

**DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA E O BRASIL NO PÓS-1964: PLÍNIO
MARCOS, ATUAÇÃO ARTÍSTICA E ENGAJAMENTO SOCIAL**

**POLIANA LACERDA DA SILVA¹
KÁTIA RODRIGUES PARANHOS²**

RESUMO: A proposta desse artigo é discutir *Dois perdidos numa noite suja* (1966) de Plínio Marcos, encenada por vários grupos teatrais, dentre eles pelo Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, em 1984. Para isso, procuramos examinar os temas de engajamento, violência, marginalidade, miséria, solidão, inclusão social perversa, do individual e do coletivo na sociedade capitalista.

PALAVRAS-CHAVE: Dois perdidos numa noite suja; Engajamento; Plínio Marcos; Teatro.

ABSTRACT: The proposal that article is to discuss *Dois perdidos numa noite suja* (1966) of Plínio Marcos, performed by various theater groups, among them the Group of Theater Forja, linked to the Union of Metalworkers of São Bernardo do Campo, in 1984. For this, trying examine the themes of engagement, violence, marginalization, misery, loneliness, social inclusion perverse, the individual and the collective in capitalist society.

KEYWORDS: Dois perdidos numa noite suja; Engagement; Plínio Marcos; Theater.

¹ Instituto de História - Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Rua Aeróbica, 567, Bairro Guarani – Uberlândia, MG; CEP: 38415-423. E-mail: polianals2004@yahoo.com.br

² Instituto de História - Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Rua Olegário Maciel, 573, Bairro: Centro – Uberlândia, MG; CEP: 38400-084. E-mail: akparanhos@triang.com.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar as reflexões resultantes da pesquisa “*Dois perdidos numa noite suja*” e o *Grupo de Teatro Forja: teatro e trabalhadores no Brasil pós-1964*.³ Esta é vinculada a um projeto maior intitulado *Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil Republicano)* da Professora Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos, que vem investigando os significados das práticas políticas e culturais do chamado “teatro popular” na região do ABC paulista e no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, estabelecendo assim, a importância da constituição de grupos de teatro ligados às classes trabalhadoras.

A nossa análise prioriza o processo de produção de *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, pelo dramaturgo Plínio Marcos, que foi encenada por vários grupos teatrais, dentre eles, pelo Grupo de Teatro Forja ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), em 1984. Para isso, procuramos examinar os temas de engajamento, violência, marginalidade, miséria, solidão, inclusão social perversa do individual e do coletivo na sociedade capitalista. Além

disso, é de suma importância compreender a historicidade do texto teatral mediante as problemáticas nele presentes e da forma como elas relacionam-se à conjuntura social do país.

Na década de 1960, mais precisamente, a partir de 1964 temos um período de vasta produção artística e cultural no Brasil. Uma época marcada por violenta repressão política envolvendo milhares de brasileiros que, por causa das lutas e resistências contra a ditadura, tornaram-se inimigos do regime militar inaugurado em abril de 1964. Esses também foram tempos de manifestações populares, revolução sexual, contracultura e movimentos políticos que instituíram mudanças fundamentais na relação de gênero, nos padrões comportamentais e na cultura da sociedade brasileira. Tais mudanças ocorreram também com a chamada “geração de 1968”, que lutou radicalmente por seu projeto e, segundo Zuenir Ventura, “experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos.”⁴

Nesse período havia uma ligação entre expressão política, artística e

³ Esta pesquisa, realizada no período de agosto de 2008 a julho de 2009, deu sequência aos trabalhos iniciados em agosto de 2007 e contou com o financiamento do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFU).

⁴ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 14. Ainda sobre as resistências e engajamentos no Brasil pós-1964, ver HOLLANDA, Heloísa Buarque. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, 102 p.

científica que conduzia os jovens engajados das classes médias a militar no teatro, no cinema, no jornalismo, na universidade ou mesmo em algum partido político revolucionário. Essas opções eram encaradas como formas de realização de projetos coletivos e não necessariamente como opção individual de carreira.⁵

Em relação às primeiras experiências do teatro de natureza política no Brasil, Silvana Garcia destaca três momentos importantes. De acordo com a autora, no início do século XX, o teatro recebeu influências dos imigrantes europeus,

Enquanto que na Europa e na URSS, as primeiras décadas do século assistiram ao radicalismo formal e ideológico do agitprop, promovido sob os auspícios dos Partidos Comunistas a partir de uma base espontânea, aqui no Brasil surgiu e se manteve basicamente um teatro operário de influência anarquista, instalado no seio da massa de trabalhadores europeus imigrados.⁶

Nascido nesse contexto, o teatro popular brasileiro de cunho político apresentava uma peculiaridade: era produzido por operários para operários. No entanto, a partir da década de 1960, o

agitprop (agitação e propaganda) surgiu com intensidade no Brasil, no momento em que o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – o CPC da UNE – causou um grande impacto por meio do teatro engajado e de outras várias manifestações artísticas.

A produção dos CPCs, que foram se organizando por todo o território nacional, era inovadora no cenário teatral do país, caracterizando-se por incorporar discussões sobre problemas candentes na sociedade brasileira da época. Além disso, esses Centros tiraram o teatro dos palcos convencionais e o levaram para espaços alternativos, como fábricas, praças e ruas, tudo em busca de um público maior e mais popular.

Vários grupos teatrais independentes surgiram na década de 1970, nos chamados “anos de chumbo”. Para escapar das proibições e driblar a censura, eles buscavam formas alternativas de linguagem, tais como analogia, metáforas e alusões que substituíram o discurso provocador das encenações do final da década de 1960. Deslocavam-se para a periferia das capitais à procura de um público popular, que estava afastado do acesso aos bens culturais produzidos no centro.

Ao analisar o histórico, as propostas e a atuação desses grupos de teatro, Silvana Garcia dá ênfase à formação

⁵ Ver RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993 e *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 458 p.

⁶ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 90.

e à produção de sete deles, todos de São Paulo: Núcleo Expressão de Osasco, Teatro Circo Alegria dos Pobres, Teatro União e Olho Vivo, Núcleo Independente, Galo de Briga, Grupo de Teatro Forja e Truques, Traquejos e Teatro. A autora constata que esses grupos

se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre têm claro seus objetivos. A maioria traz como bagagem mais a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado. Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem. Outros nascem e morrem antes mesmo de alcançarem um palco. Alguns conseguem superar os obstáculos maiores e chegam a constituir uma história. Uns raros conseguem até mesmo competir em prestígio com o teatro profissional e arrebatar prêmios da crítica e citações na grande imprensa.⁷

Há um ponto em comum desses grupos no que diz respeito a atuação nos bairros periféricos e na produção de um teatro que trate de temas cotidianos dos moradores, com uma linguagem acessível, já que a população desses bairros são compostas por pequenos comerciantes, operários, empregados do setor do comércio, funcionários sem qualificação, empregadas domésticas, dentre outros trabalhadores.

Silvana Garcia em sua análise enfatiza os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si, como:

⁷ *Idem, ibidem*, p. 125

produzir coletivamente, atuar fora do âmbito profissional, levar o teatro para o público da periferia, produzir um teatro popular e estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.⁸

Importa lembrar que experiências de “teatro operário” ou “teatro popular” já podiam ser vistas a partir do final do século XIX. Em um estudo que resgata a história do teatro norte-americano na primeira metade do século XX, Iná Camargo Costa⁹ aborda as práticas de trabalhadores ignorados pela história oficial e com isso prepara uma reflexão sobre a experiência brasileira com o teatro moderno. A autora recupera o fazer artístico de grupos que, aderindo a propostas anarquistas e socialistas, propunham engajamento político e tinham como meta, além do entretenimento, a crítica ao capitalismo, levantando questões relacionadas ao dia-a-dia de cada um.

Inicialmente, Costa faz uma abordagem do que se considera história oficial norte-americana, destacando a *Broadway* como uma experiência que se transformou em referência para o mundo ocidental, e sublinha que nos Estados Unidos o teatro sempre foi encarado como empreendimento comercial. Em seguida,

⁸ *Idem, ibidem*, p. 126

⁹ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175 p.

ela explora o tema sob outro ângulo, investigando vários acontecimentos que a história oficial omitiu, com ênfase para a formação política e intelectual da população, especialmente a da classe trabalhadora, por meio da atividade teatral.

