



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**GESSÉ ALMEIDA ARAÚJO**

**PLÍNIO MARCOS E A POÉTICA DA REBELDIA:  
A INSUBMISSÃO CONTRA A CENSURA NO TEATRO BRASILEIRO**

Salvador  
2017

**GESSÉ ALMEIDA ARAÚJO**

**PLÍNIO MARCOS E A POÉTICA DA REBELDIA:  
A INSUBMISSÃO CONTRA A CENSURA NO TEATRO BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador  
2017

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Araújo, Gessé Almeida  
Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro / Gessé Almeida Araújo. -- Salvador, 2017.  
311 f. : il

Orientadora: Eliene Benício Amâncio Costa.  
Coorientadora: Graça dos Santos.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2017.

1. Plínio Marcos. 2. Censura. 3. Poética. 4. Rebeldia. 5. Teatro Brasileiro. I. Costa, Eliene Benício Amâncio. II. Santos, Graça dos. III. Título.

## Gessé Almeida Araújo

*Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 20 de fevereiro de 2017.

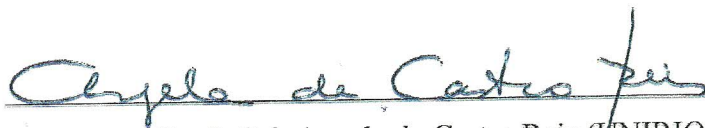
### Banca Examinadora



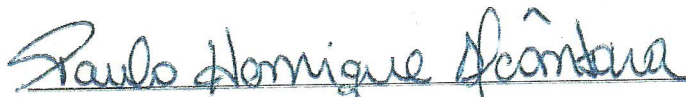
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Eliene Benicio Amâncio Costa (Orientadora)



Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Angela de Castro Reis (UNIRIO)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Paulo Henrique Alcântara (PPGAC/UFBA)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria da Graça dos Santos (Université Paris Ouest Nanterre la Défense)

À  
Jaci, minha mãe  
e  
À memória de Plínio Marcos.  
Ambas pelo mesmo motivo:  
O esforço de corporeificação das palavras pelos exemplos.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças ao companheirismo de diversas pessoas e instituições que vão aqui listadas. Meus sinceros agradecimentos pelas específicas contribuições de cada um e cada uma, que levarei no meu coração como marca da minha gratidão.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliene Benício, pela orientação.

À orientadora durante o período sanduíche, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graça dos Santos, da *Université Paris Ouest Nanterre La Défense* – Paris X.

Aos professores e professoras da banca examinadora pelas contribuições assistidas, Dr<sup>a</sup>. Angela Reis, Dr<sup>a</sup>. Graça dos Santos, Dr. Raimundo Matos, Dr. Paulo Henrique Alcântara.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, seus funcionários e professores, em especial Raimundo Matos e Cássia Lopes pelas contribuições durante o cumprimento dos componentes curriculares.

À *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, especialmente às professoras Graça dos Santos e Idelette Muzart, do *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le monde Lusophone*, pela acolhida e por terem transformado as inseguranças de um estudante estrangeiro em aprendizado entusiasmado.

À *Société d'Histoire du Théâtre*, Paris.

À *Fondation Calouste Gulbenkian*, Paris.

Ao Centro Cultural São Paulo, Seção Multimeios, e seus funcionários, pela colaboração durante a última fase da pesquisa de campo.

Ao Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao ator, diretor e jornalista, Oswaldo Mendes e a atriz Walderez de Barros, pelos depoimentos concedidos exclusivamente para este trabalho.

Aos familiares da atriz Tônia Carrero, especialmente Carlos Thiré e aos familiares de Plínio Marcos, especialmente Ricardo Barros, pela liberação do acesso a documentos inéditos que compõem o acervo do Centro Cultural São Paulo referentes a esses artistas.

Aos amigos e amigas: Thales Branche (com quem partilhei dias intensos em Paris, minha gratidão!), Hayaldo Copque, Taís Ferreira, Tharyn Stazak, Filipe Mateus, Camila Bonifácio, Vinícius Almeida, Tom Conceição, Maria Eugênia Milet.

À amiga de todas as horas, Andréa Beraldo Borde, pela lealdade e pela inestimável leitura e discussões que tanto aprimoraram a presente tese. Ao amigo Alexandre Mota, pela parceria de sempre, traduzida em colaboração generosa com este trabalho. À amiga que me entusiasma, Raísa Bastos, pelas revisões das traduções francês-português. Agradeço, também, aos amigos e amigas que colaboraram generosamente com seus conhecimentos em áreas específicas: Isis Gledhill, Sabrina Gledhill, Fernando Ferraz e Uendel Oliveira.

Aos amigos e amigas que tornaram a minha permanência na França uma fase feliz de minha vida, meu mais terno abraço: Mateus Schimith, Suzana Thomaz, Lucie Chenet, Mathieu Thomas, Carlos Coelho, Carol Draxler, Felipe Shimabukuro, Fernanda Alt, Rémy Reber, Ronald Fonrose, Virgile Trouillot, Jean-Philippe Dequen, Rodrigue Bilard, David Buxton, Charles Roberto, Antoine Pierre, Pedro Labaig.

À minha família, especialmente a professora primária, Jaci Santos Almeida, minha mãe que, por suas palavras e ações, me permitiu chegar até aqui.

À CAPES pela concessão de bolsa de estudos no Brasil e no exterior, durante o período de estágio sanduíche.

*Todo mundo que se veste  
Com a roupa da utopia  
Sofre tanto,  
Sofre muito  
Eu estava nú e não sabia.*

**(Chico César)**

*Chaque homme doit, dit-on, “s’engager”. Le seul engagement qui ait pour moi quelque signification c’est celui qui consiste à faire prendre aux hommes la conscience de leur situation. À leur faire recouvrer leur “réalité”, à vider l’État de sa monstrueuse “réalité”. Seulement alors sera-t-il possible d’édifier un nouvel ordre en affirmant à nouveau que l’homme n’est ni ange ni bête [...].*

**(Michel Vinaver a Albert Camus, 2012)**

- *Você acredita em teatro de politização?*
- *Não. A arte não modifica as posições políticas de ninguém. Isso é uma bruta pretensão de certos autores. Revelando, com sinceridade e honestidade, os problemas sociais que a gente conhece, o máximo que obtemos é uma abertura de consciência do público.*
- *Então, seu teatro não é de politização?*
- *Não. É de chateação. Eu chateio quem acha que tá tudo lindo.*
- *Você, então, é um cara de briga?*
- *Sou é do amor.*

**(Plínio Marcos em entrevista à Revista Realidade. Setembro de 1968)**



## RESUMO

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2017.

A presente tese investiga a censura sofrida pelo dramaturgo Plínio Marcos de Barros (1935-1999), tendo como recorte o intervalo entre 1958 e 1969, fase que representa o seu estabelecimento como autor de teatro responsável por, pioneiramente, abordar o universo dos marginalizados sociais do Brasil. Este ciclo de produção coincide com o período no qual se deram os principais embates entre as suas obras de análise social de uma classe desassistida e a censura teatral, responsável pela proibição de diversas das peças do dramaturgo. Assim, a investigação entrecruza os temas examinados dramaturgicamente pelo autor, reiteradamente interessado pelos párias sociais, seus personagens de complexos arranjos psicológicos e de linguagem vulgar - retratos de uma sociedade injusta - e os elementos de sua personalidade artística e seu caráter insubmisso, mormente frente ao tolhimento da liberdade de expressão dos artistas. Estes rudimentos, em fricção com a censura e a repressão pós golpe de 1964, potencializaram um modo de operação na obra do dramaturgo, chamado aqui de poética da rebeldia, a qual este trabalho explicita. Para tal empreendimento, parte-se do levantamento historiográfico dos principais eventos em torno da censura teatral no Brasil, compreendida como ação inerente à prática do poder no território nacional, da colônia ao golpe militar de 1964. Em seguida, aborda-se a trajetória biográfica do dramaturgo, relevando seu papel junto a sua geração de artistas de teatro responsável por produções engajadas politicamente no campo progressista, fortemente interessada nas questões sociais, fruto de um espírito do tempo associado à resistência como ação emancipatória. Como arremate, aventa-se as bases conceituais da poética da rebeldia, evidenciando tanto os seus alicerces filosóficos quanto os estéticos. Articulando o pensamento de outros autores tais como Camus, Onfray, Deleuze e Guattari, Sousa Santos, Spivack, Gaspari, Boal, Marcuse, Mostaço e o próprio Plínio Marcos, o trabalho aventa as bases conceituais da poética da rebeldia, expondo seus fundamentos filosóficos, bem como estéticos.

Palavras-chave: Plínio Marcos; Censura; Poética; Rebeldia; Teatro Brasileiro.

## RÉSUMÉ

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Plínio Marcos et la poétique de la rébellion rebelle**: l'insoumission contre la censure dans le théâtre brésilien. Thèse (Doctorat en Arts Sceniques). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Université Federal de Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, Brésil, 2017.

La présente thèse s'intéresse à la censure subie par le dramaturge Plínio Marcos (1935-1999), ayant pour *corpus* l'intervalle entre 1958 et 1969, période de son établissement comme auteur de théâtre pionnier quant à l'utilisation de l'univers des marginalisés sociaux du Brésil comme matière d'écriture. Ce cycle de sa production coïncide avec la période pendant laquelle eurent lieu les principaux combats entre ses oeuvres proposant une analyse sociale de la classe défavorisée et la censure théâtrale, à l'origine de l'interdiction de plusieurs de ses oeuvres. Ainsi, notre recherche propose de croiser les thématiques que l'auteur exploite sur le plan dramatique, les parias sociaux constituant un élément récurrent : des personnages à la psychologie complexe et au langage vulgaire, portraits d'une société injuste, mêlés aux éléments de la personnalité artistique et au caractère insoumis de l'auteur, notamment face aux attaques à la liberté d'expression des artistes. Ces éléments, entrant en conflit avec la censure et la répression survenues à la suite du coup d'état de 1964 ont engendré un mode d'opération dans l'oeuvre du dramaturge, que nous proposons de nommer « poétique de la rébellion », constituant l'objet de notre travail. Pour ce faire, nous avons commencé par effectuer l'état des lieux historiographique des principaux événements se rapportant à la censure théâtrale au Brésil, comprise comme action inhérente à la pratique du pouvoir sur le territoire national, de la période coloniale jusqu'au coup d'état de 1964. Nous abordons ensuite le parcours biographique du dramaturge, mettant l'accent sur son rôle au sein de la génération d'artistes de théâtre dont il fait partie, en tant que responsable pour la production de spectacles engagés dans le camp progressiste, s'intéressant fortement aux questions sociales, fruit d'un esprit du temps attaché à une vision de la résistance comme action émancipatrice. En articulant la pensée d'auteurs tels que Camus, Onfray, Deleuze et Guattari, Sousa Santos, Spivack, Gaspari, Boal, Marcuse, Mostaço et Plínio Marcos lui-même, ce travail propose d'énoncer les bases conceptuelles de la poétique de la rébellion, en exposant les fondements aussi bien philosophiques qu'esthétiques.

Mots-clés : Plínio Marcos; Censure; Poétique; Rébellion; Théâtre Brésilien.

## ABSTRACT

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Plínio Marcos and the Poetics of Rebellion: Defiance against Censorship in the Brazilian Theater.** Dissertation (PhD in Dramatic Arts). Graduate Program in Dramatic Arts, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2017.

This dissertation investigates the censorship of the works of dramatist Plínio Marcos de Barros (1935-1999) during the period between 1958 and 1969, when he became an established playwright who was the first to focus on the world of people living on the margins of society in Brazil. That cycle of his work coincided with the period that saw the main conflicts between his plays, which engaged in a social analysis of an underprivileged segment of society, and theater censorship, which was responsible for banning several of his works. Thus, this study interconnects the themes that Plínio Marcos de Barros analyzed dramaturgically, demonstrating consistent interest in social pariahs, his psychologically complex, foul-mouthed characters - portraying an unjust society - and elements of his artistic personality and rebellious nature, principally when confronted with challenges to freedom of artistic expression. These basic factors, which conflicted with censorship and the repression that followed the 1964 coup, fueled a *modus operandi* in the dramatist's work that I call the poetics of rebellion, which I analyze in this study. To do so, I start out with a survey of the main events regarding theater censorship in Brazilian history, viewing it as an activity inherent to the exertion of power in that country from colonial times until the period of the 1964 coup. The following section is a biography of the playwright, focusing on his role in his generation of dramatic artists, who were responsible for politically engaged productions on the progressive front, with a keen interest in social issues resulting from the spirit of the time, associated with resistance as a liberating action. Bringing together thinkers like Camus, Onfray, Deleuze and Guattari, Sousa Santos, Spivack, Artaud, Gaspari, Boal, Marcuse, Mostaço, and Plínio Marcos de Barros himself, among others, this study reveals the conceptual bases of the poetics of rebellion, shedding light on its philosophical and aesthetic foundations.

Keywords: Plínio Marcos; Censorship; Poetics; Rebellion; Brazilian Theater.

## LISTA DE FIGURAS

- A) Parecer de censura do texto *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1965/1966). O parecerista foi Geraldino Russomano. Fonte: Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.
- B) Parecer de censura do texto *Reportagem de um tempo mau* (1965). Os pareceristas são Nestorio Lips e José Américo C. Cabral. Fonte: Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.
- C) Parecer de censura da peça *Navalha na carne* (1967), seguido do processo de censura no qual constam: solicitação de censura da peça, contrato de representação e o certificado de censura. Fonte: Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.
- D) Relatório do DEOPS no qual conta citação do nome de Plínio Marcos. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- E) Citações de monitoramento de Plínio Marcos realizado pelo DEOPS. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- F) Plínio Marcos (de preto) e Berilo Faccio em cena da primeira montagem de *Dois perdidos numa noite suja*. (Fotos: Derly Marques/Multimeios – Centro Cultural São Paulo).
- G) Capa da primeira edição de *Navalha na carne*, peça cuja publicação com imagens e textos se deu como forma de apaziguar os efeitos da censura que havia proibido a sua montagem teatral.
- H) Emiliano Queiroz, Nelson Xavier (sem camisa) e Tonia Carrero (que encabeçou uma batalha pela liberação *Navalha na carne*, figuram nas imagens da montagem carioca do texto. (Fotos: Foto Carlos/Multimeios - Centro Cultural São Paulo).
- I) Imagem do grupo desobediente que levou e sustentou em cena a *I Feira Paulista de Opinião* sem alvará da polícia. É possível identificar: Cacilda Becker, José Celso Martinez Correa, Jorge Andrade, Walmor Chagas, Gilberto Gil, entre outros. (Foto: Derly Marques).
- J) Imagem que compunha o programa do espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*, cujo mote foi a questão: O que pensa você do Brasil de hoje?
- K) Formulário de censura de *Navalha na carne*, proibida para menores de 21 anos. (Foto: Gessé Almeida Araújo).
- L) Walderez de Barros em cena de *Abajur lilás*, em montagem de 1980, quando da liberação da peça pela censura, fruto dos primeiros ventos da abertura política. (Foto: Ruth Toledo/Multimeios – Centro Cultural São Paulo).
- M) Plínio Marcos em fase final de sua vida, o místico e seu patuá. (Foto: Marcos Muzi).

## SUMÁRIO

1. <b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
2. <b>O TEATRO E O PODER: AUTORITARISMO, SILENCIAMENTO E CENSURA NO BRASIL</b> .....	24
2.1. O silêncio impositivo como política.....	31
2.2. As bases coloniais do autoritarismo à brasileira .....	41
2.3. O Conservatório Dramático Brasileiro .....	47
2.4. A Primeira República e o Estado Novo no Brasil .....	57
2.5. O período entre ditaduras: a sociedade cúmplice da censura.....	66
2.6. A ditadura militar: o teatro e a liberdade de expressão.....	71
2.7. O Estado Republicano: o maior provedor da censura.....	76
3. <b>RETRATO DO REBELDE PLÍNIO MARCOS, O ARTISTA E SEU TEMPO (1958 – 1969)</b> .....	80
3.1. O regime militar contra as artes do espetáculo.....	80
3.2. A persistência da desigualdade e a reação dos artistas.....	86
3.3. A resistência do Arena, Oficina, Opinião e dos CPC's.....	90
3.4. “Onde queres um lar, revolução”: Plínio Marcos.....	94
3.5. O engajamento, plataforma de uma geração .....	101
3.6. Um documento dramático chamado <i>Navalha na carne</i> .....	106
3.7. A criminalização do teatro como prática coletiva .....	110
3.8. A convivência com a censura e a cultura de resistência .....	115
3.9. <i>Quando as máquinas param e Homens de papel</i> : experimentações estéticas.....	119
3.10. Plínio Marcos e a marginalidade como estratégia .....	122
4. <b>A POÉTICA DA REBELDIA EM FUNDAMENTOS ENTRECruzados</b> .....	136
4.1. Obra em movimento na história .....	140
4.2. Poética além da linguagem.....	148
4.3. Fundamentos filosóficos da poética da rebeldia.....	150
4.4. Poética, contradiscurso e desobediência.....	157
4.5. Poética pliniana e subalternidade .....	163
4.6. Poética, revolta e rebeldia.....	167

4.7. O maldito e o adestramento .....	173
4.8. Poética da rebeldia e unidimensionalidade .....	181
4.9. A edipianização e a subjetividade transgressiva .....	189
4.10. Rebeldia, tarefa emancipatória e anarquismo .....	195
<b>5. FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DA POÉTICA DA REBELDIA: PLÍNIO MARCOS, A CENSURA E A INSUBMISSÃO.....</b>	<b>204</b>
5.1. Revolução social e revolução cultural .....	211
5.2. Teatro e subvenção estatal: censura?.....	215
5.3. O engajamento pliniano, fruto de uma geração.....	223
5.4. Plínio Marcos e a <i>I Feira Paulista de Opinião</i> .....	233
5.5. O <i>Estadão</i> contra o teatro .....	240
5.6. Plínio Marcos, o cronista e a rebeldia .....	247
5.7. Plínio Marcos e a religiosidade anarquista.....	254
5.8. A censura e o teatro na sociedade unidimensional.....	259
<b>6. CONCLUSÃO .....</b>	<b>268</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>275</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>286</b>

de... Plínio Marcos SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhãõ que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Voltoú todo em; SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se. CERTIFICADO DE CENSURA pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é gansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. capa em Veludo) - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão nojentô ! Tua mulher não te dá Não tem babado, alguém te en  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
de dar ? Nojentô ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice! é que é. Não de velhice! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
çar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada fora velha cansa à tôa. Tem reumatismo. fora  
orçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora velha  
prá não ficar jogada fora sôzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do amor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôde a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, bou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
do ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque nis / nil  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôde o, da  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da puta dele, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A genã vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente de Nojentô ! Cafetão ! Mineteiro

(PROIBIDA)



# Introdução

Geraldino Russomano  
**GERALDINO RUSSOMANO**  
**censor responsável.**  
**(29/4/66)**

## 1. INTRODUÇÃO

### A RESISTÊNCIA COMO LEMA

O trabalho que segue é fruto de uma pesquisa iniciada em 2010, quando se deu o meu mergulho investigativo na obra do dramaturgo santista Plínio Marcos de Barros (1935-1999). Concluído o mestrado acadêmico, no qual estudei os discursos da violência em duas peças e encenações, *Navalha na carne* e *Barrela*, observei o necessário aprofundamento a respeito da censura à obra dramaturgicamente de um dos dramaturgos mais perseguidos e proibidos do teatro brasileiro moderno. O estudo se inclinou a um conjunto especificamente de peças – onze no total, sendo 8 abordadas mais detidamente no trabalho: *Barrela* (1958), *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1965), *Reportagem de um tempo mau* (1965), *Navalha na carne* (1967), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Quando as máquinas param* (1967), cuja primeira versão chama-se *Enquanto os navios atracam*, de 1963, *Oração para um pé de chinelo* (1967), *Homens de papel* (1968), *Querô, uma reportagem maldita* (1976), *Abajur lilás* (1969) e *Verde que te quero verde* (1968). As características formais e temáticas desta reunião de peças são recorrentes no teatro pliniano, justificando o recorte escolhido. Dito isto, o presente trabalho aborda a relação entre a censura e a obra do dramaturgo santista, que se confunde com a relação do regime autoritário com a própria personalidade artística empreendida por este autor. A análise aqui privilegiada toma os aspectos históricos, biográficos e estéticos como sendo indissociáveis do ponto de vista epistemológico e este fato é preponderante para o melhor entendimento dos rumos metodológicos encaminhados.

Foi o conjunto de peças aqui focado que fizeram de Plínio Marcos um dos mais importantes autores de teatro da segunda metade do século XX, no Brasil. A partir de obras de investigação da realidade social brasileira, o dramaturgo santista fez subir à cena personagens em situação de marginalidade social, em verdade, os párias. Esta ocorrência se deu de modo pioneiro àquela altura, sobretudo pelo caráter marcadamente naturalista das obras mencionadas, que representou uma aparição tardia desta corrente estética em nosso teatro. Em todas as obras referidas são recorrentes os temas e os arranjos psicológicos dos extratos vulneráveis brasileiros, dos quais pululam prostitutas, cafetões, exploradores de toda a sorte, trabalhadores das atividades mais degradantes, presidiários, estupradores, garotos de rua, desempregados, agressores, sendo que o que unifica a todos e a todas é o pertencimento a uma situação de permanente injustiça social recorrentemente analisada por Plínio Marcos. Além



dos aspectos temáticos das obras plinianas em relevo, são rotineiros os usos da linguagem coloquial em nível extremo, que levou determinados críticos a considerarem que as personagens plinianas falavam gírias em detrimento da língua em norma culta brasileira. O dramaturgo se esforçou para demonstrar sua intimidade com o universo que retratou em suas peças, sendo a recusa do falseamento da linguagem das ruas uma de suas contribuições aos autores de teatro das gerações que se seguiram à sua aparição. É importante frisar que foge da estética que vislumbro no conjunto anteriormente mencionado, o texto curto intitulado *Verde que te quero verde*, de 1968, que fez parte da *I Feira Paulista de Opinião*, juntamente com outras peças curtas. Entretanto, ele figura no contexto deste estudo por ser a única peça de Plínio Marcos que tem a censura teatral como tema central, em um viés satírico, marca de um outro conjunto de peças de sua autoria não privilegiado por este trabalho e que ainda está por ser investigado mais detidamente.

O período histórico selecionado por este trabalho – 1958 a 1969 – foi um dos mais conturbados, sobretudo para os militantes progressistas à esquerda, incluídos aí artistas de teatro e suas reivindicações pela liberdade de expressão e política e contra a censura praticada pelos donos do poder no pós-golpe de 1964. Este período aparece, também, como sendo um dos de maior repressão política que vivemos em nossa história, sendo notórios os diversos desaparecimentos de militantes contra o regime impositivo, a tortura praticada como política de Estado e o saqueamento de direitos, que obrigaram parte de nossa intelectualidade e artistas ao exílio em diversas partes do mundo. Diante disso, apresento ao leitor uma das principais hipóteses investigadas pelo presente trabalho: do mesmo modo que há uma infinidade de manifestações autoritárias, há diversas formas de resistir ao autoritarismo.

A dramaturgia de Plínio Marcos e o complexo histórico, biográfico e político em seu entorno são aqui tomados como um caso exemplar para refletir acerca do cerceamento criativo mas, principalmente, ponderar sobre como um artista rebelou-se contra o tolhimento provocado por forças externas à arte. Um outro pressuposto enfiado pelo texto toma como fio condutor a crença no fato de que Plínio Marcos constituiu no moderno teatro brasileiro uma poética própria, aqui chamada de “poética da rebeldia”, nomenclatura adotada a partir da análise de aspectos que levam em consideração o conteúdo do “bloco” de suas peças aqui privilegiado, sem apartá-los dos eventos históricos e biográficos que acompanharam sua produção dramaturgicamente. A argumentação realizada baseia-se no entrecruzamento dos aspectos anteriormente referidos, notadamente a resistência assumida pelo dramaturgo frente aos atos de coerção a que foi submetido. Assim, a obra do autor santista é analisada a partir de sua

resistência artística, em detrimento de uma análise estritamente baseada nos seus aspectos estéticos. Como tenho afirmado, seria empobrecedor analisar um objeto imerso em um contexto extraordinário em termos sociais, estéticos e políticos, sustentando-se, unicamente, nas obras e seus aspectos literários. Assim, o texto que segue promove o estudo de um conjunto de obras conjunturalmente bem instaladas e analisadas, sem prejuízos dos aspectos estéticos verificados.

Mais do que um trabalho sobre tópicos estéticos de uma conjunção de dramaturgias, o que aqui se encaminha versa sobre as possibilidades de resistência frente aos abusos do autoritarismo. Plínio Marcos constituiu-se como autor de teatro em um dos períodos políticos mais conturbados da história do Brasil, a ditadura civil-militar que tomou o poder em abril de 1964. Foi nesse período que a censura teatral assumiu caráter policial, cujo aparato desmantelou diversas montagens teatrais a partir de abusivas proibições de suas exibições, baseada em leis supostamente moralizantes, dentro do que preconizava o regime ditatorial. Ainda hoje são poucos os trabalhos acadêmicos que versam sobre este tema, especificamente à obra do dramaturgo santista. É importante frisar que o autoritarismo contra as artes do espetáculo não foi uma prerrogativa apenas dos regimes autoritários brasileiros, tendo sido uma prática constante no campo artístico a periódica submissão criadora aos órgãos de fiscalização censória. Desde as primeiras manifestações dramáticas regulares em território brasileiro, a coerção apresentou-se como ferramenta sanitária de ideias que poderiam, supostamente, comprometer a qualidade da arte produzida, notadamente o teatro e demais artes do espetáculo.

A estruturação do trabalho foi encaminhada de modo a garantir o melhor dos entendimentos do viés interpretativo adotado, podendo ser dividida em duas partes: a inicial, composta das seções II e III, que abordam os fatos históricos em torno da interdição às artes, bem como a apresentação biográfica da figura do dramaturgo em questão, contextualizando-os; e a segunda, formada a partir das duas seções seguintes, III e IV, que contemplam a fundamentação filosófica dos eventos evocados ao longo da primeira parte, cujo fito é o de definir o que durante o trabalho é chamado de poética da rebeldia. Em vista disso, a seção II é dedicada ao estudo histórico da censura no Brasil, tendo como recorte a sua ação junto às artes do espetáculo desde os primeiros anos da ação censória em nosso território, chegando ao período em que Plínio Marcos destacou-se como autor de teatro, nos anos de 1960. Para tal empreitada, trabalhos de autores e autoras como Khéde (1981), Carneiro (2002), Costa (2006; 2008; 2010), Figaro (2011), Michalski (1979), foram largamente abordados, entre outros que

igualmente enriqueceram o debate efetuado. A seção foi iniciada a partir da discussão relativa a noções caras ao estudo do cerceamento criativo como as reflexões sobre a noção de “silenciamento” (ORLANDI, 2007) e “poder” (FOUCAULT, 2011), compreendendo o fenômeno do autoritarismo como elemento constituinte da formação social no Brasil (CHAUÍ, 2013). A referida seção está imbuída da necessidade de reflexão acerca das faces do autoritarismo censório ao longo da história do Brasil, com vias a melhor compreensão das diversas elaborações que a resistência apresentou, sobretudo a partir dos anos de ditadura militar pós-1964.

A seção III lança um retrato de Plínio Marcos no período que vai da estreia de *Barrela* (1958), até o ano de 1969, quando foi escrita *Abajur Lilás*, que coincide com a fase da sua dramaturgia poeticamente rebelde, aqui amplamente abordada, libelos dos seus principais embates com a censura teatral. Parti, para tanto, de uma interpretação dos fatos históricos mais relevantes do ponto de vista político-ideológico, que lançaram as bases para o surgimento de um autor de teatro que tornou parte de suas obras bandeiras de luta contra a censura, pela liberdade de expressão. Desta maneira, privilegiei uma interpretação da figura de Plínio Marcos em fricção com o seu tempo, este último interpretado a partir de estudos de ensaístas como Gaspari (2002a; 2002b), Ridenti (2010; 2014), Fico (2001), dentre outros. Ao longo do trabalho, especialmente na seção III, a figura de Plínio Marcos poderá ser confundida com a imagem de sua geração de artistas de teatro, que foi uma das mais politizadas (à esquerda) que nossos palcos produziram. Assim sendo, em determinadas passagens, a geração pliniana ganha relevo em detrimento de sua figura, exclusivamente. Creio, com isso, abrir um viés de análise que considere o autor santista como sendo parte de um projeto de arte com liberdade gestado por toda uma geração, resguardadas as suas diferenças e divergências. Em última instância, o que se pretende é atestar que criar em liberdade era, durante a ditadura, prerrogativa de uma geração e não de um único autor. Do mesmo modo, seria legítimo afirmar que houve diversas manifestações da rebeldia frente à censura e ao regime ditatorial, sendo que o trabalho aqui apresentado é uma interpretação de uma dessas modalidades de resistência. Autores e autoras que versaram sobre a geração de artistas, sobre Plínio Marcos e sobre suas formas de resistência nos quais a seção está sustentada são: Mostaço (1982), Hollanda (2004), Ridenti (2014), Vieira (1994), Mendes (2009), Zanotto (2003), Ventura (1987), além da crítica teatral, fonte de importantes documentos sobre o teatro da época: Magaldi (2003; 2006), Prado (1987), Rosenfeld (1993), entre outros.

A segunda parte do trabalho, composta pelas seções IV e V, ganhou seu contorno a partir da experiência que tive como bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). A experiência do estágio sanduíche representou um verdadeiro divisor de águas na minha formação e nos rumos que a pesquisa tomou a partir das ferramentas metodológicas e bibliografias acessadas. Tendo constituído minha formação acadêmica exclusivamente na Escola de Teatro e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, a ida para a França, em um centro cultural pungente como Paris e seu complexo universitário, seria natural o surgimento de novos arranjos epistemológicos oriundos de novos contatos em um ambiente acadêmico diferente daquele que compunha a minha formação até então. Assim, registro a experiência enriquecedora que o período sanduíche me proporcionou, sobretudo pela possibilidade de constante fricção intelectual com pensadores de diferentes linhas de investigação da área da cultura, especialmente a lusófona.

Durante os 12 meses de atividades na *Université Paris Ouest Nanterre La Défense* (Paris X), tendo como orientadora a professora Graça dos Santos, especialista em censura teatral durante o regime Salazarista, em Portugal, pude vivenciar uma rotina de atividades curriculares e extracurriculares a partir das quais vislumbrei o objeto de minha pesquisa sob perspectivas diferentes das que poderiam acessar permanecendo no Brasil. A natureza multidisciplinar que o *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone – CRILUS*, então coordenado pela professora Idelette Muzart, hoje coordenado pela professora Graça dos Santos –, garante aos pesquisadores ali envolvidos a constante e frutífera fricção com metodologias e interpretações que apenas a aglutinação de pensadores de diversas partes interessados por cultura lusófona pode garantir. Para além disso, pude acessar documentos e bibliografias referentes à censura e à liberdade de expressão nas artes do espetáculo, em visitas a centros de pesquisa de referência em Paris como a biblioteca da *Société d'Histoire du Théâtre*, da biblioteca da *Fondation Calouste Gulbenkian*, além de visitas periódicas ao setor dedicado aos pesquisadores da *Bibliothèque Nationale de France – BNF*, além da biblioteca da Universidade Paris X. Foi a partir de proposições das professoras Graça dos Santos e Idelette Muzart e do mergulho nas referências das diversas bibliotecas visitadas que aprofundei estudos no conceito de poética aqui privilegiado.

A seção IV inicia-se exatamente com os frutos desse debate, para o qual elenquei um conjunto de estudiosos (europeus, sobretudo), notadamente Aristóteles, Pougeoise (2006), Pareyson (2001), entre outros. Tendo o aprofundamento do termo poética segundo a visada

preconizado por este trabalho, torna-se possível a interpretação da poética da rebeldia como aqui a apresento. Os fundamentos filosóficos a seguir apresentados são associados ao termo inicialmente estudado, gerando uma articulação de pensadores tomados como balizas na explanação dos mecanismos poéticos plinianos associados ao conjunto de peças que esta pesquisa toma como objetos.

A IV seção apresenta, ainda, uma longa sustentação filosófica alicerçada sobre uma espécie de corrente filosófica que, assumidas as suas diferenças e distintas contextualizações históricas, abordam a liberdade dos homens e mulheres como prerrogativa da existência humana. Em termos mais diretos, as correntes filosóficas elencadas abordam temas que aqui são associados à rebeldia como prática radical de existência insubmissa. As variantes elencadas são muitas, sendo que, segundo a visada da presente pesquisa, convergem aproximando-se em seus sentidos. Destarte, nomenclaturas como “revolta” (CAMUS, 2008), “rebeldia” (ONFRAY, 2001), “unidimensionalidade” (MARCUSE, 2012), “subjetividade transgressiva” (SANTOS, 2010) e suas variáveis, são tomadas como motes de leitura do que aqui chamo de “poética da rebeldia”. Para além das demais referências abordadas, são associadas à referida poética determinadas reflexões de ensaístas como Spivack (2010), notadamente seus escritos sobre o lugar do sujeito subalterno nas sociedades contemporâneas e Deleuze e Guattari (2010), especialmente suas análises acerca do espírito anti-edipianizante nos conjuntos gregários.

Por seu turno, a seção V aborda os fundamentos estéticos da poética da rebeldia cujo debate inicial aproxima o pensamento do encenador francês, Antonin Artaud, à obra do dramaturgo Plínio Marcos. É sabido que um e outro não realizaram estéticas teatrais semelhantes, se levarmos em consideração uma análise deste e daquele projeto artístico, entretanto, ambos realizaram seus teatros a partir de princípios nos quais vislumbro determinadas convergências, justificando a aproximação. Com o intuito de “dar voz” ao próprio Plínio Marcos, a seção, ainda, se ocupa da análise de documentos recolhidos junto ao Centro Cultural São Paulo – CCSP e o Arquivo Miroel Silveira, este último ligado à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde tive a oportunidade de executar uma parte da pesquisa de campo. No primeiro centro de pesquisa tive acesso a entrevistas, jornais, programas de espetáculos, entre outros documentos que ampliaram a visada relacionada às diversas faces da trajetória pliniana, em especial sua poética rebelde, marca de seu trabalho como dramaturgo. No segundo, acessei processos de censura referentes às peças

de Plínio Marcos, dos quais analiso dois pareceres de censores, documentos estes que arrematam o debate encaminhado durante todo o trabalho.

Por fim, busquei contato com uma face ainda pouco explorada do dramaturgo santista que representa sua produção cronística, cujo volume publicado por Contreras, Maia e Pinheiro (2002), foi de salutar importância. Remonto alguns eventos em torno da censura à obra de Plínio Marcos, especialmente, a partir dos eventos que circundaram a *I Feira Paulista de Opinião*, que representou, à época, uma ação desobediente da classe teatral, frente aos órgãos de censura. Abordo, também, alguns aspectos da biografia pliniana que representam seu mergulho em uma religiosidade subversiva, bem como o seu jamais assumido anarquismo. As reflexões foram arrematadas a partir das ideias de duas testemunhas oculares do que representou a trajetória artística do dramaturgo santista, durante os anos de sua conturbada atividade como artista. Refiro-me às entrevistas que efetuei junto ao ator, diretor, dramaturgo e biógrafo de Plínio Marcos, Oswaldo Mendes e a atriz, companheira de Plínio Marcos por mais de 20 anos e sua atriz preferencial, Walderez de Barros. Ambos apresentam perspectivas que resguardam proximidades, analisadas ao longo da seção, que versam sobre temas que tocam tanto ao passado quanto ao momento presente, como as novas modalidades de censura contemporânea.

A partir do conjunto que se apresenta busquei garantir uma interpretação do objeto de pesquisa que resguardasse o espírito que Plínio Marcos se esforçou para mostrar ao longo de sua trajetória, problematizando os recursos de que ele fez uso para se viabilizar como artista de teatro. Este trabalho apresenta-se como mais uma ferramenta de análise histórico-crítica dos teatros brasileiros (no plural), em um esforço de apreensão crítica da memória, aliás, matéria-prima dos estudos historiográficos, sobretudo quando o objeto enquadra-se nas efêmeras artes do espetáculo. É um consenso entre determinadas correntes historiográficas considerar que desconhecer o passado é condicionar-se a incompreensão do presente. Este trabalho pretende ser uma contribuição para o conhecimento da memória do teatro no Brasil, sem que isso signifique um aprisionamento interpretativo das ideias aqui abordadas como sendo fruto de um saudosismo estéril.

Marc Bloch (2001) postulou que o sentido de pesquisar é servir à ação prática, no que estou de acordo. O mesmo historiador afirmou que a obsessão da história é capturar homens e mulheres no seu tempo. No caso da pesquisa aqui apresentada, o propósito é capturar uma das faces de um artista que figura no rol dos grandes nomes de nossa dramaturgia, servindo de espelho para os homens e as mulheres do presente. Recomenda-se ao leitor ou leitora

exatamente isso: o esforço de leitura ponderando em que nível este trabalho serve a uma reflexão sobre o presente e à ação cotidiana. Assim, para a melhor fruição do texto que segue é imprescindível não esquecer, como sugere Bloch, que o passado é imutável, mas o conhecimento e a construção do futuro são tarefas emancipatórias em progresso.

de... Plínio Marcos SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhão que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Volto todo em SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se **CERTIFICADO DE CENSURA** pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é cansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. capa em Veludo - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão negro ! Tua mulher não te dá Não tem babado, alguém te enc  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
de dar ? Nojento ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice ! é que é. Não de velhice ! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
çar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada fora velha cansa à tôa. Tem reumatismo. fora  
orçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora velha  
prá não ficar jogada fora sòzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do anor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôde a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou fou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
de ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôde  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da put lêle, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A gena vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente de Nojento ! Cafetão ! Mineteiro

**(PROIBIDA)**



## Seção II

**GERALDINO RUSSOMANO**  
censor responsável.

(29/4/66)



## 2. O TEATRO E O PODER: AUTORITARISMO, SILENCIAMENTO E CENSURA NO BRASIL.

“Deus me dê paciência com a censura!... muito custa a ganhar a vida honradamente... melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há censura”. (Martins Pena em carta a José Rufino Rodrigues, 1846)  
(KHÉDE, 1981, p.86)

Os mecanismos de silenciamento há muito fazem parte das práticas cotidianas das sociedades ocidentais. A disciplina, a coerção e, em muitos momentos, a repressão são algumas das ferramentas das quais fizeram uso os poderes instituídos, como dispositivo de controle da livre circulação de subjetividades através do pensamento e, também, do corpo – no sentido foucaultiano. Diante de acontecimentos historicamente determinados ao longo da trajetória das sociedades aqui referidas, os detentores do poder formal fizeram do controle das ideias e dos atos dos indivíduos uma necessidade em muitos momentos institucionalizada como política de Estado. Em quase todos os períodos da historiografia ocidental, as manifestações teatrais, como caso exemplar desta relação arte/poder, foram alvo da obsessão pelo domínio coercitivo por parte dos organismos dirigentes, obsessão esta manifestada pela censura em diversas de suas modalidades. Os atos censórios foram, e ainda são, os mais eficientes dos mecanismos de silenciamento geridos pelo Estado e atuam como um dos braços do poder exercido sobre a sociedade.

Dentre os inúmeros artistas que se destacaram na cena teatral da cidade de São Paulo durante a segunda metade do século XX, este trabalho toma como sujeito de abordagem mais profícua a obra do dramaturgo nascido em Santos-SP, Plínio Marcos de Barros (1935 – 1999), tratado doravante apenas como Plínio Marcos, nome pelo qual se tornou amplamente conhecido. Este autor foi o protagonista de muitos dos embates ocorridos entre os órgãos de censura e o teatro produzido antes e durante a ditadura militar brasileira, iniciada a partir do golpe de abril de 1964 (que durou até 1985). O autor santista destacou-se pelo viés abordado em parte de suas obras que investigam dramaturgicamente o universo dos marginalizados no Brasil, tema até então pouco ou nunca abordado nos palcos brasileiros – pelo menos com o viés próximo à estética naturalista<sup>1</sup> muito bem apropriada por Plínio Marcos. Associado a isso

---

<sup>1</sup> O naturalismo, no conceito sugerido por Patrice Pavis (2005), foi uma corrente estética que no final no século XIX “preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada” a qual insistia “nos aspectos materiais da existência humana”; e complementa com uma segunda acepção do termo: “[...] estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade” (p.261). Já o Dicionário de teatro brasileiro considera que tal corrente “não fez escola nos palcos brasileiros, que permaneceram distantes dos movimentos de vanguarda e da modernização que tomou conta do teatro europeu nas três primeiras décadas do século XX.

está o caráter de combatividade que o autor impôs contra a censura, em favor da liberdade de expressão; por esse fato recebeu da crítica a alcunha de “autor maldito”. Plínio Marcos se destacou, portanto, como um artista de teatro cuja força sinalizava o contrapoder que esta arte necessitou assumir em muitos momentos dos anos de dura repressão promovidos pelo regime ditatorial. Muitas das bandeiras contra o silenciamento foram levantadas pela classe teatral naquele período, o que levou o teatro a ser considerado um alvo preferencial das ações propriamente governamentais de controle das ideias e de grupos terroristas de atuação pró-governos militares.

É importante frisar que as reflexões desenvolvidas nesta seção inicial acerca da censura, silenciamento, coerção e outros temas levam em consideração o fato de que Plínio Marcos atuou tendo como ferramenta de seu trabalho a palavra escrita. Apesar de também ter se dedicado a outros gêneros literários, o autor se destacou e ganhou fama como autor de peças de teatro. A dramaturgia é um universo discursivo bastante restrito, de modo que todas as interpretações aqui elaboradas são encaminhadas pelo entendimento deste fato. Em alguns momentos a alusão às encenações de textos de Plínio Marcos serão inequivocamente necessárias. No entanto, torna-se problemática a sua análise nos dias de hoje, visto que são grandes os empecilhos para uma investigação segura acerca dos desdobramentos para a cena de um texto censurado. Não obstante, a análise de textos censurados não é incompatível com pontuais referências às encenações das obras cerceadas.

