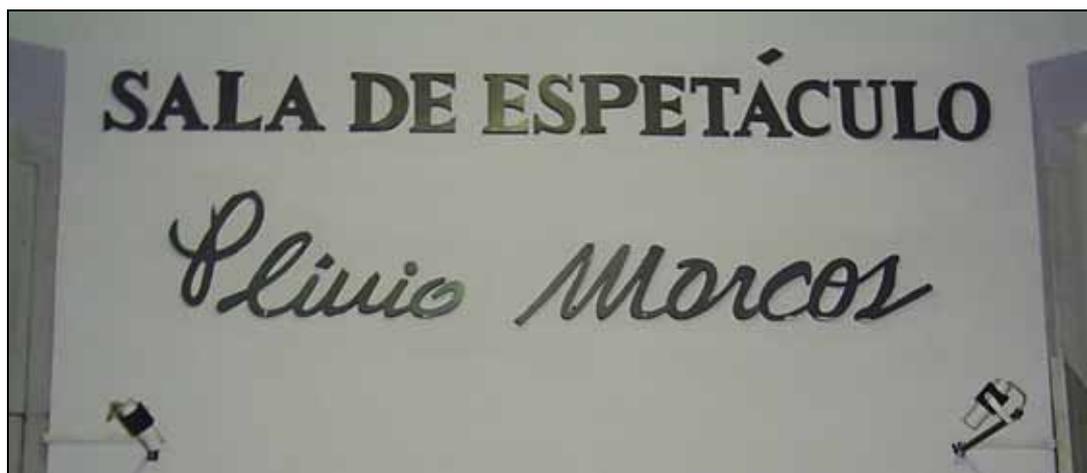
Em novembro de 2002 (online), Vera Artaxo publica um artigo dando notícias biografias do marido morto há três anos. Para ela, Plínio era “o rebelde que viveu seu próprio discurso”, e por isso, “merecia todas as homenagens” possíveis. Entre essas homenagens está um festival de filmes inspirados em textos de Plínio, realizamos entre 12 de fevereiro e 12 de março de 2003, nas noites de quartas-feiras, pelo Canal Brasil. No mesmo ano sai a segunda versão de *Dois perdidos numa noite suja*, produzida por José Joffily.

Esse reconhecimento e esse louvor também se verificam no interesse por suas peças. Logo no início de 2002, *Homens de papel* volta ao palco. No mesmo ano acontecem sete outras montagens de peças suas, só na cidade de São Paulo, entre elas a de *Abajur lilás*, no Teatro Villa Lobos.

Nos anos seguintes o interesse pela obra de Plínio só cresce, e alcançou a prosa jornalística. Tornou-se uma necessidade cultural para o país, chegou às universidades. Seria tudo isso uma forma de consagração?

Vários espaços culturais e teatrais ganharam o nome do dramaturgo e, dentre eles: Teatro Nacional Plínio Marcos, no Complexo Cultural Funarte, em Brasília (cidade onde reside Neto, irmão de Plínio); Sala de Espetáculos Plínio Marcos, no Shopping Pompéia Nobre, em São Paulo; Sala de Espetáculos Plínio Marcos, na Secretaria de Cultura, em Santos; Espaço Cultural Plínio Marcos, no Dique da Vila Gilda, em Santos; Espaço Plínio Marcos, na Praça Benedito Calixto, em Pinheiros, São Paulo; Espaço Cultural Plínio Marcos, em Ilha Comprida, no Vale do Ribeira, São Paulo; Marco Teatral Plínio Marcos, na sede do Teatro União e Olho Vivo, em São Paulo. Em 2003, quando inaugurado o centro educacional CEU Pêra Marmelo, seu teatro recebeu o nome de Plínio. Vera Artaxo e Ricardo de Barros estiveram na solenidade, quando uma chuva fez com que se transferisse a cerimônia para o

interior do teatro. “Era para ser aqui mesmo”, observou Vera, “nesse palco sagrado” (ARTAXO, 2002). Plínio é ainda nome de albergue em São Cristóvão, no Rio de Janeiro, e de túnel (o TD-3, entre quilômetros 53 e 56) na Imigrantes Descendente, já próximo da Baixada Santista.



Sala Plínio Marcos, Cadeia Velha de Santos. Arquivo pessoal, 2004

Também emprestou o nome a vários prêmios, entre eles: Prêmio Plínio Marcos - premiação teatral da Baixada Santista, em Santos; Prêmio Estímulo Plínio Marcos - Secretaria Cultural do Estado de São Paulo; Prêmio Plínio Marcos - Festival Internacional de São José dos Campos, São Paulo.

Em 2003, em realização conjunta dos Ministérios da Cultura e do Trabalho, o *Projeto Cena Aberta* homenageou Plínio Marcos, trabalho dirigido por Luciano Ramos, André Luis de Oliveira e Antônio Carlos Rebesco. Em Santos, em 2005, o 3º Festival de Curta-Metragem, realizado pela Secretaria de Cultura em parceria com o centro de cultura Cadeia Velha de Santos, foi dedicado a Plínio Marcos; os participantes apresentaram diversos trabalhos envolvendo aspectos significativos de sua obra.