A autora lembra da crise financeira de 1929, que serviu para alertar sobre a necessidade de um novo teatro que tratasse dos problemas sociais, tais como a fome, o desemprego e as diversas formas de preconceito. Foi a partir dessa constatação que os trabalhadores estadunidenses se mobilizaram e assumiram como meta a luta contra o racismo e o Estado burguês. Costa insere, nesse contexto, o *Group Theatre* (1931), que tinha como bandeira o teatro engajado, e ressalta que as ações da esquerda provocaram grande impacto na cultura americana a partir da década de 1930.

No âmbito da militância propriamente dita, desenvolveu-se um trabalho de arregimentação particularmente eficiente através da criação de organismos culturais [...]. Nesses “anos vermelhos”, pelo menos até 1935, o teatro americano assistiu à proliferação dos grupos que fizeram do teatro de agitprop uma espécie de marca do teatro de esquerda.¹⁰

**“O OPERÁRIO FAZER ARTE
ESPANTA E ENCANTA”: GRUPO DE
TEATRO FORJA, MILITÂNCIA E**

**ENGAJAMENTO NO BRASIL PÓS
1964**

Foi em um cenário de greves dos trabalhadores do ABC paulista e de regime militar, que nasceu o Grupo de Teatro Forja, criado em 1979 por iniciativa de um grupo de operários e de filhas de trabalhadores que pretendia realizar um trabalho cultural vinculado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, com o intuito não somente de oferecer uma opção de lazer, mas também de atingir a consciência do trabalhador.¹¹ O Forja tinha como proposta articular conscientização e arte e também desmistificar a imagem de um sindicato proibido e perigoso¹². O grupo, constituído por líderes sindicais, trabalhadores de base e por um ator e diretor de teatro chamado Tin Urbinatti¹³, propunha-se a “atuar no

¹¹ Ver GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 9.

¹² O sindicato tinha a imagem de proibido e perigoso porque, no fim dos anos de 1970, sofreu intervenção e passou por uma rígida proibição por parte da ditadura militar. Apesar das proibições, houve várias greves, a partir de 1979, em todo Brasil, e os trabalhadores foram reprimidos violentamente. Ver ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 1999, 294 p.

¹³ Tin Urbinatti foi diretor do Grupo de Teatro Forja e assessor do departamento cultural do Sindicato de São Bernardo entre os anos de 1979 e 1986. Cf PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002a. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, SP, 2002a, p. 175.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 89 e 90.

sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato”.¹⁴ Alguns integrantes vinham do extinto Grupo Ferramenta de Teatro fundado pelo sindicato em 1975.

Segundo Silvana Garcia o grupo constitui o exemplo do teatro voltado para a militância político-cultural do pós-abertura, pois preserva a autonomia do ponto de vista político-partidário, atuando no quadro dos movimentos populares organizados sob a tutela do Sindicato dos Metalúrgicos. Ainda de acordo com ela, há dois principais objetivos que nascem do entendimento de que o “teatro é uma arma” que consistem em:

“1º) Fazer um teatro que (seja) uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores, e 2º) Cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade.”¹⁵

Entre os anos de 1979 e 1984, o Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente¹⁶. A primeira criação

coletiva foi definida após vários debates acerca do que interessava para o público assistir e apreciar. Chegou-se à conclusão de que o “pano de fundo” para discussão em uma peça de teatro seria a ausência de liberdade, ou seja, a falta de liberdade política, a falta de liberdade na educação dos filhos, a opressão sobre a mulher, a repressão aos homossexuais e à prostituição. Foi assim gerada a peça *Pensão Liberdade* (1980), que “revela a força e a valentia da classe operária na briga com a ditadura, contra a ditadura do capital sobre o trabalho.”¹⁷

A primeira experiência de montagem que não se pautou pela criação coletiva ocorreu em 1981, quando foi apresentado *Operário em construção*, baseado em poesias de Vladimir Maiakóvisky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984, foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, a propósito das comemorações dos cinco anos de existência do grupo¹⁸. Cabe mencionar que temas como homossexualidade, prostituição e opressão

em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, n. 4, v. 4, Uberlândia, p. 67-79, 2002b.

¹⁷ IANNI, Octavio. Teatro operário. In: *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991, p. 124.

¹⁸ Cabe destacar que na abertura da programação da semana comemorativa houve a encenação de um grupo de teatro de São Paulo, da peça *Quando as Máquinas Param* de autoria de Plínio Marcos, o qual também esteve presente para um debate após a apresentação do espetáculo. Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Op. cit.*, 2002a, p. 326.

¹⁴ GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ GARCIA, Silvana. *op. cit.*, p. 145.

¹⁶ Cabe aqui destacar que o Grupo de Teatro Forja escreveu coletivamente dois textos teatrais: *Pensão Liberdade* e *Pesadelo* – ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Op. cit.*, 2002a; e O teatro operário entra

feminina, enfocados pelo Forja, também estão presentes na obra de Plínio Marcos.

É importante destacar que o Forja diversifica sua produção entre espetáculos de palco e espetáculos de rua, sendo que estes últimos atendem ao trabalho de militância durante as manifestações operárias, vinculadas às campanhas sindicais.

O processo de criação é semelhante ao das peças de palco: idéias que vão se acrescentando até se chegar a um roteiro. A diferença está no produto final: o teatro de rua tem menor duração (de vinte a trinta minutos), emprega uma linguagem mais alegórica e possibilita uma maior participação do espectador. O primeiro trabalho de rua do Forja foi *A Greve de 80 e o Julgamento Popular da Lei de Segurança Nacional* (1981). Sucederam-se *O Robô que Virou Peão* (1982), sobre a questão da automação nas fábricas; *Brasil S/A* (1983), *Diretas Vou Ver* (1984) e *Boi Constituinte* (1985).¹⁹

Comuns aos grupos de teatro independente, os debates após o espetáculo também eram uma característica do Forja. O debate era visto como uma forma de aproximação com o público e com a comunidade em geral. Entendia-se que esse era um momento fundamental para se refletir coletivamente sobre a realidade político-econômica e sobre os problemas sociais locais e do Brasil em geral, cumprindo assim “o propósito militante do espetáculo e, por outro lado, sela-se o ato

de solidariedade que une o grupo ao bairro.”²⁰

Foi nesse palco de críticas e contestações que, nas palavras de Kátia Paranhos, o Grupo Forja

acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias, noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores de base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro.²¹

Ao montar *Dois perdidos numa noite suja*, o Forja abordou tanto o problema social como o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena, estavam a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e o “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade e a violência. Além disso, segundo Tin Urbinatti, em 1984, a televisão estava colocando em discussão o

¹⁹ GARCIA, Silvana. *op. cit.*, p. 157.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 190

²¹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, n. 4, v. 4, Uberlândia, 2002b, p. 79.

tema da pena de morte e a partir disse os atores operários começaram a ler alguns textos do Gramsci e a peça do Plínio Marcos, segundo o coordenador do grupo:

Discutimos coletivamente a questão da pena de morte e passamos a entrevistar e recolher relatos de desempregados na região. (...) *Dois perdidos* junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser “bandido”? (...) Além disso, o Paco (um dos personagens) era associado à imagem de *João Ferrador*, no que tange o fato daquele ser astuto, teimoso (...).²²

Com a saída de Tin Urbinatti do sindicato em 1986, e conseqüentemente, do Grupo Forja, este continuou atuando até 1991, com “um fôlego extraordinário (...), estruturavam o grupo fora do sindicato, ensaiando, no teatro da prefeitura, em colégios, onde fosse possível.”²³

PLÍNIO MARCOS: “O REPÓRTER DE UM TEMPO MAU”

Se fossemos resumir a vida de Plínio Marcos, se é que isso é possível, poderíamos dizer que ele teve uma vida agitada, e porque não dizer “anárquica”: um garoto que não gostava de ir à escola, mal completou o primário, um filho desgarrado, um boêmio conquistador, teve várias profissões e vários amigos e quem

sabe inimigos, foi polêmico e considerado um autor maldito. Mas, em contrapartida, sua obra foi, segundo os críticos teatrais, uma das maiores contribuições da Moderna Dramaturgia Brasileira.