Inicialmente, é preciso problematizar este que é o cimento que calça a censura e seu caráter de silenciamento: o poder. Para o filósofo Michel Foucault (2011), o poder não pode ser identificado a partir de uma essência unitária e global que o caracterizaria universalmente. Sua principal característica é a heterogeneidade e capacidade de mutação. Ele se converte em uma “prática social constituída historicamente” (MACHADO, 2011, p.X), marcada pela diversidade de suas manifestações e sua atuação em redes múltiplas. Porém, ele ainda se faz reconhecido – tanto historicamente quanto no tempo presente – pela sua faceta mais notória: aquela que coíbe e que promove a repressão.

Há no poder um caráter regulatório que demonstra importância para a arregimentação e organização social. Nem sempre ele se manifesta de modo mascarado e repressor. É

---

Apenas em 1940 e 50, com o surgimento das primeiras companhias teatrais modernas [...] nossos teatros reencontraram o Naturalismo [...]. (GUINSBURG, 2006, p.207). Por seu turno, Ubersfeld (2005), ao estudar o conceito de mimesis, afirma que a noção que concebe o teatro naturalista como cópia da realidade não passa de uma ilusão. Para a pesquisadora, o teatro naturalista não copia a realidade “mas põe em cena uma certa imagem das condições socioeconômicas e das relações entre homens, imagem construída em conformidade com as representações, que uma dada camada social concebe, e que, desse modo, se impõe sem reação ao espectador” (UBERSFELD, 2005, p.23).

evidente que estas são características importantes de sua manifestação, não obstante, sua problemática vai além: é o poder, por exemplo, quem potencializa o respeito ao contrato social e às individualidades – executada quase sempre através de um nível de adestramento que perpassa o corpo; do mesmo modo, em certos aspectos, promove o efeito contrário: o adestramento mecânico dos indivíduos, a “diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder” (MACHADO, 2011, p.XVI). Em outros termos, essa modalidade refreadora de manifestação do poder gera homens e mulheres cuja força de trabalho e de movimentação econômica têm alto calibre em detrimento de sua força de resistência, sem que isso se dê de modo repressivo. Assim, o indivíduo contemporâneo – muitas vezes excessivamente dócil – é fruto de uma construção que se dá em constante fricção de poderes (MACHADO, 2011).

O poder disciplinar repressivo é apenas uma das faces deste mecanismo social; a obediência à autoridade se dá por uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que, do ponto de vista disciplinar, elagera a negação, de outro lado também gera prazeres, ou pelo menos, “induz” a eles:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2011, p.8).

A manifestação do poder na forma de disciplina é a que mais interessa a este trabalho num primeiro momento: o poder expresso pela repressão, sobretudo. É o seu caráter declaradamente coercitivo que torna possível a constituição de homens e de mulheres politicamente dóceis. Isso se dá a partir do poder disciplinar manifestado pelo autoritarismo que utiliza a ordem e a submissão como técnicas a favor da disciplina dos corpos, assegurando a “sujeição constante”, impondo uma relação de “docilidade-utilidade” (utilidade esta econômica/produtiva, é importante frisar) (MACHADO, 2011, p.XVII). O poder disciplinar torna-se reflexivamente importante no contexto explicitado a partir do momento em que Foucault o estabelece como essencialmente repressivo (FOUCAULT, 2011). Não obstante suas diversas características – inclusive as referentes à força de regulação social não-demonizada a que fiz referência –, “o poder é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos [...]” (p.175). Por outro lado, há um caráter do poder que seria uma resposta ao poder disciplinar: o poder como guerra, ou seja, como o desdobramento de um “confronto belicoso

de forças” (p.176), combate, contrapoder de resistência – a ele me atarei mais atentamente em outro momento.

A natureza disciplinadora do poder tem como princípio metodológico promover o silêncio daqueles que se colocam em posição de resistência a suas forças. Portanto, o silenciamento do adversário se impõe como um princípio tático deliberadamente coercitivo (FOUCAULT, 2011). Uma das consequências mais relevantes desta metodologia do poder disciplinar é a disseminação do mito do unitarismo das ideias, cuja consequência é a decodificação de discursos únicos acerca dos saberes. Ou seja, o saber a ser considerado é aquele construído e imposto pelos que puderam concebê-lo e impô-lo: os detentores do conhecimento, os supostos donos da ciência e da arte, capazes de colonizar os discursos (FOUCAULT, 2011). O mito do discurso unitário provoca o silenciamento e, em sua forma mais aguda, a afasia.

Foi o mito do unitarismo dos discursos que promoveu, em muitos momentos da história do Ocidente, uma verdadeira varredura de obras – artísticas ou não – que fossem consideradas desconformes. A regulação de obras e, de modo mais amplo, das diversões públicas, das artes e publicações de diversas naturezas, dentre outras, tinha como efeito a pretensa pasteurização de ideias. Para muitas delas o caminho a ser trilhado perpassava o campo da resistência, a fim de reaver as vozes silenciadas, colocando-se em oposição a política do silenciamento. Este tema se aproxima do debate acerca da noção de “verdade” proposto por Foucault (2011). O referido filósofo elabora sua reflexão a partir do entendimento da “verdade” como algo construído histórica e contextualmente: “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (p.14). Deste modo, se há uma política do silenciamento, há uma política da verdade – calçada por um regime econômico institucional de sua produção – que a elabora, regula, reparte e a faz circular (FOUCAULT, 2011).

O conjunto de procedimentos que atuam na produção da verdade, como braços do poder, expandem-se similarmente a este: a sua operação se dá em rede e pelos interstícios, muitas vezes evitando confundir-se com a coerção. A política de produção da verdade, do mesmo modo que a política do poderseduz e, muitas vezes, aliena. Como sugere Foucault (2011), se o poder é forte “é porque produz efeitos positivos a nível do desejo” (p.148); do mesmo modo a crença no mito da verdade única gera os mesmos efeitos, a princípio, positivos. Compreende uma perigosa ingenuidade acreditar que o poder (e a verdade unitária) lograriam tamanho êxito – como o atestado pela história do Ocidente – tendo a sua função

reduzida unicamente à repressão: “se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, [...], se apenas se exercesse de um modo negativo” (FOUCAULT, 2011, p.148) o poder e a produção da verdade única seriam muito frágeis.

Em meio a este jogo de sedução cujo fim é manter a ordem estabelecida, se constroem os discursos de poder e de verdade. Há embutida nessa relação um preço que, embora acoplado ao econômico, é, também, político. Este valor é calculado pela relação entre dois fenômenos que se convertem em um importante binômio dentro do debate que levanto aqui: poder/resistência. Ao refletir acerca do preço do poder, Foucault questiona-se: “quantos vigias serão necessários?” (p.217); bem entendido: de quantos sentinelas precisaremos para manter o poder do *establishment*? O produto desta geometria é conseguido através da conciliação – para não dizer anulamento – entre violência e revolta, intervenção e resistência, intervenção e desobediência. Ou seja, os mecanismos de poder, em seu exposto jogo de sedução, buscam a perfeita moderação entre os mecanismos de violência de sorte que os seus excessos não provoquem revolta. Da mesma maneira se dá em relação aos mecanismos de intervenção coercitiva: devem se dar de modo contínuo e sub-reptício para que a desobediência e a resistência – elementos de “custo político elevado” (FOUCAULT, 2011, p.217) – não sejam convocadas pelos indivíduos. Nessa conformidade os vigias serão sempre necessários, visto que não vigiar pode significar a expansão da resistência, o que acarretaria perdas significativas para aqueles que se beneficiam dos mecanismos do poder.

É próprio das classes dominantes desejarem e contribuírem no sentido da manutenção da ordem estabelecida. Foucault (2011) associa à burguesia este fato; é seu papel inventar “uma nova tecnologia que assegurará a irrigação dos efeitos do poder por todo o corpo social” (p.218). Portanto, as classes dominantes são uma das possíveis beneficiárias da expansão dos mecanismos de poder instaurados em todas as células da sociedade, até mesmo nas brechas das menores organizações sociais. O desejo por privilégios, em detrimento dos direitos coletivos, fez da burguesia um dos braços fortes do poder, cujo fim é a manutenção de sua hegemonia. Para esta classe já não servem mais a constituição ou as leis; é preciso investir em diversos campos da sociedade e, de fato, fazer parte do *establishment* criando sua própria cultura política capaz de manter sua hegemonia quase vitaliciamente (FOUCAULT, 2011).

Não obstante o refletido anteriormente, o poder não se estabelece como uma “superestrutura” a que se deve obediência. A noção de superestrutura nos serve como imagem, no entanto, ela é micro, mínima e atua nas brechas, de modo a não ser considerada impositiva o que a faz compulsoriamente assimilada pelo corpo social. Há uma falha moral,

digamos, no entendimento do poder como superestrutura. O desejo do poder instituído dentro do mundo de engrenagem capitalista é sempre o de promover a produção/produtividade por via do adestramento disciplinar (importante salientar que quase sempre isso é conseguido por vias pacíficas). A referida falha moral diz respeito à ilusão aí embutida de que o corpo social – as pessoas de modo geral – se torna mais virtuoso através de meios como a vigília permanente de seus atos, da coerção constante ou do adestramento compulsório dos corpos (FOUCAULT, 2011). A história do ocidente é testemunha da falibilidade desta concepção; em muitos momentos foi a revolta aliada a movimentos de resistência “desobediente” a mola propulsora de mudanças e da possibilidade de trilhar novos caminhos.

Diante do exposto, torna-se compreensível o fato de que o aparelhamento dos mecanismos de poder se coloque em favor do ideal capitalista de sociedade. O desenvolvimento deste modelo social e a tecnologia envolvida neste processo tornam-se impensáveis sem os aparelhos de poder (FOUCAULT, 2011, p.221). É o poder do capital e o fascínio exercido por ele sobre nossas sociedades que nutre e amplia as hegemonias citadas anteriormente trazendo a reboque – revestido de uma camada de prazer – todo um conjunto de mecanismos de exploração gregária aceitos de modo voluntário e servil pelo corpo social.

Uma possível história do autoritarismo perpassa questões como as que Chauí (2013b) convoca ao refletir sobre o tema. Uma delas diz respeito ao fato dos mecanismos autoritários necessitarem de uma legitimação baseada em certezas previamente estabelecidas, isto é, uma ideia de verdade em seu entorno. Para além disso, o “pensar autoritário”, muitas vezes, baseia-se na manipulação de fatos ou no excessivo apego a determinadas teorias que reforcem a sua necessidade e inevitabilidade histórica (CHAUÍ, 2013b). O modo de pensar autoritário necessita, segundo Chauí (2013b):

[...] localizar em algum ponto externo, anterior e fixo um conjunto de afirmações protocolares graças às quais entra e pensa. Apoia-se no já visto (o fato exemplar), no já pensando (a teoria prévia), no já enunciado (o discurso autorizado); teme o novo e o inédito e esforça-se para retrá-los até as fronteiras do já sabido. Incapaz de pensar a diferença, tanto no espaço quanto no tempo, precisa sentir-se autorizado antes de impor-se; vive sob o signo da repetição (p.28).

O autoritarismo no Brasil tingiu-se (ou ainda se tinge) de tintas muito características, sobretudo no que diz respeito à importação de “teorias” previamente elaboradas em países estrangeiros, repentinamente adotadas como receituário para as questões brasileiras. A crítica de Chauí (2013b) refere-se a isso: tanto o ideário autoritário quanto o ideário revolucionário,

no Brasil, foram importados e aqui aclimatados, o que levou Chauí à noção de “autoritarismo mimético” (p.19) para caracterizar o que se deu e se dá em nosso país. Mimético porque na importação de conceitos abalizados em outros territórios estaria a garantia da legitimação do mesmo por aqui.

Em vista disso, até mesmo os abusos do exercício de poder podem ser justificados mediante todo um discurso construído e corroborado social, política e cientificamente. O poder pode então ser exercido com limites afrouxados de tal modo que a própria violência que esta dominação promove não seja percebida como tal (CHAUÍ, 2013b, p.97). Tendo o seu viés violento anulado, ela acaba por se tornar natural e o seu “receptor” visto como merecedor do castigo (ou da coerção, ou do silenciamento) sofrido.

No bojo do debate aqui estabelecido e refletindo-se os mecanismos políticos utilizados em determinados períodos da história do Brasil, a noção de crise merece atenção especial. A partir desta concepção pode-se legitimar ações de natureza política e social cujos desdobramentos podem ser desastrosos. Por detrás de uma suposta capa que deseja “nomear conflitos” sociais e/ou políticos, pode estar um mecanismo para melhor escondê-los (CHAUÍ, 2013b, p.99), o que não se dá por acaso, haja visto que, segundo Chauí, o termo “crise” é bastante “privilegiado nos discursos contrarrevolucionários” (p.100). Essa definição se torna a ferramenta que forja um suposto perigo iminente que coloca a todos em risco; por sua vez esse fato dá aos sujeitos sociais um “sentimento de comunidade de interesses e destino e os leva a aceitar a bandeira da salvação da sociedade supostamente homogênea” (p.100). É essa a brecha esperada para que algum sujeito de discurso populista e autoritário ganhe fôlego como figura pública e se manifeste como uma espécie de salvador da pátria preparado para tirar o país da suposta “crise de autoridade” (p.100) na qual ele se encontra. É possível afirmar, portanto, que do fecundo engodo ligado à noção de crise podem surgir regimes autoritários visto que, segundo Chauí, ela “serve para reforçar a submissão a um poder miraculoso que emana dos chefes esperados” (p.100).

É interessante que se faça aqui uma interpretação ideológica da noção de crise. Creio que seja a partir desse viés que é possível compreender a referida noção como ferramenta em favor de mecanismos de poder ideologicamente afeitos ao autoritarismo. Evidentemente o autoritarismo não se coloca como tal, mas faz transparecer o movimento oposto sem que se note o seu desejo de dissimular a dominação, a exploração, a exclusão. Desse modo, poder e autoritarismo convergem e se complementam do ponto de vista ideológico: ambos escamoteiam-se em uma áurea de suposta liberdade, no entanto, praticam um hábil jogo de

dominação do qual a sociedade é, muitas vezes, cúmplice. É nesse exercício que cria-se a necessidade de um poder unitário ao qual todos – os membros de uma sociedade que, supostamente, não possui contradições internas, estejam submetidos (CHAUÍ, 2013b, p.125). Em outros termos, é possível afirmar que os discursos ideologicamente ligados ao autoritarismo se nutrem daquilo que Chauí (2013b) chama de “lógica da lacuna”, “lógica do branco” ou “lógica do silêncio” (p.127), isto é, as ideias são sempre apresentadas de modo lacunar, ocultando propositadamente o que possivelmente lhes deslegitimaria.

## 2.1. O silêncio impositivo como política

O poder como ente repressivo está intimamente ligado ao mecanismo que torna aceitável o exercício da violência, seja ela física ou simbólica. Diante disso, Foucault (2011) declara que o poder e seus mecanismos estão “penetrados” e “expostos” nos corpos. Para o referido filósofo, “nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder” (p.147). Seguindo a lógica deste dispositivo repressor, há um conjunto de regras de exploração econômica do corpo, muitas delas em forma de “controle-estimulação” (p.147) (o mundo do trabalho mecanizado, as repetições cotidianas de ações pouco ou nada estimulantes e até mesmo as academias de ginástica reproduzem fiéis retratos disto). No entanto, a estimulação do corpo para fins econômicos não anula as formas de “controle-repressão” (p.147). Dentro do rol dessas práticas, é possível inserir o silenciamento em suas diversas formas – ele transita pelo espaço simbólico da fala/corpo – como método de manutenção do ideal capitalista de sociedade, bem como da hegemonia alcançada pelas classes dominantes.

O movimento importante de ser considerado em relação ao silenciamento está presente no fato de que silenciar é pôr – em geral de forma impositiva – em silêncio. Do confronto entre o poder que produz o silenciamento, são geradas produções de sentido impedidas de se relacionarem com o mundo exterior por seu silenciamento, o seu “não-dito” (ORLANDI, 2007). Ao tratar especificamente da censura no teatro, a atuação do poder que produz silenciamento se dá na materialidade dos discursos produzidos por artistas, nos quais se dão as fricções entre a língua (tanto escrita quanto falada) e a ideologia – seria possível dizer, também, as ideologias (ORLANDI, 2007). Segundo Orlandi (2007), a(s) ideologia(s) se produzem “no ponto de encontro da materialidade da língua com a materialidade da história” (p.20) e é no discurso que se dá este cruzamento: “essa materialidade linguística é o lugar da manifestação das relações de forças e de sentidos que refletem os confrontos ideológicos”



(p.21). A ideologia, a língua e a história, em seu processo de atravessamento, produzem os discursos em uma via de mão dupla: os que pretendem manter a ordem vigente do poder estabelecido e os discursos de resistências (que muitas vezes não se percebem como tal). É no confronto entre essas duas forças/poderes que está centrado este trabalho.

Como forma de silenciamento coercitivo toma-se a censura como uma de suas manifestações mais exitosas do ponto de vista histórico. Refiro-me aqui à censura como “fato produzido pela história”, associada à política do silêncio (bem entendido, silenciamento) – da proibição propriamente – ou seja, “qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso do sentido” (ORLANDI, 2007, p.13). A censura, como aqui compreendida, é, pois, todo o processo que coíbe sujeitos históricos de manifestarem sua subjetividade discursiva, no mais amplo sentido do termo discurso. Ou, ainda, a censura está associada àquilo que Orlandi (2007) chama de “silêncio local” – ou localizado –, isto é, “aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura” (p.24) por sua vez responsável pela “censura local, visível, exercida por um poder explícito” (p.106).

A censura, aqui abordada como fenômeno histórico e de linguagem, transita no terreno da interdição, como parte dos tentáculos do poder institucional e está articulada como “uma estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos”, ou seja, “é a produção do interdito, do proibido”, cujos efeitos reverberam como uma “política pública de fala e de silêncio” (ORLANDI, 2007, p.74-75). Em períodos históricos como o do Brasil pós-1964 – no qual está inserido o objeto de pesquisa desta investigação – a referida política se viu institucionalizada juntamente com outras práticas danosas como a tortura nos porões da ditadura militar. Seus desdobramentos tolheram estudantes, religiosos e profissionais de muitas áreas, entre os quais destaco alguns dos artistas de teatro, mencionados ao longo deste trabalho, que demonstraram um grande poder de combatividade.

O silenciamento se manifesta como um suporte do poder instituído, de grande importância e de força política. Nesse ponto é importante investigar a dimensão política da censura como a mais fiel promotora de silêncio forçado; seu papel não é necessariamente fazer calar do ponto de vista literal – tolher a materialidade vocal –, mas “fazer dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’” (ORLANDI, 2007, p.53). Ou seja, é possível dizer, desde que o que se diga esteja de acordo com aquilo que é possível ser dito em determinado espaço ou período histórico, sendo que a regra não serve para os discursos considerados banidos. Destarte, o silenciamento, em muitos momentos, edita ou “recorta” o dizer; é aí que

o olhar reflexivo sobre a dimensão política da censura se estabelece como essencial para o debate levantado aqui. Nesse sentido, Orlandi (2007) se refere à política do silêncio

[...] como um efeito de discurso que instala o antiimplícito: se diz “x” para não (deixar) dizer “y”, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não-dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma “outra” formação discursiva, uma “outra” região de sentidos. O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer (p.73-74).

É a política do silêncio que dá ou retira o aval do “poder-dizer” inerente aos sujeitos. Naturalmente este fato está ligado a evidências históricas (do campo da moral, costumes, política, estética, religião etc.) que por si só se apresentam como limites deste direito e que variam de acordo com o contrato social da época. Essa reflexão evidencia o caráter heterogêneo da censura como fato histórico que se reporta a diferentes ordens de acontecimentos sociais, o que para Orlandi (2007) é derivado da “ordem do discurso em que se inscrevem as regiões de sentidos proibidas” em determinado tempo histórico. Em outros termos, há uma exterioridade histórica que estabelece uma fronteira entre o dito e o não-dito (ORLANDI, 2007). Deste modo pode-se compreender que o “poder-dizer” de hoje não é o mesmo de 100 anos atrás. Todavia, independente da época, é a referida política que produz uma fissura – recorte – “entre o que se diz e o que não se diz” (ORLANDI, 2007, p.73); ou ainda entre o que é obrigatório dizer e o que não é permitido dizer.

O desejo primordial dos atos censórios está associado à ideia de que se proibir certas palavras, proíbe-se – ou pelo menos coíbe-se ou adia-se – a produção de certos sentidos (ORLANDI, 2007, p.76), muitos deles próximos de ideais de resistência. Em vista disso, os grupos sociais ao não acessarem os sentidos censurados, afastam-se da possibilidade de atuar como um contrapoder em relação ao institucionalizado. Segundo Orlandi (2007), no discurso o “sujeito” e o “sentido” revelam-se ao mesmo tempo, de modo que a censura atua sobre o espaço simbólico de sua constituição proibindo-o de ocupar certas “posições” ou “lugares” enquanto senhor de seu discurso (p.76). Em consequência, a censura interdita dentre outras coisas “a inscrição do sujeito em formas discursivas determinadas” (p.76), cujo desdobramento acarreta consequências na própria construção identitária do indivíduo censurado. Ou seja, é tolhido do indivíduo censurado o seu reconhecimento – ou identificação – com “certas regiões do dizer pelas quais ele se representa como (socialmente) responsável” (p.104).

A relação de forças convocadas pela censura estabelece e configura o que nos discursos “não deve” e “não pode” ser dito (ORLANDI, 2007, p.77). Ao lado disso, é possível inferir que a referida interferência na constituição da identidade do sujeito do discurso censurado é própria dos regimes políticos autoritários, historicamente refratários à alteridade do indivíduo. A esse respeito Orlandi (2007) reflete que:

No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito (p.79).

Neste ponto reside uma das características da censura que faz dela algo de ainda mais empobrecedor, sobretudo no campo da cultura e que reforça a sua filiação aos mecanismos de poder autoritário: a sua vital necessidade de imposição de um sentido único para a sociedade (ORLANDI, 2007, p.80). É a partir desta garantia que se pode sustentar as bases do poder instituído abordado aqui. Dentre os inúmeros sentidos possíveis de serem expressos, a “geometria do poder” (HALL, 2002), em voga em formas autoritárias de poder, define quais discursos devem ser considerados relevantes – e, por isso mesmo, divulgados –, em detrimento de outros que, supostamente, têm menor importância por seu desacordo com a ordem vigente. Refletindo sobre o ponto de vista da constituição do sujeito – no caso aqui estudado, de um artista de teatro – é possível afirmar que a censura deseja impor-lhe e “fixar-lhe uma imagem” (p.81) da qual ele não poderá se desfazer. As reverberações desta imposição provocam consequências de natureza ética e estética à produção artística, podendo, como sustento neste trabalho, provocar o condicionamento de um artista – no caso, um dramaturgo – a uma poética<sup>2</sup>. No entanto, é importante não perder de vista o fato de que é o sentido não-expresso (censurado) que, muitas vezes, abre brecha para que alguma reflexão de natureza resiliente se estabeleça. O sentido não-expresso se faz exprimir por outras vias que o distanciamento histórico se encarrega de informar; a esse fenômeno, Orlandi (2007) chama de “retórica da resistência” que se opõe à “retórica da opressão” (p.29). Isto é, o que a censura supostamente desconhece é que o silêncio forçado pode ganhar significação, ser lido de algum modo, interpretado ou até mesmo decifrado (muitos autores de teatro escreveram peças de linguagem cifrada, motivados pela tentativa de escapar da ação da censura). No dizer de

---

<sup>2</sup> É importante salientar que o fato de acreditar que a censura pode condicionar uma poética, não assumo aqui valor depreciativo a esse condicionamento, pelo contrário. No caso específico do dramaturgo Plínio Marcos foi a sua estética de resistência – considerada um ultraje à censura que endurecia quanto mais o regime militar tomava corpo – que fez de seu trabalho um dos mais relevantes da cena paulistana dos anos 60/70.

Orlandi (2007): “se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar” (p.85).

Ao pensar a formação identitária do sujeito censurado, em especial dos artistas de teatro e suas produções, pode-se conceber a atuação da censura a partir da divisão que ela define como princípio fundamental da sua ação: os “sentidos permitidos” e os “sentidos proibidos” (ORLANDI, 2007). É a partir deste jogo entre consentimento e impedimento que ocorrem as tentativas de ocultação de subjetividades artísticas cuja riqueza estética não diz respeito à censura. É seu desejo suprimir ao máximo as subjetividades o que, para o campo das artes da cena como artes da presença, pode significar o seu comprometimento enquanto prática continuada. Isso define de modo bastante nítido o vigor assumidamente ideológico que os mecanismos de censura institucionalizados possuem, levando a reflexão aqui dirigida a uma tentativa de compreensão deste viés doutrinário presente nesta prática social.

Ao refletir sobre o tema em questão, Orlandi (2007) sugere que há um encaminhamento marcadamente tendencioso na produção das significações por parte da censura. Há um aparato deste mecanismo de poder que estabelece o que merece e o que não merece ser censurado. Mas quem define os rumos do que é passível de ser censurado? Há muitas forças ocupadas dessa definição; algumas que dizem respeito ao tempo histórico no qual se apresentam, eventos sociais, políticos etc. O mais importante de se notar é que a definição do que merece ser ou não censurado não é natural, muito menos ideologicamente neutro, uma vez que essa definição é fruto de uma construção muito bem arquitetada e em forte diálogo com setores da sociedade que, de certo modo, corroboram para a atividade censória, legitimando-a. Deste modo, nem sempre a censura atuou como mecanismo encoberto por uma nuvem de fumaça proibindo sua visão; pelo contrário, em muitos momentos da história do ocidente, especialmente a do Brasil, ela foi assumida como prática de saneamento político-ideológico, linguístico, religioso, moral, estética dentre outros termos possíveis. Na visada de Orlandi (2007), a ideologia “não é ocultação mas interpretação de sentido em certa direção determinada pela história” (p.97).

O cunho deliberadamente ideológico que adquire o ato da censura – a interdição – busca inúmeras outras justificativas para a sua ação. Uma delas, que talvez seja a principal na manutenção do poderio que ela obteve em certos momentos da história, diz respeito à responsabilização do sujeito censurado pela ação sofrida. Ou, na linguagem jurídica, em muitos momentos de sua atuação a censura culpa e pune a vítima e, quando são braços de governos autoritários, necessita dessa prática para funcionar com êxito. A referida

responsabilização do sujeito está associada àquilo que ele (o sujeito censurado) disse, escreveu ou divulgou, o que intervém na sua relação com o Estado além da já evidenciada relação identitária. Assim, a censura expõe de modo contundente a dimensão pública do sujeito/autor que coincide com a sua dimensão cidadã; esta última é a que o torna responsável diante da lei por seus atos (ORLANDI, 2007). Nesse sentido, e mesmo responsabilizado por sua ação, ao sujeito censurado não é permitido se comunicar de modo coerente e aberto, como sugere a seguinte reflexão de Orlandi (2007), para quem o autor submetido à censura

[...] não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas que ele não diz. O silêncio da censura não significa ausência de informação mas interdição. Nesse caso não há coincidência entre o não dizer e o não saber (p.107).

No caso específico do dramaturgo Plínio Marcos, o seu temperamento inopinado acabou por se tornar uma de suas marcas como autor dramático ao longo de toda sua trajetória. Por este fato, o autor santista torna-se uma exceção dentro do panorama traçado na citação anterior, embora seja de amplo conhecimento público que muitos artistas de teatro do mesmo período em que Plínio Marcos se destacou, tiveram que assumir a postura do “não sei, não vi” e, o que é ainda pior, tiveram de remodelar muitas de suas obras a fim de torneá-las ao molde sugerido pelos censores. O referido dramaturgo foi coagido a modificar muitas de suas obras que passaram pelo crivo da censura, no entanto, nunca foi de sua índole a negação sobre o que escrevia. Pagou um preço elevado por conta dessa postura altiva. Ou melhor, teria pago um preço muito maior caso não mantivesse sua postura inconformada diante dos atos de coerção.

O que pode ser considerado como o diferencial da postura pliniana em comparação com a de outros autores em destaque nos anos de 1960, é o fato de que o autor santista usou de sua conhecida verve provocativa como mecanismo de resistência. Ao contrário de outros dramaturgos que assimilaram a escrita codificada, rica em metáforas para se fazer entender dentro do seu campo de sentido, Plínio Marcos fez pouco ou nenhum uso desta modalidade de escrita, tendo, em alguns momentos de sua trajetória, preferido escrever romances, com o mesmo viés temático, em detrimento de peças (alvos mais notórios das ações da censura). Acerca da referida modalidade metafórica de escrita, Orlandi (2007) pontua o fato de que quando os sentidos expressos são silenciados em mando da censura, a metáfora surge como uma forma de “dizer o mesmo” ou o que é permitido dizer “para dizer efetivamente outra

coisa” ou o que é proibido de dizer (p.108). Trata-se de uma arquitetura de escritura bastante complexa que busca deslocar o sentido semântico do que se diz, para se chegar ao que se deseja dizer. As posturas aqui apontadas são bastante diversas, mas tem em comum a busca por formas possíveis de resistência à censura, o que implicava, dentre outras coisas, a própria sobrevivência dos realizadores nas encenações que deveriam passar pela aprovação censória.

Para Orlandi (2007), a censura atua como uma via de mão dupla, isto é, se de um lado ela atua sobre o que pode e deve ser dito – a que a referida autora chama de “conjunto do dizível” – por outro ela acaba por elaborar a já referida “retórica da resistência” (p.111). Essa referida retórica modifica a relação entre o “sentido” e o “discurso social”, de modo que ele se constitua “de forma que signifique o que é preciso não dizer” (p.113), ou seja, um discurso nas entrelinhas. O corolário da análise da ensaísta, que corrobora o dito anteriormente, é que “censura e resistência trabalham a mesma região dos sentidos” (p.111). Onde a censura se instala haverá sempre um ato de resistência, muitas vezes onde menos se espera encontrá-lo. Dito isto, há um fator importante de ser salientado e que consiste em mais uma característica fundamental dos atos de censura: eles “sublinham a dimensão política do sentido” (p.116); esse fato se torna ainda mais notório em contextos históricos como o do Brasil durante a ditadura militar, período no qual o arbítrio atuava como política de Estado, cujo poder intransigente sentenciava toda a população, em especial, os trabalhadores da cultura.

Diante do exposto, o ato censório e a coação à modificação forçosa do sentido podem ser compreendidos como sintomas “de que ali pode haver um outro sentido” (ORLANDI, 2007, p.118), sub-repticiamente. Os múltiplos sentidos que as palavras podem conter, no caso de trabalhos censurados, tornam-se patentes a partir de sua proibição, de modo que a censura funciona como um identificador de possíveis indícios de outros sentidos possíveis (ORLANDI, 2007). Em tempos de rachaduras ideológicas como as dos anos de chumbo pós-1964 no Brasil, algumas peças censuradas tornaram-se bandeira de luta pela liberdade de expressão<sup>3</sup>. Desta forma, o fato de uma peça ser censurada tornava-a, em alguns casos, um expoente nítido do contrapoder manifestado artisticamente, que em seu bojo desejava saber que sentidos a ditadura temia que fossem revelados, ou ainda, que sentidos a ditadura gostaria de tornar visíveis. Para melhor tentar compreender esse fato vale, como recurso de entendimento de um discurso, questionar sempre: o que eles calam? (ORLANDI, 2007). Que

---

<sup>3</sup>É importante notar que algumas das peças/encenações tornaram-se verdadeiras trincheiras na luta pela liberdade de expressão durante a ditadura militar pós-golpe de 1964. Cito aqui os casos mais notórios: *Rasga coração* (1974) e *Papa Highirte* (1968), de Oduvaldo Viana Filho; *Roda Viva* (1968) e *Calabar* (1973) de Chico Buarque de Holanda; a coletânea de obras reunidas na *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), capitaneado por Augusto Boal; e, entre outras, *Navalha na carne* (1967) e *Abajur lilás* (1969) de Plínio Marcos.

sentidos indesejados a censura calou ou desejou calar? Algumas das pistas de pensamento acerca dessas questões serão lançadas neste trabalho.

A censura em regimes autoritários torna patente o fato de que, mesmo havendo uma tentativa por parte do poder instituído de interdição de sentidos, o acesso às informações nunca é de todo tolhido da formulação sensorial além dos programáveis pelos guiões do poder. Elas, muitas vezes, circulam de modo bastante discreto chegando a uma parte da população – o que pretensamente a ditadura tencionava interromper. Deste modo, a ação da censura atua sobre os saberes que ela supõe que os indivíduos saibam, nas palavras de Orlandi (2007):

[...] a censura age sobre o suposto que o sujeito saiba. E o que ela procura impedir, [...], é justamente que haja elaboração histórica dos sentidos e movimento no trabalho de identificação dos sujeitos (cidadãos) (p.129).

A referida “elaboração histórica dos sentidos” pode ter sido interpretada pela censura como um movimento de risco por conta de seus desdobramentos na identificação dos sujeitos com os sentidos expressos, por exemplo, por artistas de teatro em um período de fortes desarranjos e choques ideológicos recorrentes. A censura “procura estancar o movimento social e histórico do sentido que produz os sujeitos em seus processos de identificação” (ORLANDI, 2007, p.139). O maior problema em torno da censura está não no dificultoso acesso à informação que ela promove (que por si é um problema), mas no suposto impedimento da formulação dos sentidos. Assim sendo, a censura se vê impelida a atuar sobre os sujeitos em função de sua posição no corpo social, ou seja, em função “do seu lugar de produção de sentidos no conjunto do dizível” (ORLANDI, 2007, p.139). De certa maneira isso pode ser considerado uma chave de leitura para o fato de que alguns artistas de teatro tidos como formuladores e, por isso mesmo, considerados lideranças no meio teatral, se viram obrigados ao exílio como meio de fuga do regime militar instaurado no Brasil em 1964<sup>4</sup>.

Os riscos de reações contrárias à manutenção do poder em mãos autoritárias poderiam se dar de diversas maneiras de forma que a referida “elaboração histórica dos sentidos”, formulada por Orlandi, pode ser identificada como um dos receios da censura e de seus mantenedores. Elaboraões de sentidos possíveis poderiam, como tenho afirmado, reforçar ideais de contrapoder; é historicamente conhecido o fato de que movimentos nesse sentido foram fortemente combatidos por governos brasileiros antes, durante e depois da ditadura

---

<sup>4</sup>Dentre os inúmeros artistas de teatro considerados “formuladores” que foram compelidos ao exílio estão Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e Ferreira Gullar.

militar no Brasil. No campo da cultura, parte dos movimentos de resistência à ditadura não conseguiram manter atuação continuada, visto que eram alguns temporariamente e outros perenemente, debelados de modo violento e grotesco pelos militares. Muitas das ações de oposição à ditadura mantidas por grupos ou artistas autônomos tiveram, cedo ou tarde, seu campo de atuação limitado pelas ações da censura ou até mesmo por ações abertamente policiaescas ou terroristas. São de público conhecimento a trajetória resiliente à ditadura pós-64 de grupos como os dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC's-UNE), o Teatro Oficina, o Grupo Opinião, o Teatro de Arena, o Teatro Ipanema, o Teatro Popular União e Olho Vivo, Dzi Croquettes, o TUCA (grupo universitário ligado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), o Teatro Ventoforte, Asdrúbal Trouxe o Trombone para citar alguns dos mais notórios. Dentre os atores, atrizes, encenadores, dramaturgos e dramaturgas é possível citar, sem nenhum tipo de pensamento hierarquizante: Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), Augusto Boal (1931-2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Rubens Corrêa (1931-1996), Flávio Migliaccio (1934), Carlos Queiroz Teles (1936-1993), Ruth Escobar (1935), Ferreira Gullar (1930-2016), Consuelo de Castro (1946-2016), Antônio Abujamra (1932-2015), José Vicente (1945-2007), João da Neves (1935), Celso Frateschi (1952), Flávio Rangel (1934-1988), Chico de Assis (1933-2015), Millôr Fernandes (1923-2012), Fauzi Arap (1938-2013), Leilah Assumpção (1943), José Celso Martinez Correa (1937), Cacilda Becker (1921-1969), Fernando Peixoto (1937-2012), Isabel Câmara (1940-2006), Chico Buarque de Holanda (1944), Ilo Krugli (1930) e, sem sombra de dúvida, Plínio Marcos. Em maior ou menor medida, todos os mencionados sofreram e resistiram diante das ações dos governos militares. Os grupos e artistas aludidos abarcam pelo menos duas décadas de produção artística no campo do teatro e têm na diversidade de suas atuações na cena teatral uma marca que torna rico o panorama deste período, bem distante do vazio cultural identificado por Zuenir Ventura (1971) no começo dos anos de 1970. Muitas foram as formas de movimentação artísticas, portanto, muitas foram as formas de resistência: da produção militante de esquerda ao desbunde, passando pelo anarquismo declaradamente contracultural.

Em um esforço de entendimento da atuação dos inúmeros grupos e artistas de teatro em ação durante os anos de 1960 e 1970 (que são mais numerosos do que os acima citados), sob o ponto de vista de Orlandi (2007), é possível frisar a operação da “retórica da resistência” que a censura gera. Embora parte dos grupos e artistas mencionados tenha sofrido cortes pela censura, havia o movimento contrário que a censura promovia e que muitas vezes



voltava-se contra ela própria, o que a faz, em determinados contextos como o que da ditadura militar, propulsora de resistência. À vista disso, a interdição sofrida por esses artistas, por si só, construía outros sentidos sobre o material censurado: “naquilo que não foi dito está o trabalho do sentido que virá a ser” (p.131). Dessa forma, é possível dizer que havia um jogo de cumplicidade entre o que acontecia nos palcos e a reação das plateias na criação desses sentidos possíveis em tempos de ditadura.

O lugar que o poder instituído galgou no Brasil pós-1964 considerou a si próprio como sendo o dono dos sentidos possíveis. Esse fato é associado ao poder estabelecido de forma autoritária que desejou para si o atestado de propriedade dos sentidos alheios que, por definição, não possuem donos (ORLANDI, 2007). Tal período da história do Brasil caracteriza-se como sendo um dos piores nos aspectos que dizem respeito à liberdade de expressão e, de maneira mais ampla, de respeito aos direitos humanos, perenemente marcado em nossa história pela tortura como política institucional não declarada, a que muitos artistas de teatro foram submetidos, dentre inúmeros outros cidadãos e cidadãs.

No bojo das reflexões aqui efetuadas acerca da censura, há uma que não pode deixar de ser considerada. Tenho mencionado de modo mais contundente aquela censura estabelecida pelo poder instituído, pois é ela que interessa a este trabalho mais diretamente. Não obstante este fato, a censura pode ser exercida – e muitas vezes o foi – por entes iguais, logo, nem sempre ela é exercida “de cima para baixo” (ORLANDI, 2007, p.147). A partir de um breve exercício de olhar histórico sobre a censura no Brasil, é possível observar que em muitos momentos ela atuou e exerceu plenamente seus poderes com total apoio da sociedade. Fatores de ordem moral e religiosa condicionam essas ações sendo que, em alguns momentos como o da segunda metade do século XX, sobretudo pós-golpe militar, o fator político acentuou ao paroxismo as manifestações da censura.

É importante pontuar um caráter da censura que se dá apenas na relação com o implícito – o não-dito (ORLANDI, 2007), isto é, com a ideia de censura associada apenas à interdição pela coação, própria dos regimes autoritários. É bem verdade que é esta modalidade de censura a que abordo aqui, no entanto, outras formas do estabelecimento censório atuam nesse campo. A censura opera em múltiplas frentes e não apenas na “divisão entre o dizer e não-dizer” (p.168); ela se estabelece como uma forma de poder de atuação continuada cuja reverberação alcança a atualidade muitas vezes travestida de liberdade criadora, embora vivamos, no Brasil de hoje, em um país democraticamente estabelecido. Para além da atuação diante do oculto ou do subentendido, a censura age sobre a constituição identitária, impedindo

o sujeito de “elaborar a sua história dos sentidos”, desta forma, se caracteriza como sendo um “processo pelo qual procura-se não deixar o sentido ser elaborado historicamente para ele não adquirir força identitária, realidade social etc.” (p.168). Em outros termos, a censura busca romper os laços de identificação do sujeito com um espetáculo (no caso específico do teatro; ou com uma reportagem, no caso do jornalismo; ou uma canção, no caso da música etc.) evitando, assim, uma possível elaboração de novos sentidos.

## 2.2. As bases coloniais do autoritarismo à brasileira

Os mecanismos de silenciamento inúmeras vezes atuam de modos inesperadamente não intencionais; da mesma maneira eles não se ocupam da atuação unicamente no campo das artes (ORLANDI, 2007), muito menos apenas no campo das palavras. É possível afirmar que o silenciamento é próprio dos humanos e ele se estabelece no corpo social de excessivas formas e com a colaboração de diversas instituições sociais e seus artifícios de adestramento comportamental, moral e muitas vezes, afetivo. No dizer de Orlandi (2007), há mecanismos de silenciamento “onde está a linguagem, onde estão as palavras, onde está a significação”, ou seja, “estão onde estão os sujeitos e os sentidos, e mudam de lugar e transitam com o tempo” (p.165). É importante salientar que aqui evidenciarei os referidos mecanismos que atuam sobre o fazer artístico do teatro, sobretudo no que diz respeito aos aspectos de elaboração dramaturgica e alguns aspectos referentes a encenações.