Livreto do Festival, 2005. Cedido por Antonio Dantas (Cadeia Velha).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AUTOR

- MARCOS, P. M. de. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- _____. *Balada de um palhaço*. ni. ni. s.l.: s.n., 1965.
- _____. *Barrela*. São Paulo: Ed. Símbolo; Círculo do Livro, 1976.
- _____. *Na barra do catimbó*. São Paulo: Parma, 1978.
- _____. *Homens de papel*. São Paulo: Parma; Globo, 1978.
- _____. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Ed. Global, 1978; Parma, 1984.
- _____. *Navalha na Carne. Quando as máquinas param*. São Paulo: Editora Global, 1978; Círculo do Livro, 1984.
- _____. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Parma, 1979.
- _____. *Uma Reportagem Maldita - Querô*, 6a ed. São Paulo: P.M. Barros, 1982; Ed. Maltese, 1992.
- _____. *Na Barra do Catimbó*. São Paulo: Ed. Parma, s/d (romance).
- _____. *Revista Folheto*. Porto Alegre: L&PM Editora, 1981.
- _____. Entrevista, *Folha de São Paulo*, 27/ nov./ 1976.
- _____. Entrevista, *Jornal da Orla*, 7/ mar./1999.
- _____. *Abajur Lilás; Oração para um Pé de Chinelo*. São Paulo: Ed. Parma, s/d.
- _____. *Prisioneiro de uma Canção*. 3a ed. São Paulo: Ed. Parma, 1984.
- _____. *Teatro de Plínio Marcos (Dois Perdidos numa Noite Suja)*. 3a ed. São Paulo: Ed. Parma, 1984.
- _____. *Jesus Homem*. São Paulo: Ed. Grêmio Politécnico, 1986.
- _____. *Trilogia Maldita*. São Paulo: Ed. Maltese, 1992.
- _____. *A Dança Final*. São Paulo: Ed. Maltese, 1994.
- _____. *O assassinato do anão caralho grande*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- _____. *Figurinha Difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Ed. Senac, 1996.
- _____. Quem conta um conto... *Última Hora*, 18/jan./1972.
- _____. Quem não pode não põe banca. *Última Hora*, 3/nov./1968.
- _____. Gíria é pra quem sabe das coisas. *Última Hora*, 18/mar./1999.
- _____. Mestre Zagaia escuta o povão. *Última Hora*, 28/mar./1972.
- _____. Amor e ódio de Bacalhau e Marion. *Relax*, jul./1999.
- _____. A raça do artista brasileiro. *Última Hora*, s.d.
- _____. Os intelectuais de araque. *Última Hora*, s.d.
- _____. São Paulo, capital da cultura importada. *Última Hora*, 16/mar./1974.
- _____. Sucessos e fracassos. *Última Hora*, 30/mar./1969.

- _____. O paternalismo não salvará o circo, nem arte nenhuma. *Última Hora*, s. d.
- _____. Troca o ano, mas a vida é a mesma. *Última Hora*, 13/dez./1973.
- _____. Do jeito que vai, o samba corre perigo. *Última Hora*, s.d.
- _____. Recordar é viver. *Última Hora*, 13/jan./1975.
- _____. *Psicologia Atual* n.º 20. São Paulo, s/d.
- _____. Plínio Marcos, Revolucionário ou Maldito? São Paulo, janeiro de 1968.
- _____. Aula proferida no curso *O Espaço do Espetáculo, Uso da Cidade*. São Paulo, 25/agt./1976. Texto datilografado.
- _____. Plínio Marcos e a minha realidade. (Texto datilografado a fim de compor a defesa jurídica pela liberação da peça. Sem referência, s.d.).
- _____. Plínio Marcos, mais um trabalho. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28/jun./1979.
- _____. *Signo da Discoteca*. Folha de S. Paulo, 29 /abr./1979.
- _____. Liberado sem cortes. Folhetim, *Folha de São Paulo*, 17 de julho de 1977, p. 3.
- _____. Uma Luz na Noite Suja. *Revista Artes*, São Paulo, janeiro de 1991.
- _____. Estou no palco. Penso no meu mestre D`Aversa. *Folha de S. Paulo*. 26/mai./1977.
- _____. Na aldeia do desconsolo, o garotão confundido. *Jornal Diário do Povo*. Campinas, 23/abr./1978.
- _____. Nosso teatro não é uma tribuna livre. *Jornal de Brasília*. Distrito Federal. 16/set./1977.
- _____. Plínio sem cortes. Entrevista ao *Folhetim*, suplemento do jornal *Folha de S. Paulo*, 17/jul./1977.
- _____. Plínio Marcos. Entrevista à *Folha de S. Paulo*. 30/out./1967.
- _____. Entrevista ao jornal *Monte Alegre* n.º 3. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1979.
- _____. Entrevista à revista *Isto é*. São Paulo. 7/dez./1977, p.38.
- _____. Eu sou um teatrólogo. Entrevista a Sílvio Lancellotti e Armando do Salem. *Veja*, 29/agt./1973.
- _____. Entrevista. A saída e a liberdade de expressão *Jornal da Bahia IBA*, 15/abr./1978.
- _____. Coluna de Plínio Marcos: Sou apenas um repórter! *Folha de S. Paulo*. 17/agt./1977.
- _____. Jornal do Plínio Marcos. Lá vêm eles. *Última Hora*, São Paulo. 10/jun./1975.
- _____. Jornal do Plínio Marcos. *Última hora*, São Paulo. 17/out./1974.
- _____. O palavrão nas minhas peças. *Última Hora*, São Paulo. 17/jun./1975.

2. PERÍÓDICOS, ENTREVISTAS.

ABREU, A. A feira (realmente) livre de Plínio Marcos. Rio de Janeiro, *Última Hora*, 1/mar./1979.