Para que possamos entender a obra desse autor, creio que seja necessário conhecermos um pouco de sua vida, sua trajetória, vivências e experiências em diferentes espaços, que abrangem seus contatos e convivências com diferentes grupos sociais e também o momento histórico em que ele escreve.

Plínio Marcos de Barros nasceu no dia vinte e nove de setembro de 1935 em Santos, no Bairro Embaré. Em 1941, mudou-se com sua família para o Macuco, bairro santista de classe média-baixa numa vila de bancários, rodeada por cortiços e habitações precárias e que se localizava entre a zona de meretrício e o cais do porto, onde o autor presenciava várias situações e via de perto o dia-a-dia de pessoas que viviam à margem da sociedade. O dramaturgo se orgulhava de morar no Macuco, e foi considerado pelos moradores o “Saltimbanco do Macuco”. Em uma crônica ele relata essa paixão:

[...] meu bairro querido, o bairro da minha vida, o pedaço de mundo que me deu tutano, sustento e energia, o pedaço de mundo que forjou em mim amor à vida e vontade de lutar contra qualquer opressor. Por ser do Macuco, me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão.

²² Depoimento concedido à Kátia Rodrigues Paranhos em 30-01-2001. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Op. cit.*, 2002a, p. 327.

²³ Depoimento concedido à Kátia Rodrigues Paranhos em 30-01-2001. *Idem, ibidem*, p. 342.

Por tudo isso, escrevi *Barrela* e, depois dela, um monte de peças.²⁴

Seu pai, Armando de Barros, era bancário e sua mãe, Hermínia Martins Cunha, dona de casa. Tiveram muito trabalho com Plínio, pois este não gostava de ir à escola, tinha dificuldades com os estudos e demorou anos para que ele concluísse o primário.²⁵ Teve várias profissões ao longo de sua vida, mensageiro, encanador, ajudante de caminhão, funileiro (atividade esta que a considerava como sua profissão, pois era o que constava no seu certificado de reservista), camelô, dentre outras, além disso tinha o sonho de ser jogador de futebol, ocupação que lhe dava prazer, conforme o seu depoimento:

Quería ser jogador de futebol – era isso o que eu queria ser. Cheguei até a jogar no juvenil da Portuguesa Santista, no Jabaquara. Fui convidado para treinar em time de interior. Tem até uma história curiosa. Os caras vieram a Santos, me viram jogar e

convidaram a mim, a um crioulo chamado Giba e a um lourinho chamado alemão, para treinar no time Estrela do Piquete. Nós fomos para o 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”. Ai eu falei: “Pelo amor de Deus, a última coisa que eu quero ser é operário trabalhador”. E vim embora.²⁶

No entanto, o futebol como paixão trouxe a ele uma grande vantagem, pois trabalhou durante muito tempo como cronista esportivo em vários jornais e revistas.

Ainda na sua adolescência, Plínio quis buscar outras experiências que não só ali no seu bairro, mas por toda a cidade. Tais experiências acabaram lhe revelando o submundo, os marginalizados, a miséria, a prostituição e a violência, conhecendo e presenciando várias histórias. E isso, de certa maneira, incomodava-o e veremos que essas experiências vão ser retratadas em seus textos teatrais e crônicas.

Plínio Marcos iniciou sua carreira artística no circo, aos 16 anos, como palhaço – o palhaço Frajola, como ficou conhecido, apelido que recebeu ao ser apanhado roubando um passarinho de uma gaiola.²⁷ Segundo ele, desejava na época namorar um moça do circo, mas o pai dela só a deixava namorar com pessoas do meio

²⁴ MARCOS, Plínio. “Saltimbanco do Macuco”, *Jornal da Orla*. 3/10/1999. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 184.

²⁵ Aqui me reporto a uma discussão referente a intelectualidade de Plínio Marcos, pois devido a escolaridade do autor há divergências. No entanto, Lucinéia Contiero em sua tese defende a idéia de que “a condição intelectual não resulta da formação escolar oficial, do “alto” saber, do conhecimento amplo e profundo. Ela se faz também da criação, da participação, da polêmica cultural [...] e a sua maneira, Plínio foi um intelectual.” Ver CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) – Unesp, Assis, 2007, p. 38.

²⁶ STEEN, Edla Van (comp.). *Viver e Escrever*. São Paulo: L&PM Editores, 1981, p. 251.

²⁷ Ver CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 59.

circense, e foi aí que ele começou nessa atividade profissional.

Eu era realmente uma das figuras mais atrevidas e pretensiosas do mundo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia se o palhaço... Vi, espantado, que era uma coisa que dava popularidade, principalmente com a mulherada. Palhaço sempre agrada.²⁸

E o circo foi, para o autor, uma escola, pois possibilitou a ele experiências com o teatro, como o próprio afirma em seu depoimento:

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.²⁹

No palco-picadeiro do Circo Teatro Pavilhão Liberdade, Plínio Marcos se integra ao movimento cênico santista, e foi nesse lugar que ele conheceu personalidades artísticas importantes como Procópio Ferreira, Nilo Nello, Oscarito, Vicente Celestino e, especialmente, Patrícia Galvão (Pagu) – poeta, ficcionista – considerada uma mulher importante por ter sido determinante na carreira teatral de

Plínio, como nos informa Lucinéia Contiero:

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 [...] um grupo de intelectuais e artistas que ajudaria a amadurecer seu senso crítico e influenciaria seu trabalho.³⁰

Nesse ambiente intelectual, o dramaturgo abriu seus “horizontes”, conhecendo melhor as questões econômicas, políticas, musicais, literárias e teatrais. Por meio de leituras em grupo, tomou gosto por vários escritores, como Dostoiévski e Jorge Amado, e conheceu muitos textos, dentre eles *Esperando Godot* de 1953, escrito por Samuel Beckett.³¹

Em 1959, Plínio Marcos estréia como dramaturgo com a peça *Barrela*, a qual ficaria proibida por 20 anos. A peça nasceu de um caso que aconteceu em Santos, assim descrita pelo autor: “me chocou profundamente: um amigo meu foi preso por uma besteira e, na cadeia, foi currado. Quando saiu, dois dias depois, matou quatro dos caras que estavam com ele na cela, fiquei tão chocado com aquele negócio todo que escrevi a *Barrela*.”³² Na

²⁸ STEEN, Edla Van. *op. cit.*, p. 250.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 251.

³⁰ CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 99-100.

³¹ Cf CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 100, 101, 102, 103.

³² STEEN, Edla Van. *Op. cit.*, p. 255.

trama, o dramaturgo chama a atenção para vários problemas daquele período, como o sistema carcerário brasileiro que se encontrava em estado precário e a situação dos presos nesse meio.

Depois disso o teatrólogo escreve a peça *Os fantoches*, que foi duramente massacrada pela crítica e por Patrícia Galvão.

Em 1962, a fim de se afirmar como ator e autor profissional, o dramaturgo muda-se para São Paulo e lá vive até o seu falecimento em 1999. A sua chegada a esta cidade não foi fácil, pois passou por muitas dificuldades, não tinha dinheiro e nem emprego, era apenas mais um migrante entre muitos que tentavam uma nova vida. Acreditamos que foi a partir dessa experiência que Plínio Marcos escreveu a peça *Dois perdidos numa noite suja*, parece ter se inspirado na sua própria história, já que há a questão do migrante que chega à cidade grande, passa por dificuldades, não tem lugar para ficar, sente fome e frio. Segundo Contiero, apoiada ao depoimento da irmã de Plínio, depois que ele dormiu algumas noites na rodoviária e de ter sido ajudado por uma mulher, ficando alguns dias em sua casa, ele saiu desta,

Para ajeitar-se num porão, no centro, com “três bandidos”. [...] certa noite, depois da viração para conseguir uns trocados, Plínio voltou para o porão trazendo um par de sapatos, “que teria

comprado ou conseguido sei lá” [...] a visão desse par de sapatos causou furor entre os outros “inquilinos”, que brigaram entre si para ver quem teria o direito ao roubo. A refrega forçou Plínio a fugir dali com os pertences na mão, sabendo que perdera o abrigo de vez.³³

No mesmo ano, Plínio Marcos foi falar com Cacilda Becker, que foi uma mulher muito importante no início da carreira de Plínio no teatro em São Paulo, pois o apresentou aos artistas do TBC, companhia que liderava. Além disso, desde que chegou a São Paulo, ele freqüentou o Bar Redondo, localizado na Avenida Paulista, onde o pessoal do teatro se encontrava.³⁴ Lá o santista se colocava a disposição dos atores, diretores e autores, estava certo de que era no teatro que queria se fixar, como declarou em certa ocasião a Edla Van Steen: “trabalhava como ator, como administrador, como qualquer coisa. Eu tinha que trabalhar, viver de uma profissão e a minha profissão era essa – teatro.”³⁵

Em 1963, Plínio se casou com a atriz Walderez de Barros, com quem teve três filhos. Era ela que revisava todos os seus escritos e atuou em muitas de suas

³³ CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 129-130.