Segundo Orlandi (2007), compõe a natureza dos sentidos formulados pelos sujeitos a necessidade histórica de sua expressão – sendo isso parte de sua composição –, desta maneira, “se um sentido é necessário, ele é possível” (p.152). Levando-se em consideração o contexto histórico abordado aqui, analisado pelo viés das ações da censura e seus desdobramentos para as artes do espetáculo, os sentidos formulados pela recepção do público daquele período foram possíveis porque foram historicamente necessários. Em muitos momentos, mesmo os espetáculos cuja escrita caminhava pelos rumos da linguagem cifrada, até certo ponto, codificada, os sentidos ou a assimilação histórica do que era retratado em cena eram facilmente elaborados pela audiência, o que atesta um grau de cumplicidade das plateias – basicamente composta por estudantes universitários de classe média –, com os artistas ali envolvidos. Para que a referida elaboração de sentidos seja possível, se faz necessário que se formule aquilo que Orlandi (2007) chama de “silêncio necessário”, ou seja, aquilo “que é

preciso não dizer para dizer” (p.166). Evidentemente dentro do panorama político do Brasil nos anos de 1960, a interdição na criação de certos autores não era um fato romantizado como pode fazer parecer a citação anterior. Reitero aqui que a censura atuou de modo violento durante a ditadura, muitas vezes comprometendo o trabalho de artistas envolvidos em empreendimentos artísticos. Deste modo, o “silêncio” como possibilidade estética em obras dramáticas se estabelecia como algo impositivo que, por força das circunstâncias, se fez “necessário” diante da realidade política vivida pelo país<sup>5</sup>. Dentro da referida conjuntura, a única possibilidade de comunicação se dava pela via do “não dizer para dizer”, sugerida pela ensaísta citada.

No esteio deste debate, é preciso pensar acerca da atividade de Plínio Marcos como artista de teatro, mais precisamente artista da palavra no teatro. Foi no campo da materialidade da língua que se deram alguns dos mais fortes embates entre artistas e censura durante os anos de repressão. Embora reverberem de modo contundente na materialidade cênica, o material mais facilmente acessível hoje são, em sua maioria, registros escritos: processos de censura prévia, cópia de textos dramáticos com os registros do censor responsável, fotografias, declarações, ofícios e outros documentos de entidades sociais organizadas solicitando ou reclamando a censura, entre outros. Os embates entre censura e a referida materialidade linguística se deram porque ela se estabelece como um campo de “manifestação das relações de força e de sentidos que refletem os confrontos de natureza ideológica” (ORLANDI, 2007, p.174-175). Nada mais coerente, levando-se em consideração o fato do teatro ter sido um dos alvos preferenciais dos governos militares no combate à subversão, supostamente associada aos artistas ligados a ele. No sentido de tentar compreender este fato, deve-se levar em consideração os rachas ideológicos que aqueciam os debates da juventude, intelectuais, artistas, militantes políticos, religiosos e da população ativamente participativa em geral.

As bases que possibilitaram que o poder autoritário se estabelecesse de modo frutífero na sociedade brasileira possuem forte cunho cultural em vigor desde os primeiros anos de exploração econômica colonial do Brasil. A “teologia do direito natural objetivo” ou simplesmente a “cultura senhorial” (CHAUI, 2013b, p.226) tem raízes profundas na civilização brasileira, estabelecida desde o modelo de exploração adotado aqui pelos

---

<sup>5</sup>A estratégia de muitos espetáculos teatrais do período da ditadura militar no Brasil foi utilizar a metáfora como ferramenta que possibilitava o “dizer” para “não dizer”. Dentre as peças encenadas no referido período, menciono *Arena Conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. O drama histórico acerca da trajetória do líder quilombola brasileiro do século XVII, funcionava como metáfora para a interpretação dos próprios limites de liberdade impostos pelo regime de exceção.

primeiros bandeirantes. A este elemento acrescenta-se a escravidão indígena e africana como fortes marcadores dos alicerces autoritários com os quais convivemos e nos habituamos. Como princípio segregador, “a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade verticalizada” (p.226). A verticalização manifestada no espaço social extrapola seus limites e reverbera em outros espaços e relações “sociais e intersubjetivas” (p.226). Do mesmo modo se dão as relações de trabalho, familiares e políticas: prevê-se sempre um “superior” que manda, e um “inferior” que obedece (p.226). Isto se dá pela característica marcante da estrutura social autoritária brasileira alicerçada “a partir de relações privadas, fundadas no mando e obediência e nas relações de favor e tutela” da qual decorre “a recusa tácita (e às vezes implícita) de operar com os direitos civis” (CHAUÍ, 2013b, p.227).

Por outro lado, há uma tendência de se pensar a sociedade brasileira como não autoritária. Isso se aproxima bastante do que refleti anteriormente acerca das manobras encobertas de suposta liberdade dos mecanismos do poder coercitivo e silenciante. O autoritarismo é mais fortemente associado aos temas do Estado, isto é, da política com legendas, partidos, coalizões etc. No entanto, uma sociedade autoritária é a mãe de todas as formas de autoritarismo político que presenciamos (CHAUÍ, 2013b, p.226).

Além da já mencionada matriz senhorial apontada como traço marcante do autoritarismo brasileiro, podem ser aludidas também características como a “indistinção entre o público e o privado” (p.227) que reforça, sem maiores problematizações, a imagem dos homens e mulheres públicos como verdadeiros donos do poder, cuja relação com a população em geral é sempre a de clientela, quando não de favor (CHAUÍ, 2013b). Esta característica pode ser comprovada pelo alçamento ao poder, no decorrer da história do Brasil, de figuras que ganharam notoriedade sustentando posturas e discursos populistas, cujas características caminham no sentido do que reflito aqui. Do mesmo modo, a estrutura estamental das sociedades autoritárias, dadas as bases da cultura senhorial, “preza a fidalguia e o privilégio”, usando o consumo de bens de alto custo – o luxo – como “instrumento de demarcação da distância social entre as classes” (CHAUÍ, 2013b, p.226). Portanto, essas características constituem partes importantes de uma sociedade permeada de signos de prestígio e de poder, materializados em exclusivismos de acesso a bens e à própria cidadania.

Destarte, a sociedade brasileira enquanto sociedade autoritária

[...] conheceu a cidadania através de uma figura inédita: o senhor-cidadão, e que conserva a cidadania como privilégio de classe, fazendo-a ser uma

concessão regulada e periódica da classe dominante às demais classes sociais, podendo ser-lhes retirada quando os dominantes assim o decidirem (como durante as ditaduras) (CHAUÍ, 2013b, p.262).

A partir de relações pautadas no privilégio e na dependência das classes submetidas ao autoritarismo, é correto afirmar que a violência simbólica manifestada pelas referidas tutelas ou concessões da cidadania (CHAUÍ, 2013b) é parte incrustada no tecido social. Do mesmo modo, é possível sinalizar como manifestações do autoritarismo no Brasil as inúmeras formas como que a censura se estabeleceu, ora como ingênua benfeitora das diversões públicas ora como carrasco implacável da produção cultural do país. Como ela compunha parte dos mecanismos que o poder instituído lançava mão para manter a ordem e se estabelecer, os meios utilizados para este fim são os mesmos que os poderes adotaram a seu favor, tema este debatido anteriormente.

Os mecanismos de censura que chegaram ao Brasil no período colonial são fortemente marcados pelas características de coerção inquisitória do final da Idade Média, que perduraram até o Renascimento. Portanto, a censura que inicialmente conhecemos em nosso território tinha como marca profunda a relação com a moral religiosa da igreja católica, com o evidente respaldo da monarquia portuguesa. O aparato censório da igreja, naquele período, ligava-se fortemente à noção de que ao se interditar certas palavras ou ideias que contradiriam a “verdade” do estabelecida pelas escrituras sagradas, coibiria-se a proliferação do mal profano, mundano, supostamente ligado a forças sobrenaturais malignas (aos moldes do que acontecia na Idade Média). Diante disso, é importante salientar que, na Europa, durante parte da Idade Média e do Renascimento, as artes e a vida intelectual, em maior ou menor medida, foram tuteladas – para o bem e para o mal – pelo Estado e pela Igreja Católica.

Em Portugal, durante o período de maior circulação marítima – que coincide com o período de desenvolvimento tecnológico ligado às atividades de impressão –, D. Manuel e D. Sebastião colocaram-se como combatentes da suposta circulação de heresias. Em 1515 e 1571, respectivamente, ambos os reinados passaram a exigir a submissão de obras – a serem publicadas – a um juízo real, como lembra a pesquisadora Cristina Costa (2010). Explicitamente este fato se deu por intermédio do tribunal do Santo Ofício, órgão oficial de inquirição de heresias ligado à igreja romana.

O rigor da censura portuguesa demonstrou tamanho fôlego que seus procedimentos foram considerados como modelo para a Igreja Católica (COSTA, 2010). Eram largamente divulgadas as inúmeras versões do *Index Librorum Prohibitorum*, no qual constavam os

títulos proibidos de circulação, evento este fortemente lembrado como emblema dos atos censórios na Europa. Desde o século XVI foram submetidos à censura não apenas os materiais impressos, mas também as teses produzidas na Universidade de Coimbra, além de sermões religiosos (COSTA, 2010; SCHWARCZ, 2002).

No que diz respeito à presença da interdição nas colônias, Cristina Costa (2010) refere-se ao fato de que a censura portuguesa era mais rigorosa nelas do que na metrópole. Esse fato gerou consequências para o desenvolvimento da imprensa e da produção editorial em nossas terras (COSTA, 2010), além das consequências para a constituição de uma cultura de diversões públicas (onde se inclui o teatro), que a colônia portuguesa da América do Sul só viria a conhecer anos mais tarde. Esses são traços característicos do modelo de colonização portuguesa que, em muitos aspectos, tentou condicionar os colonos aos mandos e desmandos da censura. Os colonizadores portugueses, como ocupantes do poder instituído, quiseram e souberam manipular os mecanismos de coerção a seu favor. Como exemplo que reforça esse viés de interpretação está o fato de que, diferente da colonização espanhola – que fundou universidades nas colônias desde o século XVI –, Portugal não permitia a criação dessas instituições nos territórios colonizados.

Diante de práticas coercitivas tão presentes no cotidiano, os “espíritos dóceis” conquistados pelos métodos da colonização portuguesa estavam aptos para, em certos momentos, tornarem-se cúmplices do autoritarismo praticado pela censura. Parte dos processos abertos pelas ações de investigação da Inquisição se dava a partir de denúncias espontâneas de conhecidos, que na “ânsia pela delação, ora buscam se aproximar do poder, e ora anseiam demonstrar com essa atitude sua própria inocência” (COSTA, 2006, p.29). Esse comportamento de aceitação diante do paternalismo senhorial foi demonstrado em diversos períodos da história da censura no Brasil, de modo que é possível afirmar que os atos de interdição tiveram, em maior ou menor medida, algum nível de adesão popular, no sentido da denúncia de atos considerados desviantes, frente à moral e aos costumes vigentes.

A censura nos termos do período histórico abordado aqui baseava-se numa “metodologia interpretativa” do que se encontrava nas entrelinhas dos discursos, cujas “motivações ocultas e inconscientes” (COSTA, 2006, p.29) desejavam desocultar supostas ideias desprimorosas, sobretudo à fé cristã, presentes em uma obra ou comportamento. De modo geral, a coerção censória sempre se utilizou de métodos de investigação “questionáveis”, tendo no decorrer da história, aprimorado seus mecanismos. Bastava a mínima suspeita fragilmente sustentada por uma interpretação tendenciosa ou uma leitura

enviesada por parte do censor para que se fizesse valer a “justiça” inquisitorial, cujas penas podiam variar do degredo à morte (COSTA, 2006). No esteio do que sugere Costa (2010), é possível afirmar que inúmeras vezes a censura foi usada em favor de “perseguições pessoais de natureza política e econômica”, caminho diverso daquele que, pelo menos inicialmente, justificou a sua existência: a “defesa da moral e dos bons costumes” (p.31).

Além dos já mencionados instrumentos em favor da censura, tem destaque a criação, por parte da Coroa portuguesa durante o reinado de D. Maria I, da Real Mesa Censória em 1768, cuja fundação teve o objetivo de transferir a responsabilidade sobre as atividades ligadas à censura, da Igreja, isto é, da Santa Inquisição para a Coroa (SCHWARCZ, 2002, p.108). Foi durante a atuação do ministro Marquês de Pombal, que se deu tal evento que acabou por centralizar as ações coercitivas do poder censório em um instrumento estatal que se desejava laico, embora houvesse em sua constituição membros eclesiásticos atuando como funcionários da Coroa portuguesa. Para além da atividade censória, da qual não abriria mão, a Real Mesa Censória portuguesa teve papel de destaque na fiscalização do sistema de educação daquele país, fato este que lhe garantiu um papel próximo a de um ministério governamental (SCHWARCZ, 2002, p.109). Em outros termos, a partir da atuação desse órgão, estavam garantidas a censura dos livros que chegassem à Portugal, bem como o controle da difusão das ideias no nível da educação formal. As formas de controle a que tivemos contato inicialmente no Brasil, tiveram como matriz esse aparato tecnológico fortemente especializado e eficiente.

A censura, portanto, esteve presente na formação do Brasil desde o período colonial. As suas práticas foram baseadas na desconfiança rigorosa sobretudo contra aqueles que divergissem politicamente dos ideais da corte além da perseguição a “pessoas de origem desconhecida [...], pobres e mestiços, mulheres sós, gente sem instrução ou família, cristãos novos e ateus” (COSTA, 2006, p.34), aos quais acrescento os sodomitas. Estas ações geraram consequências diretas nas instituições brasileiras confirmadas pela sempre presente e necessária negociação com os organismos de poder (COSTA, 2006). Ao que consta, desde a nossa concepção enquanto nação fomos habituados – ou condicionados – a tramitar com o poder instituído numa espécie de diálogo eterno entre o pescoço e a força. Essa prática entranhada no corpo social brasileiro é a forma com a qual aprendemos a lidar para “conviver com a intolerância e o preconceito endêmicos” (COSTA, 2006, p.34). Como consequências desses fatos temos uma classe dirigente muitas vezes apática aos anseios da população, sobretudo a mais carente, além dos efeitos danosos à arte, propriamente: a nossa produção

nesse campo esteve em muitos momentos de sua trajetória altamente dependente, quando não devotadas aos mecanismos de poder institucional.

Inúmeras foram as instituições criadas no Brasil que eram dedicadas à fiscalização pública, ação esta que incluía as atividades ligadas à diversão pública. Dou destaque aqui àquelas que, de modo mais direto, interferiram na dinâmica das produções artísticas, que em nossas terras passou a ter maior relevo após a transferência compulsória da Família Real Portuguesa para o Brasil, em 1808. Foi a partir dessa chegada que a colônia da América do Sul passou a receber, com continuidade, companhias teatrais entre outras atividades culturais. Nesse mesmo período foram criadas a Imprensa e a Biblioteca Nacional, abriram-se teatros, inclusive o Real Teatro São João em 1812 na cidade de Salvador e, em 1813, no Rio de Janeiro, ambos homônimos.

No que tange aos organismos de vigilância social e censura, meses após a chegada da Família Real foi criada a Intendência-geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil, sobre a qual ficava a guarda da fiscalização dos teatros e das diversões públicas (COSTA, 2010). Em decorrência da referida Intendência, foram criadas a Secretaria de Polícia (1808), além da Divisão Militar da Guarda Real de Polícia, todas voltadas às ações de segurança pública de acordo com as novas necessidades da corte, cujo aumento exponencial da população, bem como a presença de Dom João VI e sua família exigiram. Uma contradição evidente tomou relevo quando da promulgação por D. Pedro I da Constituição Federal de 1824, dois anos após a Independência do Brasil. A Carta Magna, então aprovada, curiosamente “assegurava a ampla liberdade de pensamento expressão, isenta de qualquer censura, mas sujeita, em casos de excessos, a preceitos legais definidos” (KHÉDE, 1981, p.55). O que se viu, na prática, foi a censura ganhar espaço, embora restrita aos municípios e submetida à Intendência geral de polícia (KHÉDE, 1981).

### 2.3. O Conservatório Dramático Brasileiro

A partir de 1839, sugeriu-se a criação de uma comissão de censura especializada, sacramentada pelo Estado. Tratava-se da célula inicial do que posteriormente ficou conhecido como Conservatório Dramático Brasileiro. Neste período, a produção teatral no Brasil havia conquistado um espaço importante dentro do corpo social. Era crescente o número de produções de companhias brasileiras bem como o número de companhias estrangeiras que por



aqui circulavam. Durante praticamente todo o século XIX, o teatro tornou-se uma espécie de ágora na qual a população, principalmente a mais rica, usufruía de vida social. Diante da notoriedade do teatro como centro de lazer deu-se a necessidade da criação, em 1843, do Conservatório Dramático Brasileiro<sup>6</sup>, na cidade do Rio de Janeiro, cuja ação censória atingiu as atividades teatrais de modo certo e sistemático. A sua regulamentação se deu dois anos após com a promulgação do decreto número 425, de 19 de julho de 1845, data a partir da qual se oficializou sua existência, embora sua atuação já fosse conhecida. Foi a partir do desempenho desse órgão governamental que a censura se estabeleceu como presença marcante no cotidiano dos artistas de teatro, interferindo diretamente nos rumos que ele tomaria. Foi o referido órgão, ainda, que forjou as bases que sustentariam a atuação da censura no Brasil durante todo o período em que ela esteve como presença no cotidiano criador. É verdade que antes da criação da referida instituição, a censura teatral já era praticada, de modo pouco metódico, sob custódia da já mencionada Intendência-geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil.

É importante notar que o Conservatório Dramático Brasileiro compunha, à época, parte de um conjunto articulado econômica, política e socialmente, que garantiu a sua existência (KHÉDE, 1981, p.16). Em outros termos, as bases morais e religiosas que sustentariam a atuação do recém-criado organismo já havia sido criadas, sendo que o Conservatório viria a corroborar o anseio pela criação de um instrumento capaz de fazer o teatro caminhar de acordo com o que se esperava de grandiosas obras de arte, dentro de um padrão de bom gosto e de modernidade que agradasse, sobretudo, ao espírito das classes mais abonadas.

Os Artigos Orgânicos da Associação do Conservatório Dramático Brasileiro, de 1843, inferem como princípio e fim de existência do órgão “animar e excitar o talento nacional para os *assumptos* dramáticos e para as artes *accessorias*”, além de “corrigir os vícios da *scena* brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpôr o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeira, que ou já tenha subido à *scena*”; e ainda: “dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta, em que se apontem e combatam os defeitos e se indiquem os métodos de os emendar” (*apud* KHÉDE, 1981, p.58). A intenção inicial da Associação estava baseada no paternalismo próprio das classes dirigentes, personificadas nos intelectuais que atuaram como censores. Embora seja possível verificar a informação anteriormente subscrita no Estatuto da instituição, o

---

<sup>6</sup>No decorrer dos anos foram criados os demais Conservatórios Dramáticos em importantes estados brasileiros: o de Pernambuco data de 1853/54; o da Bahia de 1857; o de São Paulo de 1906.

Conservatório, ao longo dos anos, acabou por assumir o seu caráter veladamente censório, acima de tudo pela força exercida pela religião católica e as autoridades políticas, que, supostamente, resguardavam a “decência pública” bem como “a castidade da língua” portuguesa e a sua ortoépia (KHÉDE, 1981, p.19). Deste modo, a censura teatral no Brasil, desde o seu surgimento como instrumento de coerção gerido pelo poder instituído, caracterizou-se “pela prática policial do controle ideológico” (p.19) do que subiria aos palcos, a despeito de que incipientemente estivesse, supõe-se, imbuída em auxiliar a cena brasileira. Foi justamente o caráter assumidamente policialesco que a afastou das preocupações verdadeiramente estéticas da prática teatral – se é que em algum momento ela esteve em seu favor.

Como um dos grandes intuitos do Conservatório Dramático Brasileiros é possível destacar sua atuação no sentido de blindar, a partir da defesa do decoro e dos costumes, a imagem da Imperial Família. Em vista disso, as artes, em especial o teatro, mantinham relações até certo ponto de clientelismo com os organismos do poder, o que lhes garantia barganhar apoio institucional em detrimento da aceitação, muitas vezes pacífica, de uma rotina de coerção que a censura pautava. Deste modo, “aproximar-se do poder e aceitá-lo de forma incontestada passou a ser a salvaguarda para as benesses que ele monopolizava” (COSTA, 2010, p.60) e dessa maneira, garantia-se a tutela governamental, cuja pena reverberava na falta de autonomia de pensamento. Acerca da relação entre as artes e o Estado, durante o Império, Costa (2010) afirma que

[...] as artes no Império eram fomentadas pelo Estado, desde que dessem visibilidade à monarquia, defendessem suas ideias e refreassem os ideais republicanos, federativos, nativistas ou libertários. As manifestações artísticas desenvolvidas sob essa política faziam da Europa o centro hegemônico do pensamento e da produção estética e do direito à arte, uma questão de classe (p.60).

No sentido de sua sobrevivência artística, o teatro – e as artes em geral – jogaram o jogo possível naquele momento: de maneira geral cederam ao que a monarquia estabelecia. É importante frisar que o espírito da época, forjado pelas classes dominantes, era pouco propício a manifestações de algum espírito rebelde, posto que são figuras isoladas as que puderam resistir, dentro do possível, à censura e suas imposições. Qorpo Santo<sup>7</sup>, no Rio Grande do Sul

---

<sup>7</sup>José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido pelo pseudônimo Qorpo-Santo (1829 - 1883) foi um dramaturgo, poeta e escritor gaúcho do século XIX. Teve sua obra mais detidamente divulgada e estudada a partir dos anos de 1950 do século XX. Escreveu parte de suas peças sob efeito de crises psicóticas, fato pelo qual foi considerado louco em sua época, além de ter a qualidade de sua produção questionada. Suas obras

e Martins Pena<sup>8</sup> no Rio de Janeiro são bons exemplos de uma resistência possível durante o século XIX.

A atuação de intelectuais como censores do Conservatório Dramático Brasileiro era vista como mais uma forma de legitimação da ação desejada pela referida instituição. No sentido inverso, esse fato representava para alguns censores uma função que lhes conferia certo envaidecimento. É o que consta, como exemplo de intelectual e artista de teatro que foi censor do Conservatório Dramático Brasileiro, em relação ao já referido dramaturgo Martins Pena, um dos fundadores do referido órgão, do qual se desligou três anos após a sua fundação, em 1846, numa mostra de sua crítica percepção dos reais mecanismos que o Conservatório institucionalizava. Martins Pena tornou-se um dos autores mais censurados do século XIX no Brasil graças à sua verve ácida de crítico da cultura, dos costumes e de combatividade a certos valores mantidos pela sociedade da época. Khéde (1981) aponta o aludido dramaturgo como o responsável por demolir, a partir de suas peças, a suposta ética vitoriana altamente em voga durante o Segundo Reinado. Pena viveu, portanto, um dilema ético em sua dupla atuação como membro fundador do Conservatório Dramático e autor de teatro e, por este fato, foi notoriamente conhecido – entre outros – como a figura do “censor-censurado” (KHÉDE, 1981, p.46). Por uma série de fatores, não foi possível a Pena ter o reconhecimento de sua escrita como germe de um gênero de comédia à brasileira de rico conteúdo principalmente devido à sua relação com a censura que, diante da acidez do conteúdo de suas peças e da leitura dos costumes que ele promoveu, se contrapunha. Além dos dois artistas citados, viveram, em maior ou menor medida, o mesmo dilema de Pena, personagens da intelectualidade brasileira do século XIX – todos membros do Conservatório Dramático – como Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre, Visconde de Taunay, Quintino Bocaiúva, entre outros.

Como regras mestras da barganha estabelecida entre as artes e o Estado estava aquilo que o Império pretendia manter como seu regimento: a suposta “invisibilidade da escravidão” e a “naturalidade da monarquia” (COSTA, 2010, p.57). Nesse bojo, as citadas características compunham o regimento da produção artística da época, do mesmo modo que a diretriz dos

---

apresentam contribuições relevantes à produção teatral do século XIX ao apresentar temas, personagens e linguagem pouco explorados até então, caracterizando-se, portanto, por uma escrita provocativa e pouco evidente. A constante censura à sua obra é um tema que ainda está por ser explorado de modo profundo por pesquisadores das artes do espetáculo no Brasil.

<sup>8</sup>Luís Carlos Martins Pena (1815 - 1848) foi um dramaturgo e diplomata relevante autor de comédia de costumes no Brasil do século XIX. Foi mestre e pioneiro em uma escrita que preconizava a ironia e o humor como ferramentas para retratar a sociedade carioca de sua época e suas instituições. Foi duramente criticado como autor de baixa intensidade intelectual pela suposta falta de qualidade de suas peças. Sofreu diversas sanções da censura de sua época e protagonizou alguns dos embates com os órgãos de coerção de então.

órgãos de censura à cultura (COSTA, 2010), maiormente porque estas eram características com as quais a elite brasileira da época se identificava fortemente e diante das quais sentiam a satisfação de seus anseios ao aproximarem-se de produções artísticas supostamente próximas do padrão europeu. Para além das mencionadas características, a elite brasileira do século XIX e seu reiterado preconceito diante da cultura mestiça fortemente presente, legitimaram, de certo modo, a prática da censura no Brasil.

A partir da sustentação assegurada pela elite brasileira do século XIX às ações censórias, estas últimas caminharam para rumos que as afastaram da “norma jurídica”, uma vez que, embora estivesse no campo da legalidade, “ela[s] geralmente prevalece[m] sobre o Direito” (KHÉDE, 1981, p.26). A partir dessa reflexão, torna-se pouco aceitável associar a censura à justiça ou à licitude. Em muitos momentos da sua história no Brasil, a censura se tornou, na visada de Khéde (1981), “o melhor exemplo da legalidade do arbítrio” (p.27). Portanto, a elite brasileira do século XIX criou as bases para que a censura funcionasse como “aparelho repressivo do Estado”, isto é, como “força repressiva” (KHÉDE, 1981, p.29). No caso evidenciado, houve um alinhamento estratégico entre “aparelho repressivo” e “aparelho ideológico”, sem o qual a atuação da censura poderia ser dificultada. Em outros momentos da história do Brasil ambas as forças se aliaram em benefício de uma mais forte presença do Estado autoritário na repreensão das diversões públicas, o que não foi um privilégio do século XIX e sua elite.

Importante refletir acerca do papel e da importância que as artes conquistaram durante o século XIX no Brasil. Este foi o período no qual a nação passou a contar com produção cultural motivada pela presença da família real, que trouxe a reboque toda matriz moralizante da fé católica, fator preponderante para a regulação da censura, acompanhado do panorama político-social em questão. Para Khéde (1981), na história da censura “o conceito de moral e decência pública sempre foi o mais fluido e subjetivo” (p.75), levando-a abertamente, em alguns momentos, a assumir o arbítrio como prática regulada e acolhida pelo Estado e pela Igreja e demais instituições. Deste modo, o moralismo atinge o campo da cultura artística tendo como mote a noção de arte ligada à correção ou ainda o teatro como escola dos bons costumes – como desejava o ideário do Conservatório Dramático (KHÉDE, 1981). Em outras palavras, isto significa dizer que se impunha à arte uma função pedagógica da qual ela não poderia se desvencilhar.

Era a partir das lentes da moralidade, especialmente a cristã, que os espectadores do século XIX liam as obras artísticas. Nitidamente o viés da “moral” e da “decência pública”,

defendidos pelos órgãos de censura, eram os que dizem respeito “à formação ideológica da elite imperial” (KHÉDE, p.76). Por outro lado, a moral das ruas e de parte da população, em sua maioria de iletrados, era considerada vulgar, de modo que cabia às classes menos abonadas aceitar os preceitos de “decência pública” estabelecidos pela elite (KHÉDE, p.76). Promovendo uma extensão analítica para outros momentos da história da censura às diversões públicas no Brasil, a noção de moral evidenciada sempre foi aquela que convinha às classes dominantes. É importante incluir nesse conjunto a classe eclesiástica, cuja mística reforçava e legitimava a manutenção do *status quo* da elite da colônia – da qual faziam parte – que, por sua vez, autenticava o ritual censório afirmando a sua necessária existência.

Com o intuito de manter o controle da produção teatral, a censura chegou a interditar, durante o ano de 1845, 245 textos de teatro. Dentre as inúmeras justificativas assumidas, estava o fato de que algumas dessas obras tenham sido consideradas “defeituosas” do ponto de vista da qualidade literária. A moralidade da época não conseguia vislumbrar o fato de que o que porventura fosse considerado defeito, poderia ser, na verdade, um efeito estético (KHÉDE, 1981). Decerto, os possíveis “defeitos” apontados tocavam de algum modo nos limites da moral da cristandade. Dentre as três mais recorrentes formas de censura às obras dramáticas à época, estavam os possíveis ataques às “autoridades instituídas”, a “ofensa à moral pública” e o “desrespeito à religião”, entre as quais, talvez, era considerada de maior peso (KHÉDE, 1981, p.90).

Como exemplo da proximidade entre a censura e a Igreja, é notório o ocorrido com a peça escrita em 1838, *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, considerada uma das obras fundadoras da dramaturgia no Brasil, de autoria de Gonçalves de Magalhães. O ano do evento é 1847 e o caso perdura como “folclore” da censura no Brasil, dado o teor da justificativa do censor José Rufino, que proibiu a representação da obra durante toda a Quaresma por ela, supostamente, conter elementos ofensivos à religião católica (KHÉDE, 1981). Para além da atuação da censura literária mantida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, cabia à Polícia da Corte cumprir as funções de Inspeção dos teatros e a fiscalização do decoro, criadas em 1849 (COSTA, 2006, p.50). A esses cargos cabia averiguar o cumprimento das determinações da censura ao texto representado, bem como inspecionar o tom que o espetáculo assumia, além de prezar pela ordem social pública.

Em 1871 foi decretada uma portaria que viria a reforçar os laços entre a censura e o ideal de sociedade desejado pela Corte. Acitada portaria obrigava aos teatros não-subservencionados a manterem em cartaz peças que versassem “unicamente” sobre a

moralidade, a religião e a decência; aos teatros subvencionados, além da referida regra, acrescenta-se o “merecimento literário” da obra representada (COSTA, 2006, p.50). No bojo de todo este conjunto, está em questão o capital simbólico referente a embates como religião *versus* paganismo, povo *versus* elite, monarquia *versus* república, intelectual *versus* vulgar, bom gosto *versus* mau gosto, nacionalismo *versus* colonialismo entre outros.

O que se evidencia, a partir de uma leitura das forças arremetidas pelo Império, é o forte paternalismo dos organismos de poder diante do teatro. Essa característica tinha o objetivo de forçar ao público da Corte a aceitação de obras consideradas de bom gosto por terem como particularidade ser a reprodução de modelos experimentados em países estrangeiros – bem entendido, europeus. Os modelos artísticos importados agradavam a uma minoria – a elite local –, que viam nesse espelhamento uma forma de “compensação, em nível de fachada, para o estatuto da cultura brasileira” (KHÉDE, 1981, p.95). Em outros termos, a cópia de modelos de obras dramáticas estrangeiras, de certo modo, nos redimia do fato de sermos um país inexoravelmente híbrido. Este acontecimento tornou-se preponderante a partir do momento em que o teatro realizado na Corte durante o século XIX tomou corpo a ponto de catalisar a política e a arte, “colocando-se como intermediária entre a Coroa e o povo” (KHÉDE, 1981, p.95). A referida tarefa não se apresentou de modo fácil para o teatro que iniciava o seu processo de maturação bem como o de aclimatação à realidade local. A censura demonstrou pouca sensibilidade ao não perceber que o teatro, no Brasil, estava em busca dos matizes com os quais iria se comunicar, evidenciando os temas da nação recém-estabelecida, então considerados distantes de satisfazer a noção de bom gosto em voga. Dada a conjuntura, a intelectualidade, incluindo aí os intelectuais-censores, acabaram por, salvo exceções, firmar seu compromisso com o ideal de arte preconizado naquele período, a ponto de reforçarem, como sugere Khéde (1981), a tese segundo a qual “o que é bom para o poder também o é para a arte” (p.95).

O corolário do debate em torno da censura ao teatro durante o século XIX no Brasil é que a institucionalização da repreensão à invenção criativa trouxe consigo o vício de uma relação tutorial entre a produção artística, o Estado e a elite. Esse demonstrou ser um meio poderoso de adestramento da criação subvencionada. A fundação dos referidos instrumentos de fiscalização reforçou a dependência da arte ao poder, além de terem facilitado seu uso para fins político-ideológicos (COSTA, 2006). Ao mesmo tempo, via-se o teatro desenvolver-se em termos técnicos e também a floração de grandes nomes da dramaturgia e da interpretação, como provas do vigor que a produção dramática conquistou.

Com o decorrer dos anos, o Conservatório Dramático passou a ser visto sob uma perspectiva mais crítica até mesmo entre aqueles que, por certo período, lhe deram sustentação. É o caso, por exemplo do romancista Machado de Assis – que atuou como censor durante determinado tempo. Em crônica datada do final da década de 1850, o autor reconhece a importância de um Conservatório Dramático como elemento de correção da produção da literatura dramática brasileira, ainda por se realizar à época. A finalidade desta instituição, segundo Assis seriam o zelo “moral” e “intelectual”; o primeiro seria o responsável pelas correções “menos decentes” da dramaturgia, e o segundo, decidindo sobre “o mérito literário” (ASSIS, 2001, p.499). Mantendo-se estes alvos, o Conservatório manteria a sua dignidade enquanto instituição e seria um dos responsáveis pelo aprimoramento da arte dramática. A importância de uma instituição corretiva para o campo da dramaturgia seria tão importante que batalhar pela sua nulidade seria “nulificar o teatro” (p.499), afirma o romancista.

Não obstante a necessidade do Conservatório Dramático para a suposta evolução da dramaturgia nacional, Machado de Assis demonstrou uma discordância das práticas daquela instituição. A limitação à prática policialesca de cunho moral, pode ser apontada como sendo o principal ponto de divergência entre o romancista e a censura segundo o Conservatório. Seria necessário, portanto, um ganho do ponto de vista intelectual, que a policialização da censura estava distante de promover: “Não é esta a missão de um Conservatório Dramático. Antes negar a inteligência, que a limita ao estudo enfadonho das indecências [...]” (2001, p.500). As atividades da censura promovidas pela referida instituição deveriam, portanto, fazer vistas, também, aos aspectos literários das obras, que na visada machadiana estava sendo relegados. O que Machado de Assis (2001) reclama, é o aprimoramento da censura e não o seu banimento, uma vez que, para ele, esta seria uma instituição de instrução da escrita dramática.

O aprimoramento da dramaturgia seria a pedra de toque a que o Conservatório Dramático deveria se ater, na visada de Machado de Assis. Isso se devia ao caráter pedagógico que o teatro possuía, fato pelo qual ele não deveria ser tratado como “uma simples instituição de recreio, mas um corpo de iniciativa nacional e humana” (ASSIS, 2001, p. 501). Assis critica, desse modo, a própria justificativa de criação de uma instituição que deveria zelar pela arte dramática e que, todavia, cumpria o seu papel sofrivelmente, atendo-se basicamente, aos aspectos morais das obras analisadas, sem ganhos propriamente literários. É assim que o cronista vislumbra um “divórcio” entre o objetivo primordial do Conservatório e o rumo que ele seguiu de fato: “O conservatório comprometeu a dignidade do seu papel [...]”

(2001, p.501). Machado de Assis (2001) faz uma distinção entre a produção dramática e a produção teatral, sendo a primeira a responsável pela “evolução” do que subiria em cena, em detrimento do segundo, que estaria comprometido com uma estética popularesca. O cronista não se refere, de fato, ao teatro que ele critica, entretanto, a sua crítica à censura do Conservatório Dramático, que se viu impelida a “subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática” (ASSIS, 2001, p.501), parece ter destinatário certo. Desse modo, segundo a visada machadiana, a estética de cunho popular – notadamente a comédia – pouco contribuiria aos anseios de uma intelectualidade que ansiava por uma produção dramatúrgica considerada de alto nível intelectual.

As críticas de Machado de Assis, embora advogassem a importância da censura como elemento de contribuição à cultura nacional, foi uma das inúmeras que esta instituição sofreu. Ademais, durante os seus 54 anos de atuação, o Conservatório Dramático Brasileiro passou por momento de desprestígio dada a incoerência e arbitrariedade de seus pareceres. Houve inúmeras situações nas quais esse fato se deu de modo escancarado, sendo que nas mais polêmicas, a referida instituição emitia pareceres favoráveis à representação de peças que – por seu turno – eram invalidados pela Polícia, na figura do Inspetor Teatral. A ação desconexa entre os órgãos fiscalizadores foi a responsável pelo fechamento do Conservatório entre os anos de 1864 e 1871. Após esta data, o órgão manteve suas atividades até o ano de 1897, quando foi definitivamente extinto, transferindo para a Polícia a responsabilidade da censura.

Chegando ao final do século XIX, a censura demonstrou um grau de racionalidade em sua manifestação, sobre a qual reflete Costa (2006):

A formação do campo artístico paralelamente – através de instituições específicas, como o Conservatório Dramático Brasileiro – distingue a ação simbólica de outras formas de comportamento e atitudes, evidenciando o reconhecimento da natureza e especificidade da prática artística, bem como do poder de sua ação simbólica. E, se o autoritarismo e a arbitrariedade aproximam a prática censória desse século [XIX] de outras ações inquisitoriais do passado, ela também demonstra certo grau de racionalidade política ao incorporar a arte ao exercício do poder (p.65-66).

E foi justamente essa herança que a censura, durante o Império, legou ao período Republicano: a compreensão do teatro como importante instrumento de comunicação com as massas, daí a necessidade do controle. Aliado a esse fato, com o fortalecimento da imprensa e das editoras, bem como das demais modalidades artísticas além do teatro, fez-se necessário ao Estado ampliar os meios de controle das Diversões públicas. Foram incorporadas à prática



censória a referida racionalidade política no controle da indústria cultural que se constituía no país (COSTA, 2006). O que ficou evidente durante todo o século XX foi que o controle das artes, do teatro especialmente, e da cultura em geral, tornou-se “uma questão do Estado republicano” (CARNEIRO, 2002). Isso tudo dentro de um viés interpretativo que não foi capaz de abandonar o moralismo vigente durante o século anterior, que reverberou na repetição dos mesmos erros da prática censória anterior: arbitrariedade e subjetividade excessiva na sua execução, o que aumentava a fragilidade dos pareceres.

Se durante o Império a censura atuava demonstrando certo amadorismo, com a proclamação da República essa questão tomará rumo diverso. Ainda que o Conservatório representasse a institucionalização da censura, ela ainda era praticada de modo “pessoal e personalista” (COSTA, 2006, p.80). Com o passar dos anos e o amadurecimento dos mecanismos de controle ideológico das artes, ela passou a “refletir uma postura pública e legalizada capaz de representar o consenso da sociedade civil republicana” (COSTA, 2006, p.80). Foi durante a primeira República que a censura se estabeleceu e aumentou a sua eficácia como prática organizada, tendo, inclusive, certo apoio popular, que concebia a prática censória como cotidiana e necessária, herança dos tempos do Império.

O contexto da produção artística aqui mencionado, no âmbito do teatro, representa o momento áureo do Teatro de Revista no Brasil e da comédia ligeira, gêneros de forte apelo popular. Segundo Costa (2006), o apoio de parte da sociedade que teve a censura na primeira república deve-se ao forte “preconceito contra a diversão de caráter popular sempre mais livre e espontânea”, o “moralismo religioso”, a “intolerante”, o “medo do novo” e as “crenças apressadas a respeito da influência das imagens e das palavras da forma de pensar e agir das pessoas” (COSTA, 2006, p.86). A censura que se abateu sobre o teatro, bem como o surgimento de novos organismos de controle, reforçam a noção segundo a qual se fazia necessário “atribuir ao Estado novas funções republicanas” (COSTA, 2006, p.86). Em outros termos, no aprendizado político republicano, a censura foi um dos exercícios praticados, embora no começo do século XX não houvesse, ainda, o exame prévio de obras. Deste modo, a investigação do cumprimento da lei era executada pela polícia investida de autoridade para vistoriar teatros (COSTA, 2010).

#### 2.4. A Primeira República e o Estado Novo no Brasil

No conjunto de ações jurídicas importantes para o estabelecimento da censura na primeira república, estão leis decretadas em diferentes períodos que se aprimoraram concomitantemente ao debate político vigente na época, desembocando na austeridade das manifestações censórias durante a Era Vargas. Como lei de âmbito federal, foi em 1912 que a censura ampliou-se às obras de cunho científico, literário ou artístico, editados em países estrangeiros e comercializados no Brasil, com a aprovação da lei número 2.577 (COSTA, 2010). A novidade, em termos de diversões públicas neste período, se deu com o advento das salas de cinema nas cidades brasileiras em progressivo crescimento desde os primeiros anos do século XX. Foi com o decreto 14.529 de dezembro de 1920 que ficou estabelecida, no período republicano, a censura prévia de espetáculos teatrais e as películas exibidas nos cinemas (COSTA, 2010).

Desde os tempos do Império, a figura do censor como funcionário público especializado havia perdido força. No entanto, um decreto de 1924, de número 16.500, regularizou essa função, considerada cargo de confiança, cabendo ao ministro da justiça a sua nomeação. Foi essa mesma legislação que passou a exigir uma licença policial para execução de espetáculos e outros eventos ligados às diversões públicas. Era esse o documento que atestava a regularidade da produção bem como a “idoneidade” e os “antecedentes do empresário ou do diretor do espetáculo”. Nele constavam, também, “as gratificações a serem pagas pelos empresários e diretores e outras rotinas burocráticas” (COSTA, 2010, p.124), o que demonstra o amadurecimento administrativo da censura, além de sua assimilação como parte do poder republicano, gerando impostos. Em outros termos, foi durante os primeiros anos da República que a censura passou a ser vantajosa – para além dos aspectos referentes ao sufocamento de ideologias avessas ao poder institucional – do ponto de vista financeiro.