- A ESTÓRIA de terno branco. *O Globo*, Rio de Janeiro. 11/mar./1968.
- AINDA SOBRE Plínio Marcos. *Diário de São Paulo*. 8/out./1967.
- ALENCAR, C. & MARCONDES DE MOURA, C. E. Entrevista. São Paulo, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Contemporânea. 23/02/1978.
- ALENCAR, M. Plínio Marcos de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/jun/ 1977.
- _____. Plínio Marcos finalmente livre na feira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 17/fev./1979.
- ALESSI, J. *Quando as Máquinas Param*. Guarulhos, *Folha Metropolitana*, 7/mar./1982.
- ALMEIDA PRADO, D. de. *Dois Perdidos numa Noite Suja*. In: Programa da peça. São Paulo, 1966.
- A LUTA de Plínio Marcos contra a cultura importada. *O Estado*, Florianópolis, Santa Catarina. 26/out./1976.
- ANTES de citar autores estrangeiros vamos conhecer nossa altura popular. *Correio do Porto*. Rio Grande do Sul. 13/set./1977.
- AS MENINAS estudantes e seus gravadores. *Folha de S. Paulo*. 13/abr./1977.
- A PROSPECÇÃO de Navalha na Carne. *O Estado de São Paulo*, 01/out./1967.
- A PALESTRA do incentivo, sem paternalismo. *Folha da Manhã*. 13/set./1977.
- APOLINÁRIO, J. A noite de três igualdades. In: programa da peça *Dois Perdidos numa noite suja*. São Paulo, 1966.
- ARAP, F. Tudo aquilo que o malandro pronuncia. In: *Programa de Abajur Lilás*, São Paulo, 1975.
- ARTAXO, V. Entrevista concedida à autora em 20/nov./2004; 16/out./2005.
- AS ÚLTIMAS do Plínio Marcos, escritor consciente e maldito. *Zero Hora*, Rio Grande do Sul. 09/mai./1976.
- ATENÇÃO: Plínio Marcos vai falar de sua arqui-inimiga: a censura. Vale Paraibano - São José dos Campos S.P. 09/mai./1974.
- BANDEIRA, P. Entrevista concedida à autora em São Roque, 15/jun./2004
- BARROS, A. Entrevista concedida à autora em São Paulo, 17/out./2005
- BARROS, M. P. Entrevista concedida à autora em São Paulo, 14/ago./2004; 18/out. 2005.
- BARROS, R. Entrevista concedida à autora em São Paulo, 12/nov./2004
- BARROS, Walderez M. de. Entrevista à autora, São Paulo, 14/nov./2004.
- BLIKSTEIN, I. Plínio Marcos: o discurso da violência. São Paulo, *Revista Contexto*. São Paulo: Ed. Hucitec, março de 1978, p.117-42.
- CAMPOS, S. Um baralho na Carne. São Paulo, *Revista Manchete*, 25/ ago./1990.
- COMISSÃO ouvirá as explicações de Plínio Marcos. *Correio Brasiliense*, Brasília DF. 8/jun./1975.
- CÔRREA, T. Entrevista concedida à autora em Santos, 16/nov./2004
- COSTA, Carlos da. Entrevista concedida à autora em São Paulo, 16.out.2005
- D' AVERSA, A. Os Dois Perdidos no Arena. In: programa de *Dois Perdidos numa Noite Suja*. São Paulo, 1966.
- DEL RIOS, Jefferson. Figurinha difícil. S. Paulo, *Veja*, 29 de agosto de 1973.
- DOIS PERDIDOS no Centro Português. *A Tribuna*, Santos - São Paulo. 23/set./1968.
- EIS UM ESCRITOR MALDITO. *O Estado do Paraná*. Curitiba, *O Estado do Paraná*, Curitiba. 06/mar./1968.
- EM DEFESA DE PLÍNIO MARCOS. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 23/mai./1975.

- FERRARA, S. Entrevista concedida à autora em São Paulo, 18/out./2005
- FLEXA, J. A. A paixão de Cristo, segundo Plínio. *Veja*. 7/jan./1981.
- FIORILLO, M. P. Nas quebradas da sociologia. *Veja*, 1980.
- FUSER, F. Um canto sob o signo das pirâmides. *Última Hora*, São Paulo. 10/abr./1979.
- GALVÃO, P. Um texto, um diretor. *A Tribuna*, Santos - São Paulo. 27/agt./1960.
- GARCIA, C. Teatro: um exemplo de como enfrentar a crise. *O Estado de S. Paulo*. 13/fev./1981.
- GRACHO, C. *Revista XI de agosto*. São Paulo. Dez./1967, p. 25.
- GUZIK, A. Abajur Lilás. São Paulo, *Isto É*, n.º 186, 1980.
- _____. A fúria, dando espaço para poesia. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 3/out./1986.
- _____. A obra de Plínio Marcos, dolorosamente atual. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 13/agt./1988.
- _____. Assim Jesus botou o bloco na rua. *Isto é*. 7/jan./1981.
- LANYI, P. "O andarilho da corda bamba". *Cult*, São Paulo, n. 27, p. 12-19, 1999
- LEPORE, E. Entrevista concedida à autora, São Paulo, 12/out/2005.
- LIMA, M. A. Marginais e realismo sem novidades. *O Estado de S. Paulo*, 12/jul/1979.
- _____. O movimento, mais importante do que o verbo. *O Estado de S. Paulo*, 30 de novembro de 1979.
- LUIZ, M. A volta de Plínio Marcos numa produção desastrosa. *Jornal do Brasil*, 17/jul./1980.
- MAGALDI, S. Dois perdidos, um achado. In: Programa da peça *Dois Perdidos numa Noite Suja*. São Paulo, 1966.
- _____. Plínio e Noel, um desencontro. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 4/ jul./1979.
- _____. Plínio Marcos, na medida exata de sua criatividade. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 7/ jul./ 1979.
- _____. A crueza, o vigor, o melhor de Plínio Marcos. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 23/mar./ 1979.
- _____. A Mancha Roxa, Plínio Marcos retoma a violência. Rio de Janeiro, *Jornal das Artes*, n. 6, jul./1989.
- _____. "Dois Perdidos Numa Noite Suja", autêntica, vigorosa, radical e atual. S. Paulo, *Jornal da tarde*, 26 de setembro de 1987.
- _____. Documento Dramático. Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, 15/jul./1967.
- _____. Plínio Marcos, na medida exata da sua criatividade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 de julho de 1979.
- _____. Um contundente veredito contra poder ilegítimo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 de setembro de 1980.
- _____. *O Estado de S. Paulo*. 17/jan./1976.
- _____. O Jesus Cristo de Plínio Marcos. O da Bíblia é melhor. *Jornal da Tarde*, 26 de dezembro de 1980.
- _____. A crueza, o vigor, o melhor de Plínio Marcos. S. Paulo, *Jornal da Tarde*, 23 de março d 1979.