³⁴ Eis alguns dos freqüentadores do Bar Redondo neste período: Augusto Boal, Antunes Filho, Glauce Rocha, Ademir Guerra, Ruth Escobar, Flávio Rangel, Arnaldo Jabor, José Celso Martinez Corrêa, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Alberto D’Aversa, Décio de Almeida Prado, dentre outros. CF CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 158.

³⁵ STEEN, Edla Van. *Op. cit.*, p.260.

peças e por causa da posição ideológica assumida por seu marido e o apoio a ele, a atriz também foi perseguida pela censura,

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.³⁶

Apesar das dificuldades, foi em São Paulo que o dramaturgo destacou o seu nome na dramaturgia nacional. Mas não foi fácil, ele enfrentou vários obstáculos e teve como pano de fundo um período obscuro da história brasileira, a ditadura militar e a vigilância da censura.

PLÍNIO MARCOS E A CENSURA

Há 400 e tantas peças censuradas que estão na gaveta, que não deixaram passar, e essas 400 e tantas peças seriam naturalmente as peças que colocariam no palco a situação do país.

(Plínio Marcos)

Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos pela censura após o golpe militar de 1964. Na verdade a

³⁶ Expressão Verbal, 2004 apud CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 169-170

instituição da censura, que nunca havia deixado de funcionar no Brasil³⁷, já havia feito intervenção no seu primeiro trabalho *Barrela*, em 1959, como já mencionamos anteriormente. No entanto, é na década de 1960 que o cerco da censura se fecha ao dramaturgo e às artes em geral, estabelecendo um rígido controle sobre as produções artísticas, principalmente após 1968.

Com ação golpista em abril de 1964, foi implantado um modelo econômico que se resume em “concentração da renda e desnacionalização da economia” e essa desnacionalização implicou na abertura de todas as portas para o capital estrangeiro, ou seja, estímulo fiscal para a implantação de multinacionais no Brasil, facilitação de remessa de lucros e vistas grossas diante das fraudes para burlar os controles legais,

³⁷ A censura tem sido uma constante no Brasil desde a colonização, naquela época “ficou a cargo das ordens religiosas a evangelização dos povos indígenas, a defesa da moralidade e a iniciativa de desenvolver as primeiras práticas artísticas segundo os padrões europeus. A produção de instrumentos musicais, a música, o coro e outras manifestações artísticas foram incentivadas nas missões jesuítas como parte da catequese. O teatro, que desde os tempos medievais fora um importante instrumento de divulgação da crença religiosa, vem auxiliar a conversão dos indígenas e, mas tarde, dos negros escravos. [...] esse trabalho de desenvolvimento da arte no Brasil era acompanhado, entretanto, de uma censura moralizante e repressora em relação a práticas mais livres e informais de iniciativa dos nativos e dos colonos mais incultos. Assim nascia o teatro e nascia a censura, ambos introduzidos no Brasil pelas mãos dos colonizadores.” CF COSTA, Maria Cristina Castilho, Org. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 15

permissão para compra de terras por grupos estrangeiros e endividamento externo.

Uma outra medida autoritária foi a monopolização da economia e a imposição de um modelo concentrador de renda e diminuição de salários, e para isso foi necessário alterar a estrutura jurídica do país, reforçar o aparato de repressão e controle, modificar radicalmente o sistema entre Judiciário, Legislativo e Executivo. Em 1965, o Ato Institucional nº 2 (AI-2), acaba com todos os partidos políticos e permite ao Executivo fechar o Congresso Nacional quando bem entender, torna indiretas as eleições para presidente da República e estende aos civis a abrangência da Justiça Militar.³⁸

No I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea realizado em 1975 no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro, onde Plínio Marcos atuou como debatedor, ele relata a situação do teatro em São Paulo até 1968: “São Paulo viveu em 66/67/68 uma época que pode ser classificada de época de ouro para o teatro: a liberdade de expressão no palco era quase total. A gente conseguia liberar as peças, conseguia mandar ver do jeito que quisesse.”³⁹

³⁸ Ver ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.

³⁹ MARCOS, Plínio. Debatedor. In: *Ciclo de debates do teatro casa grande* (coleção opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 49.

Esse período mencionado por Plínio, é o momento em que o Brasil é governado pelo Marechal Artur da Costa e Silva, que governaria o país até 1969, ao mesmo tempo em que as principais peças de Plínio Marcos estavam sendo conhecidas pelo público, ou em fase de elaboração, numa relativa liberdade de expressão, num tempo em que ainda era possível negociar satisfatoriamente a liberação dos trabalhos junto à censura, ou apresentá-los sob os auspícios da Justiça sob forma de um mandado de segurança ou outro instrumento semelhante.⁴⁰

Naquele período, o teatro preocupava o regime ditatorial principalmente quando os autores e artistas levavam para o palco assuntos que remetia a realidade nacional. Então, a partir de 1968 os militares se empenharam em constituir instrumentos jurídicos, burocráticos, administrativos e policiais que fossem eficientes, objetivando proteger o sistema político e ideológico implantado em 1964. Um desses instrumentos é a censura, tendo em vista “a complementaridade desta com a propaganda veiculada pelo regime, exaltando um “Brasil Novo”, comprometido com o progresso em todos os sentidos, contrário à desordens e à

⁴⁰ Cf. BELANI, Márcio R. L. *Plínio Marcos e a Marginalidade Urbana Paulista: História e Teatro (1958-1979)*. 2006. 174f Dissertação (Mestrado em História) – UNESP, Assis, SP, 2006, p. 62.

agitações, fatores vistos como entraves ao desenvolvimento do país.”⁴¹

O governo militar, por meio da censura, tentou barrar a ação dos artistas e tudo que fosse julgado pelos censores como sendo “perigoso” para a segurança nacional era penalizado, desde proibições até mesmo prisões e torturas. Com Plínio Marcos não foi diferente, foi perseguido pela repressão da censura, mas mesmo assim procurava denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e a ditadura militar instituída em 1964. Por isso, ele foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas, dando lugar a um regime opressor. O nome Plínio Marcos era sinônimo de problema para a censura federal, pois o dramaturgo era visto como um maldito, pornográfico e subversivo. Sobre isso e em relação às suas prisões, o dramaturgo em entrevista a Edla Van Steen, relata como os agentes da repressão denominavam os chamados “subversivos”:

Dá para você contar a experiência da prisão com detalhes?

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

Você foi preso como intelectual?

“Eles” achavam que tudo era uma coisa só, porque a gente estava em todas. Se alguém berrava contra a censura, “eles” achavam que era a mesma coisa que assaltar banco. Então eu fui preso várias vezes.

Em 69, você ficou preso quanto tempo?