O período histórico que compreende as décadas de 1920 e 1930 foi caracterizado pelo forte debate de cunho ideológico no Brasil, principalmente em torno da ascensão do comunismo, discussão que girava o mundo naquele momento. Acontecimentos históricos como a forte presença, no Brasil, de imigrantes – sobretudo, italianos – e seus ideais anarquistas; as notícias e os desdobramentos políticos da Revolução Bolchevique (em 1917); a fundação do Partido Comunista Brasileiro (em 1922), bem como a ascensão de um dos seus principais ideólogos no Brasil, Luís Carlos Prestes, desenharam os rumos que a censura tomaria por aqui. Como prática habitual a regimes totalitários, o que o varguismo – e não

apenas ele – desejou e conseguiu criar foi o consenso, embora, para esse tento, tenha usado dos métodos mais espúrios de controle da liberdade de expressão. Portanto, os mecanismos de repressão ao pensamento e expressão livres assumiram, cada vez mais, o cunho de política de Estado, ganhando, durante a Era Vargas, um modo assumidamente repressor.

A censura passou a ser vista como medida de profilaxia ideológica das crenças que não coincidiam com as do pensamento vigente no poder instituído. Com a intensificação da censura ideológica sofreram as artes, sofreram autores de teatro, romancistas, jornalistas, entre outros profissionais das artes ou da informação. Aos moldes do século XIX, numa demonstração do aprendizado dos mecanismos do poder na arregimentação da cultura a seu favor, os governos assimilaram figuras representativas da intelectualidade brasileira, no sentido de corroborar a censura, legitimando-a. Compuseram o corpo de censores de renome figuras como o poeta Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia; o sociólogo Sérgio Buarque de Holanda; o jurista Pedro Calmon entre outros. Todos atuaram como censores dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda, em seus respectivos estados (COSTA, 2006, p.108).

No bojo das políticas de contenção dos ideais ligados à revolução socialista, foi criado, em 1924, a Delegacia de Ordem Política e Social – a Polícia Política Federal –, celebrenemente conhecido pela sigla DOPS – ou DEOPS, agregando o termo “Estadual” ou “Especializada”, a depender da denominação adotada nos estados. Em alguns períodos esteve sob a nomenclatura de Superintendência de Ordem Política e Social (1930), ou ainda Superintendência de Segurança Política e Social (1940) sendo que a partir de 1975 passou a se chamar Departamento de Ordem Política e Social, preterindo o termo Delegacia (AQUINO e outros, 2001). O referido órgão ganhou notoriedade durante o governo Vargas, reforçando a ideia da necessidade de políticas continuadas de saneamento ideológico, baseada na censura à livre circulação de ideias consideradas destoantes. Se a censura inquisitorial da Idade Média e do Renascimento reivindicava dos hereges a restituição de seus atos “em nome da Fé Católica”, a repressão às ideias no período republicano, no Brasil, substituiu o antigo lema pela promoção da “Segurança Nacional” (CARNEIRO, 2002, p.29), apregoada pelo DOPS, sem perder uma latente veneração pelo catolicismo. A partir de medidas de forte cunho policialesco, o DOPS introduziu em sua prática a noção de crime político que, diferente do crime comum são aqueles cujo alvo é o Estado (AQUINO e outros, 2001). Os crimes contra a segurança nacional entram, portanto, na categoria de crimes políticos.

O Departamento de Ordem Política e Social era uma instituição que tinha como finalidade investigar e debelar movimentos de natureza política e social, garantindo a ordem vigente. Os métodos utilizados, sobretudo durante os períodos de ditadura, não mediam esforços para, por exemplo, transformar o mito de um suposto perigo comunista em realidade. Do mesmo modo, não eram medidos esforços para transformar cidadão sobre os quais recaía a mínima suspeita em culpados irrevogáveis. Como a arbitrariedade era parte cotidiana dos comandos do DOPS, o mais importante em sua prática era criminalizar antes mesmo de julgar possíveis transgressores da lei. Dessa forma, para Aquino e outros (2001), o DOPS não buscava “o criminoso a partir do crime, mas o crime através do (suposto) criminoso” (p.24), o que faz entrever o desejo policial de condenar a seu bel prazer. Baseados tanto em medidas preventivas quanto em ações repressivas de crimes o departamento ganhou notoriedade pelo uso de métodos violentos e ilegais (AQUINO e outros, 2001). Bem entendido, o DOPS tinha como condução de suas ações o arbítrio mais cruel e ordinário.

O DOPS teve como tempo de existência 59 longevos anos – tendo sobrevivido e atuado de modo contundente em duas ditaduras – durante os quais colocou em sua mira, também, artistas, especialmente os que mantinham alguma ligação – seja de militância direta ou mera simpatia - com o Partido Comunista, com ideais anarquistas ou até mesmo com a religião judaica. Tornou-se um dos braços fortes do nacionalismo anticomunista manifestado pelo poder estabelecido da época, o qual fez do PCB um de seus principais alvos, acabando por ser tornar, em termos práticos, uma delegacia especializada “no combate aos agrupamentos clandestinos de esquerda” (AQUINO e outro, 2001). É preciso considerar que foi a crescente demonização do comunismo bem como a “construção da ideia de que a sociedade estava sendo ameaçada por um monstro [...]” que “alimentou uma linha de raciocínio” que, em diferentes momentos da história do Brasil, “justificou a necessidade de aparatos políticos repressivos de inspiração totalitária” (CARNEIRO, 2002, p.114). Foi assim durante a Era Vargas, foi assim durante a ditadura militar pós-1964 e foi assim, também, em maior ou menor medida, nos períodos em que o país gozou de períodos politicamente democráticos.

Ao longo dos anos a produção cultural brasileira, especialmente a produção teatral, também amadureceu do ponto de vista da elaboração estética e ideológica, isto é, o teatro começava a ver-se como um importante mecanismo de elaboração política. Apesar dessas ações estarem mais presentes na prática de grupos artísticos amadores, alguns ligados a entidades de apoio aos povos imigrantes, estudantes ou artistas diletantes, com o passar dos

anos as produções alcançaram um calibre deliberadamente politizante. Não obstante a prática de sua incipiente ação política, o teatro e as artes em geral passaram a povoar o imaginário subversivo da época tendo sido alvo de muitas das ações de censura, sobretudo diante da desconfiança constante sobre a militância de muitos dos artistas junto a facções políticas de pouco prestígio à época (aos olhos repressivos) como o comunismo e o anarquismo. Desse modo, os artistas passaram a ser considerados suspeitos “a priori”, simplesmente pelo fato de sê-lo, como indicam Andreucci e Oliveira (2002). Estes mesmos autores indicam que esta suspeita tinha, como uma de suas prováveis mantenedoras, a noção de “desvio” ou de comportamento desviante baseado em um “modelo de comportamento considerado ideal” (2002, p.49) do qual os artistas se afastavam ao se aproximarem de movimentos políticos considerados desconformes.

Uma das modificações mais importantes de serem notadas por manifestar uma mudança na percepção que o DOPS demonstrou, sinalizando a sua maturação como mecanismo do braço policial, aconteceu em 1940: trata-se da criação do Serviço Secreto do órgão. O Estado Novo assumiu a responsabilidade de investigações profundas em torno de cidadãos com ligações suspeitas com ideias desprimorosas ao Brasil. Faziam parte das ações do serviço, inclusive, a infiltração de membros em meios considerados agregadores de militantes comunistas, sobretudo. Em 1975, durante a ditadura militar, o Serviço Secreto foi alocado na Divisão de Informações, mantendo a mesma vertente vigilante dos seus agentes. Aquino e outros (2001), refletem acerca dos efeitos da prática do DOPS sob o ponto de vista na execução da justiça. Para a referida autora, o órgão se inscreve junto à “tradição inquisitorial da polícia brasileira” (p.24), o que não a afasta, do ponto de vista da forma como a repressão era executada, dos mecanismos de controle censório da Idade Média ou do Renascimento, por exemplo. Finalmente, o DEOPS encerrou suas atividades após o decreto 20.728 de 1983, durante o período de redemocratização.

Ao DOPS cabia, também, o controle ideológico da sociedade brasileira dos anos de 1920, dentro do viés que naquele momento se mostrou necessário: o combate ao inimigo declarado personificado no recém-criado Partido Comunista Brasileiro (de 1922). Deste modo, a imagem dos artistas como figuras potencialmente perigosas e subversivas passou a dar a tônica às ações da censura. As artes, e o teatro, passaram a ser um campo visado dado o amadurecimento das ações da polícia política e da compreensão delas como importante ferramenta ideológica do período. Conseqüentemente, passou-se a vislumbrar nas artes, um papel de agente ativo na constituição ideológica do corpo social capaz de dar contornos à

cultura que se deseja propagar. Conforme ocorrido no século anterior, o Estado criou mecanismos de patrocínio de empreendimentos artísticos com o fim de torná-los mais dóceis aos anseios do poder instituído. Em outros termos, o Estado, de certa maneira, sempre aliciou as artes a seu favor a fim de que ela fortalecesse certo rumo ideológico interessante ao governo. As artes, carentes de benefícios governamentais, acabaram por se colocarem em uma zona pouco confortável tendo, muitas vezes, que ceder a pressões do Estado no sentido de adequar determinadas escolhas estéticas ao gosto dos censores. Alguns censores mais ortodoxos chegavam, por exemplo, a censurar os figurinos de determinados espetáculos considerados inadequados ao grande público, solicitando a modificação dos mesmos, que deveriam ser ajustados ao padrão indicado pelo censor (BACALGINI, 2011).

A censura teatral, durante parte do período em que esteve vigente na sociedade brasileira, seguiu um ritual que, em maior ou menor medida, mantinha um protocolo padrão: apresentação do texto para análise prévia, havia ensaios do espetáculo com a presença de censores, além da averiguação de todo o material impresso de divulgação da peça (COSTA, 2006). Como resultado da análise obtinha-se “a liberação integral [do espetáculo], a liberação para uma faixa etária do público, cortes de diálogos que poderiam ser de palavras a páginas, modificações em personagens e situações ou proibição da peça” (COSTA, 2006, p.148). Embora a última das ações mencionadas fosse a mais temida pelos produtores culturais, o desconforto provocado pelo ritual, por si só, representava um preço elevado que os artistas de teatro tiveram que pagar de modo compulsório.

Carneiro (2002) refere-se à censura no Brasil como sendo dividida em alguns níveis que caracterizam as diversas naturezas de sua atuação. Dessa forma, a autora as nomeia: a “censura exógena”, aquela que é praticada e articulada pelo Estado (a censura institucionalizada, propriamente); a “autocensura”, que surge como desdobramento ou resposta a um conjunto de ações coercitivas; a “censura preventiva”, supostamente corretiva de “malfeitos”; e a “censura punitiva”, policialesca por excelência (p.30). É evidente que a referida classificação serve à reflexão didática acerca do tema, sendo que, na prática, todas elas agem de modo muito bem coordenado e integrada ao “conceito de criminalidade política” (p.30). Em outros termos, as ações interpretadas como desconformes pelos órgãos censores, foram contundentemente criminalizadas durante o século XX.

Ao longo da história da censura no Brasil é possível verificar que esta foi uma prática bastante controversa tendo em vista a incoerência de sua aplicação que não seguia um receituário ou barema muito bem definido promovendo recuos, desencontros e desmentidos

de parece dos censores – por vezes cômicos – embora envoltos de uma trágica capa moralista. São inúmeros os relatos acerca da ação de censores “arrepentidos” que, em um breve intervalo de tempo, modificam seus pareceres completamente, acarretando, decerto, prejuízos para a produção cultural. Em uma comparação com os mecanismos de censura prévia na Espanha franquista, Bacalini (2011) relata que a quantidade de documentos que o censor espanhol deveria preencher no ato da censura era maior do que a praticada no Brasil. Do mesmo modo, o censor espanhol agia como uma espécie de crítico teatral tendo, obrigatoriamente, de justificar o motivo das supressões e outras modificações sugeridas, hábito que no Brasil foi pouco colocado em prática: censurava-se sem necessidade de justificativa, embora o censor visse a si próprio como um aprimorador da prática artística. Esse caráter de “colaborador” artístico tomado pelo censor foi, ao longo dos anos, se desvencilhando de sua figura, restando a ele, a máscara do algoz, repressor e sem compromisso estético diretamente ligado ao fazer teatral.

O entendimento das artes como campo de debate deliberadamente ideológico passou a ser prática constante e sistemática no século XX após a revolução Russa de 1917, aliada a uma noção de arte e transformação política e social (ANDREUCCI e OLIVEIRA, 2002). O varguismo e sua ideologia intimamente próxima do totalitarismo nazifascista compreendeu o papel das artes a seu favor. A arte e sua função ideológica casaram-se de modo especial com o projeto de nacionalismo totalitário e sua contribuição na “busca de unidade político-social” (ANDREUCCI e OLIVEIRA, 2002) era o que Vargas almejava. No campo das diversões públicas, destaco o uso da ferramenta do rádio – que ganhou notoriedade durante as primeiras décadas do século XX no Brasil –, especialmente a criação do programa “Hora do Brasil”, em 1934, um importante vínculo de comunicação entre o governo e a sociedade. Desse modo, parte das ações do governo Vargas fez da propaganda política, da cultura e da educação “importantes armas de doutrinação” (ANDREUCCI e OLIVEIRA, 2002).

Como um dos principais mecanismos que atestam a necessidade do Estado de ter o teatro como seu aliado ideológico, foi criado em 1937 o Serviço Nacional de Teatro. O governo desejava mostrar-se como um provedor a partir de sua política cultural, sobre a qual um olhar mais atento poderá visualizar o seu real desejo dentro de um regime totalitário como o Estado Novo então vigente. O fato de receberem custeio estatal, de certo modo, modificou a prática dos artistas de teatro que, pode-se presumir, passaram a condicionar determinadas escolhas estéticas diante do referendo do Estado como apoiador. A evidência de que as atividades do Serviço Nacional de Teatro eram bastante ambíguas no sentido de sua atuação

como um órgão que pretendia ser um “orientador” artístico que, muitas vezes involuntariamente, levava à censura ou autocensura.

A imprensa foi uma das atividades que mais sofreu com ações limitantes da liberdade de expressão durante os anos de 1930. Destaco como acontecimento relevante para os rumos da censura no Brasil durante os anos de governo de Getúlio Vargas, a Lei de Imprensa, de 1934, que obrigava a todos os veículos de comunicação a ter um número de registro junto ao Estado, além da exigência do cadastramento de todos os profissionais da área no qual constava endereço residencial. Essas foram medidas pouco elaboradas no ponto de vista intelectual mas que permitiram o maior acesso a informações referentes ao campo jornalístico e supostos desvios de conduta no exercício da profissão. A Lei de Imprensa veio unir forças junto ao mecanismo que tornou possível a repressão aos militantes políticos, sobretudo os vermelhos, comunistas, o já referido DOPS. A criação da Aliança Nacional Libertadora – organização de esquerda que desejava fazer contraponto à ascensão fascista de Vargas – e a Intentona Comunista foram preponderantes para a promulgação de mais um elemento do Estado repressor, a Lei de Segurança Nacional, de 1935, cuja principal bandeira se baseava na proteção do país diante da ameaça subversiva representada pela militância comunista bem como a ordem pública.

No que tange aos cuidados com as manifestações artísticas, foi criado, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sob cuja autoridade reuniam-se inúmeras atribuições em diversas áreas da sociedade, incluindo o poder de censurar a produção cultural em suas diversas manifestações. Portanto, era o DIP o órgão que centralizava todas as atividades burocráticas relacionadas à fiscalização das obras de teatro no período. Cabia a ele, também, a vigilância dos prédios teatrais bem como administrar as políticas de incentivo à produção artística como a concessão de prêmios e auxílios financeiros à classe teatral (FIGARO, 2011). Nesse sentido, o decreto que regulamentou o referido departamento compreendia duas formas de ação da censura junto aos espetáculos teatrais: “uma preventiva que implicava a censura prévia dos textos, e outra repressiva que permitia a punição das desobediências às recomendações do órgão” (COSTA, 2006, p.110). Em outros termos, a censura manteve até então o caráter paternalista em relação às artes e ao, pretensamente desejava condicionar o olhar que os espectadores poderiam assumir diante das obras apresentadas. Do ponto de vista moral e político, a censura mantinha a visão de si como defensora dos valores da sociedade como um todo. Por este ângulo, cabia a ela evitar a manifestação do “ódio de classe”, “o estímulo ao vício, ao crime e às perversões” bem como



“impedir o desprestígio, ridículo ou diminuição de qualquer autoridade pública, as ofensas a instituições nacionais e o ultraje a qualquer credo religioso” (COSTA, 2006, p.110). De forma semelhante, o DIP recomendava o devido resguardo aos símbolos da República, dos estados e município além de símbolos religiosos (bem entendido, símbolos do catolicismo, predominantemente) (COSTA, 2006).

Quanto aos possíveis alvos das referidas recomendações do Departamento de Imprensa e Propaganda, Costa (2006) sintetiza:

Estavam sujeitos à censura: as representações de peças, de variedades, bailados, pantomimas e peças declamatórias; cordões, ranchos e estandartes carnavalescos; assim como os anúncios e cartazes impressos na mídia ou expostos em locais públicos. Eram sujeitas à censura até mesmo as excursões de artistas ao exterior. A lei proibia também os improvisos e estabelecia cronogramas e prazos para os trâmites de liberação (p.110).

Dada a gama de atribuições do DIP, as delegações não se limitavam ao teatro, chegando ao cinema, aos serviços de radiodifusão, imprensa entre outros. Em todos esses meios eram vetadas manifestações daquilo que, porventura, fosse considerado desrespeitoso ao decoro público, incitação ou “sugestão de práticas de crimes” e as práticas de “maus costumes”, atividades que pudessem prejudicar a “cordialidade das relações com outros povos” e, também, toda a manifestação de animosidade para com as forças armadas (COSTA, 2006, p.110). Em vista disso, foi durante a Era Vargas – com a efetiva colaboração das legislações precedentes – que se criou a censura com um viés ditatorial (COSTA, 2010). A arbitrariedade das ações censórias alcançou níveis até então não alcançados, dada, mormente, a intensa batalha contra o inimigo vermelho representado pelo comunismo no Brasil.

O Departamento de Ordem Política e Social, a Lei de Imprensa e o Departamento de Imprensa e Propaganda funcionaram como “engrenagens reguladoras das relações entre o estado e povo; verdadeiras máquinas de filtrar a realidade, deformando os fatos e construindo imagens” (CARNEIRO, 2002, p.47-48). Esses, entre outros atos e pequenos órgãos de Estado, foram os responsáveis por impor limites criadores aos pensadores da época: artistas, intelectuais, jornalistas, escritores entre outros profissionais, todos viviam sob a vigilância constante de um verdadeiro aparato repressor construído e elaborado durante a Era Vargas. Todo o tipo de manifestação intelectual ou artística que fugisse às regras estabelecidas – e principalmente que fosse considerada difusora de ideais comunistas – era reprimida. Havia, todavia, por parte do governo, certa complacência com produções bibliográficas de cunho

nazifascistas divulgadas no Brasil, pelas quais, aliás, Vargas tinha sincera simpatia (CARNEIRO, 2002).

A mão-de-ferro do Estado como saneador ideológico pesava sobre artistas e não-artistas, militantes políticos, estudantes, imigrantes, a sociedade de um modo geral. Ser um mero possuidor de livros considerados controversos era um ato comprometedor do ponto de vista político. Determinados autores, sobretudo os estudiosos de origem soviética, eram estritamente proibidos, podendo levar seu dono à cadeia. Os livros e todo o material considerado subversivo eram tidos como provas da ligação do sujeito a uma entidade contrária à ideologia do Estado. Destarte, o dono da obra (e não seu autor) responderia judicialmente pelo conteúdo ali presente que ele porta (ANDREUCCI e OLIVEIRA, 2002), mais um dos exageros promovidos pela censura no Brasil. Como mencionado, livros considerados conformes ao regime varguista, embora de forte conteúdo nazifascista recebiam o aval – informal – para a sua circulação. Em outros termos, a polícia política, numa relação de conluio com grupo de extrema-direita, fazia vistas grossas às obras de autores ligados aos ideais do nacional-socialismo alemão e italiano, com os quais Vargas se comunicava com o objetivo de introduzir no país uma ditadura nos mesmos moldes dos regimes europeus. Após a entrada do Brasil na Segunda Guerra junto aos países Aliados, esse quadro se modifica, levando o varguismo – até então fortemente identificado com as ideias fascistas – a perseguir as produções com os conteúdos (ANDREUCCI e OLIVEIRA, 2002).

Houve uma aproximação interessante de notar entre o regime estadonovista brasileiro com outros regimes autoritários, sobretudo os de alguns países europeus como Portugal (do ditador Antônio de Oliveira Salazar), Espanha (do ditador Francisco Franco), Alemanha (de Adolf Hitler) e Itália (de Benito Mussolini). Entre os países citados, a relação de colaboração artística se estabeleceu, de modo efetivo, entre Brasil e Portugal com o Acordo Cultural Luso-Brasileiro, de 1941 (não seria mera coincidência ambos os países possuírem ditaduras com o mesmo nome, “Estado Novo”). Dentre as colaborações previstas estavam ações no campo da censura teatral. Portanto, o intercâmbio de práticas coercitivas, dados e informações sobre artistas, grupos e autores aconteceu, não sendo possível afirmar em que ritmo e volume. Com os demais países, além de Portugal, Figaro (2011) aponta semelhanças nos sistemas de censura, sobretudo durante os períodos totalitários dos referidos países. A todos são comuns características como a arbitrariedade das ações censórias, paternalismo do Estado, forte apego moral e o aumento do cunho ideológico da ação da censura, no sentido de debelar o inimigo político invisível.

## 2.5. O período entre ditaduras: a sociedade cúmplice da censura.

A censura, entendida como forma disciplinadora em favor de uma determinada visão de mundo, gerou fenômenos de cunho moral interessantes de serem notados, notadamente no que diz respeito ao comportamento de parte da população. O moralismo de algumas organizações da sociedade civil via em determinadas criações artísticas afrontas aos bons costumes. Geralmente a reação organizada àquilo que se considerava desviante diante do censo moral da época se dava por meio de delações de atividades de coletivos artísticos juntos aos órgãos responsáveis pela censura: cartas endereçadas à polícia com relatos de manifestações abaixo do nível moral vigente, telegramas, abaixo-assinados cujo conteúdo reivindicava a presença do Estado autoritário onde a produção artística supostamente descuidava dos bons hábitos. Nesse sentido, a ação da Igreja Católica teve uma importante intervenção na produção artística local também durante o século XX, seja por meio de ações concretas como o envio de correspondências às entidades censoras, como forma de denúncia do que lhe parecia adverso à religião, seja pela ação moralizante das pregações que influenciava não apenas os censores mas a opinião pública de um modo geral. Destarte, democratizava-se a censura que atingia sistematicamente, além das grandes produções comerciais, produções de cunho amador, muitas delas realizadas por comunidades de imigrantes, como atenta Figaro (2011). As referidas manifestações de referendo à ação censória aconteceram em praticamente todo o período de produção teatral no Brasil, desde os primeiros anos de consolidação desta prática artística em território nacional.

Como sugere Costa (2008), a ação da censura no Brasil “não é apenas uma prerrogativa do Estado”. Nesse processo, convergem em uma “aliança” ações do governo, da Igreja Católica, além de “setores conservadores da sociedade e da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão” (p.37). Não seria exagerado afirmar que a referida força conservadora, que alude a ensaísta, por vezes ronda o cotidiano da produção em artes no Brasil em muitos momentos da história do presente, podendo-se considerar que a arte, em solo brasileiro, necessitou e necessita sempre, em maior ou menor medida, negociar a sua aceitação diante da sociedade. O corolário desta questão é o seguinte: a ação autoritária do Estado, por meio da ação da censura, saía fortalecida diante do seu intento em disciplinar as diversões públicas, chamado ao qual parte da sociedade civil manifestou acordo e colaboração.

Durante os anos que se seguiram à Era Vargas, a censura continuou atuando como organismo organizado. No entanto, sua prática se afastou – em certa medida – da ação arbitrária praticada até o ano de 1945. O governo do então presidente Eurico Gaspar Dutra caracterizou-se pela abertura política pós-Vargas, alcançando uma democracia de baixo calibre dentro da qual a censura, quando conviesse, era acessada.

Do ponto de vista dos avanços em termos de pensamento renovador nas artes e nas diversões públicas, de um modo geral, os anos pré-1964 têm contribuições efetivas no desenvolvimento do pensamento brasileiro. No âmbito da cidade de São Paulo – cenário cultural da trajetória do artista aqui estudado – foi nesse período que começou a ser percebida a importância da fundação da Universidade de São Paulo (em 1934) e a reverberação das reflexões dos pesquisadores egressos desta instituição. Têm igual importância as contribuições de Assis Chateaubriand no campo cultural com a criação de museus na capital paulista (como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea) e sua atuação no campo da teledifusão. No âmbito do teatro especificamente, experiências como a do GTE – Grupo de Teatro Experimental (1942 – 1948), de Alfredo Mesquita e do GUT – Grupo Universitário de Teatro (1943 – 1947), de Décio de Almeida Prado, contribuíram de modo profícuo para uma renovação na cena teatral que se queria mais modernizada. A desembocadura de diversas experiências teatrais amadoras chegou à fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (1948 – 1964), companhia profissional da qual fizeram parte alguns dos “medalhões” do teatro brasileiro na segunda metade do século XX como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Paulo Autran, como exemplos. A democracia, instaurada com o fim do estadonovismo colaborou, de certo modo, com um espírito cultural renovador, que, decerto, chegou a muitas cidades brasileiras.

O mencionado espírito cultural associado às interpretações mais amadurecidas de uma cultura de esquerda, exigiu do teatro o seu entendimento enquanto arte e “manifestação de expressão dos anseios sociais” (COSTA, 2006, p.141). O teatro, que se fazia nos anos que se seguiram, com o passar do tempo, se afastou da “mera diversão pública” (COSTA, 2006, p.143). A efervescência cultural que o mundo e o Brasil viviam criou um caminho quase inevitável que as artes trilhariam. As manifestações artísticas, entre elas o teatro, se tornaram bandeiras de manifestações ideológicas interessadas em aprofundar seu conhecimento sobre a realidade do país. Nesse bojo, ganharam notoriedade as atividades do Teatro de Arena de São Paulo (1953–1972), além de autores como Jorge Andrade (1922-1984), Dias Gomes (1922–

1999) e os já anteriormente mencionados Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Ariano Suassuna, Augusto Boal, entre outros.

A queda de Getúlio Vargas, em 1945, levou à extinção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Todavia, em 1946, foi promulgado o decreto nº 20.493 que criava o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, no qual constavam “oito alegações sob as quais a censura poderia vetar total ou parcialmente uma peça” (MICHALSKI, 1979, p.25). O decreto teve validade durante todo o período entre ditaduras tendo vigorado até o ano de 1968. Do ponto de vista quantitativo, o crítico Yan Michalski (1979) considera “insignificante” o número de proibições às produções teatrais nas temporadas entre os anos de 1946 e 1964, no entanto, foi a referida legislação que permitiu a censura integral do primeiro texto dramático produzido por Plínio Marcos em 1958, *Barrela*. A primeira e única montagem da referida obra, em 1959, durante o Festival de Teatro do Estudante, só foi possível graças a intervenção do ministro-sem-pasta do governo de Juscelino Kubistchek e homem de teatro, Paschoal Carlos Magno. Portanto, o ainda desconhecido Plínio Marcos foi um dos poucos a sofrer sanções em sua obra durante o período pré-golpe militar. A interdição a *Barrela* durou 21 anos, tempo durante o qual a peça continuou inédita ao grande público, o que acarretou como ônus ao seu autor não ter podido estrear junto a sua geração de autores que se projetou notoriamente durante os anos de 1950.

Diante do aprofundamento ideológico que tomou corpo durante os anos de 1950 da sociedade brasileira – cada vez mais definida entre a esquerda e a direita políticas –, o teatro acabou por acampar uma frente de resistência diante de uma realidade social injusta e que passou a interessar cada vez mais aos artistas deste campo. É certo que nesse período os escritos de dois importantes autores alemães – um do teatro e outro da ciência política – passaram a povoar de modo mais profundo o pensamento da juventude de teatro no Brasil. São eles: Bertolt Brecht e Karl Marx. Parte dos autores e da gente de teatro deste período foi, fortemente, influenciados, numa medida difícil de precisar, pelos ideais da esquerda brasileira, vislumbrando no teatro engajado um mecanismo poderoso de reflexão da sociedade. É um exemplo frutífero desta influência toda a trajetória do já mencionado Teatro de Arena e seus principais ideólogos José Renato, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes e o Movimento Popular de Cultura (o MPC, em Pernambuco). O teatro, durante os anos de 1960, deu inúmeras respostas aos desafios de construir e pensar o Brasil. A concepção ideológica e estética do Teatro de Arena foi uma das possíveis dentro daquele contexto. Em todos os casos,

como sugere Michalski (1989), foi sempre questionando as instituições e dizendo “não” que o teatro alçou altos voos.

A arte da cena efetuou uma importante guinada que a fez captar de modo mais agudo a realidade brasileira e promover um esforço para fazer dela parte de seu material criativo. Michalski (1989) realiza uma interessante análise do referido contexto, acentuando os fatores históricos que propiciaram este fenômeno:

A euforia nacionalista desencadeada sob o Governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média, a preocupação com o correto uso das riquezas nacionais em benefício do país, uma consciência generalizada da brasilidade aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro – todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar (p.13).

Destarte, foram introduzidos nos palcos brasileiros temas da realidade nacional, interpretados pelo viés da luta de classes e da superação de desigualdades, notadamente marxista. O teatro se converteu então em porta-voz dos mais necessitados, buscando refletir em cena não apenas a realidade dos camponeses, operários, pessoas de vida prosaica, mas também o seu modo de falar e agir diante do mundo<sup>9</sup>. A dramaturgia, que ganhou projeção nesse período, fez emergir, também, uma reformulação do espetáculo com a apreensão – no caso do Teatro de Arena – de elementos do teatro épico brechtiano. A crescente politização da prática teatral mais próxima destes ideais aqui relatados exigiu do teatro, naquele período, uma inevitável luta por transformação social. Além da experiência do Teatro de Arena de São Paulo, espalharam-se pelo país experiências como a dos Centro Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e suas atividades voltadas para um público que não era o habitual das plateias das casas de espetáculos; no Nordeste, uma crescente corrente de produção em teatro popular, notadamente os trabalhos de Hermilo Borba Filho, em Pernambuco; na Bahia, a criação do Teatro Vila Velha, em 1964, por um grupo que anos

---

<sup>9</sup>É importante notar que o teatro foi, de fato, um importante aliado no sentido de possibilitar aos mais necessitados uma arena para exposição de suas questões. É fato, também, que o teatro da época falava a uma plateia de pessoas predominantemente de classe média, estudantes, militantes, intelectuais, professores universitários, portanto, de conhecedores dos grandes problemas que o país enfrentava e que o teatro denunciava. Faltou ao teatro da época, como um desafio futuro, conseguir atingir, de fato, aqueles para os quais ele pretendia, também, falar: aos marginalizados, à classe trabalhadora de modo mais amplo. A postura paternalista do Teatro de Arena, por exemplo, criou algumas dissidências como é o caso de Vianinha – que desejava fazer teatro com os trabalhadores onde eles estavam/viviam e assim o fez.

antes havia se desligado por questões ideológicas da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, capitaneados pela figura de João Augusto.

Além da vertente estética explicitamente marxista, ao longo dos anos 60/70 o teatro se aproximou de uma multiplicidade de correntes estéticas que iam dos experimentos em expressão corporal, da ritualização da cena, o desnudamento desbundante, chegando à rebeldia contracultural – algumas vezes pautada na agressividade em relação à plateia –, dentre tantas outras. O que se desejava evidenciar era a extrema necessidade de que todos – artistas e público – se colocassem diante da realidade social e política do país em tempos de ditadura. O que estava em jogo era a negação do teatro como atividade passiva ideologicamente ou como manifestação de um acordo comportado perante uma realidade difícil.

De modo bastante amplo, essa foi a conjuntura do teatro com que o golpe militar de 1964 se deparou ao tomar o poder. Concomitante a todo o desenvolvimento teatral do ponto de vista ético e estético, a Guerra Fria ganhava espaço, levando os governos militares brasileiros a uma ferrenha batalha anticomunista, ideologia a qual, segundo a visão dos militares, o teatro era devoto e representante direto no país. Dentro desse contexto, o teatro “foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados” durante a ditadura pós-1964, sendo, por esse fato, “tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade” (MICHALSKI, 1979, p.8-9). Para Michalski, o cálculo dos militares foi por demais exagerado ao projetar o poder do teatro de promover uma “perversão dos costumes da população” (p.11). O fato é quem nem sempre os artistas desejaram fazê-lo, outros deliberadamente desejavam um senso crítico da audiência, no entanto, numa medida muito menos pretensiosa que os governos militares puderam captar.

A relação inicial estabelecida entre o governo do primeiro presidente militar pós-golpe, Castello Branco, e os artistas de teatro se deu de modo respeitoso (MICHALSKI, 1989). Como medida de sanidade desta relação foi nomeada como diretora do Serviço Nacional de Teatro (SNT) a crítica teatral Bárbara Heliadora, ainda em 1964. O nome da crítica seria um interessante elo entre a classe teatral e o governo, visto que Heliadora era um nome reconhecido e respeitado pelos artistas de teatro, o que poderia lhe garantir um papel importante na mediação de alguns conflitos. Infelizmente, os fatos que se seguiram, notadamente as constantes perseguições sofridas pelo teatro, demonstram que a conexão não se estabeleceu como esperava-se, tendo a crítica se desligado do cargo no ano de 1967. Uma interpretação possível para a nomeação de Heliadora é a seguinte: dada a conjuntura

politicamente difícil, seria necessário um nome de peso para ocupar uma função importante de interlocução com uma classe que poderia, supostamente, provocar atos subversivos. A tentativa pode ter sido sinceramente amistosa, mas infelizmente não logrou maiores consequências positivas.

## 2.6. A ditadura militar: o teatro e aliberdade de expressão.

Diante de uma situação que se impunha difícil e quase insuportável, a classe teatral necessitou articular-se amplamente no sentido de, senão superar, ao menos amenizar as ações da censura ocorridas ainda nos primeiros anos pós-golpe. Um dos grandes marcos da luta em favor do livre pensamento nos palcos brasileiros aconteceu em 1965, quando cerca de 1500 intelectuais e artistas, mobilizados pela classe teatral, assinaram uma carta-manifesto que foi enviada ao então presidente Castello Branco, protestando contra os abusos promovidos pela censura. O desdobramento deste evento se deu com o envio de um telegrama à Comissão de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), denunciando ao mundo que o Brasil era um país no qual havia censura, limitando, impositivamente, a liberdade de expressão (MICHALSKI, 1989, p.24).

Do ponto de vista da legislação vigente acerca da censura, parte das medidas governamentais pós-golpe militar não se constituíram tendo como principal foco, pelo menos inicialmente, a interdição a obras artísticas. Em 1964 foi criado por um dos principais ideólogos das doutrinas de segurança nacional, o general Golbery do Couto e Silva, o Serviço Nacional de Informação, aparato responsável pela vigilância interna, especialmente de ações individuais ou coletivas, consideradas suspeitas. O órgão atuava na coleta de dados e registro de informações acerca de pessoas ou grupos com comportamento desconforme. Em alguns momentos, essas ações atingiram as atividades artísticas, especialmente de teatro, fazendo com que ele alcançasse o posto de inimigo público declarado do Estado autoritário.

A até então pouco diretiva, a ação censória dos primeiros anos pós-golpe militar mudou em 1966 com a promulgação do decreto de número 61.123, que corroborou a necessidade da censura prévia efetuada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (COSTA, 2006). De modo mais amplo, o que se desejava era o controle ideológico dos cidadãos considerados suspeitos, medida que afetou de modo importante a produção teatral, visto que muitos artistas de teatro desse período compunham a lista de *personae non gratae* – bem entendido, pessoas consideradas de atitudes subversivas – na visada dos militares. Como



exemplo de medida legal, cuja prerrogativa era o controle dos atos da população, está a Lei de Segurança Nacional em suas duas versões: a de 1967 e a de 1969, sendo que a última referida estabeleceu sua atuação dentro do campo do mais profundo arbítrio que nossa história já conheceu. Ambas as legislações representam revisões aprofundadas da lei de mesmo nome, aplicadas durante o governo de Getúlio Vargas, do qual o caráter permanecia o mesmo: diante desta legislação, todas as atividades do país ligadas à ordem política e social deveriam ser subordinadas.

O início do ano de 1968 foi marcado por um evento relevante no quadro da mobilização da classe teatral contra a repressão provocada pela censura: uma greve geral de três dias deixou os teatros do Rio de Janeiro e São Paulo fechados. A esse evento se seguiram manifestações públicas da classe de quem o lema era “Contra a censura, pela cultura”, acampados diante dos Teatros Municipais de ambas as cidades. Os artistas, dessa maneira, comunicavam suas ideias ao governo militar contra o fenômeno da censura que, durante o mencionado período, boicotou de modo rasteiro inúmeras obras de novos autores e também de autores já consagrados. Ao final dos três dias de protestos, foi entregue um documento com as reivindicações da classe ao então ministro da justiça Luís Antônio da Gama e Silva. O resultado da iniciativa dos artistas grevistas foi a criação de uma comissão junto ao ministério para discutir e criar um marco regulatório para a censura no Brasil, que estivesse dentro dos padrões ideológicos evidenciados pelo governo militar mas que, também, levasse em consideração o espírito livre e criador dos artistas. O projeto foi transformado na lei número 5.536 de 21 de novembro do mesmo ano. Apesar de manter a rejeição a obras “politicamente indesejáveis”, a legislação renovada trazia pontos considerados progressistas, segundo Michalski (1979): “não deixava margem legal [...] a proibições por motivos de ordem moral para maiores de idade”; “impunha prazos rigorosos para a divulgação dos pareceres da censura”; e criava o Conselho Superior de Censura, uma “instância nova para recursos contra decisões dos escalões inferiores” (p.28-29). Embora pouco afeita a liberdades políticas dos criadores, a medida parecia, dentro do possível, agradável aos produtores culturais e aos militares. Como se cita Michalski (1979), a lei 5.536 era, sem dúvidas, “menos draconiana do que a de 1946” (p.29). A legislação chegou a ser promulgada e homologada, no entanto, um elemento “surpresa” viria colocá-la por terra juntamente com todos os ânimos da classe teatral e toda a população em geral: o Ato Institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968. Em linhas gerais o AI-5 punha-se como superior à própria constituição de 1967 caracterizando a diretriz da “linha dura” do regime militar no Brasil.

Os desdobramentos do Ato Institucional 5 para a classe teatral foram bastante impactantes. Alguns artistas foram, por suas filiações políticas, impedidos de exercer de modo livre a sua criação, cabendo a alguns deles o exílio em terras estrangeiras e a outros o exílio local, no Brasil, manifestado pelo impedimento do exercício de sua profissão. Uma das válvulas de evasão para a criação literária ligada ao teatro estava a publicação em livros dos textos proibidos de serem encenados. Isso era possível graças à maior facilidade que a indústria de editoração, até então, possuía de cruzar, parte das vezes, despercebida pela censura. Em verdade, a leitura e, portanto, o livro, era um artigo que pouco interessava ao grande público visto que o país ainda era composto por grande parte de analfabetos e populações rurais, daí a desatenção, por parte da censura – em relação aos livros impressos no país. Essa realidade mudaria a partir da publicação do decreto-lei número 1.077 de 1970: estava legalizada a censura prévia de livros e periódicos, sendo intoleráveis publicações “contrárias à moral e aos bons costumes” (MICHALSKI, 1979, p.31). Para Michalski, a medida “atingiu de raspão o teatro, mas deu um golpe de misericórdia na liberdade de expressão no país” (p.31). Desse modo, estava tolhida mais uma das possibilidades para que o teatro e seu desejo de comunicação com a realidade brasileira da época se mantivessem, de algum modo, presente no cotidiano da vida do país.

Após a promulgação do AI-5, o governo militar promoveu uma forte campanha de difamação ao teatro e aos artistas. A relação que se estabeleceu passou por momentos de verdadeira tensão agressiva culminando em atos de autêntico terrorismo por parte de facções pró-militares. A insistência da difamação ao teatro percorria o terreno da “imoralidade” – supostamente presente em sua prática – diante da qual o grande público, na visada dos censores, era inocentemente vitimizado perante uma profusão de obscenidades e palavrões que se via nos palcos na representação das peças que mais captaram o espírito rebelde que a época exigiu. Ganhou notoriedade o “recado” enviado pelo general Juvêncio Façanha aos artistas de teatro e cinema, no início do difícil ano de 1968: “ou vocês mudam, ou acabam” (*apud* MICHALSKI, 1989). Compõe a referida declaração, ainda, a afirmativa do general segundo a qual os artistas “intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos que entendem de tudo, menos de teatro” (*apud* MICHALSKI, 1989). O general dá o tom da desgastada relação que se veria nos anos seguintes entre os órgãos do poder militar e os artistas de teatro.

O fato é que resistir ao nível de repressão ideológica alcançado durante o regime militar era tarefa cada vez mais difícil. Embora a arregimentação de alguns grupos se mantivesse empenhada em prosseguir com as ações contra o cerceamento da prática artística,

a classe teatral se viu obrigada a, em alguns momentos, arrefecer seus nervos – não o seu descontentamento – e também desenvolver outras formas de resistência em suas ações contra o regime militar e os moldes da censura imposta. A partir de uma sistemática política de criminalização do teatro, segundo Michalski (1979):

Tímidos protestos isolados continuaram surgindo esporadicamente contra algumas arbitrariedades particularmente chocantes, perdendo-se no silêncio ao qual a mordaza imposta à imprensa os condenava. A gravidade dos riscos a que qualquer assinatura aposta num abaixo-assinado ou qualquer manifestação coletiva de repúdio aos atos das autoridades expunha os respectivos responsáveis, e as medidas drásticas da intimidação, que levaram alguns expoentes da profissão, como Augusto Boal e José Celso Martinez Correa, à cadeia e ao exílio, disseminaram rapidamente um clima de medo dentro do qual nenhuma manifestação coletiva e pública seria viável (p.39).