- _____. A Dramática Madame Blavatsky. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 7 de agosto de 1985.
- _____. Plínio Marcos, um ótimo palhaço, da brincadeira ao drama. S. Paulo, *Jornal da Tarde*, 14 de janeiro de 1984.
- _____. Barrela, o bom teatro engavetado por vinte anos. S. Paulo, *Jornal da Tarde*, 9 de julho de 1980.
- _____. Plínio Marcos retoma a violência. Rio de Janeiro, *Jornal de Artes Cênicas*, julho de 1989.
- _____. Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 3 de setembro de 1969.
- _____. Plínio e Noel, um desencontro. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 4 de junho de 1977.
- MENDES, O. Plínio de Nova Proibido. A quem interessa isso? *Última Hora*. São Paulo. 22/jul./1978.
- _____. Plínio Marcos. *Última Hora* – São Paulo. 22/jul./1978.
- MEDEIROS J. Plínio Marcos. Santos, *A Tribuna*, 23/ jul./1995.
- MICHALSKI, Y. Arena foi à Feira. *Jornal do Brasil*, 17/set./1968.
- _____. *Navalha na Carne*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 19/out./ 1967.
- _____. Plínio, paixão e compaixão. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 21/jan./1968.
- _____. Barrela, a peça que conta a vida como ela é. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*. 30/out./1967.
- _____. Barrela, peça que conta a vida como ela é. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 20/mar./1968.
- _____. O julgamento da obra de Plínio Marcos. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17/abr./1980.
- MORA, A. S. Plínio Marcos, um teatro de vítimas. *Folha de São Paulo*, 30/out./ 1967.
- MOSTAÇO, E. Crônicas de um tempo mau. São Paulo, jul. 2001. Prefácio inédito.
- _____.; SEIDLER JR., E. *Roda Viva - A encenação no Brasil entre 1967 e 1974*. Da Pesquisa, v. 1, p. 1-2, 2004.
- _____. *O Texto e a Encenação - percursos*. O Teatro Transcende, Blumenau, v. 1º, p. 13-16, 2003.
- _____. O outro lado da subversão. *Folha de S. Paulo*. 10/set./1985.
- NOVO Dramaturgo: Plínio Marcos. *Fatos e fotos* n.º 344, Brasília 2/set./1967.
- OS APLAUSOS A PLÍNIO. *Folha de S. Paulo*. 19/mai./1975.
- O SUCESSO começou com a briga na censura para liberar uma peça. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro. 14/set./1971.
- O TEATRO e a sua gente. *Diário Popular*. São Paulo. 14/dez./1977.
- PEÇA DE PLÍNIO Marcos mostra Cristo revolucionário. *A Gazeta*. São Paulo. 9/agt./1967.
- PINTO, C. Entrevista concedida à autora. Santos, 11/out./2005
- PLÍNIO busca o Universal. *Correio da Manhã*, Rio Grande do Sul. 10/abr./1971.
- PLÍNIO escreve para sacudir. *Diário de Notícias*, Porto Alegre. 28/fev./1968.
- PLÍNIO explica por que abajur Lilás foi proibida. *Folha de S. Paulo*. 17/mai./1975.
- PLÍNIO e Walderez em família. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 09/mar./1970.

- PLÍNIO FAZ GUERRILHA mais é dentro do palco. *Última Hora*, Rio de Janeiro. 9/mar./1968.
- PLÍNIO Marcos: a arte da quebradas do mundaréu. Belo Horizonte 29/jan./1975.
- PLÍNIO Marcos, a mesma lucidez contundente. *Diário do Nordeste*. Rio Grande do Sul. 09/jan./1972.
- PLÍNIO Marcos: a navalha do teatro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 24/jan./1967.
- PLÍNIO Marcos chega amanhã e sua peça estréia terça-feira. *Correio do Povo*, Porto Alegre. 26/mai./1968.
- PLÍNIO Marcos dá o que falar. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 28/nov./1967.
- PLÍNIO Marcos de volta: Na barra do Catimbó. *Diário da tarde*. Belo Horizonte. 28/out./1978.
- PLÍNIO Marcos diz que deve sucesso á censura federal. Santos - São Paulo. 17/out./1970.
- PLÍNIO Marcos diz que teatro no Brasil retrocedeu. *O Fluminense* - Niterói - Rio de Janeiro, 14/set./1977.
- PLÍNIO Marcos: agora especialmente para universitários. *Diário da Tarde*, Salvador, Bahia 24/mar./1972.
- PLÍNIO Marcos ainda e sempre. Suplemento da *Tribuna*. Santos, 16/jul./1977.
- PLÍNIO Marcos crê ainda na televisão. *Diário de Minas*, Belo Horizonte. 30/jan./1975.
- PLÍNIO Marcos de volta. *Diário do Paraná*. 15/jul./1977.
- PLÍNIO Marcos e falcão a espera de um encontro que não aconteceu. *Jornal de Brasília* - Distrito Federal. 10/mai./1975.
- PLÍNIO Marcos: escrevo para incomodar. *Folha de S. Paulo*. 19/mar./1968.
- PLÍNIO Marcos escracha o glorioso carnaval da Baixada Santista. *Diário da noite*.
- PLÍNIO Marcos: (feroz, direto, curto e grosso.) *Jornal do Commercio*, Recife 10/dez/1978.
- PLÍNIO Marcos: na câmara condena qualquer censura. *Correio Brasiliense*, Brasília. 13/jun./1975.
- PLÍNIO Marcos: o autor do ano. *Diário de Pernambuco*, Recife. 3/dez./1968.
- PLÍNIO Marcos rompe o cerco. *Folha de S. Paulo* 20/mar./1979.
- PLÍNIO na defesa da cultura popular. *A Tribuna de Santos*. 28/set./1975.
- PLÍNIO não existe livre manifestação. *O Diário*, Jornal de Minas - Belo Horizonte, 13/abr./1977.
- PLÍNIO Marcos: o ator só deve dizer verdades. *Estado de Minas*, Belo Horizonte. 30/jan./1975.
- PLÍNIO, o Resistente. Entrevista a *Isto é*, São Paulo. 7/dez./1977.
- PLÍNIO Marcos: sempre o gênio maldito que retrata o submundo. *Diário Popular*. São Paulo. 11/nov./1973.
- PLÍNIO Marcos: um ex-dramaturgo. *Jornal do Brasil*, Rio da Janeiro. 27/jul./1972.
- PLÍNIO Marcos. Um Teatro de Vítimas. Entrevista a Armando Sérgio Moura. *Folha de S. Paulo*. 30/out./1967.
- PLÍNIO Marcos vende suas peças para quem quiser correr o risco. *O Globo*, Rio de Janeiro. 23/fev./1975.
- PLÍNIO na polícia. *Última Hora*. São Paulo. 13/agt./1977.
- PONTES, J. Plínio Marcos, dramaturgo da violência. *Latin American Theatre Review*. 3/jan./ 1969. p. 17-27.