Fiquei acho que uns três dias, no exército. Eles me prenderam como terrorista. Eles falavam: “Foi aquele banco que você assaltou?” E eu dizia: “Mas que banco, não sei de banco”. “Quem mandou você escrever esta peça?” Só que esta não pode nem falar que eles prendem de novo: Verde que te Quero Verde. Eles não perdoam até hoje. A Feira Paulista de Opinião era um espetáculo que seria liberado na época sem nenhum problema, se não fosse esse Verde que te Quero Verde. Deu uma briga na televisão contra deputados. Eu, o Boal e o Fernando Torres contra a Conceição, o Aurélio Campos e um tal de Carvalhaes, que não existe mais. Foi um rebu violento. Eles achavam que nós éramos agitadores e ficaram com tanto ódio de teatro, que o teatro foi a arte mais massacrada depois de 68 – com o Ato 5 -, a mais perseguida.⁴²

Passando a ser um dos autores teatrais mais censurados do país, percebemos a partir das leituras que fizemos que, apesar do conteúdo e da linguagem chocante de suas peças, o cerco imposto ao dramaturgo impedindo-o de encenar suas peças, não era somente devido ao conteúdo “subversivo” das mesmas. Mas também, foram as inimizades provocadas por Plínio, pela desobediência dele em relação às proibições, o que o fez ser tão perseguido. Assim, o dramaturgo narra uma história de

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 64.

⁴² STEEN, Edla Van (comp.). *op. cit.*, p.261.

uma conversa com um censor quando suas peças foram proibidas:

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

- Porque suas peças são pornográficas e subversivas.

- Mas por que são pornográficas e subversivas?

- São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve.⁴³

Plínio Marcos além de escrever textos teatrais, também escreveu para jornais e revistas ao longo de sua vida, e nessa área também foi atingido pela censura, sendo até demitido de vários lugares. Em 1968, foi convidado por Samuel Wainer para escrever uma coluna no jornal *Última Hora*, desde então, passou pela *Veja*, *Realidade*, *Diário da Noite*, *Opinião*, *A República*, *Caros Amigos*, *O Pasquim*, *Folha de S. Paulo*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla*, dentre outros periódicos.

Plínio viu nas crônicas um momento de desabafo, “trazia histórias e apresentava o olhar do cronista sobre a cidade onde nasceu e cresceu, coisa que sempre fez questão de mostrar em suas

peças, seus textos e nos jornais em que colaborou”⁴⁴, também escrevia diariamente sobre futebol, tema que conhecia muito bem e mesmo escrevendo sobre esse assunto, não perdia a oportunidade de criticar o regime militar, além disso, alguns temas eram constantes nos textos do cronista, como a violência urbana, a miséria nas grandes cidades, a delinquência juvenil, as condições precárias dos presídios brasileiros, e isso causava a fúria dos ditadores e, conseqüentemente, fez com que Plínio Marcos fosse demitido de vários jornais e revistas.⁴⁵

Contudo, é válido dizer que os principais prejudicados com a situação que o Brasil vivia no período ditatorial, com a dependência e subordinação à economia internacional, são as classes populares, os miseráveis, os marginalizados, aqueles que sofrem diversas formas de injustiças sociais, com baixos salários e com o desemprego, que se agravam ainda mais quando temos situações de crise.

Nesse contexto, sem se filiar a partidos políticos ou organizações de

⁴³ MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil*: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1996, p. 103.

⁴⁴ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *op. cit.*, p. 27

⁴⁵ Em 1975, Plínio Marcos foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*, mas por pouco tempo, pois ele logo foi demitido da revista, devido às críticas que fazia a censura e a ditadura militar, por meio dos textos sobre futebol. Ver CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 268-269;

esquerda, Plínio Marcos faz uma dura crítica ao que considera como o mal na sociedade, ou seja, as injustiças sociais, a miséria material e cultural a que foi reduzido o povo, a ditadura militar com seu autoritarismo, violência de Estado e defesa dos interesses da classe dominante, a invasão cultural estrangeira, etc., que se associam a esse conjunto geral. Mostrando essa realidade, ele pretendia mostrar o inverso daquilo que o regime militar afirmava como a imagem ideal do país, cuja censura se encarregou de defender, reprimindo qualquer outra visão que não concordasse com a oficial.⁴⁶

Nesse sentido, o dramaturgo defendia:

Temos que acabar com as injustiças sociais, a miséria do povo brasileiro é muito grande, e é essa miséria que é o foco de rebeliões, de desespero, de insatisfações. Não vai ser fingindo que a miséria não existe que vamos desenvolver o país. Temos que encontrar fórmulas de distribuição de riquezas. E essa fórmula não é tão complicada como os economistas querem fazer crer.⁴⁷

Por isso, seus textos retratam essa realidade que o incomodava e que incomoda o espectador, pois faz com que as pessoas repensem o mundo em que vivem, o qual é tão duramente exposto nas obras desse autor, mostrando a continuação

e o agravamento de uma situação de miséria e desigualdade, que perpetua por vários anos e que não foi resolvida pelos governantes do período que os textos foram escritos, e por isso os temas precisavam ser discutidos.

Plínio se autodenominava “repórter de um tempo mau”, que “pariu” e “deu voz” a uma formidável galeria de criaturas “ternas, líricas, truculentas, vadias esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, como um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento.”⁴⁸

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

⁴⁶ Ver BELANI, Márcio R. L. *op. cit.*, p. 39 e 74.

⁴⁷ MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 10.

marginalizadas dos centros urbanos do Brasil.”⁴⁹

Diante do que foi exposto acima sobre a posição de Plínio Marcos perante a sociedade, consideramos coerente abrir uma discussão sobre o engajamento deste autor. Eric Bentley⁵⁰, Benoît Denis⁵¹ nos auxiliam a refletir sobre esta questão, especialmente porque trabalhamos com a obra de um dramaturgo que não se declara engajado, no entanto produz obras que tratam da realidade brasileira, que contestam o sistema, sendo por isso consideradas engajadas, mesmo que esse engajamento não esteja relacionado com militância política ou partido⁵².

Os dois autores abordam, com óticas distintas, a problemática do engajamento e não engajamento na produção teatral contemporânea. Bentley trabalha com a dramaturgia americana do século XX, estabelecendo uma relação entre a obra de arte e a política, tema ainda constante nas discussões atuais, partindo do pressuposto de que todas as artes têm certa importância social e cita Bertolt

Brecht como “o mais político dos dramaturgos modernos”, pois, para ele, o teatro deveria ser exclusivamente social e seu papel deveria consistir em contribuir para as transformações sociais e revolucionárias. Nesta perspectiva, Bentley considera o teatro um refúgio para a sociedade, sendo que seu público é o “povo” e a vida do “povo” é refletida de maneira firme e total nas suas realizações.

Na discussão do chamado “teatro social”, Bentley expõe suas idéias sobre engajamento e alienação, que são palavras que representam duas alternativas de viver para os artistas. Segundo ele, “o artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão.”⁵³

Se o artista não é engajado e nem alienado ele pode ser considerado “por fora” e estar nessas duas posições pode representar o desejo de estar na moda. Porém, Bentley acredita que engajamento não se trata de uma simples questão da moda; ele defende que por trás deste debate há o questionamento sobre a finalidade da arte, ou seja, se a arte deve “ensinar ou proporcionar prazer”. Para o autor, tal discussão está repleta de paradoxos, pois a ação de aprender pode

⁴⁹ OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, p. 139.

⁵⁰ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, 180 p.

⁵¹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002, 331 p.

⁵² Ainda sobre a questão do engajamento e de autores que não se consideram engajados, mas que produzem obras consideradas engajadas, ver GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7-17.

⁵³ BENTLEY, Eric. *op. cit.*, p. 151.

proporcionar prazer, ao mesmo tempo em que sentir prazer pode trazer alguma aprendizagem.

Bentley diz que, para haver engajamento político, não basta o artista ter um ponto de vista político; o que importa é se esse ponto de vista faz parte de sua obra. Em relação aos artistas não engajados, o crítico inglês os define como aqueles “que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam.”⁵⁴

Especificamente com referência à produção textual – aqui incluímos a escritura de peças teatrais –, Bentley assevera: “em relação a uma situação social geral, a literatura engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor.”⁵⁵

Benoît Denis também focaliza a literatura, analisando o termo “engajamento” e as fórmulas que dele derivam. Enquanto Bentley escreve na década de 1960, momento em que o engajamento no teatro é um elemento novo, Denis, em obra publicada no início do atual século, diz que a noção de

engajamento sofreu um desgaste nas últimas duas décadas do século XX, porque a palavra teve seu uso generalizado.