O crítico evidencia a importância do papel que os artistas-articuladores da classe teatral, em conjunto com inúmeros outros – como mobilizadores diante de uma realidade politicamente conturbada. O desmantelamento das ações organizadas de resistência ao teatro passou pela “expulsão” de figuras do gabarito dos encenadores anteriormente citados. Foram justamente os expoentes artísticos de formação política mais coesa que se destacaram como referência de relutância dentro do contexto da ditadura, impondo-se para parte deles o exílio. São notórios os exemplos do já mencionado Boal, preso e exilado em 1971; e José Celso, preso e exilado em 1974.

Muitos foram os fatores preponderantes na perda de articulação que a classe teatral apresentou durante os primeiros anos do regime militar. Ela se viu durante um longo período sofrendo cerceamentos diante dos quais o medo do aparato repressor do Estado desembocou no evidente temor, por parte dos artistas, de perderem a mínima condição de sobrevivência profissional. Além dos inúmeros artistas-articuladores exilados, algumas referências de resistência importante tiveram, por circunstâncias diversas, suas presenças precocemente perdidas. É o caso da atriz Cacilda Becker e Oduvaldo Viana Filho. A primeira esteve à frente da presidência da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, período durante o qual se tornou um verdadeiro baluarte contra a repressão, em defesa dos artistas. O segundo foi um dos mais engajados dramaturgos brasileiros, cuja contribuição na investigação das classes populares no Brasil é mais do que notória. Ao lado desses fatores, Michalski (1979) considera que houve por parte do regime militar uma ação importante no sentido de cooptar artistas através de “diversas formas de subvenção e da concessão da lei de regulamentação e da profissão” (p.40) o que, segundo o autor, viabilizou economicamente algumas produções

teatrais que passavam ao largo do interesse pelo engajamento político. Outro importante fator de interferência nesse processo diz respeito à crescente ascensão da telenovela no Brasil, que levou muitos artistas de teatro a migrarem seus interesses mais imediatos para a TV, garantindo salários melhores, prestígio nacional, cujo desdobramento foi “neutralizar eventuais arroubos de inconformismo” (p.40-41) nos artistas a ela submetidos.

Diante do medo provocado pelos acontecimentos históricos que tomaram corpo no período estudado, especialmente no que diz respeito aos rachas ideológicos, a autocensura também se apresentou como um fator de arrefecimento da classe teatral. A constante vigilância por parte da ditadura e seus órgãos de Estado, obrigou parte dos artistas a buscarem outras formas de se comunicar com o seu público que não aquela de sua predileção ou filiação estética e ideológica. Michalski (1979) sugere que a autocensura tenha existido, embora a contragosto, atuando de modo inconsciente em todas as atividades ligadas ao teatro, arte que durante os anos pós-1964 tornou-se bastante visada pela censura. É possível afirmar que a autocensura como resposta a um Estado de fatores negativos à produção criativa foi um processo que permeou o campo das artes, pelo menos, desde o período em que iniciaram-se de modo organizado e continuado as produções culturais, maiormente as artes do espetáculo, no Brasil.

Ao mesmo tempo em que os artistas batalhavam a sua sobrevivência, viam o teatro sofrer diversas arbitrariedades pelo seu viés politicamente desinteressante para a ideologia do regime militar. Tornou-se emblemático o ocorrido durante a representação do espetáculo *Roda Vida*, de Chico Buarque de Holanda, com encenação de José Celso Martinez Correa: em julho de 1968 o teatro foi invadido e o elenco espancado por um grupo terrorista ligado ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC). No mesmo ano aconteceu, sob tensão desobediente, a *Primeira Feira Paulista de Opinião* que contava com a colaboração de diversos autores, entre eles Plínio Marcos. Seguramente a figura da atriz Cacilda Becker foi preponderante para que o evento se realizasse, embora os textos a serem apresentados durante a Feira tenham sofrido, ao todo, 71 cortes, horas antes da estreia (MICHALSKI, 1979). Além desses acontecimentos, foram inúmeras as idas e vindas em torno de muitas das obras de Plínio Marcos, motivadas pela censura que elas sofreram: *Navalha na Carne*, *Abajur Lilás*, *Quando as máquinas param* entre outras peças do autor foram bandeiras de luta pela liberdade de expressão, como evidenciarei na seção seguinte deste trabalho, dedicada a uma leitura do período em que o autor santista se dedicou ao teatro e o panorama histórico da época, sob o viés do cerceamento sofrido pelos artistas de teatro da época.

## 2.7. O Estado Republicano: o maior provedor da censura.

Os corolários de todo debate travado até aqui são os que agregam à ação da censura alguns dos valores que ela, como fenômeno estritamente político e ideológico, preconizava: sua visão frequentemente paternalista acerca da produção cultural e seu autoentendimento como tutora das diversões públicas atestam esse fato. Esses fatores estão diretamente relacionados ao papel que os órgãos censores assumiram em praticamente todo o período de sua atuação no Brasil, segundo o qual cabia a eles julgar as obras que lhes eram conferidas, não apenas esteticamente (como a princípio se cogitou) mas também – e sobretudo durante o atordoado século XX – ideologicamente. Essas consequências associadas à crucial moralidade de parte da sociedade que naturalizou as ações de tolhimento criativo, possibilitaram o desenvolvimento de um projeto de censura como Aparelho Repressivo de Estado (KHÉDE, 1981), cuja força de ação coercitiva chegou aos arbítrios policiaiscos praticados durante a ditadura militar pós-1964.

O regime militar brasileiro chegou ao fim após 21 longos anos de existência. O desejo de reabertura política aliado ao insustentável desgaste ideológico da ditadura levou, no final da década de 1970, aos debates em torno do modelo de reabertura a ser adotado na transição democrática. Este evento envolveu, entre outros temas, a anistia de inúmeros intelectuais e artistas que encontraram no exílio o único modo de conseguir expressar suas ideias sem colocar em risco suas vidas. Diante de todo movimento em torno da democracia de fato, em 1983 foi extinto o DOPS, ação premente diante do contexto histórico de revalorização do diálogo com diferentes forças políticas da sociedade. Nesse sentido, o papel que o Estado republicano teve no desenvolvimento de políticas voltadas à coerção foi preponderante para que a censura lograsse êxito. Segundo Carneiro (2002), foi justamente esse Estado, “censor por excelência”,

[...] o responsável pela mutilação da cultura nacional interferindo, negativamente, na construção do conceito de cidadania. O aparato policial, organizado durante décadas de modo a perseguir os “homens de ideias”, deve ser considerado como um dos promotores da barbárie, da violência, da segregação e da intolerância, marcas registradas deste século XX. O Estado tem aqui a sua responsabilidade enquanto gerenciador e legitimador da brutalidade, promotor do medo e da autocensura (CARNEIRO, 2002, P.167).

Como dito anteriormente, em certos momentos de arrocho repressor foi necessário ao teatro e aos artistas arrefecerem. No entanto, reafirmo essa noção que é uma das hipóteses do presente trabalho: se há diversas formas de tolher, há diversas formas de resistir. Inúmeros intelectuais e artistas, entre os quais destaco o dramaturgo Plínio Marcos, conseguiram, pelas brechas e nos subterrâneos da resistência, colaborar com o aprofundamento da reflexão acerca do tempo em que viveram, desejosos de uma transformação da sociedade. Arrefecer, dentro desse viés, pode ser interpretado como encontrar outras formas de resistir à ditadura, superando sua condição de meros espectadores diante do caos político e ideológico que passava diante dos olhos. A um intelectual ativo como Plínio Marcos, entre tantos outros de reconhecida importância, coube a alcunha de autor maldito por “ultrapassar os limites entre o permitido e o proibido” (CARNEIRO, 2002, p.22). O comportamento desviante da ordem estabelecida servia como testemunho de sua atuação subversiva, corroborada pelas suas ideias publicadas em forma de textos dramáticos, sobretudo. Maldito ou bendito, o fato é que foi a partir da exploração desta faceta de sua subjetividade que se tornou possível ao dramaturgo colocar-se como artista diante de um contexto histórico de ditadura como o que aqui foi relatado (e que será aprofundado na seção a seguir).

A censura, dentro dos moldes aqui estudados, chegou ao seu derradeiro dia, no Brasil, com a promulgação do documento que colocaria o país perfilado junto às nações modernas do ponto de vista dos direitos à cidadania. Refiro-me à Constituição Federal de 1988 que, definitivamente, deu ao Brasil estofado do ponto de vista dos direitos e deveres dos cidadãos, de modo claro e juridicamente seguro. A Carta Magna veio selar a liberdade de manifestação de pensamento, a livre expressão intelectual, artística e científica dispensando a necessidade de licença prévia. A única restrição prevista na Constituição diz respeito a uma censura de caráter classificatório, indicativa do público-alvo preferencial para as atividades ligadas às diversões públicas, rádio e TV, modelo que até o presente momento tem se sustentado, sem maiores desgastes.

À guisa de conclusão, é importante lembrar que há fatos históricos que fazem do Brasil um país com evidentes bases autoritárias em sua formação, em especial os mitos em torno da superioridade de determinadas classes, mais empoderadas cultural e financeiramente, corriqueiros em nossa sociedade. Por este motivo, a censura, em maior ou menor medida, ronda as nossas ações cotidianas, muitas vezes de modo velado e pouco notada como tal. A censura institucionalizada como política de Estado, muitas vezes, se dá como reflexo de uma prática que possui legado junto ao corpo social, ou seja, é uma realidade que ele já conhece.

Assim, o autoritarismo não se estabelece em momentos historicamente marcados ou pontualmente; por vezes ele nos ronda quase que como um desejo de devoção eterna diante do qual nos curvamos. Diante de uma onda neoconservadora que sofre o país – cujo reflexo pôde ser conferido nas reações de determinados grupos sociais após o resultado das eleições presidenciais em 2014 e a reeleição de Dilma Rousseff –, discursos autoritários travestidos de populismo podem abrir brechas para um poder autoritário se estabelecer. Por exemplo: é fato reconhecido pela imprensa nacional que elegemos, em 2014, o congresso mais conservador desde o golpe de 1964. Como exemplo não menos importante, recentemente o Brasil assistiu à chamada “polêmica das biografias”, capitaneada por um grupo de grandes artistas da música brasileira, associados junto à “Procure Saber”. O grupo reivindicou a necessidade de autorização prévia para a publicação de biografias dos seus componentes, dentre eles Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda. A ação da associação foi considerada por muitos jornalistas e pesquisadores como censura prévia, portanto, anticonstitucional.

O presente trabalho reflete o papel de um resistente contra o tolhimento da liberdade de expressão: o dramaturgo Plínio Marcos. Pretende ser uma contribuição para o pensamento crítico em torno da censura, pautada na obra do dramaturgo e sua relação com os órgãos de censura antes e durante os difíceis 21 anos de ditadura militar brasileira. Como refletido aqui, o poder instituído pretende, sempre, criar homens dóceis e, portanto, despolitizados e des-historicizados. Em tempos de democracia participativa, é preciso estar ainda mais atento aos elementos autoritários ao nosso entorno, sob pena de reproduzirmos, adestradamente, um pensamento que pode nos fazer andar para trás, em direção ao atraso.

A próxima seção deste trabalho é dedicada ao aprofundamento acerca da vida e da obra de Plínio Marcos, tendo como fio condutor a censura que sofreu sua obra. Retomarei episódios importantes de sua trajetória, enfatizando aqueles em que o dramaturgo se destacou como sujeito rebelde e militante da liberdade de expressão. É meu interesse refletir acerca das possíveis leituras da censura como fenômeno histórico e repressivo e o seu entrelaçamento com um artista do calibre de Plínio Marcos e seu incontestável temperamento rebelde.

de.....Plinio Marcos..... SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhão que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Volto todo em SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se **CERTIFICADO DE CENSURA** pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é cansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. capa em Veludo) - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão negro ! Tua mulher não te dá Não tem babado, alguém te enc  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
de dar ? Nojento ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice! é que é. Não de velhice! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
çar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada foragora velha cansa à tôa. Tem reumatismo. fora  
rçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora velha  
prá não ficar jogada fora sôzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do anor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôde a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, bou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
de ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôde  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da puta. lêle, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A gena vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente degra 2 Nojento ! Cafetão ! Mineteiro

**(PROIBIDA)**



### Seção III

**GERALDINO RUSSOMANO**

**censor responsavel.**

**(29/4/66)**



### **3. RETRATO DO REBELDE PLÍNIO MARCOS, O ARTISTA E SEU TEMPO (1958 – 1969)**

A partir das reflexões aqui estabelecidas, contextualizo na presente seção o período histórico relativo ao recorte do objeto da tese – as décadas de 1960 e 1970 – caracterizando-o como sendo um período de forte densidade ideológica, cujas vertentes político-ideológicas diversificadas exigiram dos artistas e intelectuais certo distanciamento de posicionamentos hesitantes. Logo, considero que os anos da movimentação política do mencionado período da história do século XX, no Brasil, foram aqueles nos quais o arranjo político fez eclodir uma geração marcadamente rebelde e insubmissa (que, evidentemente, conviveram com artistas conformados). Portanto, abordo a efetiva participação do dramaturgo Plínio Marcos de Barros (1935-1999) nos diversos movimentos em defesa da cultura brasileira contra a censura. Para tanto, remarco a ditadura militar como inimiga deliberada dos artistas de teatro (então considerados como sendo um aglomerado de subversivos). Dentro desse contexto, forjou-se a figura de Plínio Marcos e me atenho, especialmente, às suas escritas entre 1958 e 1969, tomando a trajetória do autor e sua obra como um caso excepcional de relação artista/mundo que possibilita uma leitura crítica possível do país nos anos de chumbo. A leitura e análise que executo tem como linha reflexiva a busca da identificação de indícios de rebeldia em sua relação com a escrita, o universo abordado por suas peças, suas personagens, seu recorte temático etc., elementos que caracterizam sua obra como novidade dentro do contexto do teatro produzido até então.

#### **3.1. O regime militar contra as artes do espetáculo**

A ditadura no Brasil, de modo semelhante a outros regimes de exceção do mundo, condicionou a vida cultural, política e social do país a percorrer os caminhos ideológicos que ela desejava. Através da autojustificativa promovida por um “arsenal legislativo” (SANTOS, 1996), capaz de legitimá-la, ela sobreviveu por longos 21 anos, percorrendo três décadas durante a segunda metade do século XX. O poder da ditadura militar brasileira e seu arsenal legislativo atuou na tentativa de esterilizar as formas de pensamento, sobretudo as que não coadunavam com seus ideais políticos e de sociedade. Deste modo, a noção de ordem social e política, segundo o regime militar, foi forjada, dentre outros fatores, a partir da interdição do

livre pensamento. A censura, como um dos principais agentes da interdição da liberdade de expressão antes, durante e mesmo depois do fim do regime de exceção, foi, durante as décadas de 60, 70 e 80, um dos garantidores da longevidade da ditadura pós-1964. O teatro, como arte diretamente pública por excelência tornou-se, no Brasil, altamente vulnerável diante do poder instituído. Se anteriormente era a Igreja uma das grandes inimigas da arte de representar – cuja crença era a de que o teatro atuava como suposta “empresa de Lúcifer” (SANTOS, 1996, p.294) –, durante a ditadura foi o Estado Republicano o grande promotor da interdição censória.

A derradeira ditadura militar brasileira tomou corpo a partir de 1964 com o golpe do insólito “dia da mentira”, 1º de abril. Os primeiros anos do novo regime, cujos entusiastas denominaram “revolução de 1964”, foram de gradual imposição coercitiva disfarçada de ditadura moderada. A forçosa tomada do poder das mãos do então presidente João Goulart, pelos militares, deveria ser apenas uma breve intervenção militar a fim de reaver a ordem social e política de uma suposta crise, na qual o presidente deposto havia colocado o Brasil, além de promover o afastamento do país de relações supostamente consideradas perigosas com países socialistas (Cuba, Rússia e China, sobretudo). O fato é que a ditadura durou 21 anos, até 1985, período durante o qual foram limitados os poderes do congresso nacional ao mesmo tempo em que se expandiram os do exército e do executivo federal (GASPARI, 2002a).

O espírito repressivo do regime militar tomou corpo no mesmo instante em que alçou o poder pelo golpe de Estado. Em seu bojo vieram a sistemática diminuição dos direitos políticos dos cidadãos e cidadãs a partir de Atos Institucionais, cujo fim era propiciar o desenvolvimento de um aparato legislativo que justificasse o golpe. O novo regime, portanto, suspendeu as garantias constitucionais elementares à liberdade de expressão e de opinião. Apenas nos dois primeiros anos de repressão, cerca de 2 mil funcionários públicos foram afastados ou tiveram direitos como dupla cidadania, emissão de passaporte dentre outros, cassados ou suspensos (GASPARI, 2002), tudo isso praticado sem nenhum tipo de pudor ético, comportamento próprio de regimes repressores. A justificativa para todos os atos de desrespeito aos direitos individuais seria a suposta luta, encampada por anos pelos militares, contra a corrupção – um mal eternamente presente na política brasileira – e contra a subversão, isto é, contra a possibilidade de expansão dos ideais socialistas no Brasil.

Tomo como ponto de referência crucial para o entendimento da promoção que o Estado fez da ação da censura e interdição como práticas cotidianas, a promulgação daquele

que seria conhecido como o mais violento Ato Institucional – o número 5 – ou o “golpe dentro do golpe” (RIDENTI, 2014, p.25), um endurecimento do regime ditatorial chegando a um nível de intolerância ideológica até então desconhecido na história do país. O ato garantiu ao governo militar plenos poderes para dissolver o congresso por tempo indeterminado, cassando os mandatos eletivos, reduzindo direitos políticos dos cidadãos, aposentando compulsoriamente funcionários públicos em pleno desenvolvimento de suas carreiras etc. Além disso, no campo cultural, foi banida a mínima possibilidade de diálogo entre as artes do espetáculo e a ditadura, dada a extrema perseguição às liberdades de expressão e de reunião até então garantidas pela constituição (RIDENTI, 2014; GASPARI, 2002a).

O slogan oficial da ditadura militar lançado em 1968, após a promulgação do AI-5, é eloquente quanto ao lugar devotado àqueles que se opunham de algum modo à nova ordem política estabelecida desde 1964: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Um dos principais (mal) feitos do Ato Institucional 5 foi suspender o *habeas corpus* em casos de crimes políticos contra a segurança nacional (rubrica esta bastante ampla, uma vez que a simples reunião de um grupo de teatro para decidir o próximo espetáculo a ser montado poderia ser considerada crime contra a segurança da nação). Não por acaso, o ano de 1968 foi exemplar no que diz respeito à militarização do governo e o seu modo de operação: crimes políticos passaram a ser julgados em tribunais militares e os suspeitos expostos a todo o tipo de descabimento físico e psicológico, como a escandalosa tortura como prática comum nos porões da ditadura, levando muitos ao fim trágico da morte nos porões (RIDENTI, 2014; GASPARI, 2002a). Em outros termos, o Ato Institucional 5 foi a porta de entrada para os crimes que a ditadura cometeu: prisões ilegais, regime de incomunicabilidade (que podia levar semanas) dos suspeitos, sequestros, variadas modalidades de tortura e toda uma sorte de práticas truculentas. A imposição da mais rígida censura às artes e aos meios de comunicação arrefeceu a agitação cultural que houve no período pós-1964, embora ela tenha sofrido sérias intervenções coercitivas disfarçadas com uma máscara de bondade que a ditadura usou até então.

A estratégia utilizada pelo regime ditatorial pós-1964 foi a da violência como detergente que limparia todas as “sujeiras” da política brasileira – a corrupção, especialmente – e, também, as “sujeiras” ideológicas – bem entendido, a onda socialista que avançava em diversas partes do mundo. O que se viu foi uma das páginas mais desgastantes da recente história do Brasil com um clima de instabilidade social e política geral, mas especialmente para os militantes, pensadores, artistas e os demais opositores do modo de operação que os militares praticaram à frente do executivo nacional. O regime militar tentou abafar todas as

manifestações do que, dentro do Palácio do Planalto chegou a ser chamado de “terrorismo cultural” (GASPARI, 2002a, p.230), alcunha pejorativa para designar as ações dos grupos de artistas que, declaradamente, se colocaram na trincheira oposta à do regime instalado pelos militares. Em outros termos, os artistas mais ligados à esquerda política seriam os “terroristas” potenciais que lutavam com as armas de suas produções culturais, de forte cunho ideológico, contra o regime imposto a partir de 1964.

Foram esses grupos e artistas os responsáveis por, na contramão e não obstante a truculência do regime ditatorial, transformarem os “anos de chumbo” no Brasil em tempos de resistência rebelde e insubmissa, comportamento associado à parte dos artistas daquele período, principalmente os que mais diretamente ligaram-se à esquerda política, mas não apenas estes. Não mensuro aqui se os artistas rebeldes lograram êxito em sua façanha contra o regime de exceção, mas levo em consideração este fato por sua importância para a história das artes no espetáculo no Brasil. O enfrentamento resistente diante de um regime que usou das mais vis armas contra os artistas, acredito, é por si só um grande ato de triunfo que deve estar registrada na memória da vida cultural do país.

A partir de um ferramental repressor bastante afiado, a ditadura atuou em muitos momentos, tendo como instrumentos as ações mais sujas em termos morais e éticos para higienizar ideologicamente a nação de uma suposta ameaça comunista que rondava os países latino-americanos. Desse rol, fazem parte perseguições, acusações sem provas entre outras práticas que levaram à prisão e desaparecimento de inúmeros militantes políticos e culturais. Parte dessas práticas foram sistematicamente negadas pelo alto escalão militar, uma vez que elas eram executadas por subalternos dentro da hierarquia militar, embora com consentimento da linha de frente do regime, no caso, militares de alta patente, incluindo os grandes ideólogos do regime (FICO, 2001, p.101).

O regime militar encaminhou-se por rumos que o aproximou, a partir de suas práticas torpes, do que há de pior na memória política recente do Brasil. A partir da criação de órgãos como o Serviço Nacional de Informação (SNI), em 1964 – do qual o diretor possuía status de ministro de Estado – a obsessão dos militares foi dedicada à captura de possíveis divulgadores de ideais contrários aos seus e que, por isso mesmo, pudessem pôr em contestação a ditadura instalada. Tornou-se comum, como exemplo, a figura do “informante”, em geral civis identificados com o regime que se prontificavam a fornecer informações – muitas vezes de ordem pessoal – sobre vizinhos, amigos, professores, artistas ou qualquer outra pessoa com a qual mantivesse algum tipo de contato, desde que sobre eles recaíssem suspeitas relativas às

suas adesões políticas ou algum crime contra o que se chamava de segurança nacional. As informações então cedidas compunham os dossiês dos possíveis inimigos da ordem política cujo viés interpretativo seguia a ordem pragmática dos ditadores: não se enquadra, logo, é inimigo.

Do mesmo modo que a informação colhida a partir de depoimentos eram triados e classificados segundo a sua probabilidade de veracidade, os vigiados eram rotulados segundo o padrão do regime. Criou-se um *hall* de cidadão de diferentes matizes ideológicos seguidamente acompanhados pelo poder central do país, a partir de uma prática de higienização ideológica fortemente recorrente a partir da instalação da ditadura. Os predicados compunham uma ficha individual na qual constavam as avaliações dos sujeitos patrulhados, classificados como: “democrata”, “comunista”, “esquerdista”, “sem posição definida”, “não há registros”, “registros não permitem opinião conclusiva”, classificações relativas à formação ideológica do vigiado; por sua vez: “integrado”, “adesista”, “contrário”, “contra-revolucionário” (FICO, 2001, p.98-99) eram classificações relativas à posição do sujeito vigiado em relação à ditadura. Assim, o regime militar lançou mão de várias modalidades de controle das práticas dos cidadãos e cidadãs como forma de garantir a estabilidade do governo ditatorial. A prática informativa de parte da sociedade civil é, também, uma confirmação de que o logro do golpe se deu por conta do inestimável apoio civil quecom seu calço sustentou os acontecimentos daquele primeiro de abril de 1964.

A ideia de uma revolução socialista pairava nas mentes e nos corações daqueles que engrossaram as fileiras da cultura de esquerda no Brasil, dentre eles muitos artistas. É fato que o debate estético estava contaminado por esse ideal de sociedade mais justa, cultural e politicamente democrática. Mesmo o tolhimento mais absurdo da liberdade de expressão – do qual censura em todas as suas modalidades é símbolo – de alguns artistas de teatro foi exigido o comportamento militante de esquerda, o que fez dessa arte um palco de resistência, por vezes, pautada no romantismo das práticas e ações. O embate e o debate “tenso e criativo” que se estabelecia nos movimentos sociais e nas expressões artísticas – o teatro dentre elas –, estava situado entre a “rebeldia” em contraposição à “ordem”; por seu turno, a ideia de uma “revolução social” (RIDENTI, 2014, p.28) – bem entendida, uma revolução socialista – construída sobre trilhos diversos daqueles que a ditadura praticava, povoava o imaginário de uma geração. Para usar o jargão preferido pelo Palácio do Planalto para aludir ao principal embate da época: contra os promotores da anarquia instalava-se a ordem estabelecida pelo regime ditatorial, vigilante da ética e da moral no país (GASPARI, 2002a). Destarte, os

artistas, considerados, sem exageros, verdadeiros “terroristas culturais”, seriam identificados, na visada do governo militar, como baderneiros e promotores da desordem política e cultural.

O que permitiu o adentramento do país num governo ditatória de direita e que, a partir de 1968, se aproximou do terrorismo, foi o golpe de Estado de natureza civil-militar. O apoio direto dado por diversos setores da sociedade bem como o apoio de grupos empresárias e de importantes figuras da política aos eventos pré-golpe, serviram como alicerces ideológicos dos militares que praticaram a tomada do poder de fato. A partir disso, intensificou-se no país ações de natureza ideológica que “justificaram” diversas ações proibicionistas dos governos militares, que se sucederam no poder durante os longos anos de ditadura. Toda a movimentação em torno da reorganização partidária – os dois únicos partidos que existiam eram o Arena, da situação, e o MDB, oposição de baixa envergadura política –, da relação com a censura, da deliberação dos Atos Institucionais e seus desdobramentos puderam ser sentidos no campo das artes, mormente no campo do teatro. Coube a esta modalidade artística a mais franca e direta batalha contra os atos de repressão e aos intelectuais, de modo geral, a constante crítica às ações governamentais no campo da macroeconomia sobretudo as pouco críticas ações governamentais que, em plena consciência de suas ações comerciais empoderou o imperialismo dos Estados Unidos, ajudando a consolidá-lo. Nesse campo, o alvo de críticas de parte da intelectualidade brasileira e também de parte dos artistas era a contradição evidente no fato de o Brasil não ter conseguido superar sua posição de país fornecedor de matéria prima, permanecendo, como sempre, entre os países de baixa concorrência em termos de ciência de ponta. Aliado a este fato está outro que se configura como uma das pautas mais recorrentes em determinados grupos de mobilização artística: a dificuldade da superação da pobreza e a miséria no país, que figurava nas favelas e becos das cidades, provocando a comoção de muitos artistas.

Por seu turno, e no sentido de arrefecer os ânimos ideológicos dos que se opunham ao regime, as políticas de segurança nacional foram amplamente aprimoradas: da criação do já mencionado Serviço Nacional de Informações (o SNI), em de junho 1964 à de Lei de Segurança Nacional de março de 1967. Todos esses eventos representavam anseios incontidos da ala mais radical dos militares que, na maturação de suas ações de cunho repressivo, viriam a desembocar na promulgação do mais radical dos Atos Institucionais, o AI-5, de dezembro de 1968. A partir dos inúmeros órgãos de segurança, o regime militar pôde pôr em prática uma série de ações repressivas, protegidos, dentre outras coisas, pela noção de estabilidade

que, supostamente as siglas garantiam aos referidos instrumentos policiais da ditadura – em torno da ideia de segurança nacional, por exemplo.

### 3.2. A persistência da desigualdade e a reação dos artistas

Do ponto de vista financeiro e social, o que se via no Brasil durante os anos de chumbo era uma economia que por determinado período sobreviveu bem – acima de tudo a partir de 1968 – sem que, no entanto, houvesse a distribuição da riqueza produzida. O crescimento econômico alcançou números significativos após anos de relativa estagnação: PIB revigorado, exportações em alta, flagrante crescimento do setor industrial (especialmente o automobilístico e o da construção civil). Assim, o Brasil alçou a décima colocação entre as economias do mundo e a primeira ao sul do hemisfério (GASPARI, 2002b). O Brasil se tornara, então, uma suposta zona de tranquilidade para investimentos estrangeiros, o que reverberou na dependência de nossa economia às grandes economias da época; por outro lado as classes abastadas estiveram integradas a partir do poderio financeiro garantido pelos números da economia. O país viveu momento de certa euforia econômica, que reverberou em algum desenvolvimento em termos de infraestrutura, com a implementação de inúmeros empreendimentos como estradas, pontes, monumentos etc., e, por seu turno, a classe média, numa demonstração de sua satisfação, investia seus dividendos em automóveis do ano e imóveis nas grandes cidades ou no litoral. Como revés que caracteriza a natureza do desenvolvimento preconizado no período, apenas poucos empresários, em geral, associados ao capital especulativo, lucravam bastante em detrimento de uma maioria de trabalhadores cuja mão de obra barata era a força da construção do desenvolvimento que o país demonstrou na época. Em meio a esse panorama, a própria classe média também sofreu rachas importantes: uma parcela dela se viu beneficiada por ganhos financeiros importantes advindos do “progresso” econômico, que a movimentação antes e durante o milagre econômico possibilitou (MOSTAÇO, 1982), malgrado o aprofundamento das diferenças entre ricos e pobres; a outra metade se viu igualmente frustrada – como a classe trabalhadora, “proletarizada”. Ao que Mostaço (1982) acrescenta:

Estes intensos choques de expectativa e frustrações em relação ao sistema econômico-financeiro geraram uma parcela da classe média *sui generis*: contestadora, auto-marginalizada, que entrou nos desvios das normas

instituídas (quer pela ideologia dominante quer pelos padrões burgueses em curso) uma forma de expressão toda própria. (MOSTAÇO, 1982, p.123-124).

Amencionada parcela da classe média se viu, de algum modo, órfã de ganhos financeiros que uma minoria dela garantiu para si. Os mais altos salários, os mais zelosos cargos de executivos, os postos mais elevados do funcionalismo público entre outros continuaram sendo “loteados” entre os mais ilustres representantes da classe média. Afora a garantia de alguma estabilidade financeira não muito elevada, a parcela – por assim dizer – desassistida dessa camada, não galgou os ganhos que almejava. De posse de alguma consciência política e desejosos de reais mudanças na sociedade, foram justamente alguns representantes dessa parcela do estrato social médio do Brasil, os responsáveis por mudanças significativas em termos de comportamento, revolução intelectual e novas experiências no campo das artes e da cultura, de um modo geral. Dela faziam parte pequenos empresários, professores, profissionais liberais com formação universitária, alguns oficiais militares, artistas (RIDENTI, 2010, p.146)) e toda uma sorte de detentores de certo capital cultural pouco acessível às classes menos favorecidas. Por seu turno, as classes que mais lucraram com a ditadura não se esforçaram no sentido de retomar o rumo da normalidade democrática no país, uma vez que eles reconheciam no regime ditatorial a garantia de sua prosperidade econômica. Em outros termos, com ganhos econômicos garantidos, pouco importam os ganhos ou traumas políticos do país, muito embora o crescimento da economia aprofundasse o fosso da pobreza, flagrante à época.

Tomo como ponto de orientação a proposição didática que Mostaço (1982, p.75 e 119) sugere ao decupar a era militar que se apossou do poder central no Brasil pós-1964 em três etapas: de 1964 a 1969, no qual os principais acontecimentos do ponto de vista político foram o estabelecimento do AI-5 e a promulgação da Lei de Segurança Nacional. Se havia até então alguma dúvida quanto ao caráter militarista e repressor do regime – que para muitos reaveria a normalidade democrática em poucos anos –, ela acabou, a partir de 1968, com a “dubiedade” da ditadura. Entre 1969 a 1974, aconteceu o período de maior repressão político-ideológica que obrigou o teatro, e outros campos da cultura, a desalentar-se em ações menos pretensiosas – e não menos ousadas –, visto que muitos artistas e intelectuais foram exilados. Ao fim do período, o assimchamado milagre econômico demonstrou chegar a seu limite e o regime vê-se obrigado a abrandar; de 1974 a 1985, organizações políticas dentro e fora da esquerda com os movimentos sociais forçam a abertura gradual do regime. Do ponto de vista da cultura, todas as organizações que pautavam ideias de renovação política foram colocadas na



clandestinidade, o que fez o Brasil assistir a uma verdadeira caça às bruxas aos diversos setores da cultura militante. Coube a estes mesmos grupos resistir diante da verdadeira varredura ideológica que não concebia a presença de movimentos discordantes. Destarte, toda ação contra a ditadura era interpretada como potencialmente perigosa e digna do mais pesado combate. É o caso, por exemplo, da guerrilha urbana e rural instalada em algumas regiões do país por organizações clandestinas, parte delas de ideais socialistas. Ela serviu como justificativa para o regime tornar-se “[...] violento e terrificante, institucionalmente repressor, implantando leis de exceção e exercendo um rígido controle sobre a circulação de informações, controlando acintosamente a liberdade de expressão através da grossa Censura” (MOSTAÇO, 1982, p.124).

Muitos artistas de teatro manifestaram, a partir de uma radicalidade existencial (ONFRAY, 2009), o seu desacordo com a ordem estabelecida pelo poder militar pós-1964. As artes passaram a ser vistas, mais do que nunca, como difusoras de um ideário de crítica social que perpassava a sociedade de classes, a miséria, a fome e os demais problemas dos países do, assim chamado, terceiro mundo. Como paradoxo do momento vivido, surgiram movimentos como o da contracultura, cujo matiz ideológico caminhou por rumos próprios, diverso da militância engajada de esquerda. Ela identificou como seu principal inimigo o autoritarismo que o regime militar personificava e atuou no sentido de “desinvestir a sociedade” de tudo aquilo que ela acreditava, até então, estar investida. A mudança efetiva de comportamento social estava na linha de frente da militância não-ortodoxa contracultural. Em vista disso, o absurdo tornou-se fato cotidiano como estratégia de desagregação da ordem vigente, bem como “o uso da droga” como bandeira política”, a “desarticulação do discurso” dentro do mesmo viés de desmonte ideológico e a psicanálise como ferramenta de autodescoberta (MOSTAÇO, 1982), todas elas, características da atuação da contracultura no campo da militância política.

Nesse panorama político, o marxismo da militância à esquerda demonstrou, a partir de determinado período, um desgaste no seu alcance enquanto plataforma propositiva para o país, dada a alta perseguição que tal corrente ideológica sofreu. O mesmo aconteceu com os representantes da contracultura, no entanto, esta última arejou o quadro ideológico a partir de suas proposições e, em certa medida, demonstrou que era possível fazer política de alto calibre sem, necessariamente, ser membro do Partido Comunista ou ser um representante do que era considerado como “caretece” de esquerda, representada pela falência da ortodoxia de sua condução e visão de mundo. Com a contracultura, o panorama artístico aprendeu que não

havia transformação social possível sem a profunda transformação pessoal, o que perpassa a mudança do comportamento e dos valores diante da vida. Assim, o viés militante contracultural identificou-se, mais do que com o apregoado proletariado das frentes socialistas, com as minorias de modo amplo: dos negros excluídos aos direitos homossexuais, passando pelos miseráveis dos morros cariocas aos cultos afro-brasileiros, desembocando no samba como resistência cultural. Portanto, “O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político” (HOLLANDA, 2004, p.77)

Todo movimento contracultural está bastante próximo daquilo que Ridenti (2014, p.38-39) identifica como motivador da subjetividade transgressora do artista: possivelmente um traumatismo “ético-cultural e político-moral” inevitável diante das engrenagens do capitalismo tão combatido à época. Muitos artistas encontraram na radicalidade política e estética uma forma de trilhar um rumo diferente do que se via de fato. A Guerra Fria aprofundou os rachas ideológicos do pós-Segunda Guerra Mundial levando, no caso do Brasil e do cone Sul do continente Americano, ao poder uma série de governos golpistas de direita na forma de ditaduras, cujo principal temor era o de que os ideais socialistas se alastrassem e tomassem o mundo de modo contundente. Por outro lado, diante dos números referentes à condição sociocultural da época e da cada vez mais evidente precarização da vida da classe trabalhadora, coube a alguns artistas, num rompante de romantismo juvenil altamente compreensível para o período, portarem-se como a voz dos que não tinha voz. Segundo Ridenti (2014, p.40), uma “[...] sociedade em que os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, em que as classes não se reconheciam [...] encontrando dificuldades para fazer-se ouvir ou mesmo para articular a própria voz”, fez surgir o que o autor chama de “setores ventrílocos” (p.40), isto é, intelectuais e artistas que se dispuseram a promover a visibilidade de setores desassistidos da sociedade. Coube a alguns artistas do teatro promover, no sentido que lhe foi possível no momento histórico aqui evocado, portarem-se como porta-vozes das demandas sociais de classe no Brasil, maiormente as menos favorecidas. A mais imediata crítica possível a essa forma de agir, refere-se ao fato de membros das classes artísticas difundirem, muitas vezes, uma visão paternalista de assistência ao “povo”. Diante do contexto histórico e das ideologias dominantes à época, é possível afirmar que a condição política dos anos de 1960 e 1970 não permitia meios termos nos posicionamentos. Por isso, quem militava pelo povo deveria fazê-lo do modo mais apaixonadamente romântico possível, com todos os riscos que essa atitude poderia incorrer.

Evidentemente esta é uma reflexão possível com o afastamento histórico, uma vez que no calor das horas o mais importante era resistir à ditadura e fazer arte.

### 3.3. A resistência do Arena, Oficina, Opinião e dos CPC's

Como protagonistas desse período da história do Brasil e do teatro brasileiro, considero importante a demarcação de alguns dos principais grupos artísticos que atuaram como *fronts* de batalha contra a repressão. Faz-se notória a trajetória de, pelo menos, quatro experiências estéticas dedicadas à ação militante em vertentes bastante diferentes, no entanto, complementares que, a partir de suas atuações, contribuíram para o arejamento da produção de teatro no Brasil sobretudo no que diz respeito ao desmonte do “modelo burguês de produção teatral” (MOSTAÇO, 1982, p.184). Refiro-me às trajetórias do Teatro de Arena, do grupo Oficina, do grupo Opinião e dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Todos os artistas envolvidos nas mencionadas atividades sofreram ações da censura, visto que o princípio de seus trabalhos estava baseado em um alto calibre político e, também, muito embora por vezes sacrificado, num alto calibre estético. Como duas das principais lideranças do Teatro de Arena, os dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri – como porta-vozes de uma geração de artistas engajados –, pretendiam fazer da cena teatral a ideal ferramenta política que tornaria possível a tomada do poder pelo povo. Não é à toa, por exemplo, que em *Eles não usam Black-tie*, de 1958, é o proletariado quem se faz protagonista, sendo a citada peça de Guarnieri considerada, por suas qualidades artísticas e inovação, um dos marcos estéticos e políticos do teatro no Brasil. Uma das concepções fundamentais na formulação dos grupos anteriormente mencionados diz respeito ao fato de que, para todos eles – ao menos em alguma fase de sua produção – a natureza política do homem deveria superar a sua natureza estética (MOSTAÇO, 1982). O projeto político que pretendia dar à classe trabalhadora status de protagonista de seu tempo exigia pressa, uma vez que se acreditava que a revolução popular ocuparia o poder em pouco tempo – como aconteceu em Cuba no final da década de 50.

Mais do que compreender os fatos relacionados aos grupos mencionados, interessa-me, especialmente, a compreensão dos princípios estéticos e políticos que os nortearam e que guardam semelhanças, do ponto de vista mais imediato, em termos da ação política, mas que, do mesmo modo, guardam disparidades que devem ser destacadas. Por exemplo, as ações do

grupo Opinião e do Teatro de Arena foram, dentre os grupos mencionados, aquelas que mantiveram uma linha de atuação mais ortodoxa de uma esquerda identificada com o Partidão, mas de frágil contato popular. Noutras palavras, o Teatro de Arena não logrou, como desejava, atingir as massas populares, fato este que, com equívocos ou não, os CPC's da UNE, conseguiram. Para o pesquisador Edélcio Mostaço (1982, p.59), esse grupo de ação artística conseguiu efetuar umas das mais “abrangentes e palpáveis experiências da cultura popular” posta em prática no Brasil. Fez parte da experiência estético-política deste último a intensa troca entre artistas – amadores ou não – de parcela do Brasil, uma vez que suas ações agregavam-se à atividade estudantil, fundamental para o seu sucesso, inclusive na atenção e troca efetiva com às classes populares.