- _____. Plínio Marcos, dramaturgo da violência. *Revista de Teatro* n.º 375, Rio de Janeiro, SBAT. Mai./1970, p. 22.
- PRADO, D. A. A prospecção de Navalha na Carne. *O Estado de S. Paulo*, 1/out./1967.
- PUCCI, C. O ser humano à luz de Abajur Lilás. *Folha de São Paulo*, 12/ jul./ 1980.
- _____. Bando com Jesus, Touv com TBC. *Folha de São Paulo*, 15/dez./1980.
- _____. Plínio Marcos, o direito à contestação permanente. *Folha de São Paulo*, 30/agos./ 1981.
- REVISTA *Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n.º 2, 1968.
- Revista de Teatro* n.º 3. Entrevista ao jornal. São Paulo, mar./abr./1981.
- RIOS, J. A Mancha Roxa, um efeito devastador. *O Estado de S. Paulo*. 21/mar./1989.
- _____. Com vocês novamente o poeta Noel. *Folha de S. Paulo*. 22/jun./1977.
- _____. Jesus-Homem entra na roda de batuqueiros. *Folha de S. Paulo*, 11/jan./1981.
- ROCHA, M e BREDA, W. "Signo da Discoteque". *Fatos e fotos (gente)- revista - 31/06/78 n.º 884*.
- RODRIGUES, Miltom. Entrevista concedida à autora. Santos, 20/nov./2004.
- ROSCHER, R. O Brasileiro do século 3 - artes cênicas. *Isto é*. São Paulo, Almanaque Abril, 11/07/2003.
- ROSENFELD, A. *Navalha na Carne*. Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*. 15/jul./1967
- SÁ, N. Saído do circo, autor encenou o lixo social. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 20/nov./1999.
- TEATRO É ISSO: encantamento e magia. *Última hora*, São Paulo. 03/set./1974.
- TEATRÓLOGO Plínio Marcos vem a Maceió pronunciar conferências para artistas.
- TRIGUEIRINHO, R. Teatro. *Shopping News*, São Paulo. 18/jan./1981.
- UM AUTOR maldito em debate. *Jornal dos Sports*, Belo Horizonte. 28/mar./1968.
- UM REPOUSO para um autor. *Jornal do Comercio*, Pernambuco. 29/nov./1967.
- UM TEATRO de vítimas. *Folha de S. Paulo*. 30/out./1967.
- VANIY, P. Um autor na corda bamba. *Cult*, n. 27, 1999, p.12-7
- ZANOTTO, I. M. A peça de Plínio Marcos decepiona. *O Estado de S. Paulo*. 20/mar./1979.
- _____. Não perca: *Oração Para um Pé-de-chinelo*. *Isto é*, 11/jul./1979

3. ARTIGOS, NOTICIÁRIO.

- ALVES DE LIMA, M. Marginais e realismo sem novidade. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 12/ jul./1979.
- ALVES, I. Teatro e Ritual. Belém (P.A.), *Folha do Norte*, 09/set./1971.
- ANDRADE, M. et. al. *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, n.º. 17, 19, 20, 23.

- ARCO E FLEXA, Jairo. "A paixão de Cristo segundo Plínio Marcos". S. Paulo, "Entrevista". S. Paulo, Centro de Documentação e Informação Sobre Arte Veja, 7 de janeiro de 1981.
- _____. Tudo aquilo que o malandro pronuncia. Programa da peça. São Paulo, junho de 1980.
- APOLINÁRIO, J. "A noite das três igualdades". In programa da peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. 5. Paulo, 1966.
- BARRETO LEITE, L. Teatro: Brasil no palco. São Paulo, *Revista Convergência*, ano I, março de 1968.
- BITTENCOURT, D. (redator-coord.) *SBAT Revista de Teatro*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1968.
- CARVALHO, E. Duas ou três coisas que Flávio Rangel sabe de teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5.out.1968.
- COELHO, N. Mas o teatro não morre. São Paulo, *O Jornal*, 19/agos./1961.
- CONTRERAS, A., MAIA, F. PINHEIRO, V. *Plínio Marcos: Crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- DEL RIOS, Jefferson. Com vocês novamente o poeta Noel. Folha de S. Paulo, 22/jun./ 1977.
- FERREIRA, J. Só os resistentes sobrevivem. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 08/jun./1980.
- HECKER, P. O teatro brasileiro. *Revista do Instituto Nacional do Livro*, Ministério da Educação e Cultura, 1961, n. 21 e 22.
- LE MOS, T. Que é, o que é o Novo Teatro? Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, set./1968.
- _____. A Crise no teatro. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 07/mai./1969.
- MAGALDI, S. Documento Dramático. São Paulo, Suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, 15/jul./1967.
- _____. Teatro. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 3/ set./ 1969.
- MARTINEZ CORREA, J. C., BOAL, A. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. *Aparte - TUSP*, mar./abr/ 1968.
- MILARÉ, S. Uma luz na noite suja. S. Paulo, revista *Artes*, nº 71, janeiro de 1991.
- MICHALSKI, Y. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, INACEN, 1986. n.2.
- MORA, A. "Plínio Marcos, um teatro de vítimas". *Folha de S. Paulo*, 30/out./ 1967.
- MOREIRA, Célia. Plínio Marcos, um ex-dramaturgo. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 27/ jul./1972.
- MOSTAÇO, E. O outro lado da subversão. *Folha de S. Paulo*, 10/set./1985.
- _____. No palco, um novo Plínio. *Folha de S. Paulo*, 11/out./1986.
- _____. Sumário de um teatro marginalizado. *Arte em Revista*, São Paulo, 1/mai./ 1981.
- NÉSPOLI, B. A arte gráfica que viu o futuro. Caderno 2, *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8/out./2005.
- NÓBREGA, V. A. da. "Plínio Marcos na berlinda..." S. Paulo, revista *Escrita*, nº 13,1976.
- NOGUEIRA, O. "Palestra". Brasília, Ministério da Justiça, Conselho Superior de Censura, 19/jun./1980.