O autor parte da premissa de que a expressão “‘literatura engajada’ designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica”⁵⁶. A partir daí, faz algumas análises de duas diferentes acepções de literatura engajada. A primeira tende a considerá-la um fenômeno historicamente situado, vinculado à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais. A segunda propõe uma leitura mais ampla e flexível do engajamento e acolhe muitos escritores como, por exemplo, Voltaire e Camus.

De acordo com Denis, existe a idéia de que o engajamento depende de um tipo de contrato entre diversas partes; por exemplo, quando se trata de literatos e de literatura, o que está em causa no engajamento são as relações entre o literário e o social, ou seja, a função que a sociedade atribui à literatura e o papel por esta representado. Por este viés, “engajar-se” significa tomar uma decisão ou direção, mas sempre lembrando que esse caminho desemboca na ação e em participação na vida coletiva, pois é no

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 154.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 155.

⁵⁶ DENIS, Benoît. *op. cit.*, p. 9.

palco das questões sociais, políticas e intelectuais que se pode manifestar a decisão tomada.

Nas palavras de Benoît Denis, a literatura engajada compreende uma grande diversidade de formas, exprimindo-se em gêneros como romance, teatro, ensaio e em lugares variados que permitem isolar o perfil ideal de uma obra engajada. Portanto, cabe aqui destacar o teatro como um importante espaço de engajamento. Segundo Denis, “de todos os gêneros literários, ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relação mais diretas entre escritor e o seu público [...] os seus espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça.”⁵⁷

O engajamento encontra na representação teatral as relações entre autor e público que se estabelecem num tempo real e instituem um processo de troca. É em cenários assim, interativos, que o teatro assume um contorno político. Considerando esta premissa, Denis aponta o teatro brechtiano como modelo de engajamento artístico plenamente realizado, por sua capacidade de conciliar a visada política e a pesquisa de forma exigente. Deve-se a este fator a influência

de Brecht sobre várias gerações de dramaturgos e encenadores.

Apesar de não demonstrar o seu engajamento nitidamente político, é importante recordar também que Plínio Marcos era uma figura constante no ABC paulista: participou de inúmeros debates, seminários e palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região. Grupos esses que identificavam suas histórias, seus problemas sociais nos textos do dramaturgo, como por exemplo, o Grupo de Teatro Forja que montou a peça *Dois perdidos numa suja* em 1984.

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

Ver “Dois perdidos numa noite suja” não é mole. Tem bastante humor para gente descarregar a vergonha, o medo e a covardia que a honestidade do autor nos provoca. É a peça mais suja e cruel jamais escrita no Brasil. Por isso linda e necessária, importante e verdadeira.

(Roberto Freire)⁵⁸

Dois perdidos numa noite suja foi escrita em 1966, e, segundo Plínio Marcos, em um período difícil: sua esposa

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 82-83.

⁵⁸ O escritor Roberto Freire, foi um dos cinco espectadores que formaram a platéia na primeira apresentação de *Dois perdidos numa noite suja* em um boteco da Galeria Metrôpole no centro de São Paulo, chamado Ponto de Encontro.

Walderez de Barros estava esperando o segundo filho, e ele que estava com pouco dinheiro, desempregado como ator e fazendo somente bicos, pensou em escrever uma peça para ele mesmo atuar. O próprio autor reconheceu que escreveu a peça inspirado por um conto romântico de Alberto Moravia intitulado *O terror de Roma*, - como declarou: “Eu pensei: Porra, vou pegar esta história e vou contar outra... O final do conto dele é diferente do meu, tudo dele é diferente do meu, mas parti daquela história.”⁵⁹

Plínio relata que depois que escreveu a peça, mostrou para várias pessoas, mas ninguém se interessou, dentre os motivos, por achá-lo que já estava marcado pela censura, era o “maldito” e que a peça seria proibida de qualquer maneira.

Eu continuava mostrando a peça pra uns e pra outros. Mostrei pra Cacilda Becker. Ela leu. Ficou pensativa por um tempo. Depois falou, com a sinceridade que lhe era peculiar:

- Engraçado, você conhece dez palavras e dez palavras e escreveu uma peça. Incrível. O que você pretende fazer com ela?

Expliquei que era pra viajar pelo interior. Só tinha dois personagens. Era só arrumar um parceiro e sair mambembando. Ela riu. Achou graça.

- Ficou louco? Se você mostrar essa peça no Interior vão te esfolar e te enforcar no poste. Não entra nessa. Invente outra.

Eu sei bem que as pessoas têm a maior bronca de quem as incomoda. Mas o

que podia fazer? O pensamento livre incomoda. Senti que a Cacilda foi tocada...⁶⁰

O personagem Tonho foi interpretado por Ademir Rocha, ator de teatro e colega de Plínio Marcos na TV Tupi e naquela época estava desempregado. O papel de Paco acabou ficando com o próprio Plínio, pois segundo ele este personagem ninguém queria interpretar.

A estréia foi no mesmo ano, em um boteco chamado “Ponto de Encontro”, localizado na Galeria Metrópole no centro de São Paulo, onde a classe artística, jornalistas e intelectuais da cidade gostavam de se encontrar:

A estréia nesse boteco [...] foi uma parada. Cinco pessoas para assistir. Quatro entraram de graça: Walderez, então minha mulher e Cidinha, mulher do Ademir; dois amigos do Ademir, Murtinho, irmão da Rosa Maria Murtinho, diretor de teatro, e Roberto Freire, o Bigode. Mais um bêbado que pagou e não quis sair. Fizemos o espetáculo. Pra sorte nossa, o pau d'água dormiu e não encheu o saco. Quando acabou, o entusiasmo do Roberto Freire nos comoveu. Ele prometeu mandar gente pra ver a peça. Disse que ali estava nascendo o novo teatro brasileiro. Eu estava pasmo. Com o dinheiro da entrada do bêbado comemoramos com três refrigerantes, metade pra cada um. [...] no dia seguinte [...] foi o D' Aversa assistir. Berrou contra o mundo:

- Cadê esses putos dos jornais e da TV que não estão aqui cobrindo o maior

⁵⁹ STEEN, Edla Van (comp.). *op. cit.*, p. 265.

⁶⁰ MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil*: pornografando e subvertendo. São Paulo: Senac, 1996, p. 101.

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.⁶¹

Depois disso a peça caiu nas mãos dos críticos, fez sucesso e logo se transferiu para o Teatro de Arena onde ganhou mais notoriedade, “jornais de grande circulação traziam críticas favoráveis, assinadas por nomes de peso: Alberto D’Aversa, João Apolinário, Paulo Mendonça, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Roberto Freire, Anatol Rosenfeld”⁶².

É importante ressaltar, que Plínio fazia palestras depois dos espetáculos, sempre discutindo sobre a situação do Brasil. Depois disso, a peça foi montada por vários grupos de teatro e artistas, chegando a ser uma das mais encenadas do teatro brasileiro e continua sendo até hoje, pois seus temas continuam atuais.

A peça é dividida em dois atos que se passam num quarto de hospedaria de última categoria, simbolizando o “entre quatro paredes” característico das outras peças do dramaturgo. O cenário consiste em duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, e nas paredes estão colados recortes de

fotografias de time de futebol e de mulheres nuas.

Há dois personagens miseráveis e solitários, - frutos de um capitalismo excludente e que lutam incansavelmente pela vida, mas que devido às circunstâncias em que vivem acabam terminando em uma tragédia – Tonho, um interiorano, com casa, mãe e pai em Minas Gerais, acredita poder sair do gueto da miséria, e Paco, uma criatura que, além de oscilar entre a loucura e a maldade lúcida, não tem origem nem destino. Ambos vivem um intenso conflito e associam a objetos a única chance de sobrevivência. Para Tonho, a vida digna e decente depende de um par de sapatos novos que lhe possibilite candidatar-se a um bom emprego. Vejamos um trecho da peça em que Tonho conversa com Paco a esse respeito:

TONHO – [...] Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 102-103.

⁶² CONTIERO, Lucinéia. *op. cit.*, p. 223.

nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem.⁶³

Segundo Paulo Vieira, na trama, “Tonho necessita de um simples par de sapatos para mudar o seu destino. Vê-se obrigado a assaltar, e o gesto prende-o ainda mais à vida que desejava abandonar”⁶⁴. Paco – personagem que encarna o mal absoluto –, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados.