Os artistas do CPC, cuja linha de frente incluía nomes como Oduvaldo Viana Filho, Milton Gonçalves, Leon Hirszman, Ferreira Gullar, Cacá Diegues – entre outros de expressiva contribuição cultural –, negaram de diversas formas o lugar social do artista como ente sublime e elevado. “Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes [...]” (HOLLANDA, 2004, p.135), é possível ler no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, de 1962. Segundo o ideal romântico assimilado pelo grupo, os artistas viam-se diante de uma encruzilhada ideológica, perante a qual havia dois rumos a seguir: ou o da atuação militante consciente, cujo fito era o de “interferir na conformação e no destino do processo social”, bem entendido, mudar o mundo tornando-o mais justo; ou a passividade conformada, tornando-se “um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar” (HOLLANDA, 2004, p.136) frente a uma realidade política e social difíceis. Os ideais – dos quais o principal binômio pode ser adensado na relação “conformismo ou revolução” – conformaram parte da mentalidade juvenil de um período durante o qual o Brasil se viu, em um relativamente curto espaço temporal, diante de inúmeros acontecimentos no panorama político: do idealismo desenvolvimentista legado por Juscelino Kubitschek à crise política culminada com um golpe militar, passando pela renúncia de um Presidente da República eleito com a bandeira do combate à corrupção varrida pra fora do país. E, no entremeio desse jogo, o que justifica a ação militante dos CPC's: o povo continuava desassistido e parcela dele na miséria. O esforço era, portanto, o de fazer dos seus integrantes, “povo” e do “povo”, integrantes dos CPC's sendo que para isso era fundamental falar a “sintaxe das massas” (HOLLANDA, 2004, p.162) para lograr os objetivos almejados. Como pensamento-síntese deste *modus operandi* artístico e ideológico, cito mais uma vez o Anteprojeto:

Se a arte não for um permanente protesto contra o absurdo e, ao mesmo tempo, um esforço consequente por erradicá-lo, se a arte se reduzisse a ser a deusa propiciadora do orgasmo estético, então seria bem pouca coisa a arte e seria de todo injustificada a existência de uma arte que pretende ser popular e revolucionária (HOLLANDA, 2004, p.166).

Por seu turno, e em evidente contraponto com a proposta anterior o Teatro Oficina, foi o que mais caminhou por matizes estéticas (e políticas) diferentes passando do teatro identificado com o a esquerda tradicional até encontrar-se com a matriz que melhor agregaria ao debate ideológico da época, qual seja, o teatro que podemos chamar de anarcotropicalista. A partir deste viés, o Oficina encontrou-se consigo mesmo e firmou-se como um dos fundamentais grupos de teatro dos anos de 1960, do qual a longevidade e relevância artística alcançam a contemporaneidade das primeiras décadas dos anos 2000. A compreensão tomada pelo grupo de que o teatro da época efetivamente não alcançava as classes populares permitiu que o Oficina mudasse sua estratégia, tendo como objetivo atingir aquela que seria a faixa majoritariamente pública de seus espetáculos: a classe média. Portanto, falar diretamente a elas tendo como ferramenta o escárnio e a irônica autocrítica lograria maiores efeitos nas mudanças de pensamento e de postura, como se desejava. Assim como *Eles não usam Black-tie* é considerado um marco do teatro de esquerda produzido pelo Teatro de Arena, *O rei da vela*, encenação de 1967 para texto da década de 1930 de autoria de Oswald de Andrade, é um marco do teatro em sua faceta Tropicalista. A figura do seu encenador José Celso Martinez Correa, como seu mentor, teve substancial sensibilidade no estabelecimento dos princípios que o grupo seguiria dali em diante. A crença do encenador passou a ser depositada na “arte da transação”, isto é, a arte de estabelecer outra relação com o dinheiro, pensamento ao qual alia o que acreditava ser o único antídoto contra o estado de coisas que se vivia em períodos de liberdade tolhida: a anarquia – que não se confunde, segundo o encenador, com a ausência de governo, mas com a ausência de dominação (MOSTAÇO, 1982, p.150). Deste modo, o grupo Oficina firmou-se como um dos precursores de uma contracultura que viria estabelecer-se no panorama estético no Brasil, poucos anos depois, e o Teatro de Arena com o Opinião e os CPC’s da UNE se aliaram às forças ligadas a um marxismo legendário e estabelecido.

É evidente que a cultura de esquerda vastamente difundida em determinados meios culturais do Brasil pós-golpe de 1964 garantiu para si certa hegemonia do ponto de vista da divulgação de suas ideias, bem como o engajamento de setores das classes médias, principalmente, estudantes universitários, intelectuais e profissionais liberais. Alguns fatores influenciaram a verdadeira guinada intelectual dos primeiros anos da década de 1960. O

crescente mercado editoria do país que, em determinados momentos pôs em evidência a divulgação de textos e outros estudos francamente socialistas, pode ser considerado um dos elementos determinantes da difusão crescente dos ideais marxistas no Brasil. Além disso, a formação cada vez mais sólida de intelectuais cujos trabalhos pautavam prioritariamente esse viés interpretativo da história e da vida social também surge como um dos desdobramentos de um mais forte mercado editorial à esquerda<sup>10</sup>. O fato é que os intelectuais, de um modo geral – especialmente os marxistas –, ganharam maior relevo dentro do contexto social e político apontando rumos para o futuro do país. Figuras como o antropólogo Darcy Ribeiro e o economista Celso Furtado pautaram questões cruciais da agenda brasileira do período e efetivaram a participação intelectual no destino do país.

É interessante pontuar que foi a guinada intelectual que encorajou a geração de artistas dos grupos anteriormente referidos a, também, colocarem-se como pensadores das demandas brasileiras da época, na arte e na vida. Resguardadas as diferenças estéticas e políticas entre os diversos coletivos artísticos da época, é notório o deliberado viés de esquerda que parte deles tomaram. Diante disso, a produção cultural de cunho socialista/marxista manteve certa hegemonia dentro do panorama ali apresentado, notadamente nos meios mais intelectualizados ou estudantis. Isso se deu devido à ampla articulação e difusão efetivadas pelos grupos de esquerda que conseguiram, de certo modo e diante de um público de classe média bastante específico, enfraquecer grupos discordantes nos quais a linha ideológica caminhava entre o moralismo religioso, um nacionalismo estéril ou até mesmo aproximando-se de linhas mais radicais como o fascismo mais explicitamente agressivo. Esse fato tornou “o quadro da cultura brasileira [...] o grande terreno da prática política” (MOSTAÇO, 1982, p.86). Amencionada hegemonia não se deu de modo festivo ou de fácil compreensão: muitas foram as formas criadas para não ceder de modo covarde ao endurecimento provocado pela diminuição das liberdades individuais e coletivas promovidas pelo regime militar instaurado. A cultura de esquerda encontrou ambiente árido para florescer mantendo-se coeso, em maior

---

<sup>10</sup>É importante destacar a fundamental participação nos movimentos de oposição ao regime de exceção no Brasil de diversas editoras que aliaram-se as suas publicações aos ideais antirrepressivos. Dentre as mais significativas elenco a editora Civilização Brasileira, (responsável pela publicação, entre outras, da *Revista da Civilização Brasileira*); Brasiliense; Duas Cidades; Global Editora (pela qual saiu *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda); Alfa-ômega (pela qual saiu o best-sellers de Fernando Morais, *A ilha, um repórter brasileiro na ilha de Fidel Castro*; Codecri (que publico a primeira edição de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira); Paz e Terra; Vozes; Zahar Editora entre outras. Embora não seja possível afirmar que todas as editoras do conjunto que destaco fossem ligadas à esquerda política, é patente o fato de que foi através delas que muitos relatos e estudos acerca da cultura de esquerda e mesmo sobre a ditadura militar brasileira e seus desdobramentos na cultura e na sociedade da época chegaram ao grande público como fonte de debate e conhecimento. Para maior aprofundamento, consultar: MAUÉS, Flamarion. **Livros, editoras e oposição à ditadura**. Estudos Avançados, vol. 28, n. ° 80, São Paulo, Jan./Abr. 2014.

ou menor medida, até o endurecimento paroxista da ditadura em 1968, fato que abordarei mais adiante.

#### 3.4. “Onde queres um lar, revolução”<sup>11</sup>: Plínio Marcos.

O refletido até o momento aponta para o amplo matiz político-ideológico-estético-cultural do momento histórico a que me atenho. Os quatro grupos anteriormente mencionados são trazidos como exemplos dessa vasta gama das naturezas da produção teatral – notadamente a culturalmente à esquerda – da qual as referidas experiências são marcos relevantes na historiografia do teatro no Brasil. Todavia, afasto de minha argumentação toda forma de generalização, uma vez que as correntes e tendências culturais do Brasil dos anos de 1960 são amplamente díspares, sendo algumas complementares. Diante do exposto e dentro domencionado contexto, surge um dramaturgo que está “[...] formalmente identificado” com um teatro de esquerda nos *modus operandi* mas “[...] conceitualmente oposto em tudo e por tudo aos seus pares” (MOSTAÇO, 1982, p.108). Aludo ao dramaturgo santista Plínio Marcos de Barros (1935-1999), uma das figuras do teatro brasileiro que mais repercutiu durante os anos de 1960. Contribuíram para a sua enorme comoção como autor de teatro, seu inegável talento de dramaturgo, mas também seu temperamento insubmisso e rebelde diante de artista frente à permanência das injustiças sociais no país. Suas peças representaram, naquele período, grandes provocações de natureza diversas das que se via até então: o dramaturgo teve como principal fonte de inspiração para o seu trabalho – que a meu ver se confunde com sua militância – as populações marginalizadas a partir da composição de personagens e enredos sem maiores filtros de pudor, dispondo para uma plateia, prioritariamente de classe média urbana, uma série de situações que envolvem os desprivilegiados do país. Por ter sido o dramaturgo nacional a dar voz aos párias sociais, o autor foi associado à alcunha de “autor maldito” do teatro brasileiro tendo a crítica lhe apelidado de “repórter de um tempo mau”, alcunha que viria a assumir. Embora tivesse uma forte identificação com o lumpem e seja possível verifica em suas obras elementos de crítica à sociedade de classes – manifestado, por exemplo, nas relações de exploração mútua entre as personagens –, Plínio Marcos nunca foi um homem de esquerda – ao menos nos moldes manifestados tradicionalmente, bastante reconhecido naquele período. É possível afirmar que os artistas da esquerda tradicional

---

<sup>11</sup>Excerto da letra da canção “O queres” de Caetano Veloso.

estavam, em sua maioria, ligados ao Teatro de Arena (do qual Plínio Marcos chegou a fazer parte até o seu reconhecimento público como dramaturgo em 1966 com *Dois perdidos numa noite suja*).

A trajetória artística de Plínio Marcos inicia-se nos anos de 1950 em Santos-SP, sua cidade natal, a partir de experiências de trabalho em circos e pavilhões-teatros que por lá passavam. São deste período suas atividades no campo artístico como palhaço, o Frajola, como era conhecido o seu personagem. O jovem Plínio Marcos demonstrou desde cedo uma vertente rebelde em sua personalidade, o que de certo modo o encaminhou para o universo circense; ou seja: um ambiente de trabalho e sobrevivência no qual cabiam a liberdade de criação e de vida. No entanto, a entrada do jovem santista no circo não se deu de modo quase impositivo, nada romantizado: o futuro dramaturgo viveu uma experiência pouco frutífera no ensino formal do qual se retirou tendo concluído apenas o quarto ano primário. O gauchismo de Plínio Marcos diante da educação formal terminou por encaminhá-lo para uma trajetória de vida pouco convencional. Embora tenha nascido em um ambiente de classe média, o dramaturgo santista exerceu diversas atividades – algumas pouco salubres – em sua trajetória: camelô, porteiro, jogador de futebol, alistou-se no serviço militar obrigatório etc., mas foi no campo das artes que o jovem destacou-se, tendo se estabelecido no Pavilhão-Teatro Liberdade, em Santos, após mambembear com diversos outros circos no interior de São Paulo.

Foi durante o período em que o jovem Plínio atuava como o palhaço Frajola no Pavilhão-Teatro, mais precisamente em 1958, que o futuro dramaturgo conheceu uma jovem senhora sobre a qual ele nunca tinha ouvido falar: tratava-se de Patrícia Galvão, a Pagu – poeta, artista de teatro, jornalista, militante comunista – uma das legendárias entidades do modernismo no Brasil. À época, Pagu procurava um ator para compor o elenco em um espetáculo de teatro infantil e viu no trabalho do Frajola, Plínio Marcos, o que desejava. Desse encontro nasce uma relação que mudaria a vida do jovem santista, forjando suas bases como autor de teatro. Em um dos inúmeros encontros com Pagu, Plínio Marcos lhe apresenta um texto manuscrito de uma peça que ele havia escrito – *Barrela* –, inspirado num acontecimento verídico ocorrido em um presídio de Santos: um ex-presidiário currado pelos companheiros de cela decide se vingar de todos assim que é posto em liberdade. A imediata reação de Pagu considerou o texto excelente – chegou a comparar a escrita de Plínio Marcos com a de Nelson Rodrigues – e recomendou a encenação programada para estrear durante o Festival de Teatro do Estudante, que aconteceria em Santos, no ano seguinte, 1959.



Plínio Marcos escreveu *Barrela* com as ferramentas que tinha: um profundo entendimento do universo do circo, especialmente do jogo dramático presente nele. No entanto, o elemento mais importante de sua dramaturgia e que o seu primeiro texto teatral agregou como uma amostra do que estava por vir é a sincera indignação do autor diante da realidade dos desvalidos do Brasil de seu tempo. *Barrela*, como sua obra inicial, é fruto de sua sinceridade como artista porque foi escrita sem maiores preocupações literárias, muito embora seja reconhecidamente uma obra de forte relevância para a dramaturgia no Brasil. O autor demonstrou seu real desejo de tocar em temas caros e de forte cunho social e político em uma peça que traz em si os elementos poéticos que fariam dele um autor reconhecido e estudado por especialistas e diversas áreas.

*Barrela* retrata o universo carcerário brasileiro explorado a partir do viés das relações de violência, medo e exploração entre 6 presidiários no interior de uma cela sem, no entanto, limitar-se a ser uma peça social: o que se discute nela são “os problemas universais do homem”, como sugere Paulo Vieira (1994, p.57). Surpreendidos pela repentina chegada de um jovem de classe média à cela, os presidiários ali confinados projetam na figura do “Garoto” – apelido da personagem batizada pelos detentos – a possibilidade da manifestação de seus impulsos animalescos e da satisfação de seus desejos profundamente retidos, que terminam por se materializar na curra coletiva do rapaz recém-chegado. É a partir deste universo, do qual a base é a ameaça chantagista, que Plínio Marcos cria uma obra impactante ainda nos dias atuais. Dentro deste contexto de exploração mútua, o autor santista constrói uma narrativa repleta de dramas psicológicos profundos que impactam ainda mais as figuras ali representadas. Segundo o crítico Sábato Magaldi (2006, p.207), pela primeira vez no contexto do teatro brasileiro moderno um escritor brasileiro investigou “sem lentes embelezadoras” a crueza da vida das populações menos favorecidas, castigadas por uma realidade social perversa: “a primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia da vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura”. O fato é que Plínio Marcos, como outros autores de sua geração, deu uma contribuição específica à cena teatral de então, qual seja, ensejar o universo dos marginalizados em cena aliado a um uso violento da linguagem de forma até então desconhecida (MAGALDI, 2003). A juventude do dramaturgo, à época, bem como a sua quase nula experiência literária, não impediram a escrita de uma peça contundente e de forte impacto, da qual Magaldi (2003, p.95) aponta a noção precisa dos diálogos e da estrutura dramática, bem como a limpeza de tudo o que pode ser caracterizado como exagero de estilo:

“Antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio muda o centro de interesse da ação e a trama resulta una e compacta” (p.95).

Houve um preço a ser pago pelo dramaturgo maldito por levantar temas tão pertinentes e difíceis para a sua época: aludo à sistemática proibição de seus textos em chegar aos palcos, sobretudo a partir do momento em que os holofotes da cena teatral paulistana e carioca posicionam-se em direção ao autor estreante. Portanto, o interesse de Plínio Marcos, como dramaturgo, está situado dentro do universo dos marginalizados brasileiros, abordado a partir de um recorte social da vida e da realidade dos desvalidos – dos párias propriamente. A sua verve de repórter de um tempo mau se consolida com o passar dos anos e sua obra alcança importante incursão na cena teatral brasileira, embora a censura tenha, de algum modo, lhe privilegiado – no sentido pejorativo do termo – em suas ações.

Foi justamente com *Barrela* que se deu a primeira querela da censura com a obra do dramaturgo: através do decreto que esteve em vigor até a promulgação do AI-5, nº 20.493 de 1946 (MICHALSKI, 1979), a montagem da peça sofreu veto total da censura, tendo permanecido proibida para encenação até o ano de 1980. A única apresentação da peça deu-se ainda durante o Festival de Teatro de Estudante, de 1959, por fundamental intermédio de Pagu e do idealizador do referido festival, homem de teatro e de política, Paschoal Carlos Magno. Uma pequena parte do público santista pôde presenciar o alvorecer daquele que dali a alguns anos seria amplamente reconhecido como um dos grandes dramaturgos de sua geração, que hoje compõe o cânone da literatura dramática no Brasil.

Contando com 23 anos de idade e tendo Patrícia Galvão como preceptora, Plínio Marcos mergulhou nos grandes clássicos da literatura dramática mundial e nacional: Samuel Becket, Bertolt Brecht, William Shakespeare, Nelson Rodrigues (que o jovem santista desconhecia até então). Foi Pagu, também, quem o introduziu no universo intelectual de Santos, tendo ele passado a frequentar as rodas de conversas literárias, saraus, e demais eventos concomitantemente à sua atividade circense. Aliás, é possível afirmar que a união dos conhecimentos adquiridos a partir do contato intelectualizado com a dramaturgia clássica que Pagu lhe promovera aliado com o íntimo contato e experiência com a engenharia cênica do circo, possibilitaram à sua obra uma agilidade e precisão nos diálogos e nos enredos como poucas vezes se viu na história da dramaturgia brasileiro.

Entre 1958 e 1966 – ano de seu reconhecimento público como dramaturgo de poderoso talento em São Paulo –, Plínio Marcos estudou informalmente e aprofundou seu conhecimento e prática no teatro. Mudou-se de Santos para São Paulo, fez parte do núcleo

juvenil universitário do Teatro de Arena onde nasceu sua amizade com Fauzi Arap, interpretou pequenos papéis na companhia de teatro de Cacilda Becker, casou-se com a atriz Walderez de Barros, formou família e escreveu peças. Deste período são: *Os fantoches* (1960), texto repetidas vezes trabalhado pelo autor tendo recebido diversos títulos diferentes: *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, cuja versão definitiva se chama *Jornada de um imbecil até o entendimento*; *Quando os navios atracam* (1963) (primeira versão de *Quando as máquinas param*); e *Reportagem de um tempo mau* (1965). Com exceção de *Barrela*, censurada desde 1959, nenhuma de suas tentativas iniciais como dramaturgo lograram o êxito desejado sendo possível considerá-las como obras da fase menos madura do autor. A maior parte dessas peças, guarda semelhanças temáticas com as suas obras-primas, sendo importante frisar que este conjunto inicial da dramaturgia pliniana é, ainda, pouco explorado por artistas e pesquisadores.

Plínio Marcos, em sua obsessão pelo universo marginal, concebia o teatro como uma tribuna na qual deveriam ser debatidos todos os problemas dos homens e mulheres, ou, para usar um termo caro à geração de artistas da qual integra Plínio Marcos, do “povo” (RIDENTI, 2014, p.65). Foi imbuído desse ideal que via o teatro como uma espécie de ágora – que permeou todo o imaginário do pensamento dos artistas de esquerda no Brasil dos anos de 1960 – que o dramaturgo santista escreveu, em 1966, uma peça para dois atores baseado em um conto de um autor italiano, Alberto Moravia. Trata-se de *Dois perdidos numa noite suja*, drama que representa, após inúmeras tentativas, o reconhecimento artístico do talento do dramaturgo-palhaço-de-circo. No entanto, a estreia da peça não foi, de imediato, compreendida como uma encenação de uma obra que deixaria marcas perenes na história da dramaturgia dos anos de 1960. A censura de *Barrela* em 1958 fez de Plínio Marcos um dramaturgo estreante no círculo teatral da cidade de São Paulo – para onde se mudou no início da década – em 1966. Este fato aliado a uma dose de descrença da classe teatral, principalmente do Teatro de Arena – berço de uma geração de autores engajados –, onde Plínio Marcos atuava, à época, em funções que iam da ação junto ao núcleo universitário de teatro à de porteiro, fizeram da estreia de *Dois perdidos numa noite suja* um fato pouco comemorado e, em verdade, pouco visto. Teve papel preponderante na sua divulgação e sucesso o professor da Escola de Arte Dramática, Roberto Freire – um dos poucos a ver a estreia do espetáculo –, responsável por acionar o crítico Alberto D’Aversa que, por sua vez, escreveu uma série de críticas louvando a encenação realizada no bar Ponto de Encontro. O crítico italiano anteviu na peça/encenação ventos de um “novo” grande talento da dramaturgia

em São Paulo desgastada naquele momento pela repetição de fórmulas e discursos (MENDES, 2009). Graças ao esforço de divulgação da crítica e do talento do texto do autor estreante em São Paulo, a primeira temporada de *Dois perdidos numa noite suja* termina com grande sucesso e a peça parte em segunda temporada, desta vez no Teatro de Arena. Ali se iniciara o reconhecimento público de um dramaturgo que conhecia “dez palavras e dez palavrões e escreveu uma peça genial” (MENDES, 2009, p.136), na fala atribuída à Cacilda Becker dita após a atriz ter visto a encenação.

Com *Dois perdidos numa noite suja* foi possível à plateia da cidade de São Paulo vislumbrar elementos que permeariam todas as principais e mais combativas obras do autor santista. Seu enredo aborda a agressiva relação entre dois homens que dividem um quarto de pensão barata, no qual descansam das duras jornadas de “biscate” como descarregadores de mercadorias. As diferenças, angústias e dificuldades dessas figuras do universo marginalizado são exploradas pelo autor em uma trama, mais uma vez, repleta de jogos psicológicos cuja riqueza da elaboração e verossimilhança dos diálogos é flagrante. Naquele momento, a plateia paulistana pôde ver em cena entes marginalizados nos palcos onde até então eles pouco existiram, ao menos sem tintas de idealização.

A censura teatral em 1966 já atuava de modo bastante profissional no sentido do aprimoramento do seu aparato policial e *Dois perdidos numa noite suja* não fugiu do protocolo instituído por ela. Uma peça com as características da aqui aludida teria todas as condições para sofrer sanções da censura, não fosse o fato de Plínio Marcos ser, naquele momento, um, ainda, desconhecido autor de teatro, portanto, inofensivo na visada dos sustentáculos do regime militar recentemente instituído. Aliado a isso, quando da execução do procedimento censório, a peça por ventura foi entregue aos cuidados de um “censor amigo” (MENDES, 2009, p.132), golpe de sorte de um autor iniciante que representa uma das inúmeras incongruências da interdição da liberdade de expressão: contar com o acaso para poder manifestar livremente o pensamento. Tais circunstâncias permitiram a encenação da peça, sorte que alguns outros trabalhos de Plínio Marcos e outros autores de teatro, escritas na mesma década não tiveram, tendo enfrentando uma série de problemas juntos aos órgãos de censura.

*Dois perdidos numa noite suja* representa um marco na dramaturgia brasileira dos anos de 1960 por diversas razões: inicialmente, a novidade temática abordada pela peça – é sempre importante frisar que poucas vezes no moderno teatro brasileiro foi possível ver em cena, com características marcadamente naturalistas, personagens que subjazem à existência e

tornam flagrantes as injustiças sociais do país à época. Em segundo lugar, a novidade propriamente estética: Plínio Marcos soube capturar a linguagem das ruas e respeitá-la na construção de sua obra, apresentando de modo contundente uma linguagem forte e própria dos entes desvalidos presentes nos becos e favelas do país. Em terceiro lugar, o capricho da engenharia dramaturgica em uma peça na qual o seu autor não poupa reviravoltas nem a criação quase cirúrgica de diálogos, cuja riqueza psicológica é difícil de ser reproduzida. A apreensão de todos esses elementos na obra pliniana, especialmente em sua peça de estreia em São Paulo, representa uma das maiores contribuições para o desenvolvimento de uma dramaturgia marginal que Plínio Marcos inaugurou no teatro da segunda metade do século XX. No dizer do crítico Décio de Almeida Prado, o autor santista “injeta no diálogo teatral [...] uma dose maciça daquelas sintaxes de exceção que Manuel Bandeira reclamava em sua *Poética*” (1987, p. 231). O crítico evoca o poeta modernista brasileiro em uma alusão à modernização do diálogo teatral promovida por Plínio Marcos, introduzindo a linguagem dos marginalizados no vocabulário das classes menos afeitas a esse universo que compunham as plateias dos teatros de então.

Do ponto de vista do enredo da peça, a cena se passa em um único espaço – um pequeno quarto “mocó”, onde passam as noites dois migrantes biscateiros de uma região comercial, Paco e Tonho. A construção da relação entre ambos é, desde o início da peça, baseada em alta-tensão dramaturgica, característica dos textos do autor santista. A partir do conflito inicial – o som de uma flauta tocada por Paco que impede o descanso de Tonho –, todas as diferenças entre esses dois sujeitos, descrenças e desejos, forja-se uma trama de forte impacto culminando em um fim trágico para ambas as personagens. A peça aborda, a partir de um microcosmo, aspectos da vida social da época bem como questões de fundo psicológico que dão àqueles dois desvalidos uma profundidade existencial que aproxima o leitor/espectador de uma identificação humana que, por alguns instantes, é capaz de derrubar barreiras de fundo preconceituoso.

Talvez o tema mais pungente em *Dois perdidos numa noite suja*, para além do panorama social ali instalado, seja a individualidade das personagens manifestada pela quase completa falta de comunicação entre ambas. Essa característica, por vezes, dá a tônica dramática à obra na composição dos diálogos. Em cena, vemos dois sujeitos que, apesar de falarem a mesma língua – inclusive com a mesma “sintaxe de exceção” –, não chegam a uma compreensão da subjetividade do outro. Essa característica fica mais explicitamente evidente quando ambos demonstram uma incapacidade comunicativa na partilha dos pertences

adquiridos após praticarem um assalto. Ali a individualidade mais egoísta mostra-se abertamente e sem filtros dentro de uma situação-limite de sobrevivência. Esse é apenas um dos aspectos que fazem da peça um panfleto atualíssimo em muitos aspectos. Em sua análise, o crítico Sábato Magaldi (2006, p.220) refere-se à obra como sendo “o vômito dos deserdados da vida, que se sufocaram pelas condições injustas”. Um vômito que tem como algoz e vítima outros desvalidos, numa leitura de uma sociedade de classes bastante definidas representadas a partir do microcosmo escolhido por Plínio Marcos.

O dramaturgo “estreado” em 1966, Plínio Marcos, sofreu com *Dois perdidos numa noite suja* perseguição política ideológica pelo cunho de sua obra, diante da qual o público e mesmo os órgãos responsáveis pela censura não estavam habituados. O já mencionado fato relacionado ao pouco conhecimento do público e das entidades de controle censório em relação ao autor “vigia do Teatro de Arena” (MENDES, 2009, p.133) – que até então atuava e escrevia espetáculo sem maiores repercussões –, arrefeceram a ação contra o dramaturgo santista, que viria a se intensificar após o sucesso da peça de 1966. Não obstante a sua liberação, *Dois perdidos numa noite suja* sofreu perseguições de cunho ideológico, dado o momento historicamente conturbado, após uma recém-instalada ditadura militar no poder. Durante uma apresentação do espetáculo em Recife, foi a presença do então Arcebispo emérito de Olinda e Recife, Dom Hélder Câmara, na plateia que serviu de escudo à produção contra a ação repressiva. Ficou conhecida a máxima do militante religioso, que a aproximou o universo de *Dois perdidos numa noite suja* à parábola religiosa: para ele, o espetáculo que alavancaria Plínio Marcos como novo mestre da dramaturgia no Brasil daquele ano “valia por vários sermões e até missas” (MAGALDI, 2006, p.221).

### 3.5. O engajamento, plataforma de uma geração

O contexto histórico, aqui explicitado, viu na censura teatral e na repressão promovida pelos governos militares um casamento perfeito. A reação mais imediata a toda tentativa de liberdade de expressão era prontamente investigada, julgada e, preferencialmente, abolida. Em certos momentos, a classe teatral viu-se refém de uma condição política instável mormente para os criadores que se colocaram diretamente em trincheiras diferentes das que se encontravam os promotores da repressão militar. Dentre as inúmeras trincheiras de resistência cultural do período da ditadura, havia aquelas que, de modo mais, direto tornaram-se espécies

de bandeiras de combatividades. O romantismo idealista era fator preponderante do período e atingia diversas vertentes de mobilização, como é o caso dos artistas ligados à esquerda mais tradicional e o seu desejo de encontrar, por meio da arte, o homem “tipicamente” brasileiro, isto é, encontrar o extrato do Brasil na figura do operário e do homem do campo. O também romântico, no entanto, mais agressivo posicionamento dos artistas que buscavam no ideal antropofágico dos modernistas da década de 1920 uma inspiração que nos anos de 1960 se ligava mais imediatamente com a Tropicália (RIDENTI, 2014, p.138). Finalmente o desbunde de uma vertente estética que se identificava apenas com elementos da esquerda tradicional e elementos dos antropofágicos/tropicalistas e que fizeram do alto calibre estético de suas produções, com forte presença do nu como fator político na cena e do humor baseado no escárnio acidamente crítico ferramentas contra a moral de uma sociedade e de um sistema político.

Todos esses elementos compuseram os anseios e projetos de parte de uma geração de artistas, que identificaram na “cultura de resistência” (HOLLANDA, 2004, p.103) um viés viável para veicular e manifestar os seus ideais de sociedade e de arte. A palavra de ordem do período, para o grupo, fazia da arte instrumento a serviço das mudanças políticas necessárias para alcançar uma sociedade mais justa. Acreditava-se, portanto, na eficácia da dela como ferramenta em favor da difusão ideológica preferencialmente de esquerda. Assim, delegou-se ao teatro e sobretudo à palavra poética no teatro um alcance revolucionário, potente e capaz de ser ouvida. Na visão de mundo que guiou parte de uma geração de artistas de resistência, não havia espaço para subentendidos no campo político. Dessa maneira, a compreensão da arte se baseava de modo deliberado como potencial princípio de tomada de poder cujo imperativo era a articulação coletiva (HOLLANDA, 2004, p.23). O que caminhava na contramão disso era considerado socialmente irresponsável e quase sempre preterido em detrimento de projetos comuns dentro do viés ideológico então privilegiado.

O excesso de romantização do poder da arte é uma das principais marcas da geração idealista de jovens de classe média, que ocuparam as fileiras do campo ideológico no Brasil dos anos de 1960/70. O que se pretendia era ensinar – na falta de outro termo mais adequado – aos trabalhadores e trabalhadoras a se compreenderem como classe a partir do necessário debate que pretendia a formação política do povo, palavra de grande força simbólica para o período. Essa ação criaria as bases para a revolução popular que se acercava, e que não se concretizou, fato este que a história comprova. Como aprendizado histórico fica a evidente generosidade de uma geração que dentro das circunstâncias conjunturais da época demonstrou

um intenso poder bélico diante da ditadura, com equívocos e excessos de bem intencionalidade, porém crédulos e idealistas, o que em termos políticos pode ser considerado uma grande vantagem.

A ação política se mesclava com a ação pedagógica a partir, especialmente, de ações de denúncia social – inclusive dentro da arte – próprias do engajamento que se preconizava. De modo mais ou menos profícuo, os artistas e/ou coletivos aqui evocados – entre eles o dramaturgo Plínio Marcos – sempre caminharam por rumos que demandaram uma qualidade essencial em tempos difíceis: a radicalidade. Para muitos artistas, incluindo os mais afeitos a ações de choque –, a radicalidade era tida como prerrogativa pedagógica de cunho violento (no sentido de enfrentamento direto), com o fim de atingir audiências e sensibilizá-las. Assim, garantia-se o aprofundamento político das questões de frente do debate social da época e afirmava-se a cultura como um “lugar privilegiado de ‘resistência’” (HOLLANDA, 2004, p.102), embora a ação da censura se esforçasse para reduzir a potencialidade da ação teatral como campo de batalha ideológico, visto que o debate político franco e direto entre contraditórios sofria de dificuldade de mobilização.

O panorama político em questão cotejava com a arte em geral e com o teatro, especialmente, vislumbrados como espaços de debate deliberado em torno das questões que emergiam do momento político vivido. A relação entre o teatro e a política destaca-se na constituição das referidas vertentes estético-políticas explicitadas anteriormente, sem perder de vistas que elas não eram as únicas a coexistir, mas foram, certamente, as mais representativas como exemplos de artistas dissidentes de uma ordem política identificada com a ditadura, e a ordem social calhada na manutenção dos problemas que atingiam, enormemente, as populações menos assistidas. O que se viu, por parte dos artistas afeitos às lutas coletivas, foi a rechaça à ordem estabelecida, colocando-se em evidente posição de contra-hegemonia política e cultural (RIDENTI, 2014, p.284) diante da ordem política impressa pela ditadura. Em outros termos, alguns artistas não se iludiram com o “processo de modernização conservadora da sociedade brasileira” (RIDENTI, 2014, p.286) caracterizado pelo forte crescimento econômico – que, entre outros fatores, gerou a indústria da telenovela no Brasil mais ou menos nos moldes como a conhecemos hoje – o que, por sua vez, garantiu emprego a parte dos artistas de teatro mais célebres à época, entre eles combativos militantes contra a ditadura militar. Por outro lado, a repressão absoluta e o clima de guerra contra a suposta subversão da ameaça comunista bem como a forte presença da censura cresceram na mesma velocidade do desenvolvimento econômico.



As ações militares do período convergiram para um ritmo obsessivo de perseguição político-ideológica que Gorender, em prefácio da obra *Como eles agiam*, de Carlos Fico (2001, p.13) descreve com destreza:

O que hoje nos parece uma monstruosidade, um pesadelo de noites e dias não remotos, fluiu do ideário que pretendeu mutilar o povo brasileiro no leito de Procusto de uma utopia totalitário-facista. Esse ideário se alimenta de variadas obsessões: a obsessão anticomunista, a obsessão da imposição à sociedade civil da disciplina e hierarquias características do *ethos* militar, a obsessão persecutória dos divergentes, a obsessão da construção de uma grande potência.

O universo das “ameaças” que a ditadura compreendeu que deveria combater atingiram toda a sociedade, de modo especial, grupos artísticos de oposição como os que aqui evidencio. O que esses núcleos rebeldes pretendiam com suas atividades de natureza política era ratificar, àquela altura, as contradições políticas, ideológicas e sociais de sucessivos governos pouco afeitos ao jogo político de qualidade e que, como um bom retrato do que foi a Guerra Fria, identificou, de pronto, os inimigos a perseguir e combater, não importando os métodos utilizados para atingir tal objetivo. Esse conjunto de coisas chocou-se com os anseios de uma parte da classe média intelectualizada que viu na militância à ou próxima da esquerda um campo de aprimoramento de suas ideias e ações.

A cultura militante de esquerda do período da ditadura não percebia como caminho possível de ser trilhado uma modernização parcial da indústria no Brasil – como a promovida pelos governos militares –, em plena convivência com a extrema miséria de grande parte da população brasileira à época, tudo isto aliado a um programa político altamente repressor. Ridenti considera romântico o idealismo da esquerda que convocou parte dos artistas para o campo da batalha política e argumenta seu posicionamento, considerando que a noção de modernização proposta pelas esquerdas de então “passava por certa idealização nostálgica do povo brasileiro” (2014, p.141). Evidente que a justificativa ideológica para essa tomada de postura diante de uma realidade provinha da inconformidade sensível de determinados artistas que, de modo paternalista ou não, pretendiam extinguir – como anuncia o já citado Anteprojeto do Manifesto do Centros Popular de Cultura – a partir da ação política efetiva, a exploração “das ideias, dos sentimentos, dos valores e das aspirações, da sensibilidade e da vontade” (HOLLANDA, 2004, p.140) das classes exploradas economicamente.

As reflexões dos ensaístas mencionados não se aplicam a todos os artistas de teatro militante daquele período: como exemplo, e embora tenho feito efetivamente parte da aqui

evocada geração de artistas, Plínio Marcos não pautou suas escolhas artísticas mediante uma concessão político partidária. O dramaturgo sequer foi filiado a partidos políticos. No entanto, suas escolhas se deram em favor de sua capacidade de leitura e diagnóstico social do tempo em que viveu. Em outros termos, a sua não ligação direta com o Partido Comunista fez da linha de frente de seu trabalho algo mais racionalmente evidenciado em detrimento de um romantismo idealista – como o ensaísta anteriormente mencionado postula - acerca das esquerdas tradicionais. O fato é que Plínio Marcos e sua obra, apresentada ao público a partir dos anos de 1960, encontraram um caminho de denúncia social sem necessariamente se enquadrar em padrões de manifestação política, notadamente as ligadas à esquerda tradicional. Do mesmo modo, a obra de Plínio Marcos não pode ser por si só nomeada como sendo romântica: o autor maldito não idealizou as classes trabalhadoras brasileiras como balizas de comportamento ético - nem pretendeu fazê-lo. O universo das personagens plinianas ganha, em relação às peças do repertório militante de esquerda tradicional, em profundidade psicológica e problematização de questões tanto de ordem social quanto de ordem psicológicas e existencial. O crítico Décio de Almeida Prado (1987, p.218), explicitou de modo bastante preciso o que pode ser considerado como diferencial do autor santista em relação a seus contemporâneos, especialmente os ligados às esquerdas: Plínio Marcos “[...] sente por suas criaturas suficiente afinidade para compreendê-las, talvez suficiente piedade para justificá-las, porém nunca as propõe como modelos”. Há, nesse caso, um afastamento de um ideal de homem do povo que adensaria todas as qualidades dos bons brasileiros, pelo contrário, ainda nos termos do crítico: “No seu teatro, somos repelidos e não atraídos pela crueldade e pela perversidade. A sua peça é violenta mas sadia – como um palavrão na boca de um homem do povo” (p. 218).

Mais do que um analista ou leitor de uma realidade, Plínio Marcos conviveu com os tipos que retratou. Isso se deu tanto em Santos – quando de suas atividades como estivador no Porto de sua cidade natal –, quanto em São Paulo, em suas inúmeras caminhadas como dramaturgo/camelô de seus próprios livros. Nesse sentido, a experiência como artista circense e sua rotina mambembe também representam uma importante contribuição na constituição do imaginário do autor, cujo principal fruto foi a crua transposição para o palco de dramas de evidente recorte social, aliada a uma leitura ácida e profunda de uma realidade difícil, além da criticidade de uma abordagem que supera determinismos. A figura do dramaturgo despontou como a de um artista questionador que, a partir da natureza de sua dramaturgia, recusou-se a meramente prover o teatro e a sociedade com sua produção, mas que viu nesta arte uma

possibilidade de modificação de uma realidade – aliás, ideal de parte de sua geração de artistas – longe da passividade dos gabinetes, aliás.

### 3.6. Um documento dramático chamado *Navalha na carne*

O evento que efetivaria o sucesso do dramaturgo santista deu-se em 1967, ano da bem sucedida estreia de *Navalha na carne*. A peça em um ato, mais enxuta do que a anterior, *Dois perdidos numa noite suja*, estabeleceu-se como uma das grandes obras-primas da dramaturgia dos anos de 1960, por conter de modo bastante preciso os elementos que tornaram a obra de Plínio Marcos uma referência para as gerações de autores que se seguiram: poucas personagens, diálogo com a precisão cirúrgica que se tornou peculiar, o tema ferino acerca da realidade brasileira associado a um enredo do qual os supérfluos literários não podem ser associados. A cena é um hotel de quinta classe no qual a prostituta Neusa Sueli passa os dias entre a exploração e o afeto do seu cafetão, Vado. A triangulação se dá entre as citadas personagens e o zelador homossexual da hospedaria de baixo padrão em que o casal se confina. A partir do suposto roubo de um montante financeiro que pertencia a Vado as três figuras plinianas são envolvidas em sucessivas situações de alta-tensão psicológica e violência gratuita. As personagens ali retratadas vivem um círculo vicioso do qual é revelada a dependência exploratória de uns pelos outros. A investigação artística que Plínio Marcos assegura em suas obras de maior impacto naturalista segue a mesma linha tanto em *Barrela* e *Dois perdidos numa noite suja* quanto em *Navalha na carne*. Nessas obras, foram representadas com qualidade artística e respeito ao seu universo, personagens que figuram entre as “camadas mais baixas da sociedade” e, ao mesmo tempo, das “camadas menos nobres da personalidade humana” (PRADO, 1987, p. 216).

Em *Navalha na carne*, o que se vê de modo vivo e grandioso é o ajustamento entre a retratação de um universo social traumatizado e traumatizante com elementos de elaboração artística, capitaneados por Plínio Marcos, maiormente a “[...] perfeita adequação entre criaturas e diálogos” (MAGALDI, 2003, p.96). O forte impacto provocado pela obra, bem como o alçamento ao sucesso de um autor como Plínio Marcos – reconhecidamente um desobediente – provocou o olhar atento da censura teatral quanto à obra que ali se levantava, golpe de sorte que não atingiu *Dois perdidos numa suja*. O drama da prostituta Neusa Sueli foi proibido de subir à cena completa ou parcialmente em todos o território nacional, por uma

portaria publicada em 19 de junho de 1967 no Diário Oficial da União (MAGALDI, 2006, p.210). Ao olhar do censor parecerista, a peça tem caráter ofensivo ao “decoro público”, o que torna a representação “antiestética e conseqüentemente compromete-lhe o mérito artístico” (MAGALDI, 2006, p.210). O censor, ainda, elenca outros supostos fatores de comprometimentos da qualidade da obra: a “profusão de cenas obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez” fazem da obra algo desprovido de “mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a plateia de qualquer nível etário” (MAGALDI, 2006, p.210). A superficialidade da crítica da censura considera as características mais imediatamente chocantes da peça como sua principal obra-prima quando, pelo contrário, o intuito de seu autor, presume-se, não era unicamente provocar melindre nas plateias, mas antes denunciar uma realidade – esta, sim – ofensiva. O que está no bojo do debate aqui estabelecido diz respeito ao que o regime de exceção que se instalou no Brasil pós-1964 considerava como mensagem construtiva/positiva. É possível afirmar que, em geral, esta noção está associada a um pensamento que regimes totalitários pretendem difundir: se algo destoa do pensamento estabelecido – ou que se pretende estabelecer – este discurso é considerado desprovido de qualidade artística (no caso específico da peça de teatro).