- NORONHA, C. A. Muita macumba em Balbina. S. Paulo, revista *Intervalo*, 9/ fev./1971.
- PAZ, M. da. Signo da Discoteca. *Folha de S. Paulo*, 29/ abril/ 1979.
- PIMENTEL, M. I. A experiência: teatro nas fábricas. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 14/set./1971.
- PONCIO, A. F. Navalha na Carne, 21 anos depois. S. Paulo, *Jornal da Tarde*, 13/jul./ 1988.
- PUCCI, C. O ser humano à luz de um Abajur Lilás. *Folha de S. Paulo*, 12/jul./ 1980.
- _____. Bando com Jesus, Touv com ABC. *Folha de S. Paulo*, 15 de dezembro de 1980.
- _____. Plínio Marcos, o direito à contestação permanente. *Folha de S. Paulo*, 30/ ago./1981.
- RAMOS TINHORÃO, J. “Fora do povo não há salvação”. In programa da peça Balbina de Iansã, 1970.
- ROCHA FILHO, R. A jornada de Plínio Marcos. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 21 de junho de 1968.
- ROMANO DE SANT’ANNA, Affonso. Histórias de uma sociedade fechada. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 8 de setembro de 1973.
- ROSENFELD, A. Navalha na nossa carne. *O Estado de S. Paulo*, 15 de julho de 1967.
- SALEM, A. & LANCELOTI, S. Eu sou um teatrólogo. S. Paulo, *Veja*, 29 de agosto de 1973.
- SCHOENBACH, Peter J. *Plínio Marcos: reporter of bad times*. University of Texas Press, *Dramatis in revolt*, 1976, p.243 a 257.
- SZOKA, Elzbieta. *A short introduction to morder brazilian theater*. Austin, Contemporary Brazilian plays, Host Publications, 1988.
- VALLE, Pe. E. O Deus perdido numa noite suja. *Revista Psicologia Atual*. Ano I.n.6, São Paulo, s.d.
- VANJAJA. Com o diretor de *Barrela*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27/mar./1968.
- _____. VAN JAJA. Navalha na Carne. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 15 de outubro de 1967.
- VAN STEEN, E. *Viver e Escrever*. Vol. I, Porto Alegre, L&PM, 1982, p. 249-66.
- VENTURA, Z. (org. et. al.) *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. São Paulo: Ed. Danúbia, 1976.
- VIANA, H. *Barrela* de Plínio no Taib. *Diário Popular*, São Paulo, 24/jun./1980.
- VIEIRA DE MORAES, R. Um comentário acerca da dramaturgia de Plínio Marcos. *Revista de Teatro*, n. 3. São Paulo, mar./1981.
- ZANOTTO, I. M. Uma festa digna da poesia de Noel. *O Estado de São Paulo*, 30/jun./1967.
- _____. A peça de Plínio Marcos decepciona. *O Estado de São Paulo*, 20/mar./1979.
- _____. Não perca. Oração para um pé de chinelo. *Isto é*, São Paulo, 11/jul./1979.
- _____. *Navalha na Carne*. In: Programa da peça. São Paulo, 27/ jul./1988.

3. HISTORIOGRAFIA E ENSAÍSMO LITERÁRIO.

- ABREU, W. C. *Quando o teatro encena a cadeia: atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos*. Porto Alegre: Unis, 2001.
- ALENCAR, M. *A Hollywood Brasileira - Panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2000.
- BARBERO, J. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de memoria*. Rio de Janeiro, Artelatina, 2000.
- BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BORNHEIM, G. A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOURDIEU, P. "A ilusão biográfica". In: Ferreira, M e Amado, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- BERLINCK, M. T. *Marginalidade social e relações de classes em São Paulo*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- BARRETO, D. L.G. *Violência, arquétipo e lei*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- BENTLEY, E. *O Teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.
- _____. *A experiência viva do teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BERRETTINI, C. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BERTHOLD, M. *História Social del Teatro*. Madrid: Guadarrama, 1974. 2 v.
- BOAL, A. *O teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: LP&M, 1983.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 32ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro Grego*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.
- BROOK, P. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.
- CACCIAGLIA, M. *Pequena História do Teatro no Brasil*. Carla de Queiroz (Trad.). São Paulo: Editora da USP, 1980.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos culturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1999.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 7ª. ed. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1985.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultix, 1993.
- CARTA, M. *O castelo de âmbar*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CARAMELLA, E. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, F. (org.). *Biografia:sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores: Cedusp,1997.
- CARDOSO, F.H. *Autoritarismo e democratização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Alhambra 1980, v. 8
- _____. *As revoltas modernistas na literatura*. São Paulo: Ed. de Ouro, s.d.
- CASTRO, R. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- COELHO, T. *Moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM Editora, 1986.
- COSTA, E. A. *Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 60 e 90*. ECA – USP: SP, 1999. (Tese de Doutorado).