TONHO – Hoje eu pensei em muita coisa.

PACO – E daí?

TONHO – Eu sei como você pode conseguir uma flauta.

PACO – Por que você não pensa pra você?

TONHO – Pensei. E como eu posso conseguir o sapato, você pode conseguir a flauta.

PACO – Como?

TONHO – Com dinheiro.

PACO – Poxa, você é bidu paca, Boneca.

TONHO – Acontece que sei onde tem dinheiro.

PACO – Eu também sei. No Banco do Brasil.

TONHO – Dinheiro fácil de pegar.

PACO – Então conta pro negrão.

TONHO – Estou falando sério, paspalho.

[...]

PACO – Se abre de uma vez. Onde está a grana?

TONHO – No parque.

PACO – Ele nasce em árvores, né, Boneca?

TONHO – Não, imbecil! No bolso dos trouxas.

PACO – É só pedir que eles dão pra gente.

TONHO – É só pedir e apontar isso.

(Tonho mostra o revólver. Os dois ficam em silêncio.)

PACO – Um assalto?

TONHO – É. Um assalto.

[...]

PACO – Pode ser sua saída.

TONHO – E sua também.

PACO – Não estou no mato.

TONHO – Não precisa da flauta?

PACO – É... Isso é...

[...]

TONHO – Você topa?

PACO – Topo! (Pausa.) Você está me gozando poxa?

TONHO – Não. Falei sério.

PACO – Pode ser uma boa pedida.

TONHO – É minha saída.

PACO – Devia ter pensando nisso antes.

TONHO – Não gosto disso. Só vou entrar nessa porque não vejo outro jeito de me arrumar. Se não fosse aquele maldito negrão, eu acabava me ajeitando à custa do trabalho. Também, se der certo, não me meto em outra, pode crer.⁶⁵

No texto teatral há uma discussão sobre as misérias do homem, responsabilizando o sistema político e econômico pelas dificuldades enfrentadas pelos brasileiros. O autor coloca na trama uma reflexão sobre o social, a pobreza, o desemprego, a solidão em um quadro conflituoso de violência e experiências urbanas. Retrata a vida de dois personagens que convivem com a miséria diariamente e sofrem com as diferenças

⁶³ MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 74.

⁶⁴ VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Fumo, 1994, p. 31.

⁶⁵ MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p.100-101.

sociais. Nela, Plínio Marcos, assim como em outras produções suas, destaca o sentimento de revolta, o ódio e o inconformismo que os personagens sentem.

Podemos citar como um dos principais temas de sua obra, o da exclusão, o qual aparece com frequência na fala dos personagens, nas ações e no vestuário. Segundo Belani, os vestígios da exclusão transparecem nos personagens de muitas maneiras, “seja pelo linguajar pouco refinado, pelas pessoas com quem se relaciona e busca amizades, quase sempre pessoas igualmente desclassificadas socialmente, ou mesmo pelos lugares onde frequenta, locais já excluídos por excelência”⁶⁶, além disso a aparência física, principalmente, a roupa e o sapato que a pessoa usa, também carrega marcas de exclusão e denuncia a marginalidade da qual o indivíduo faz parte. Vejamos o diálogo a seguir:

TONHO – Só preciso é ganhar uma grana pra me ajeitar um pouco. Não posso me apresentar todo roto e com esse sapato.

PACO – Se eu tivesse estudado, nunca ia ficar assim jogado-fora.

TONHO – Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO – Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e

tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem.⁶⁷

Nesse sentido, Tonho se torna prejudicado na busca por um emprego devido à roupa que ele veste e o sapato que calça, mesmo que ele tenha um nível de instrução bom para o mercado de trabalho, a exclusão aqui se manifesta e ele acaba sendo marginalizado.

A exposição dos preconceitos sociais também se torna nítido na peça, principalmente a questão do homossexualismo. Paco ilustra bem a situação quando faz uso disso para atacar Tonho, passando a ter vantagem sobre o seu colega, chamando-o de “Boneca do Negrão”. Paco diz para Tonho que tem um

⁶⁶ BELANI, Márcio Roberto Laras. *op. cit.*, p. 77.

⁶⁷ MARCOS, Plínio. *op. cit.*, 2003, p. 74.

recado para ele do “Negrão” do mercado, que vai dar tanta “porrada” em Tonho, por ter este descarregado um caminhão que era dele:

PACO – Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”.

TONHO – Boneca do Negrão é a mãe!

PACO – (*Avançando.*) A mãe de quem?

TONHO – Sei lá! A mãe de quem falou.

PACO – Veja lá, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja o meu sapato. Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum.⁶⁸

Nas palavras de Belani, “lançando mão deste trunfo, Paco consegue inverter momentaneamente as posições de dominador e dominado que antes lhe eram desfavoráveis.”⁶⁹

O tema da marginalidade aparece na obra de Plínio Marcos em constante proximidade com o mundo dos “simplesmente pobres”, em uma situação perigosa que acontece na passagem do trabalhador ao assaltante ou assassino, rompendo os limites entre os dois campos sociais. Márcio Belani ao interpretar os temas dos textos do dramaturgo, faz um interessante comentário sobre a questão do poder:

A referência à arma de fogo em posse do dominador, parece servir ao autor não somente para aludir ao poder político nas mãos dos militares nesse período, que fizeram e continuavam fazendo uso das armas para mantê-lo. Outrossim, parece querer demonstrar o caráter violento de qualquer forma de poder, associando o instrumento bélico à submissão e à coerção imposta aos indivíduos, símbolo máximo dessa violência.”⁷⁰

Desse modo, a arma garante o controle sobre as outras pessoas e Tonho, acreditando nisso, propõe o assalto a Paco, sendo que este se mostra cada vez mais alucinado e com uma personalidade doentia.

No entanto, temos no desfecho da peça a inversão de comportamentos, ou seja, o personagem Tonho, rapaz do interior, que parecia ser o mais “normal” entre os dois, acaba cometendo um crime, assassinando o seu companheiro de quarto e assumindo o comportamento doentio do colega.

Tonho que aparece no início da peça cheio de valores morais, um homem de bem, se vê obrigado a assaltar, e num ato doentio, diante das circunstâncias, atira no seu colega de quarto, fazendo com que isto o prendesse ainda mais à vida que desejava abandonar.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos expõe uma realidade

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 85.

⁶⁹ BELANI, Márcio Roberto Laras. *op. cit.*, p. 121.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 93.

violenta de uma sociedade marginalizada existente no Brasil no período ditatorial. A peça possui grande intensidade e traz temas que mostram a posição política do dramaturgo sobre a sociedade, por mais que este desejasse um teatro não engajado politicamente ou partidário, ele faz uma crítica ao que considera o “mal da sociedade”, isto é, a miséria, a violência e as injustiças sociais. Segundo Belani, esse modo de pensar peculiar do dramaturgo santista, o fez

[...] uma mistura eclética de socialista, anarquista e comunista – ainda que rejeitasse todos esses rótulos -, sem teorias ou fórmulas de mudança social acabadas. Podemos, se o desejarmos, classificá-lo como humanista que congrega em si os vários princípios comuns a essas doutrinas políticas, mas que se desenvolveram nesse autor plasmados pela experiência prática de vida em meio ao povo. Plínio Marcos desejava uma mudança social, não necessariamente uma revolução armada, mas que certamente haveria de derrubar alguns dos pilares de sustentação desse modelo de sociedade que se tinha na época como, por exemplo, a exploração exagerada da mais-valia, a concentração de poderes por uma minoria, o veto à liberdade de expressão, etc. Embora não houvesse desenvolvido ainda uma forma lapidada do que deveria ser essa transformação social, essa ação renovadora caminhará ao lado de uma mudança individual, espiritual, conforme podemos pressentir na leitura de suas peças em convergência com o seu modo de agir e pensar nessa época.⁷¹

⁷¹ BELANI, Márcio Roberto Laras. *op. cit.*, p. 40-41

Baseado nos estudos de Márcio Belani, há dois temas presentes na peça que merecem destaque: o da exclusão, seja social, econômica, política ou afetiva (já mencionado anteriormente); e a relação de poder entre as personagens. As marcas da exclusão aparecem no marginal das peças de Plínio, na linguagem, pelas pessoas com quem se relaciona, pelas amizades que as personagens buscam, que são geralmente pessoas igualmente desclassificadas socialmente, pelos lugares que freqüentam, etc.⁷²