Em nenhum momento a censura que interditou a encenação inaugural de *Navalha na carne* levou em consideração as prerrogativas morais que a própria personagem Neusa Sueli demonstra (quando, por exemplo, ensaia um rechaçamento da vida naqueles moldes de exploração mútua). Assim, Plínio Marcos é um autor que, desde suas primeiras produções, considerou que a dignidade humana é um princípio norteador da existência, mostrando como gente aqueles entes marginalizados. Foi a partir de verdadeiras provocações em forma de dramaturgia que o autor maldito, forçosamente, propôs uma remodelagem da estrutura social em que vivemos (ZANOTTO, 2003, p. 15).

O rótulo de antiestético que recebeu a peça diz respeito ao fato de Plínio Marcos ser um artista que fez de parte de suas obras a denúncia de uma realidade que expunha os problemas de natureza social do país à época. Não cabe a arte “silenciar os campos de concentração”, no dizer do crítico Anatol Rosenfeld (1993) – um dos defensores da encenação censurada de *Navalha na carne* – assim como a arte “não pode furtar-se a expor as partes pudendas do corpo social” (p.144). Igualmente, a supressão da encenação, ou mesmo a supressão das palavras que deixam de ser pronunciadas em cena não eliminam o problema da realidade. A impactante linguagem utilizada por Plínio Marcos, associada ao enredo ali retratado são, em verdade, os maiores méritos do autor santista como dramaturgo. Qualquer

tentativa de amenização do contexto que ele retratou em sua peça falsearia a ação e comprometeria sua obra. Diante de uma realidade dura pouco adiantaria “perfumar a decomposição” para que ela possa ser apreciada com o “prazer desinteressado da estética clássica” (ROSENFELD, 1993, p.147). Mais uma vez a ditadura desejou, a partir da coerção, silenciar um autor que expunha em sua arte um desacordo diante de uma realidade até então pouco questionada no campo da produção dramaturgica.

Foi com *Navalha na carne* que Plínio Marcos pôde demonstrar ao público de São Paulo e do Rio de Janeiro – inicialmente – as suas qualidades como “autor que ama o homem” a partir de verdadeiras denúncias dramáticas. A relação do repórter de um tempo mau com a censura também fez de suas peças um tema obrigatório nos pontos de encontro de artistas, estudantes universitários e intelectuais. A gana de ver uma realidade cada vez mais escancarada serviu ao público como grande estimulador de um artista que conseguiu, através do teatro expor, por exemplo, “[...] as mais graves questões da moral” (ROSENFELD, 1993, p.146) de uma prostituta de baixo custo sem florear o seu linguajar de figura pertencente ao lúmpen. O dramaturgo santista fez-se como artista a partir do viés de extrema politização denunciante – aliás, característica necessária em um período de conturbação ideológica. Apesar de ter sofrido todo o tipo de sanção por parte da censura, sua obra, cara à realidade brasileira da época permanece, em muitos aspectos, atual e necessária.

*Navalha na carne* acabou por concatenar a rebeldia de parte da classe teatral da época que, em uma ação desobediente inspirada pela obra censurada de Plínio Marcos, decidiu-se, após a proibição total do espetáculo pronto para a estreia, mobilizar o público para apresentações clandestinas da mesma. A atriz Cacilda Becker foi a anfitriã do evento em seu teatro particular que mantinha em seu apartamento da Avenida Paulista, cenário dos ensaios da peça pliniana para convidados. Tamanha foi a comoção frente à proibição do espetáculo que a mesma mobilização em torno da clandestinidade da obra foi realizada no Rio de Janeiro. Foi Tonia Carrero a responsável pela mudança de rumo que o caso *Navalha na carne* tomaria: a atriz de estável carreira viu em Neusa Sueli uma oportunidade desafiado para suas qualidades de intérprete, entrando pessoalmente na batalha pela liberação total da peça. Tonia Carrero e Plínio Marcos foram pessoalmente ao Ministério da Justiça, cujo representante da pasta era o General Gama e Silva que, desgastado pela forte pressão da classe teatral em torno do caso, da forte mobilização do autor teatral mais discutido naquele momento e de uma das atrizes mais abalizadas em seu auge artístico a peça foi liberada para maiores de 21 anos de idade. Após três meses de constante debate e mobilização, a peça estreia para o grande

público tendo como elenco, além da mencionada Tonia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz e encenação de Fauzi Arap, mesmo diretor da montagem carioca de *Dois perdidos numa noite suja*.

A estreia de *Navalha na carne* deu luz a uma obra até então pouco conhecida e tornou o seu autor uma das figuras mais comentadas do ano de 1967, situação que perdurara por muitos anos da produção teatral de Plínio Marcos. O grande mérito do trabalho do jovem artista estava, dentre outros fatores, na capacidade de leitura do seu universo de investigação como escritor, fruto de uma forte identificação e afinidade compreensiva com o tema retratado. Como dramaturgo que deu voz às figuras desgastadas dentro da dinâmica social do Brasil dos anos de 1960, Plínio Marcos se apieda de uma realidade a ponto de justificar suas criaturas, no entanto, o leitor/público não é sequer seduzidos para aquele estilo de vida. Isto é, os enredos acusados de obscenos e destituídos de mensagem positiva guardam em seu bojo questões fundamentais da vida e angústias de criaturas humanas que são, a maior parte do tempo, tidas como resíduo social.

Assim, mesmo a linguagem provocativa e em nada falseada que Plínio Marcos empregou às suas personagens, surge de modo espontâneo como gírias e chavões da comunicação popular e marginal. É evidente que essa característica, apontada por parte dos críticos como uma contribuição do teatro pliniano para a geração que se seguiram, aparece devidamente ligada à situação dramática na qual estão inseridos os representantes do lumpem ali retratados (PRADO, 1987). A profundidade e o alcance do texto de Plínio Marcos funcionam, deste modo, como um diagnóstico da vida, como fala, sente e pensa, uma faixa da sociedade brasileira cuja realidade se encontra fora dos padrões existenciais básicos.

A sutileza da produção do diálogo em Plínio Marcos e sua capacidade de construção de situações-limite carregadas de sugestões psicológicas das mais profundas, comporta, segundo o crítico Décio de Almeida Prado (1987, p.218), duas dimensões: “[...] o das palavras, simples, elementar, de acordo com o nível mental das personagens; e o dos sentimentos, das relações inexpressas, que, ao contrário, é bastante sutil e complexo”. É na relação entre os dois planos da construção dramaturgica pliniana que se concentra o interesse estético de sua produção, características a que Prado chama de “transparência dramática”, isto é, a capacidade do diálogo das personagens do autor santista de conotar um pensamento que sequer é articulado pela palavra (PRADO, 1987, p. 218). Nesse sentido, os diálogos propostos são carregados de eloquência que dignam àquelas figuras profundidade existencial que por si

só produz uma situação poética “a partir da patologia social urbana” (GUIDARINI, 1996, p. 47).

### 3.7. A criminalização do teatro como prática coletiva

Foi desafiador para Plínio Marcos manter-se como dramaturgo de textos tocantes à realidade brasileira em um período tão conturbado quanto o que aqui explicito. Muitos artistas, intelectuais, políticos da oposição, pensadores em geral foram obrigados a deixar o país passando a viver exilados em diversos países. A alternativa do exílio fazia parte da política praticada pelo regime no sentido de manter a profilaxia ideológica da nação, isto é, varrer para longe tudo o que pudesse se aproximar de uma ameaça ao projeto ditatorial em curso, notadamente os ideais da esquerda comunista bastante em voga no período. Não obstante, a dificuldade do exílio para quem é obrigado a vivê-lo, a mais dura das medidas profiláticas do governo, que coincidiria com o horror em seu mais alto grau diz respeito à prática cotidiana e sistemática da tortura como recurso para colhimento de informações sigilosas desde os primeiros anos de instalação do regime.

A tortura como prática constante para o provimento de informações sigilosas que garantissem a manutenção da “ordem” pelos militares tentava transformar os possíveis militantes opositores do regime – feitos presidiários – em potenciais delatores dos próprios aliados. As medidas dessa natureza caracterizaram-se pela extrema violência dos métodos utilizados, representando uma das páginas mais difíceis da recente história do Brasil. O desejo de combater tudo o que poderia representar, naquele período, a desordem e, por conseguinte, o descontrole da ditadura estabelecida chegou a níveis obsessivos, sendo a tortura uma das ferramentas utilizadas e, em certo momento, justificada como prática “legítima”. A tática da truculência fixava métodos e padrões de conduta especialmente no que diz respeito à captura de militantes que, após presos, supostamente “desapareciam”, sendo que seus corpos jamais seriam encontrados. Como tática orquestrada, os crimes jamais foram reconhecidos e suas existências como práticas deliberadas foram fortemente negadas, o que fez dos termos “sumir” ou “desaparecer”, durante a ditadura, sinônimos de morrer, sem que suas famílias pudessem jamais velar seus finados. Assim, a partir da tortura, manifestou-se de modo cru e desumano a “essência repressiva do Estado”, evocada para tentar desmobilizar a sociedade, sobretudo os grupos de oposição ao regime de exceção (GASPARI, 2002a, p.129).

A prerrogativa segundo a qual “contra a pátria não há direitos” (GASPARI, 2002b, p.17), tomou corpo decisivo no que diz respeito ao cumprimento dos direitos dos presos políticos, mormente os considerados de alta periculosidade. Todas as ações violentas do regime tinham como calço um moralismo presente da sociedade brasileira como um todo e que o regime militar refletia e defendia de modo evidente. Dessa forma, é possível afirmar que em muitos momentos foi o juízo ético e moral o grande mobilizador das ações violentas do Estado, entre elas a tortura como política continuada durante parte do regime, além da censura e todos os crimes contra as liberdades individuais e de expressão.

A tortura física e psicológica, no contexto de uma ditadura militar como a que durou até 1985, no Brasil, tornaram-se elemento do jogo político estabelecido pelos militares, para além do elemento meramente investigativo. Desse modo, ela logrou êxito ao ser adotada como eficaz medida – desumana, é verdade – de desestabilização dos movimentos de contraposição à ordem vigente, especialmente os de esquerda. Militantes, artistas, intelectuais e/ou operários ligados aos movimentos de luta contra a hegemonia do regime militar viram-se, acima de tudo nos anos que se seguiram a 1968, reféns de uma cultura política rasteira que fez do “diálogo” entre o pescoço e a força um elemento para a manutenção da ordem estabelecida. Nas palavras de Gaspari (2002b, p.27):

[...] Quando tortura e ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas [...]. Nesse processo a tortura assume a função de derradeiro sinal de perigo, alterando a própria percepção da cidadania. Desenvolve-se um estratagema ameaçador através do qual a violência protege o regime alimentando um mecanismo de compensação.

A compensação, bem como a alteração da cidadania que o autor aborda, deu-se de fato no campo político-ideológico e no campo do prestígio pessoal que muitos militares atingiram. O Centro de Informações do Exército (CIE) concedeu a muitos torturadores a cobiçada Medalha do Pacificador, oferecida meritoriamente àqueles que contribuíam com o Exército (GASPARI, 2002b). Em outros termos, é possível afirmar acerca da mudança de percepção da cidadania: o bom cidadão seria aquele que servia ao regime, mesmo que para isso se servisse dos métodos mais vis – como é o caso da tortura, hoje crime hediondo; mau cidadão seria todo aquele que merecia a tortura como “corretivo” ideológico. Foi com base, dentre outras coisas, em dualidades tacanhas como essas que o regime militar conseguiu manter-se no poder por 21 anos.



Pelo viés interpretativo daqueles que fizeram efetiva oposição ao regime, a tortura nunca foi vista como aparato da lei; ela foi um instrumento que o Estado autoritário instalado no Brasil a partir de 1964 fez uso. Assim, a posterior justificativa dos militares, segundo a qual ela era praticada “em defesa da sociedade”, é um argumento insustentável (GASPARI, 2002b, p.25). Em diversas cartilhas de formação militar, o termo “torturador” era explicado como sendo uma alcunha utilizada pelos subversivos, designando pejorativamente os bravos homens e mulheres que colaboravam com as ações policiais do Estado (GASPARI, 2002b). O que se viu foi o instrumento do interrogatório, comum em práticas judiciais, transformado em um suplício humilhante no qual, mais do que as palavras de delação, desejava-se atingir a própria dignidade do interrogado, colocado em um lugar de extrema submissão ao poder instituído.

O flagrante processo de “policialização das Forças Armadas”, apontado por Gaspari (2002b), e os correntes embates ideológicos daquele momento histórico do Brasil, acabaram por vitimar, também, artistas e/ou grupos artísticos. A prática repressiva do Estado caminhou por vias bastante criticáveis especialmente quando apostou nos procedimentos do terrorismo social. Aliado a isso, determinados grupos civis de extrema direita dedicaram-se a ações igualmente terroristas de combate à “onda” vermelha representada pelo possível avanço dos ideais socialistas no Brasil, em perfeita harmonia com ações violentas do Estado. O mais conhecido, célebre e, talvez, mais violento deles certamente é o Comando de Caça aos Comunistas, também conhecido pela sigla CCC. As ações deste grupo casaram-se de modo bastante profícuo com a ofensiva ao teatro militante alinhado à esquerda planejada pelo regime. O teatro foi, portanto, um dos alvos preferenciais das ações violentas da ditadura, tanto por parte do Estado quanto por parte dos grupos de direita, especialmente o CCC. As violências desferidas tinham um alvo especial: as esquerdas, com o propósito de fragilizá-las. Assim, o teatro era, supostamente, na visada dos militares, a linha auxiliar mais facilmente desbaratável das ações políticas ligadas aos ideais socialistas. É importante frisar que nem todos os grupos de teatro no Brasil dos anos de ditadura se identificavam com a matriz ideológica “vermelha”. A diversidade de grupos, manifestações, ideologias e, estéticas era imensa, no entanto, a ação pragmática da ditadura não reconhecia nuances ideológicas além das que a sua obsessão poderia considerar. Acerca das ações orquestradas contra o teatro militante da época, o Coronel Luiz Helvécio da Silveira Leite, em depoimento à Gaspari (2002a, p.298) confirma a ação terrorista do Estado: “[...] resolvemos agir contra a esquerda. Definimos qual era o campo mais fraco e definimos que era o setor de teatro. Em seguida,

começamos a aporrinhar a vida dos comunistas nos teatros. A gente invadia, queimava, batia, mas nunca matava ninguém”.

A fala do coronel não dá conta das inúmeras manifestações da esquerda no teatro produzido no país dos anos de chumbo, notadamente pelo fato delas serem múltiplas e diversas. O corolário da seção aqui apresentada é: existem muitas formas de resistir e o teatro (ou os teatros) da época soube bem combater a ditadura, sem cair na evidência de uma militância monofórmula à esquerda e/ou nos moldes tradicionais. Decerto que essa modalidade militante também existiu, mas não foi a única e, quanto a isto, o objeto deste trabalho, Plínio Marcos, é um dos exemplos mais evidentes de que o combate à ditadura pelo teatro nem sempre se deu pelo matiz do socialismo tradicional, com partido, legenda e bandeira vermelha. O teatro que se produzia na época – em todos os seus múltiplos matizes ideológicos – causou enorme incômodo no conservadorismo do regime o que, por si só, representa uma grande vitória do ponto de vista simbólico.

O ano de 1968 carrega um valor simbólico enormemente conhecido e estudado por diversos autores. No Brasil, especialmente, foram diversos os acontecimentos que antecederam a promulgação do Ato Institucional que viria a abolir de modo capital as liberdades individuais elementares até então mantidas. Abordo aqui, como primordial para o entendimento dos eventos em torno da liberdade de expressão, a Passeata dos Cem Mil, ocorrida em 26 de junho daquele ano. O episódio congregou diversas entidades que se colocaram abertamente contra o regime militar, maiormente estudantes, intelectuais, religiosos, figuras progressistas da política e artistas da música, cinema, artes visuais e teatro. O centro nevrálgico da manifestação girou em torno dos excessos cometidos pelo regime, sobretudo as arbitrariedades cada vez mais corriqueiras, debelações de reuniões estudantis – cujo estopim se deu com o assassinato do jovem estudante Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos de idade, em 28 de março de 1968. A uma pauta extensa agregou-se as demandas da classe artística, acima de tudo as relativas a cada vez mais escassa liberdade de expressão e abusiva ação da censura, que a esta altura atuava sistematicamente e com pleno aval governamental para manter suas ações. Em nome da ampliação de liberdades públicas, os artistas lá estavam, no entanto, a ditadura parecia saber onde queria chegar.

A partir do sinal verde dado pelo regime, o teatro foi amplamente submetido a ações de cunho truculento, dentre elas a forte censura e em determinados momentos, a submissão a interrogatórios insultantes chegando, em alguns casos, à tortura física e/ou psicológica. Nesse sentido, um dos exemplos mais notórios se deu durante a representação do espetáculo *Roda*

*Viva*, encenação de José Celso Martinez Correa para a dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda. O episódio ocorreu no dia 17 de julho de 1968 no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Após a encenação, o teatro foi atacado “pelo braço ostensivo do terrorismo paramilitar em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas” (GASPARI, 2002a, p.), armados, quebraram cadeiras e espancaram o elenco, sendo a atriz Marília Pera e o ator Rodrigo Santiago, obrigados a irem, despidos, para a rua, como os troféus da declarada ação do Comando de Caça aos Comunistas (VENTURA, 1987, p.236). Ainda antes de ser proibido pela censura, o espetáculo voltou a ser agredido quando da sua passagem pela cidade de Porto Alegre. Mesmo antes do atentado contra a encenação de *Roda Viva*, houve rumores de que bombas havia sido instaladas em pelos menos dois teatros no Rio de Janeiro; no mesmo período, vários artistas sofreram perseguição pessoal, tendo ficado célebre o sequestro relâmpago de Rogério Duarte Guimarães, importante artista gráfico e poeta, figura de alto quilate artístico e seu irmão Ronaldo Duarte. Estes são apenas alguns dos exemplos possíveis acerca da ofensiva que a ditadura estabeleceu contra a classe artística, especialmente o teatro, durante dos anos de 1960/1970. Fica nítida a natureza violenta das ações, cujo fim era erradicar o suposto terrorismo presente na sociedade e praticado por grupos de ações artísticas.

A política de segurança nacional instituída pelo regime militar afetou de modo direto os artistas e, mais do que isso, efetuou uma ofensiva violenta e aterrorizante contra a classe teatral, alvo preferencial de suas ações. Em verdade, a real tentativa dos militares era a de tornar abundante a figura do “homem sem política” (GASPARI, 2002b, p.188), como se isso fosse possível. Aceitar o termo significaria tornar homens e mulheres daquele tempo em figuras contemplativas do que acontecia nas tramas do poder institucional, tomado de assalto por uma ditadura e naturalizá-la. Tendo como prática preferencial a truculência, o regime pretendia emburrecer parte da intelectualidade brasileira, que demonstrava seu desacordo diante do regime de exceção. O que se viu praticado tratou-se de uma lógica que pretendia desmobilizar grupos de oposição organizados, segundo a qual a função dos estudantes é estudar, a dos religiosos, rezar e, por sua vez, a do artista é “apenas” fazer arte (bem entendido, a arte conforme o molde não-subversivo). Dessa forma, um dos papéis do governo seria, portanto, a “fiscalização” de que todos cumprissem as suas obrigações (GASPARI, 2002b).

Nesse bojo, a ditadura pautou suas ações relativas à censura teatral nas leis existentes, sendo que as que ainda não existiam foram criadas a partir de decretos ou Atos Institucionais.

Foi durante este período, por exemplo, que a função de censor passou a ser exercida por pessoas com nível superior completo e ganhou plano de carreira. A partir das querelas estéticas, políticas e sociais em meio aos debates da agenda do país à época, a censura tornou-se, especialmente durante a ditadura militar pós-1964, um dos instrumentos de Estado que mais logrou êxito em termos de repressão à criação artística. Aqui, atendo-me unicamente à modalidade de repressão nesse campo, mas é sabido que a censura atuou também sobre a editoração de livros, a imprensa, até mesmo sobre a prática educativa de determinados professores – sobretudo os ligados ao método Paulo Freire de alfabetização. As ações de coerção contra as práticas artísticas não se limitaram à censura – o que já era bastante –, mas, também, a ações de perseguição em nível de terrorismo, que iam da tortura chegando, como exemplo emblemático, ao assassinato da encenadora e atriz Heleny Guariba.

A mencionada atriz e militante política atuou de modo direto junto às ações da guerrilha durante a ditadura e foi uma das inúmeras vítimas da truculência praticada pelo Estado. A respeito da relação entre os artistas e as organizações políticas da esquerda mais radical (especialmente as ações das forças guerrilheiras), é praticamente irrisória a participação efetiva de membros do campo da cultura, especialmente do teatro, em suas atividades. Coube a alguns grupos de teatro dos grandes centros urbanos a dura crítica ao regime, ação de alto valor combativo que gerou reações diretas ao poder instituído. Assim, uma parcela da atividade teatral seguiu uma linha de oposição ao regime, atuando unicamente no campo estético e intelectual, sem deslanchar para o campo da atuação paramilitar, ao menos de modo efetivo e organizado.

### 3.8. A convivência com a censura e a cultura de resistência

A política de frente praticada pela ação da ditadura, no sentido de manter o que para ela era o controle ideológico dos cidadãos, perpassou, também, a ação terrorista da qual a censura foi um braço organizacional. A recorrente necessidade de camuflagem de obras e de produções artísticas foi, como exemplo, um dos caminhos traçados pelo teatro para subsistir como instituição cultural durante o período. No sentido de se fazer ver e ouvir como obra de arte estafoi uma atitude de extrema necessidade diante de um poder instituído com as características de truculência já levantadas, no entanto, a relação dos artistas com o governo militar e mesmo com a censura guarda outras nuances. Em certos momentos, as ações de determinados grupos, associações de artistas ou artistas individualmente mantiveram uma relação de dubiedade paternalista frente ao regime. Refiro-me a determinadas ações de

conformismo ideológico manifestado para garantir apoio governamental a estabelecidos empreendimentos teatrais e manter a sobrevivência de certos espetáculos. No início dos anos de 1970, em memorial redigido ao ministro Jarbas Passarinho, a classe teatral, a essa altura bastante acuada, justificou sua reivindicação contra o controle censório informando que “Neste documento a ação da censura está sendo ventilada porque sua ação *excessivamente rigorosa* é um dos fatores conjunturais que mais prejudicam a sobrevivência econômica da empresa teatral” (MOSTAÇO, 1982, p.169. Grifo do autor). A Associação Carioca de Empresários Teatrais (ACET - Rio de Janeiro), autora do documento, cumpre a função de aceitação tácita da censura. Ora, parte da classe teatral não reivindicou, como muitos fizeram, o fim da censura, mas apenas o fim do excesso de rigor presente em sua ação; em certa medida, o teatro dos grupos representados pela Associação, autora do texto citado, pretendeu colaborar com a ditadura no sentido de reduzir os embates diretos que colocavam em situação de desprivilegio a sobrevivência de inúmeros artistas.

A partir de fomentos no campo da cultura durante os primeiros anos da década de 1970, o governo ditatorial conseguiu pasteurizar econômica e ideologicamente parte das produções teatrais da época, cujos financiamentos partiam majoritariamente de verbas governamentais. Por outro lado, era praticamente impossível – e um tanto contraditório – que o regime militar permitisse que, na divulgação de espetáculo no qual o discurso fosse veementemente contra a ditadura, se estampassem as siglas do Ministério da Educação e Cultura (MEC) ou do Serviço Nacional de Teatro (SNT) como patrocinadores da obra (MOSTAÇO, 1982). É verdade que a ditadura fez mais: evitou ao máximo apoiar obras nas quais o teor ideológico fosse contra os seus próprios. Em sua maioria, os grupos apoiados pelo regime militar a partir de sua política no campo da cultura circunscreviam-se ao que se pode chamar de “teatro empresarial”, do qual o funcionamento estava fortemente atrelado às leis de oferta e procura, como toda empresa de capitalista. Esta parcela da classe teatral ergueu bandeiras de luta pela liberdade de expressão apenas nos momentos em que a censura interferiu de modo “excessivo” em algumas obras de elevado custo de produção, cujas perdas financeiras representariam quantias elevadas. Assim, a política de cultura empreendida pela ditadura encontrou no viés econômico um modo eficaz de silenciar artistas e grupos num momento em que a classe teatral encontrava-se fragilizada e com parte de seus membros mais ideologicamente coesos vivendo no exílio.

O viés empresarial do teatro, praticado por grupos artísticos, justifica-se pela necessidade de sobrevivência dos mesmos. No entanto, em um período de conturbados

embates ideológicos e de violência explícita do Estado, a aceitação do regime e da censura e, mais do que isso, o silêncio acríptico é revelador das diferentes concepções e projetos de mundo que ali se alinhavam, ou até mesmo se desencontravam, sendo sintomática a cumplicidade paternalista de deliberada parcela da classe teatral. Mostaço (1982, p.179) afirma que “Numa sociedade de classes o Estado é sempre controlado pela classe que está no poder. Esta regra básica, quando emocionalmente esquecida, torna os homens dependentes da ideologia dominante e passíveis ‘de verem as coisas fora do lugar’”. Talvez a dependência financeira e os recorrentes embates entre censura/ditadura contra a classe teatral tenham feito desenvolver a subserviência à autoridade instituída como valor de parte de uma geração que viu colegas censurados, impedidos de trabalhar, serem torturados, desaparecem e morrerem. De fato, as coisas estavam fora do lugar.

Como tenho sustentado, os anos de 1960 e 1970 foram de forte resistência político-ideológica para parte da classe artística, profissionais liberais e intelectuais em geral. Mas, do mesmo modo, houve aqueles que preferiram trilhar rumos não tão auspiciosos e que se amedrontaram diante da política repressiva posta em prática pela ditadura militar, especialmente daquela praticada pela linha dura do regime pós-1968. O excesso de policialização das Forças Armadas, bem como a criação de instrumentos policiais, a exemplos dos Destacamentos de Operações de Informações dos Centros de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) – para citar um dos mais célebres e violentos instrumentos responsáveis que colocou em prática o “trabalho sujo” da repressão (FICO, 2001, p.123) –, afetou o encorajamento de parte da classe artística. Em nome da suposta segurança interna do país, o que se viu foi a enorme mácula das liberdades públicas, uma vez que a ética e a justiça não acompanharam as práticas excessivamente punitivas do órgão, responsável, entre outras coisas, pela prisão e morte de inúmeros cidadãos. Diante de um governo cujas características aqui traço, não era fácil ser um artista de teatro, mesmo para aqueles que não se identificavam de modo algum com os ideais hegemônicos da esquerda da época, muito menos com os ideais liberais e autoritários do regime militar. O que pode ser considerado, aos olhos de hoje, um acovardamento diante dos donos do poder, pode ser compreendido, também, como uma necessidade de seguir fazendo teatro sem, no entanto, forçar uma assimilação das noções e facções ali apresentadas.

Além da atuação da censura no campo das artes do espetáculo, a sociedade brasileira passou a conviver com o intenso cerceamento dos meios de comunicação, alguns com importante atuação no campo da denúncia dos malfeitos da ditadura. Ou seja, o acuoamento a

que parte da classe teatral foi obrigada a vivenciar atingiu um nível de mal-estar ideológico pouco visto na história nacional mais recente. Todavia, há que se lembradas atuações de grupos de informação alternativa, como *O Pasquim* – este, além de importante veiculador de um debate cultural mais qualificado, foi um aliado da classe teatral –, que a partir da resistência pela boa informação e ironia destacou-se como um semanal obstinado, fruto da reação ao controle excessivo da imprensa por parte do regime militar, que pretendeu estabelecer o que seria notícia e o que não seria. A assim chamada “imprensa nanica” (GASPARI, 2002b, p.219), como no caso dos grupos artísticos que resistiram à ditadura, exerceu um imprescindível trabalho nas trincheiras de luta contra o pensamento achatado promovido pela ditadura.

O que se viu durante o período ditatorial foi um jogo continuado de repressão e resistência em todos os campos da inteligência no Brasil, da atuação universitária até a atuação artística, passando pela ação progressista de parte da igreja católica<sup>12</sup>. É evidente que, mesmo entre esses setores da sociedade, houve grupos que sustentaram o regime ditatorial por má fé ou por crença pessoal na importância da presença militar à frente do poder institucional. De fato, nenhuma ou poucas instituições couberam de modo completo dentro do esquema de poder que a ditadura preconizava para o país. Mesmo dentro do Exército havia os dissidentes (poucos, é verdade) que findaram por se afastar da corporação e partir para a clandestinidade da militância política. No entendimento do ensaísta Elio Gaspari (2002b, p.232), “A essência da ditadura não está naquilo que elas fazem para se perpetuar no poder, mas naquilo que a partir de certo momento já não precisa fazer”, isso principalmente em relação a uma ditadura de direita, extremista, cujos membros de primeiro escalão eram malformados politicamente. Em alguns momentos dos 21 anos de regime militar, a ditadura logrou de certa tranquilidade de atuação. Todavia, ela sempre esteve ciente de que sua suposta tranquilidade carecia de estabilidade, uma vez que a parte mais rebelde, encorajada e resistente da militância, jamais

---

<sup>12</sup>É importante salientar que, embora parte considerável da Igreja Católica no Brasil tenha apoiado o golpe de 1964, não se configurando em bloco único. Nos anos subsequentes à instalação do regime, alguns importantes grupos dissidentes católicos protagonizaram manifestações de repúdio à ditadura. Como baluarte da oposição católica ao regime de exceção, a atuação de Dom Hélder Câmara foi uma das mais destacadas, sobretudo após suas diversas viagens à Paris, onde pôde denunciar publicamente as ações de perversidade promovidas pela ditadura, mormente a tortura de presos políticos. Para Gaspari (2002b), o religioso usou da alta voga que seu nome rendia à época para intensificar a sua oposição ao panorama político brasileiro e, por sua vez, quebrar o constrangedor silêncio que a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) manteve acerca da situação política do Brasil, até o início dos anos de 1970. Por sua atuação como defensor da liberdade e da justiça social, Dom Hélder Câmara foi indicado dois anos seguidos ao Prêmio Nobel da Paz, sendo o preferido a ganhar a honraria em 1972. Gaspari (2002b) narra que a Ditadura usou dos órgãos de diplomacia brasileiros para impedir que o comitê norueguês concedesse o prêmio ao Arcebispo, fato consumado, visto que Dom Hélder nunca o recebeu.

abandonou seu campo ideológico. Deste modo, mesmo com o clima ameno garantido pelos números positivos da economia, a ditadura nunca se percebeu como sendo de todo “consentida”, pois ela sabia que haveria quem estivesse disposto a resistir, mesmo que a um alto custo.

A assim chamada “cultura de resistência”, segundo proposição da ensaísta Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p.103), encontrou reverberação na prática artística de alguns criadores que, em maior ou menor medida, souberam manifestá-la. Plínio Marcos figura entre eles pelas suas contribuições estéticas até aqui explicitadas, além da manifestação de sua subjetividade de sujeito indignado posta em prática durante todo o percurso de sua biografia. Plínio Marcos construiu a si próprio ou a sua própria imagem como sendo a de um sujeito à margem de uma sociedade repleta de contradições. A forma de resistência desempenhada por ele, em vez de se aproximar da tradicional ideologia da esquerda da época, esteve mais identificada com o berro público, o grito e, muitas vezes, a inconveniência como postura diante do mundo. Um autor maldito, muitas vezes considerado inculto – um analfabeto como alguns, informalmente, consideravam –, não passaria despercebido frente a uma classe média ainda muito ligada a valores tradicionais e não deixaria de ser uma incógnita para parte da intelectualidade de seu tempo, seus colegas, é bem verdade. Igualmente, o dramaturgo foi um calo a ser combatido pelos órgãos de segurança do regime ditatorial, dada a contundência das duas características aqui trazidas: o desenvolvimento de uma dramaturgia de fato rebelde e inédita até então e a explosão de uma personalidade menos polida – quase deselegante –, em comparação com as que o regime estava habituado a lidar.

### 3.9. *Quando as máquinas param e Homens de papel: experimentações estéticas.*

É investido das características anteriormente mencionadas que Plínio Marcos apresenta para o público a peça, trabalhada pelo dramaturgo entre os anos de 1963 e 1967, a versão definitiva de *Quando as máquinas param* – cujo título anterior era *Enquanto os navios atracam* (1963). A obra escrita para dois atores é que representa, dentro do conjunto da obra do autor santista, um olhar lírico sobre o amor entre um jovem casal da periferia – a dona de casa Nina e o desempregado Zé –, não fosse o desconforto provocado pela realidade difícil que ambos enfrentam. As dificuldades de sobrevivência são o pano de fundo da peça, que conduz uma leitura sobre a realidade dos operários urbanos no Brasil, suas angústias e



sobressaltos. A força do dinheiro na condução da vida e do cotidiano do jovem amante casal é ponto preponderante para o choque de perspectivas de ambos: o aluguel está atrasado, falta comida, Zé não consegue emprego, embora o procure diariamente. Nesse turbilhão das cobranças do mundo, o casal engravida de seu primeiro filho. O que deveria representar um momento de partilha afetiva entre ambos torna-se ponto nevrálgico do enredo, uma vez que o peso da sobrevivência de ambos tornaria-se insuportável com a presença do rebento. Embora se amem de fato, Zé não supera seu pensamento pragmático, que enxerga naquela criança, ainda no ventre, uma despesa a mais diante de uma realidade de dificuldade extremada. Em *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos executa uma leitura sobre a realidade das classes operárias em uma linha dramaturgic que se alinha, em termos estéticos e ideológicos, às obras de Gianfrancesco Guarnieri, especialmente *Eles não usam Black-tie*. A peça do autor maldito, apesar de manter a linha de enredos marginalizados, não tem como centro da ação o *bas-fond* dos párias. Na mencionada obra, o dramaturgo preferiu adentrar numa investigação sobre a classe operária sem, no entanto, se afastar do teor politizante que caracteriza suas obras. O fim da peça, também, figura como uma das características marcantes de seu autor: o fim impactante para situações e enredos igualmente forte. Zé, descontente com a gravidez não planejada diante da realidade de casal em início de vida conjugal, desfere um soco certo e fatal no ventre de Nina, provocando o abortamento. Zé revida diante de uma situação-limite com uma resposta-limite que, é possível presumir, não lhe tirou da realidade na qual se encontrava. A resposta precisa para essa questão o autor não pretendeu conceder, uma vez que a peça termina no exato momento em que o soco é desferido.

A partir de um encaminhamento relativamente semelhante em relação à *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos escreve em 1968 a peça *Homens de papel*, cujo enredo investiga o universo do trabalho e sobrevivência de um grupo de catadores de papel explorados por um inescrupuloso intermediário da compra do material coletado. A prática do engodo de Berrão, o chefe aproveitador, choca-se com o anseio de um casal de catadores em levar sua filha, que sofre de um grave transtorno de saúde, ao médico – o que justifica a intensa dedicação à atividade profissional que lhes é possível exercer. Tal objetivo conduz o casal e move a ação do espetáculo que finda – ao modo pliniano –, com uma tragédia social anunciada pelo explosivo modo de narrar a exploração daquele grupo social que o dramaturgo conduz.

Em *Homens de papel*, Plínio Marcos envereda sua investigação dramaturgic para um rumo que, embora conhecido de sua escrita, é até então pouco explorado e de menos força

poética do que o reconhecido estilo de *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. Em *Homens de papel*, o dramaturgo se esforça para fazer uma espécie de espetáculo-tese, dentro do qual investe numa análise das relações de poder a partir do viés econômico, o que, de fato, não representa a melhor safra de sua escritura. Apesar do impacto causado pela realidade apresentada pela peça – cuja força é de inevitável reconhecimento –, ela perde força poética, a partir do momento em que o seu autor se ocupa mais detidamente em aprofundar uma análise econômico-social em detrimento do arranjo psicológico das personagens, ponto forte das melhores obras do escritor. Mesmo a força da encenação realizada pela Companhia Maria Della Costa, tendo a referida atriz – uma estrela a essa altura de sua trajetória – no papel principal, não foi suficiente para garantir a força do texto do artista maldito.

Diferentemente dos seus sucessos anteriores, *Homens de papel* conta com um grande número de personagens, o que demonstra o desejo de experimentação de Plínio Marcos em sua forma de escrita. No entanto, o enredo marcadamente elaborado a partir da oposição entre um explorador e os explorados, acabou sendo recebido pela crítica como sendo por demais esquemático e superficial. O esforço do seu autor em executar uma análise profunda de viés marxista, sem o ferramental necessário para isso, enfraqueceu o texto. No entanto, a esta altura do tempo, as companhias teatrais de São Paulo e do Rio de Janeiro, principalmente, já sabiam que, embora houvesse uma enorme possibilidade de embate com a censura, encenar textos de Plínio Marcos era econômica e artisticamente viável, devido a sua forte projeção – e, também a forte polêmica em seu entorno – como a grande revelação de autor de teatro da década de 1960.

Talvez o caminho investigativo praticado por Plínio Marcos em *Homens de papel* tenha condicionado a pequena repercussão dessa peça no conjunto de suas obras. Isso se dá pelo fato do público aguardar do autor santista uma postura ácida e certa – que a sua peça de 1968 possui de modo bastante presente –, mas com a mesma força da vocalidade de personagens como Neusa Sueli, Paco ou Veludo, de suas peças anteriores. Plínio Marcos foi um artista reconhecido por dar voz a personagens com pouca visibilidade social e isso se tornou marca de sua produção dramaturgical. Todavia, quando tentou promover investigações em seus dramas dentro uma linha militante nos moldes no Teatro de Arena (ao qual posso aproximar *Homens de papel*), o dramaturgo não logrou o mesmo êxito, pois a análise social, como um postulado, aparece de modo mais efetivo do que o primor artístico que o repórter de um tempo mau já havia demonstrado, mesclando a análise de cunho sociológico com a qualidade dramaturgical de modo harmônico. Não obstante a crítica feita, o espetáculo logrou

de um relativo sucesso e compõe o quadro de obras fundamentais para a compreensão de um Brasil marginal, bem distante do universo classe média paulistana da década de 1960/70.

Plínio Marcos foi um experimentador dentro da linguagem dramaturgic. No entanto, suas obras de maior impacto mantêm, de modo geral, características muito próprias sendo que a partir de uma análise de sua escrita é possível identificar o autor maldito quase que de modo imediato. O dramaturgo ganhou status como autor de teatro mantendo uma escritura que, assim como suas personagens, é marginal e, portanto, recusa modelos preestabelecidos, tendo por muitas vezes flertado com características que foram durante algum tempo consideradas como sendo antiestéticas ou antiliterárias (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p.32). Por ter como fruto de sua investigação o recorte real da vida de figuras marginalizadas da sociedade brasileira – com as quais ele conviveu e manteve real e comprometido contato – a dramaticidade presente em suas peças é inerente ao seu modo de ler o mundo. Plínio Marcos escreveu seus textos “sem filtros literários” (MENDES, 2009, p. 130) e em estreito contato com a realidade que buscou retratar, isto é: deu vida às suas figuras “com a sensibilidade de quem está inteiramente na situação, sem mediações, exposto à curiosidade pública como o cru latejamento de um músculo lanhado” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p.12). Mais do que isso, Plínio Marcos recusou mediações para interpretar o universo que o tocava como artista, cuja sensibilidade e talento atuaram como primeiros e mais confiáveis filtros.

### 3.10. Plínio Marcos e a marginalidade como estratégia

A composição dramaturgic que Plínio Marcos concebe é, como acredito, fruto direito de sua primeira “escola” de dramaturgia: as montagens circenses do Pavilhão-Teatro Liberdade, de sua cidade natal, onde interpretou o palhaço Frajola. Por esse fato, seus enredos não coadunam com bandeiras de luta que não estivessem intimamente ligadas a uma realidade vivida. A sensibilidade militante de um artista, como o autor aqui estudado, não admitia um comprometimento forçado com uma leitura pouco crítica da sociedade, do mesmo modo que não comportava um comprometimento com ideologias partidárias em detrimento dos representantes reais do baixo lumpem, classe que esteve, até então, fora da engrenagem da cidadania, marginalizados na vida e na cena. Talvez por isso o autor tenha demonstrado pouca habilidade em lidar com coletivos artísticos, uma vez que dentro do panorama ideológico do

período, marcadamente maniqueísta nesse quesito, havia pouco espaço para um sujeito cujo temperamento e talento eram pouco afeitos à obediência. O citado maniqueísmo a que me reporto diz respeito ao já mencionado racha ideológico que apartava os militantes ou simpatizantes da esquerda – os pregadores da justiça social –, dos militantes da direita que sustentou o golpe e os governos militares – os reacionários. Quem não pertencia ou não se identificava com um dos lados, era automaticamente considerado “suspeito” do ponto de vista da visão de mundo que carregava. Plínio Marcos, de quem a militância pela justiça entre os homens e mulheres é incontestável, atuou politicamente a partir de um viés anarquista, uma espécie de coringa diante de uma realidade política difícil de decifrar. Foi apenas no final da vida que o autor santista assumiu sua vertente ideológica de modo aberto, porém, ao visitar fatos de sua biografia, é possível concluir que sua postura como artista foi sempre a de um sujeito que não tolerava o autoritarismo.