- COUTINHO, A. (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 6 v.
- CREEDY, J. *O contexto social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. S. P., Perspectiva. 1995.
- DORIA, G. A. *Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: MEC / SNT, 1975.
- DORT, B. *O Teatro e a sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUARTE, R. H. *Noites circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Unicamp: Campinas, 1993. (Tese de Doutorado) -
- FARIA, J. R. *Idéias Teatrais, o Século XX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- _____. *teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FEATHERSTONE, M. *O Desmanche da Cultura*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1995.
- FERREIRA, C. M. (coord.). *Circo – Tradição e Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987.
- FREIRE, R. “Este homem é um palhaço”. In: *Revista Realidade*. São Paulo: Ed. Abril, ano 1, nº 7, out/1966.
- FISCHER, E. *A necessidade de arte*. Leandro Konder (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- FURLANI, L. T. *Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. 5.ed. Santos: Editora UNISANTA, 1999
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. São Paulo. Encyclopédia Britânica do Brasil Publicações v. 4, 1967.
- ESSLIN, M. Violência no Teatro. Rio de Janeiro: *Cadernos de Teatro* n.º 4, out./1970.
- GARCIA, A. “A vida sob a lona do picadeiro” In: *Revista Veja*. São Paulo, ano 28, nº 40, out/1995, pp. 14-21.
- GARCIA, S. *Teatro de Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GASSNER, J. *Mestres do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GERMANI, G. *Consideraciones metodológicas e teoricas de la marginalidad*. Santiago, Chile, 1970.
- GIRARD, G. e QUELLET, R. *O Universo do Teatro*. (Trad.) Maria Helena Arinto Coimbra: Almedina, 1980.
- GONÇALVES, A. F. L. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Catedra, MEC, 1976.
- GUERRA, S. R. *A Geração de 69 no Teatro Brasileiro: Mudança dos Ventos*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP. Texto fotocopiado, p.162, 164.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- GUMSRECHT, H. *O Corpo e Forma*. R J: EDUERJ, 1996.
- GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Antonio Gomes da Silva (Trad.). Lisboa: Edições 70, 1986.
- GROTOWSKI, J. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno editores, 1972.
- HARTNOLL, P. *The concise history of theatre*. New York: Harry Abrams, s.d.
- HAUSER, A. *The Social History of Art*. Londres, Ingraterra, 1968, v. IV.
- _____. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HISGAIL, F. *Biografia: sintoma de cultura*. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996.
- HOBBSAWN, H. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- INGARDEN, E., et.al. *O signo teatral*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.
- JACOBBI, R. *A expressão dramática*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. S.P., Ática, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na poesia, na pintura e na literatura*. J. Guinsburg. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KASPER, K. M. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Área de Educação, Sociedade, Política e Cultura, 2004 (Tese de Doutorado).
- KENDALL, P. M. *The art of biography*. New York. Norton Library, 1967.
- KHÉDE, S. S. *Censores de Pincenê e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codrec, 1981.
- KUJAWSKI, G. de M. *Liberdade e Participação*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- HISGAIL, Fani. *Biografia: sintoma de cultura*. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996.
- LACERDA, C. *Rosas e pedras de meu caminho*. Brasília, Ed. da UNB, 2001.
- LANDSBERG, P.L. *Reflexões sobre o engajamento pessoal*. São Paulo: Paz e Terra, 1965.
- LE GOFF, J. *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- LESSING, G.E. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: Herder, 1964.
- LEUJENE, P. *Je est un autre..* Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- _____. *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- LEVILLAIN, P. Os protagonistas da biografia. In: RÉMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.
- LEVIN, H. Literature as an institution. In: *Sociology of literature & drama: selected readings*. BURNS, E. & T. (Org.). Londres, Inglaterra: Penguin, 1973.
- LEVILLAIN, P. *Os protagonistas: da biografia*. In : RÉMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ / FGV, 1996.
- LINHARES, T. Da biografia e de alguns biógrafos. In: Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8/ agos./ 1970
- LINS, R. L. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LINS, Á. *Jornal da Crítica. 5ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- _____. *Teoria literária*. São Paulo: Edições de Ouro, 1970.
- _____. Biografia e Autenticidade. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., p. 80-102.
- LUCAS, F. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1970.
- LUKÁCS, G. *Writer and critic and other essays*. KAHN, A. (edição e trad.). Londres: Merlin Press Ltda, 1970.
- MAGALDI, S. *Dois Perdidos, um achado*. Programa da peça. São Paulo Arena, 1967.
- _____. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *S. Aspectos da Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- _____. *Teatro de Arena (1958 - 1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. Prefácio. In: ASSUNÇÃO, L. *Da fala ao grito*. São Paulo, Símbolo, 1977, p. 11-19.
- _____. *Temas da História do Teatro*. PA.: FFURS, 1963.

- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1962.
- _____. & VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MAGNANI, J. G. C. *Festa no Pedaco, Cultura popular e lazer na cidade*. 2ª ed. São Paulo: Hicitec/ Unesp, 1998.
- _____. *Cantor. Circo: tradição e arte*. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1965
- MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MANDELBROT, B. *Objetos fractais*. R.J., Gradiva, 1991.
- MAYER, H. *Os Marginalizados*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989
- MARINHO, H. *O Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- MELLO E SOUZA, A. C. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queirós Editor/Folha de São Paulo, 8a. ed, 2000.
- _____. A revolução de 30 e a cultura. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 4, v. 2, abr/1984, pp. 30,31.
- MENDONÇA, P. *Dois Perdidos em Uma Noite Suja*. Programa da peça. São Paulo Arena, 1967.
- MERCADO, A. *A Crítica Teatral de Alberto D'Aversa*. (Dissertação de Mestrado), Biblioteca da ECA, USP, segundo volume.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- MICHALSKI, Y. & TROTTA, R. *Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo, Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.
- _____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1985.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982
- MONTES, M. L. A. *Lazer e ideologia: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983. (Tese de Doutorado).
- MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- _____. TROTTA, Rosyane. *Enciclopédia Itaú do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2004.
- _____. *O Teatro Pós-Moderno*. In: Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa (Org.). *O Pós-Moderno*. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, v. 1.
- MORAES, D. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. R.J. José Olympio, 1996.
- MORAIS, F. *Chatô, o rei do Brasil*. R.J., Cia. das Letras, 1994.
- MOUSSINAC, L. *História do Teatro*. Mário Jacques (Trad.). Lisboa: Bertrand, 1957.
- NOVAIS, F. (coord. coleção) & SCHWARCZ, L. M. (org. do volume). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PENA, F. *A volta dos que não foram*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- _____. *Teoria da Biografia sem fim*. R.J., Mauad, 2004.
- PEIXOTO, F. "Brazilian theatre and national identity". *New York University, The Drama Review*, n. 34, 1990.
- PRADO, D. A. *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. Programa da peça. São Paulo, Arena, 1967.