E aqui estamos pensando o marginal ou marginalizado, especificamente, de acordo com a definição que o dicionário nos aponta, ou seja, que vive à margem da sociedade ou da lei, que é impedido de participar de um grupo, da sociedade. São essas pessoas que Plínio Marcos leva para os palcos. Nesse sentido, Rafael de Luna Freire cita quatro grupos de personagens comuns na obra do dramaturgo:

Todos os personagens de Plínio são marginais em algum sentido. As prostitutas são marginalizadas por sua profissão, que por ser, inclusive, ilegal as condenam não só moralmente, como também criminalmente. [...] Os loucos, por outro lado, se excluindo e sendo excluídos de uma sociabilidade convencional por seu comportamento, são completamente alijados da sociedade [...] Os homossexuais, de certa maneira, são igualmente excluídos da parte mais ampla da

⁷² *Idem, Ibidem*, p. 74-75

sociedade devido à moral conservadora vigente, sobretudo nas décadas de 50 e 60. [...] por último, os criminosos (aqueles que transgridem a lei, os “fora da lei”) são os que sofrem a forma mais óbvia e explícita de marginalização e de exclusão. Estes se transformam em presos, atingindo o nível máximo visível de guetificação (o encarceramento), ou em fugitivos, sendo obrigados a se afastarem ao máximo da vida pública para escapar da perseguição policial.⁷³

A aparência física soma-se com o local onde vive e onde trabalha e determina o grau de integração de cada indivíduo na sociedade capitalista. Plínio Marcos ao escrever *Dois perdidos* insinua ter essa idéia de que determinado grupo social tem uma representação de outro grupo, ou seja, embora uma pessoa tenha uma boa conduta social, ela é estigmatizada negativamente por morar em um local que é considerado marginalizado. Por trabalharem como biscates no mercado, Paco e Tonho vêm as possibilidades de crescimento e ascensão social reduzidas a quase nada.

A relação de poder entre os personagens acontece em outros momentos quando, por exemplo, Tonho se sente superior a Paco, por ser de um conjunto social diferente, por ter estudado e por ter uma família no interior, apesar de ambos serem pobres e estarem naquele momento na mesma situação:

PACO – Você sabe muita coisa.

TONHO – Mais do que você, eu sei.

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

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

PACO – Vai ser lixeiro?

TONHO – Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou. Eu estudei.

PACO – Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.⁷⁴

Tonho também é representado por Plínio Marcos, como um personagem que tem humanidade, tem seus valores, apesar da vida que leva e do ambiente em que sobrevive. Ele é fruto de uma realidade e de uma sociedade que o condenou à marginalidade e a miséria, e que luta na “selva” para conseguir melhores condições financeiras para ele e para sua família, mas para Tonho e para outros homens e mulheres que viviam nas mesmas condições, o progresso tão exaltado pelos governantes não havia chegado até eles, e sim somente uma minoria que era beneficiada.

Os personagens de *Dois perdidos numa noite suja*, assim como os outros personagens criados pelo dramaturgo santista, são carregados de marcas de exclusão e de abandono e que vêm suas vidas sendo degradadas. Também são culpados por essa situação a elite, os

⁷³ FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas*: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. 2006. 432f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Rio de Janeiro, 2006, p. 94.

⁷⁴ MARCOS, Plínio. *op. cit.*, 2003, p. 73.

possuidores de riquezas que apoiavam o regime autoritário que não fazia quase nada pelo social, fazendo com que os trabalhadores tivessem poucas chances de melhorar suas vidas, vivendo cada dia mais com a miséria, com o desemprego, com as condições de trabalho precárias chegando muitas vezes, devido a essa situação, a atos de delinquência.

Plínio Marcos mostra tudo isso, aparentemente de forma camuflada em *Dois perdidos numa noite suja*, deixando o espectador com um sentimento de dor e ao mesmo tempo assustado com a realidade que os cerca. É por isso que o Grupo de Teatro Forja monta a peça em 1984, para mostrar que apesar de estarem em um momento diferente, de redemocratização, os temas suscitados na peça continuavam atuais: o trabalhador ainda sofria com a exploração, com as péssimas condições de trabalho, com as pressões do patrão, com as diferenças sociais, com a inclusão perversa dele no sistema capitalista e, no entanto, havia aqueles que tinham suas perspectivas de melhorias de vida, de terem um bom emprego para dar uma boa condição financeira para a família. E no ABC paulista, também temos os vários “Tonhos” que saíram de suas cidades, para o Estado de São Paulo, na esperança de terem mais sorte no mercado de trabalho e de poderem voltar um dia para casa

realizados e mostrar para suas famílias que progrediram.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq/UFU, pelo apoio financeiro.

À minha orientadora, Professora Doutora Kátia Rodrigues Paranhos, pelos ensinamentos e dedicação demonstrados ao longo de toda trajetória da pesquisa.

FONTES

- **Texto teatral:**

MARCOS, P. Dois perdidos numa noite suja. *In: Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 63-134.

- **Entrevistas com Plínio Marcos:**

“Repórter de um tempo mau”. Folhetim, *Folha de S. Paulo*, nov. 1979.

Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... *In: KHÉDE, S. S. Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 186-204.

MARCOS, Plínio. Debatedor. *In: Ciclo de debates do teatro casa grande* (coleção opinião). Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 39-70.

STEEN, Edla Van (comp.). *Viver e Escrever*. São Paulo: L&PM Editores, 1981, p. 249-266.

Programa Roda Viva, TV Cultura, 15 de fevereiro de 1988.

- **Filmes:**

Dois perdidos numa noite suja.
CHEDIAK, B. RJ, Ipanema Filmes, 1971, 100 min., som, colorido.

Dois perdidos numa noite suja.
JOFFILY, J. RJ, Riofilme, 2003, 100 min., som, colorido.

- **Sites:**

www.pliniomarcos.com

www.itaucultural.org/teatro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos, livros, teses e dissertações:

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 6ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985, 312 p.

BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 134 p.

BELANI, M. R. L. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958 – 1979)*. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp/SP, Assis, 2006.

BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, 180 p.

CALAZANS, A. C. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. 1993 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

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

COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175 p.

COSTA, M. C. C., Org. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, 145 p.

DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2000, 231 p.

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

GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, 212 p.

GIANELLA, M. de L. R.; NEVES, T. B. P. das. Da análise do texto teatral. In: *I concurso nacional de monografias: 1976*. 1º e 2º lugares. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977, p. 65-102.

GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7-17

- GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, 111 p.
- _____. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, 81 p.
- GUERRA, S. R. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. 1988. 222 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.
- GUIDARINI, M. *A desova da serpente*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996, 136 p.
- HOLLANDA, H. B. de e GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, 102 p.
- JESUS, E. M. *Estratégias conversacionais na interação de Dois perdidos numa noite suja, de Plínio Marcos*. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2007.
- KUNNER, M. H. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, 215 p.
- MAGALDI, S. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 323 p.
- MAIA, F.; CONTRERAS, J. A. e PINHEIRO, V. *Plínio Marcos, a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo, 2002, 191 p.
- MARCOS, P. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, 287 p.
- _____. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996, 120 p.
- MARINHO, L. M. W. *As estratégias conversacionais no diálogo construído de Plínio Marcos, “Dois perdidos numa noite suja”*. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – PUC/SP, São Paulo, 2006.
- NEVES, J. das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, 65 p.
- OLIVEIRA, P. R. C. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, 211 p.
- PARANHOS, K. R. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 1999, 328 p.
- _____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002a. 374 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002a.
- _____. *O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho*. *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, 2002b, p. 67-79.
- _____. *Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista*. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, 2005, p. 101-111.

_____. O Grupo de Teatro Forja e Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja. *Perseu: História, memória e política*, v.1, n. 1, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 265-284.

PRADO, D. *O teatro brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, 149 p.

_____. Dois perdidos numa noite suja. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 152-154.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 458 p.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 284 p.

VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 314 p.

VIEIRA, P. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Fumo, 1994, 206 p.