- _____. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.
- _____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Apresentação do teatro brasileiro*. São Paulo: Martins, 1956.
- _____. O teatro. In: ÁVILA, A. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- _____. Teatro: 1930-1980. In: FAUSTO, B. (dir.) *Historia Geral da Civilização Brasileira III*. São Paulo: Difel, 1984, p. 527-89, v.4.
- _____. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Editora, 1964.
- _____. Cacilda: paixão e morte. In: FERNANDES, N. e VARGAS, M. T. (org.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRIGOGINE, I. Order out of chaos: man's new dialogue with nature. New York. Bantam. 1984.
- OLIVEIRA, P. R. *Aspectos do Teatro Brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. J.Guinsburq e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, F. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- _____. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PICCIOLI, G. Teatro. In: *La cultura de 900*. Madri: Siglo Veintiuno, 1985.
- PIGNARRE, R. *História do Teatro*. Lisboa: Europa-América, 1950.
- PIMENTEL, A. F. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1951.
- PIRES, C. *A violência no Brasil*. 7ª.ed. São Paulo: Moderna, 1985.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.
- RICOEUR, P. *O Mal*. Campinas, São Paulo: Papirus, s/d.
- RONDELLI, E. e HERSCHMANN, M. "A mídia e a construção do biográfico." In: Revista tempo Social. São Paulo, n.1, 2000, v. 12.
- ROSENFELD, A. O teatro agressivo. *Texto e contexto*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. Teatro em crise. In: *Arte em Revista*. N.6. São Paulo: Kairós, 1981.
- ROSZAK, T. *A contracultura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.
- RUSCH, G. "Teoria da história, historiografia e diacronologia". In: OLINTO, H. K. *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, 1966.
- ROUSSEAU, J. *As Confissões*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. Paulo Neves (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SANTOS, F. V. *Autoritarismo e solidão: o roteiro da conciliação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SANTOS, J. C. dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1956.

- SANTOS, S. (diag.). *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Ed. Inúbia, 1976.
- SILVA, A. S. da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SILVA, H. *Sangue na areia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *1926. A grande marcha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *1933. A crise do tenentismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *1937. Os golpes se parecem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Desenvolvimento e Democracia. História da República Brasileira*. São Paulo: Ed. três, 1975. v.16.
- SILVEIRA, A. *Estudos literários e biográficos: literatura nacional e estrangeira*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1975.
- SOUSA, G. de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.
- STANISLAVISKI, C. Teatro e realidade brasileira. Caderno Especial n. 2, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, junho-1968.
- SUSSEKIND, F. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.
- _____. *O Negro como Arlequim*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- _____. *Tal país, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1984.
- TORRES, J. A. *Teatro social*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.
- TOUCHARD, P. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.
- VIEIRA, P. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Editora Fumo, 1994.
- WEATHERALL, M. *Método científico*. São Paulo: Polígono, 1970.
- ZAJDSZNAJDER, L. *Travessia do Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Griphus, 1992.
- ZANOTTO, I. M. In: *Coleção Melhor Teatro*. São Paulo, Ed. Global, 2003 (Prefácio)
- _____. *Navalha na Carne*. Programa da peça. São Paulo, 27/jun./1988.
- ZIMER, H. *A conquista psicológica do mal*. Marina da Silva Telles (Trad.). São Paulo, Palas Athena, 1988.
- WAINER, S. *Minha razão de viver. Memórias de um repórter*. Rio de Janeiro, Record, 1987.

5. SITES

- ANDRADE, N. de. *A marca gloriosa do macuco*. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com.pdf>. > 10/ mar./ 2004.
- BORGES, V. P. *Gabrielle Brune – Sieller, uma vida (1874-1940): os desafios da biografia*. 50 2002. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/Pacheco.pdf>.> 19/ mar./ 2006.

BUARQUE, D. O gênero das multidões. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 2004. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.10>>. 15/ mar./ 2006.

GALVÃO, W. N. Heróis de nosso tempo. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 2004. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.>>. 19/ mar./ 2006.

LOPES, S. de C. *Lourival Fontes no governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras*. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002c> > 19/ mar./ 2006.

MORAIS, F. Para Morais, liberdade é ilimitada. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 2004. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/ivE2t2/Borges%20Vavy%20Pacheco.pdf>. > 19/ mar./ 2006.

TOTA, P. *Cultura, Política e Modernidade em Noel Rosa*. Professor de História Contemporânea do Departamento de História da PUC de São Paulo. Disponível em: < <http://www.scielo.com.br>. > 12/ ago./ 2005

USP-ARQUIVOS. Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1999/jusp497/manchet/rep_res/rep_int/cultura2. > 13/ ago./ 2005

PLÍNIO Marcos. Site Oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro_obracompleta.htm>. Acessado em setembro/ 2003-2006.

BORGES, Vavy Pacheco. *Gabrielle Brune – Sieller, uma vida (1874-1940): os desafios da biografia*. 2002. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/Pacheco.pdf>>. Acesso em 19 de mar. 2006.

BUARQUE, Daniel. *O gênero das multidões*. In : *Folha de S. Paulo*. São Paulo : 2004. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.0> >. Acesso em 15 mar. 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Heróis de nosso tempos*. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 2004. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=306ASP010> >. Acesso em 19 mar. 2006.

LOPES, Sônia de Castro. *Lourival Fontes no governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras*. Rio de Janeiro : 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Comunicacoes> >. Acesso em 19 mar. 2006.

MORAIS, Fernando. *Para Moraes, " liberdade é ilimitada "*. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo:2004.Disponívelem:<<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/Pacheco.pdf>>. Acesso em 19 de mar. 2006.