Na esteira desse viés interpretativo, Plínio Marcos acolhe em seu modo de criar e de viver elementos que podem, também, ser associados à contracultura, postura nunca declarada por ele. No entanto, fica nítido a partir de um olhar panorâmico do conjunto de suas obras mais contundentes, a valorização e a comunicação direta com o universo marginalizado dos centros urbanos no Brasil, especialmente as cidades de Santos e São Paulo, bem como uma liberação das pulsões eróticas como postura política de suas personagens e, do mesmo modo, o contato com as drogas como ferramenta de contestação. Todas essas características, em menor ou maior medida, compõem o universo mais conhecido da obra pliniana, especialmente suas peças de cunho naturalistas aqui exemplificadas. Em vista disso, esses elementos ajudaram a compor a estratégia marginal que o autor maldito conseguiu imprimir a si próprio. Em pertinente análise acerca das vertentes culturais e políticas do período aqui retratado, especificamente a respeito da marginalidade como estratégia política, Hollanda (2004, p.77) afirma que

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

A opção de Plínio Marcos pela postura radical diante dos fatos da realidade brasileira, da política e de sua própria arte, faz parte de um todo muito maior do que a sua figura, pois é fruto das inquietações ideológicas de um grupo de sensibilidades que decidiu, com muita ou

pouca munição, bombardear o panorama político pelo viés comportamental. Em outros termos, o autor santista fez parte de uma geração – e ele próprio desejou imensamente – viver o próprio discurso, como que em uma corporificação do que lhe habitava como abstração do raciocínio.

Dentro de sua geração de artistas de teatro e, dada a sua estratégia de homem à margem, Plínio Marcos acabou por exercer uma espécie de liderança artística diante do panorama político da ditadura, que terminou por amputá-lo e silenciá-lo de diversas formas, mas jamais arrefecer o rebelde que carregava dentro de si. Sua maior batalha em vida foi motivada no sentido de mostrar sua arte, muito embora para isso tivesse que superar o poder institucional e o econômico-financeiro, mas principalmente confrontar o aparato militar. Embora tenha sido uma das figuras mais representativas da cultura paulista dos anos de 1960, o dramaturgo santista se confundia com as personagens de suas obras pela sua forte identificação com aquelas figuras das quais tornou-se um representante legítimo, um desvalido como Bereco, Veludo, Nhanha ou como um flerte de rua saído da boca de Dilma, uma das prostitutas de *Abajur lilás*.

Após os diversos embates com a ditadura, especialmente com os órgãos de censura teatral, Plínio Marcos converteu-se num dos autores mais cerceados do teatro brasileiro moderno. Essa afirmação é possível, tomando-se o conjunto de sua obra e seu comprometimento pelas ações contra a liberdade de expressão, encampadas antes, durante e depois do regime militar. Como um maldito, terminou sua vida como autor de livros vendidos por ele próprio, atitude esta que foi, como durante toda sua vida, uma forma contundente de denúncia do que a censura fez com um artista de seu quilate. Sua postura como sujeito de seu discurso o levou a assumir-se como personagem-denúncia, também, das dificuldades da vida de artista, sobretudo do *lobby* sofrido pela classe teatral, coagida pela estabilidade que a atuação nas telenovelas, garantia (e ainda garante), não obstante o fato dele próprio ter se destacado, ainda nos anos de 1960, como ator de sucesso em novelas, rumo do qual se afastou com o passar dos anos. Terminou a vida sem mídia, sem projeção, sem ovação, um – quase – anônimo.

Das peças a partir das quais formulo a noção de que Plínio Marcos portou-se durante sua trajetória artística como um rebelde de seu tempo, duas foram escritas em 1969: *Oração para um pé de chinelo* e *Abajur lilás*. A primeira e menos célebre entre ambas retoma uma composição clássica da dramaturgia pliniana: suas peças com pequeno número de personagens, 3 no caso específico. Do ponto de vista da composição da cena e do eixo

temático emprestado à obra, a visada sobre o universo marginalizado do mencionado texto é uma das mais cruéis da obra do autor. A peça traz à tona a relação entre três representantes do baixo lumpem reunidos no barraco do alcoólatra Bereco que está acompanhado da prostituta Dilma (nomes de personagens recorrentes na obra de Plínio Marcos). Estes são surpreendidos pela chegada repentina de Rato, que após ter cometido um latrocínio se refugia no barraco de Bereco, refugiando-se de uma perseguição policial. Plínio Marcos, mais uma vez, constrói uma obra na qual um dos temas fundamentais diz respeito à cooperação – ou o seu contrário – entre os representantes dos estratos marginalizados. A presença de Rato naquele ambiente desencadeia um jogo de confiança/desconfiança em uma possível delação do bandido em fuga por parte do dono no barraco e sua companheira prostituta como tentativa de salvar as suas próprias vidas diante da iminente chegada da polícia ao refúgio dos três. O crime cometido por Rato, a partir de então, passa a ser um problema de todos que ali estão, igualmente tementes, face a proximidade da morte violenta que uma ação policial pode causar. O desespero dos sujeitos ali confinados, o medo coletivo e a suspeita mútua exacerbam os aspectos zoomórficos daquelas figuras, fator que impossibilita qualquer pacto de convivência e confiança em frente a uma possível traição delatora. Em *Oração para um pé de chinelo*, a contradição do humano é uma constante: não há limites para salvar a si próprio, mesmo que para isso seja necessário expor o outro, covardemente, à morte. Desse modo, as situações-limite criadas por Plínio Marcos em parte de suas obras são tomadas a partir de um viés de politização que pretende atingir o público e, por sua vez, mobilizar suas reflexões. Como um desses extremos, a morte torna-se, na dramaturgia naturalista do autor maldito, um fim quase evidente tida como, diante da realidade exposta por ele, única possibilidade de efetiva mudança a curto prazo na vida dos flagelados que ele põe em cena. Em quase todas as peças plinianas – especialmente as do “realismo contestatário” (GUIDARINI, 1996, p.85) - ao menos uma das personagens morre como um sacrifício, uma imolação deliberadamente trazida à tona por seu autor.

Ainda no ano de 1969, Plínio Marcos escreveu *Abajur lilás*, a última das peças da sequência de criações a que me atenho dentro do recorte histórico tomado por este trabalho. Esta obra é considerada uma das mais fortes e contundentes do teatro pliniano por, além de manter o cunho marginal do enredo, da escrita e das personagens, o seu autor alude de modo direto à tortura denunciada por muitos presos políticos durante a ditadura – fato que durante muito tempo foi considerado um mito. Não obstante a dúvida até então posta em torno da existência da tortura ou não no Brasil (de fato ela existiu mas foi encoberta por bastante

tempo), o autor põe em cena uma sequência de torturas efetua pelo capataz do café homossexual que alicia e explora três prostitutas.

O enredo mostra a rotina de exploração que o café Giro – um homem homossexual de meia idade – emprega a suas três funcionárias, as prostitutas Dilma, Célia e Leninha. O aparecimento de um abajur quebrado – objeto de estima pertencente ao proxeneta –, adensa a ação e, a partir de então, o homossexual desforra sua ira em relação às suas sócias, chegando ao paroxismo da tortura física e psicológica como prática capaz de trazer à tona o responsável pelo desaparecimento do abajur. A metáfora do panorama político do Brasil à época é explícita: na figura de Giro (e do seu comparsa, Osvaldo, com o qual o autor sugere uma relação homoafetiva) vislumbra-se ao poder militar ditatorial e na figura das prostitutas, as exploradas pelo regime, sujeitas a toda ordem de ações por parte do poderoso café. No entanto, a peça não se resume a um enredo cuja descrição pode parecer por demais simplória. Mesmo entre as três exploradas mulheres, o autor empresta características humanamente contraditórias: Dilma é, entre elas, a que possui os mais elevados valores, uma vez que trabalha para sustentar seu filho criado por algum parente; Célia é a insubmissa, protagonista de embates com Giro; e a recém-chegada Leninha é a menos escrupulosa, demonstrando certa subserviência frente ao café. Em outros termos, mesmo dentre as exploradas prostitutas, Plínio Marcos as investe de diferentes tons ideológicos, provocando uma leitura social pelo viés da servidão que se manifesta livremente, como no caso de Leninha frente às suas colegas.

Segundo Sábato Magaldi (2006, p.213), um dos principais valores de *Abajur lilás* está no que ele chama de “escolha dos episódios representativos”, além da sincera “indignação ante os erros sociais” por parte de seu autor. Os episódios dizem respeito à qualidade artística da obra em sua composição dramática mas, também, o crítico referencia o fato do dramaturgo abordar, especificamente nessa peça, a tortura, fato que estava na pauta do dia nos meios politizados e intelectuais naquele agitado 1969. Os problemas sociais analisados por Plínio Marcos são, a partir de suas opções como autor, suas ideologias e modo de vislumbrar o mundo, imersos em uma dignidade de autor que conhece o que retrata em forma de espetáculo, de cena. A interpretação segundo a qual a obra pliniana é de mau gosto ou de baixo calibre artístico, torna-se rasa a partir do momento em que tenta limitar o universo temático amplo aos temas considerados “agradáveis”. No que diz respeito à literatura dramática, ainda segundo Magaldi, “não há temas privilegiados ou condenados” (p.213), a verdadeira questão está no talento de artista capaz de abordar qualquer tema tendo como

guiões a ética, a verdade do interesse não-oportunista (que está longe de ser o caso de Plínio Marcos) e a qualidade da obra de arte.

Como peça que pretendeu assumir uma postura delicada diante do poder instituído, *Abajur lilás* sofreu fortes sanções do ponto de vista da censura e sua primeira encenação, dirigida por Antônio Abujamra, foi proibida, sendo liberada e montada anos depois de ter sido escrita. A peça foi interdita por uma evidente motivação política – ocasionada pela denúncia à tortura como política do Estado ditatorial brasileiro. A esta altura, analisando do ponto de vista moral, os temas plinianos já eram conhecidos e esperados pelo público e pela própria censura: prostituição, cafetinagem, forte sexualidade – e homossexualidade em uma vertente politizada e contestadora –, drogas e toda a sorte de valores e práticas do baixo escalão social. Plínio Marcos deu um passo adiante ao escrever uma peça sobre os marginalizados com uma crítica contundente aos ditadores figurados em cena pela presença do perverso cafetão Giro.

Para uma parcela da sociedade brasileira, ainda fortemente atrelada a um modo de pensamento conservador, e, sobretudo, para o ideário que regia a ditadura no Brasil, o recorte temático privilegiado por Plínio Marcos representava uma forte marca de degeneração social. Há ao menos duas possibilidades interpretativas dessa tendência do regime e da sociedade: a primeira diz respeito ao cunho moral que parte do regime e da população civil prezavam – os bons costumes deveriam ser mantidos em nome do bem comum e o zelo da família nos seus moldes tradicionais –; do outro lado está a leitura deliberadamente política que os donos do poder imprimiam aos enredos das peças plinianas, visto que a partir da problematização de temas caros à nossa realidade de então, especialmente dentro do viés estético executado e aprimorado por Plínio Marcos, colocar em debate público as figuras do mundo marginalizado socialmente do Brasil poderia representar uma tomada de consciência por parte do público de teatro.

As temáticas plinianas, ao menos nas obras de sua fase contundentemente naturalista, são as que de modo mais direto incomodam uma sociedade conservadora. Ainda hoje suas peças provocam mal-estar em inúmeras plateias pela forma crua com que a realidade é representada. Desse modo, o uso de drogas e outros vícios, a sexualidade fora dos padrões, a prostituição, a homossexualidade vivenciada com liberdade eram temas que, na visada militar, abriam caminho para a subversão e isso justificava a censura. Isto é, a degradação dos valores morais que supostamente eram estimuladas pelas peças plinianas deveriam ser extintas a fim de resguardar a sociedade de seus efeitos danosos.



### 3.11. Tempos de exceção e a plataforma poética pliniana

Neste ponto da reflexão que encaminho é possível chegar ao corolário segundo o qual a relação estabelecida entre o regime pós-1964 e a censura era de constante e total cooperação, de modo que uma serviu de amparo à outra. A este fato alia-se a ação da propaganda oficial do regime que, a partir de sua difusão, mobilizou uma importante fatia da sociedade para atuar em seu favor. Como exemplo cito os movimentos de sustentação do regime, especialmente o já mencionado Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Alie-se, também, ao sucesso da censura como modeladora de visões de mundo, as ações de cunho policialesco que os órgãos de segurança nacional puseram em prática, muitas delas executadas nos porões, com o consensual apoio de detentores de altas patentes do militarismo do país. A bélica mistura entre censura (aos artistas e aos jornais, especialmente), uma polícia especializada em reprimir ações de desacordo ao regime e a ostensiva publicidade em favor dos militares possibilitou a longevidade do regime – 21 anos – e modelou, a seu gosto, parte de uma geração ao medo e à obediência. Felizmente, um pequeno grupo de dissidentes efetuou as ações de contraponto político e ideológico ao poder instituído dentro de um período cujo panorama político assemelhava-se a um campo minado onde o menor erro de cálculo valia a vida de muitos.

A censura e a interdição ao teatro – ou aos jornais, é possível dizer – nunca foi uma prerrogativa unicamente militar. Havia grupos de civis responsáveis por promover uma verdadeira patrulha ideológica a todos aqueles que, dentro de suas interpretações, se aproximavam do que poderia ser considerado ofensivo à moral, aos bons costumes ou ao destino político do país. De tão rotineira, a censura acabou por tornar-se parte da produção, visto que todos sabiam que, em algum momento, seria necessário promover ensaios com a presença de censores o que, em muitos casos, estimulou um processo de autocensura como prática assimilada. Os danos à atividade teatral como exercício de liberdade de expressão são difíceis de mensurar, no entanto, o ganho como aprendizado histórico do valor da democracia – com suas doçuras e amarguras – é o que fica.

Havia, da parte da ala radical dos militares, certo orgulho pela atuação policialesca e pelo rigor que o regime imprimiu a suas práticas, especialmente a censura. É sintomático que a ditadura militar tenha dedicado ao teatro, ao cinema e à televisão um órgão de censura

específico, o Departamento de censura e Diversões Públicas, o que garantiu a manutenção da austeridade continuada de suas ações, face a esses veículos. Um dos ministros da Justiça da ditadura, Armando Falcão, representante da mencionada parcela radical – quase raivosa – dos militares, chegou a gabar-se do fato de ter sido um dos aliados dos governos militares que mais aberta e promiscuamente censurou, tendo cumprido o que as leis impostas pela ditadura solicitavam: “Comigo, a tesoura funcionou sem tremer a mão” (FICO, 2001, p.181). Mais curioso é o fato de que muitos civis reproduziam o mesmo comportamento de natureza autoritária mantida pelos donos do regime, porém, com uma faceta mais autoritária do que os mais radicais dos militares. Assim se cumpriu o que, de algum modo, o regime sabia ser seu trunfo: que o seu poderio só estava garantido pela existência de uma parcela da população, incluindo-se aí veículos de comunicação, empresários, profissionais liberais entre outros, que mantinha valores de concordância e reconhecimento – mesmo que velados – diante de suas ações. Ou, nos termos de Carlos Fico (2001, p.218): “[...] o poder simbólico somente é chancelado quando um grupo nele reconhece, isto é, enquanto é ignorado como dado arbitrário”.

Por outro lado – acerca disso o já citado Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura faz menção –, as novas formas de descoberta e de transformação da arte e do modo de fazê-la se manifestavam em nossa sociedade, não obstante a condição da ditadura. O “novo”, portanto, na visada do CPC, surgia a cada instante renovado na sociedade brasileira, na sua arte e na sua cultura de um modo geral (HOLLANDA, 2004, p.142). Como exemplo flagrante, aponto a obra de Plínio Marcos, mormente as aqui referenciadas, como representantes legítimas de um novo olhar sobre temas arraigados à sociedade do país – dos anos de 1960 aos nossos dias –, que representam, também, conquistas importantes do ponto de vista estético, manifestada em uma “herança” artística que o autor maldito deixou para a geração de autores e autoras que viria a seguir. Exemplos notáveis disso são as obras de Antônio Bivar, Leilah Assumpção, Zé Vicente, Isabel Câmara, Consuelo de Castro – para citar os mais representativos. Todos esses, em maior ou menor medida, sofreram influência do que leram ou assistiram da obra pliniana.

Desse modo, a contribuição do conjunto da obra de Plínio Marcos à dramaturgia e à história do teatro no Brasil pode ser mensuradas a partir do que ela representou em termos de novidade artística, ousadia e recepção do público as suas peças mais próximas do naturalismo. O que há em comum entre *Barrela* (1958); *Dois perdidos numa noite suja* (1966); *Navalha na carne* (1967); *Quando as máquinas param* (1967); *Homens de papel* (1968); *Oração para um*

*pé de chinelo* (1968), *Abajur lilás* (1969) e *Verde que te quero verde* é que elas são compostas por características poéticas muito semelhantes, cujos principais ingredientes são a rebeldia e a insubmissão de seu autor frente aos percalços que sofreu em relação à censura, em todas as suas modalidades: moral, política, religiosa – e quantas outras existirem. Foi este conjunto de peças, escritas em um período de 11 anos, que construiu a imagem de Plínio Marcos como a de um autor de forte presença na cena artística, com textos impactantes, abordando temas caros à realidade brasileira. Plínio Marcos fulgurou como um rebelde em meio a um tempo em que tal característica se impunha diante de uma difícil realidade política e social. As motivações da censura frente ao conjunto de obras mencionado perpassam o teor moral e políticos na interpretação empregada pelos organismos de coerção que permitiram que este autor tivesse sofrido ao menos em 18 de suas peças sanções que iam dos cortes corriqueiros de frases, palavras, outras referências textuais ou de cena até a completa interdição. Se assim desejasse, o dramaturgo santista poderia apropriar-se de um outro recorte temático, outras modalidades de escritura dramática para dar vida a suas personagens e seus enredos, mas assim não o quis, pois preferiu viver sua rebeldia livremente. Aí está, segundo a minha visada, a matéria-prima mais importante, além do talento, que Plínio Marcos manifestou em suas obras, o que representa um interstício importante de sua modalidade de escritura, que coincide com as reais motivações da censura a sua obra mas, também, com o desejo da atuação artística de um autor que sabia precisar o que era sua necessidade poética.

A obra de Plínio Marcos, especialmente o primeiro relevante conjunto das sete aqui explicitadas, floresceu dentro de um contexto de politização da sociedade brasileira promovido pela conjuntura histórica na qual estava inserido, na qual a batalha contra a ditadura de 1964 foi a grande bandeira de uma geração. Em diversas outras modalidades artísticas, maiormente no cinema, na música, nas artes visuais e, evidentemente, no teatro, a cultura de oposição ao regime imperou como uma forte sinalização de parte de uma geração engajada em desacordo frente a um panorama político dos mais caóticos que a recente história do Brasil conhece e viveu. Frente à ditadura e às condições impostas por ela à criação artística – bem entendido, a implacável censura –, alguns artistas, deliberadamente ou não, foram prontamente assimilados pelo mercado da indústria cultural, o que possibilitou uma “melhor” relação com o regime militar e, por outro lado, uma maior facilidade de sobrevivência financeira. No entanto, muitos resistiram a seguir este caminho considerando tal posição como sendo pouco crítica, alienada e alienante.

A restrição econômica que a censura na época aqui estudada provocou, revelou, de certo modo, que alguns artistas demonstraram maior capacidade de resistência ou o contrário dela. Inevitavelmente a escassez financeira casa-se bem com o termo censura e muitos foram os que penaram para sobreviver com o que o teatro podia proporcionar em termos de finanças. Em alguns casos, a censura trouxe à tona relações de completa subserviência da parte de determinados artistas, no entanto, e não obstante essa contradição entre alguns artistas que tacitamente “aceitaram” a censura e o regime militar, o período – no que diz respeito ao teatro e o panorama político – é, muitas vezes, identificado como sendo “heroico”, como aponta Mostaço (1982, p.177). Seria arriscado afirmar que um tempohistórico com tamanhas vertentes ideológicas, uma enorme profusão de estéticas de diferentes modalidades teatrais profissionais ou amadoras foi unicamente resiliente, heroico ou insubmisso. Houve os que resistiram mas o contrário disso é, também, verdadeiro. Em ambas as atitudes há riscos, perdas e ganhos. A história como ciência praticada por homens e mulheres e, portanto, passível de desmedidas, talvez tenha sido mais generosa com alguns nomes e fatos em detrimentos de outros, o que não desfaz o equívoco do “acordo” tácito que determinado teatro empresarial manteve com a censura, “gritando apenas nos casos extremos” (MOSTAÇO, 1982, p.177).

O corolário de todo debate empreendido nessa seção é o de que censura e repressão às expressões artísticas fizeram parte do cotidiano das produções culturais brasileiras, notadamente as empreendidas durante o regime pós-1964. As marcas deixadas pela interdição às criações artísticas são muito difíceis de apagar da memória coletiva e, para o bem das gerações vindouras, é fundamental sua lembrança e o estudo aprofundado a fim de que o debate crítico acerca da liberdade de expressão amadureça o comportamento das novas gerações que não conheceram os tempos de ditadura. Do mesmo modo, esse debate é importante de ser empreendido entre os artistas, especialmente os mais jovens, que igualmente desconhecem os meandros caminhados pelas antigas gerações no sentido de conseguir fazer da arte, do teatro especialmente, algo viável como profissão e bandeira de vida.

Na esteira do século XX diversas gerações de artistas conviveram com o que o romancista Antonio Callado (2006, p.29) considera como sendo uma patente falta de “auto-estima democrática” presente nas sociedades latino-americanas de modo geral. De fato, foram muitos os períodos em que os autoritarismos – que aqui evoco em uma interpretação diferenciada em relação ao termo “ditaduras” – estiveram fortemente presentes, seja no poder

institucionalizado ou como presença cotidiana nas ações dos homens e mulheres, principalmente os que ocupam posições de poder. Este comportamento denota a constante cobrança de algo semelhante a um “imposto de renda moral” (CALLADO, 2006, p.73) em relação aos artistas, intelectuais, jornalistas e outros profissionais cuja ação permeia o campo da expressão das ideias. O imposto foi e, em certa medida, ainda é constantemente cobrado dos artistas pelo menos de dois modos diferentes: quando as suas ações culturais não coadunam com o que o grosso da sociedade toma como sua moral e verdade, e quando se instaura uma cobrança do ponto de vista das políticas governamentais, uma vez que determinados projetos devem “enquadrar-se” a um modelo proposto pelos editais de concorrência pública de recursos da cultura. Ambos os fatos estão distantes de serem comparados à prática da censura como se via no período da ditadura mas – em um outro matiz – demonstra que modalidades de coerção permeiam parte das sociedades contemporâneas, ao menos no ocidente.

A partir do exposto, é possível afirmar que a geração de artistas da resistência aqui retratada a partir da figura do dramaturgo Plínio Marcos, habituou-se a notar a democracia no Brasil como algo extremamente frágil, pouco duradouro, embora a censura às diversões públicas e à imprensa, como atividade corriqueira, fosse praticada mesmo em períodos cujo direito à democracia política participativa estavam garantidos. As obras teatrais mais representativas do período retratado captaram de modo bastante profícuo o espírito da época e suas sombras ideológicas foram manifestadas por parte dessa geração de artistas como verdadeiros retratos de um tempo. O que é possível ler ou assistir em uma parcela das peças de teatro do período é a destilação de um estado de coisas político e estético cujas palavras-chave orbitam em torno de resistência, insubmissão e rebeldia. Elas são a transformação de uma matéria-prima dura e difícil em produto artístico, fruto do entrelaço direto com uma realidade nada confortável.

Regimes ditatoriais e/ou autoritários e censura são faces diferentes de uma mesma moeda que termina por privar uma sociedade da honestidade das informações e das manifestações culturais de um conjunto gregário. Do mesmo modo, a noção de “verdade” – por si só complexa – torna-se ainda mais problemática, uma vez que o que se vislumbra como fato pode não passar de uma construção orquestrada em torno de um projeto ideológico unitário e autoritário da qual a livre expressão das ideias não pôde participar. Nesse sentido, os órgãos repressores, como prática organizada de debelação das atividades dos artistas de teatro que contrapunham o que se desejava como ordem estabelecida pelo regime militar,

mantiveram um fecundo contato com os órgãos de censura, bem como com os órgãos de saneamento ideológicos agrupados sob a rubrica de vigilantes da “segurança nacional”. A ditadura pós-1964 atuara cooperativamente, o que potencializou o serviço de censura que, embora não fosse uma novidade para a classe teatral, teve sua ação exponencialmente expandida e aprimorada. O que se viu em relação a isso foi uma intensa e generosa reciprocidade no acobertamento dos excessos de uma ou de outra deixando a classe artística dissidente e a população civil de um modo geral em uma situação de desconforto jurídico, uma vez que as leis serviam aos intuits militares e não à promoção da justiça de fato.

Contra um poderoso conjunto de políticas repressivas e coercitivas arremetidas pelo regime militar, uma geração de artistas bastante díspares em seus intuits teve de encaminhar negociações com o propósito de, enfim, sobreviver. Dentro do *hall* das possibilidades ideológicas que o período abarcava, é correto afirmar que a cultura militante de esquerda conquistou uma hegemonia, sendo uma das mais representativas nos estudos históricos ou estéticos sobre o teatro durante a ditadura militar no Brasil. Porém, a diversidade de vertentes e apegos a determinados valores fez surgir, também, uma parcela de artistas cujo comportamento diante do regime beirou a indiferença. Em outros termos, refiro-me a uma geração pouco homogênea em termos de vertentes de pensamento ideológico diante de um regime ditatorial violento. Tanto entre os rebeldes quanto entre os conformados, é possível evidenciar contradições, no entanto, a condição dos que de fato batalharam contra a ditadura e que fizeram de suas obras bandeiras para reforçar a sua oposição ao regime é, em maior ou menor medida, reconhecida.

Dentro deste contexto, marcadamente carregado de nuances ideológicas e estéticas, Plínio Marcos destaca-se como um sujeito de quem a contribuição ao panorama do teatro produzido entre o Rio de Janeiro e São Paulo, à época, rendeu frutos importantes e já registrados por historiadores de teatro e críticos teatrais. A faceta de sua obra que mais interessa a este trabalho coincide com seu temperamento de artista provocativo e rebelde, cuja insubmissão lhe rendeu uma difícil trajetória como autor abertamente perseguido pelo regime militar. Foi justamente o peso da construção de sua subjetividade de artista indócil que forjou a composição de uma poética da rebeldia – termo que considero o mais adequado, até o presente momento, para definir o conjunto de obras aludido durante a presente seção, escritas entre 1958 e 1969. Plínio Marcos usou de sua habilidade de autor – e de ator/diretor – para aglutinar em si determinadas características pouco privilegiadas pelo regime, por exemplo as alcunhas “pornográfico e subversivo” diversas vezes associadas a ele. O autor santista soube

usá-las como ferramentas de resistência em um tempo pouco afeito ao seu sarcasmo e ironia quase grosseira. Igualmente, o dramaturgo fez sua obra acompanhar o cunho ferino de sua personalidade sempre disposta a incomodar para chamar à reflexão. Sua trajetória como artista foi exatamente isso: a de um sujeito que, para se fazer ouvir e para fazer ouvir os párias marginalizados, agrupou em si e em parte de suas obras características estéticas sólidas, desagradáveis aos olhos de alguns, mas fundamentais para encaminhar o teatro que desejava a um rumo reflexivo e estético de enfrentamento e luta contra o tolhimento das liberdades.

Na próxima seção deste trabalho, aprofundarei o conceito do que chamo de “Poética da rebeldia” explorada pelo dramaturgo Plínio Marcos, a partir do entrelaço entre sua personalidade artística de combatente com a censura e o regime militar. O encaminhamento que o dramaturgo deu à sua obra escolhendo o embate inconformado como trincheira para trazer à tona personagens de grupos sociais marginalizados em uma linguagem de forte impacto será o viés interpretativo escolhido para aventar as bases da aludida poética pliniana aqui identificada como sendo rebelde, revoltada, resistente e insubmissa.

de.....Plinio Marcos..... SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhão que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Volto todo em; SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se. CERTIFICADO DE CENSURA pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é cansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. (capa em Veludo) - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão nojentos ! Tua mulher não te dá. Não tem babado, alguém te enc  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
e dar ? Nojentos ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice! é que é. Não de velhice! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
çar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada foragora velha cansa à tóa. Tem reumatismo. fora  
rçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora velha  
prá não ficar jogada fora sòzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do anor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôde a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, bou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
de ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôde  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da puta... lele, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A gena vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente de... Nojentos ! Cafetão ! Mineteiro

(PROIBIDA)



## Seção IV

GERALDINO RUSSOMANO

censor responsavel.

(29/4/66)



#### 4. A POÉTICA DA REBELDIA EM FUNDAMENTOS ENTRECruzADOS

Os fundamentos filosóficos do termo “poética”, usado reflexivamente no campo estético, datam da antiguidade clássica, cuja referência mais reconhecida é a célebre proposição teórica do filósofo grego Aristóteles, em sua obra *Poética* (1991). Apesar das evidentes diferenças entre o que escreveu o mencionado estudioso e as demais concepções em torno do mesmo tema, faz-se importante uma abordagem de sua obra como guia. Além do grego, outros teóricos que se debruçaram sobre o seu estudo, ampliando suas possibilidades interpretativas, serão abordados no sentido de melhor compreender o modo como aqui concebe-se a poética que vislumbro em um conjunto específico de obras do dramaturgo Plínio Marcos, notadamente as de forte cunho analítico da sociedade de seu tempo e suas contradições. Assim, as reflexões que compõem esta seção partem de uma aproximação com o universo teórico em torno desta terminologia, poética, tendo como ponto de partida o referencial histórico de Aristóteles e autores contemporâneos que dedicaram estudos ao campo estético, mormente suas querelas conceituais. Esses conhecimentos serão aqui abordados no sentido de melhor aplainar a compreensão deste que é um conceito importante aqui aludido, principalmente, pelo fato de ter sido o mencionado filósofo o primeiro referencial – ao menos no mundo ocidental – a mapear, dentro da arte produzida no seu tempo, princípios de composição poética.

Aristóteles resguarda como elemento crucial, no viés interpretativo que ele privilegia, a poesia como prática distinta de composição artística, compreendida de modo diverso do que hoje conhecemos, visto que sua análise se mantém mais detidamente no estudo do poema trágico, isto é, a tragédia clássica grega. Portanto, o conceito fundamental da poética aristotélica, aqui tomado como salutar, refere-se à “imitação” ou “mímesis”. O ato da reprodução mimética está intimamente relacionado ao fazer prático, à execução, à composição artística propriamente dita, e mais do que uma “imitação” do que é visto no mundo real, está atrelado a uma recriação ou uma representação do mundo real, concebida como uma leitura a partir do olhar do artista. Assim sendo, a poética está necessariamente associada à arte cuja exigência ontológica esteja calcada no ato da composição, ou seja, na invenção deliberada do ato criador.

A partir do lugar que interpreto o termo poética (no caso específico da pesquisa aqui engendrada, da poética praticada por um artista como fazer específico em termos de

composição), ele diz respeito aos processos de composição de uma ou mais obras; é evidente – acima de tudo quando tomamos Aristóteles como ponto de partida, que esta terminologia liga-se, de modo mais direto, àquelas obras cuja matéria-prima é a linguagem em forma de palavra artisticamente escrita, ou ainda, a palavra “imitada” poeticamente pelo artista. Essa diferenciação é importante de ser pontuada, visto que o produto poético não é, necessariamente, fruto da linguagem escrita – aqui tomada de modo amplo –, simplesmente, mas a linguagem escrita em uma forma específica, qual seja, a poeticamente engajada. Esse ferramental teórico serve de linha de frente para uma interpretação de um autor como Plínio Marcos, e a poética vislumbrada em um conjunto de suas peças, já mencionado. No caso específico do aludido autor, a poética composta por ele evidencia um modo de operação comum a um conjunto de obras, a partir de de recorrências que coincidem com a novidade que representou sua obra no momento histórico em que surgiu como autor. Esses elementos comunicaram-se de modo profícuo com o momento histórico em que o dramaturgo ganhou evidência no teatro paulistano e foram bastante influenciados – por vezes coercitivamente – a rumos estéticos que confluíram junto à sua composição artística. Remarco de modo mais do que evidente as ações da censura teatral frente ao trabalho de Plínio Marcos, um dos autores mais perseguidos, censurados e proibidos que a cena teatral paulistana concebeu.

A poética vislumbrada por Aristóteles tem como material criativo a palavra que, no intento de ganhar relevo estético, não se apresenta da forma como a linguagem escrita é cotidianamente empregada; em outros termos, tem-se na obra de arte escrita o uso da palavra em sua forma poetizada. A diferença primordial entre a língua ordinariamente empregada e a linguagem poética está na função prática da primeira e na função estetizante da segunda [tradução nossa]<sup>13</sup> (VALÉRY *apud* AQUIEN e MOLINIÉ, 1996, p.418). Dessa maneira, o objetivo da linguagem poética atinge o seu fim quando ela é preenchida pelo que não pode ser evidenciado pela linguagem escrita cotidiana. Acrescentando, os elementos de uma obra, ou de um conjunto delas, por si só não evidenciam a qualidade poética de uma produção. Nesse sentido, “[...] aquilo que determina a natureza literária, ou não, de uma dada obra, não são os elementos que a compõem, é o modo com que eles são montados, a função que eles

---

<sup>13</sup>Todas as traduções francês-português foram realizadas pelo autor do trabalho, sob revisão de Raísa Bastos. A citação mais longa, em língua original, diz: “La langue parlée ordinaire est un instrument pratique. [...] son office est rempli quand chaque phase a été entièrement abolie, annulée, remplacée par le sens” (VALÉRY *apud* AQUIEN e MOLINIÉ, 1996, p.418). A qual acrescento a tradução: “A língua falada ordinária é um instrumento prático. [...] seu ofício é preenchido quando cada frase foi inteiramente abolida, anulada, recolocada pelo sentido”.

preenchem”<sup>14</sup>, citando Michel Pougéoise (2006, p.368). Assim, a formação de uma poética não se dá apenas a partir dos elementos propriamente literários de sua composição mas, também, elementos que, destarte, corroboram o ato criador, influenciando-o; é o caso, como aqui privilegio, dos fatos históricos do Brasil durante os anos de 1960/70 que fizeram confluir no campo da cultura, e no teatro de modo particular, uma geração de artistas cuja desejo poético – ou imposição poética? – determinou o próprio modo como suas obras preencheriam as lacunas de um contexto politicamente conturbado.

Uma poética, aqui tomada como sendo um ou mais princípios de composição que regem uma ou um conjunto de obras torna-se, em certa medida, uma das buscas constantes dos artistas: “Todo artista [...] busca – conscientemente ou não – a forma ideal na qual fluirá seu pensamento ou sua meditação”<sup>15</sup> (POUGÉOISE, 2006, p.7). Nesse sentido, a constituição de uma poética elenca elementos de ordem consciente ou espontâneo, mas torna-se evidente o fato de que as criações artísticas, geralmente, estão inseridas em contextos históricos e políticos que, como o aqui explicitado, também interferem nas naturezas de composição artística, notadamente os regimes de exceção e sua quase sempre difícil relação com a liberdade de expressão, fato preponderante para que diferentes poéticas se instalem proficua e conjuntamente a eventos historicamente determinados.

O termo poética, dentro de um entendimento mais amplo, concerne a todas as artes, ou melhor, a tudo aquilo que é produzido fazendo uso deliberado de uma composição estética – e não apenas a poesia, arte à qual Aristóteles e outros se dedicaram, interpretando-a como realização/feitura. Assim, é possível referir-se à Poética (no sentido abordado pelo filósofo grego) e ao poético (em um sentido mais amplo). A Poética celebrou-se na história dos estudos literários como campo de atividade teórica de obras de artes; por seu turno, o poético designa, segundo a proposição de Dessons, “[...] o sistema interno de uma obra, aquilo que faz sua coerência e sua diferença”<sup>16</sup> (2000, p.7-8). Para fins da reflexão aqui encaminhada, não vislumbra-se afastar ambos os termos, uma vez que as Poéticas são fruto dos poéticos e vice-versa. Nesse sentido, uma poética pliniana – para usar o objeto desta pesquisa como

---

<sup>14</sup> “[...] ce qui determine la nature litteraire ou non d’une oeuvre donné, ce ne sont pas les elements qui la composent, c’est la façon dont ils sont assemblés, la fonction qu’ils remplissent”.

<sup>15</sup> “[...] tout artiste [...] cherche – consciemment ou non – la forme idéale dans laquelle se coulera as pensée ou as meditation”.

<sup>16</sup> O referido autor comenta o uso do termo “poética” no feminino; a citação alongada diz: “[...] une poétique. Dans cet emploi, la notion de poétique ne designe plus l’activité theorique, metadiscursive, que constitue la poétique – [...] – mais renvoie a ce qu’on peut nommer, pour faire bref, le système interne d’une oeuvre, ce qui fait sa coherence et sa difference”. Cujá tradução é: “[...] uma poética. Nesse emprego, a noção de poética não designa mais a atividade teórica, metadiscursiva, que constitui a poética – [...] – mas reenvia a isto que podemos nomear, para ser breve, o sistema interno de uma obra, isto que faz sua coerência e sua diferença”.

exemplo/referencial – é fruto do poético presente em sua obra; em outros termos, as noções se condicionam é isto é frutífero. Dessa forma, a Poética pode ser compreendida como a arte e a ciência do poético, ou seja, o fruto da atividade criadora humana: “A Poética cria o poético”<sup>17</sup>, como postula Henri Suhamy (1992, p.9). Isso se dá notadamente pelo fato da arte ser dependente da percepção humana para tornar-se poética, logo, ela se dá como fruto de algum nível de consciência estética da parte do sujeito criador.

As leis que regem uma poética são construídas no interior mesmo da obra de arte, quer dizer, do objeto poético (POUGEOISE, 2006). É o artista que, a partir de sua experiência criadora constitui, conscientemente ou não, um modo de operação em sua obra, assim, ela se apresenta como um cosmo que acumula em si determinados caracteres poéticos em um espaço relativamente pequeno (visto que a obra, em geral, não tem duração infinita) do ponto de vista de sua produção em si, um campo privilegiado de análise estética. Deste modo, o questionamento de Roman Jakobson (apud POUGEOISE, 2006), torna-se relevante para o debate aqui estabelecido: “[...] o objeto da poética é, antes de tudo, responder à questão: o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”<sup>18</sup> (p.7). Sem desejar, necessariamente, dar uma resposta, mas, de modo mais teoricamente responsável, sugerir um rumo reflexivo, acredito que a percepção estética se dá no momento da fruição da obra e deve ser preponderantemente esse o imperativo para que a obra de arte seja percebida como tal: que haja nela algo esteticamente compreensível, tocante, no nível da recepção. Ou seja, que a visão do artista sobre um determinado objeto, fato ou outro elemento propenso ao olhar poético seja lido como algo esteticamente viável.

Este trabalho privilegia, de modo mais específico, a poética produzida dentro da obra de um autor de teatro circunscrito em um período histórico de forte impacto para sua geração de dramaturgos, principalmente no que diz respeito aos danos à liberdade de expressão artística e em outras áreas. Os mecanismos internos da obra, sobretudo os que formulam sua própria coerência são levados em consideração na análise teorizada da poética produzida por um autor. Entretanto, o interesse deste trabalho está em elaborar um olhar acerca da poética pliniana privilegiando os seus princípios filosóficos e políticos, evitando uma análise formalista que, seguramente, interessará a um estudioso da literatura dramática. É justamente esse o fundamento que circunscreve as reflexões de Suhamy (apud DESSONS, 2000, p.8):

---

<sup>17</sup>“La Poétique crée du poétique”.

<sup>18</sup>“[...] l’objet de la poétique c’est, avant tout, de répondre a la question : qu’est-ce qui fait d’un message verbal une oeuvre d’art?”.

Quando falamos da poética de um autor, designamos o que contribui à coerência e ao simbolismo de sua visão, suas imagens recorrentes ou abundantes, suas obsessões elementares ou instintivas, seu vigor sensorial, em detrimento de sua métrica, suas escolhas formais e sua temática aparente<sup>19</sup>.

O encaminhamento da noção de poética que empreendo não separa a formação de um modo específico de operação artística dos eventos históricos aos quais ela está vinculada. Desse modo, compreendo que o “simbolismo” da visão de um artista, suas “imagens recorrentes”, seu “vigor sensorial” e mesmo suas “escolhas formais” não estão desligadas do contexto histórico aos quais estão inseridas. Isso serve para Sófocles, Molière, Shakespeare, Brecht ou Plínio Marcos; todos, como sustento, sofreram influência de seu tempo no modo de sua produção poética, seus desafios e possibilidades. O fato de escrever sob constante ameaça à liberdade de expressão das ideias, por exemplo, encaminhou a obra de Plínio Marcos para rumos como o que este trabalho debruça reflexão.

#### 4.1. Obra em movimento na história

A premissa da compreensão da dimensão poética da obra de arte é a de que é urgente e necessário o seu entendimento como fruto, também, de uma construção histórica específica que, em maior ou menor medida, a desenha, a constitui. Uma poética é fruto da história do presente a que se está vinculada. É o momento histórico e suas possibilidades, necessidades ou imposições estéticas (e poéticas) que corroboram para a concepção de um “projeto de formação e de estruturação da obra”. A partir disso, uma poética instala um programa de operação que o artista propõe e que se evidencia pelos aspectos estruturais da obra<sup>20</sup> (DESSONS, 2000, p.8), intenção esta que é, necessariamente, estética. Assim, mais do que ler ou ver uma obra pelo viés analítico interpretativo convencional, torna-se uma importante baliza para o reconhecimento de uma poética, nos termos abordados, buscar reconhecer os princípios artísticos e éticos que a obra procura frisar. O modo como uma obra é realizada do

---

<sup>19</sup>“Quand on parle de la poétique d’un auteur, onde designe ce qui concourt à la cohérence et au symbolisme de sa vision, ses images récurrentes ou foisonnantes, ses obsessions élémentales ou passionnelles, sa vigueur sensorielle, plutôt que sa métrique, ses choix formels ou sa thématique apparente”.

<sup>20</sup>O ensaísta promove a sua leitura a partir do que afirma Umberto Eco: “[...] projeto de formação e de estruturação da obra”, que por seu turno, desenha “[...] programme opératoire que l’artiste chaque fois se propose”; “[...] à travers l’analyse des structures définitives de l’objet artistique considérées comme significatives d’une intention de communication”. Isto é: “[...] programa operatório que o artista cada vez se propõe”; “[...]” através da análise das estruturas definitivas do objeto artístico considerado como significativos de uma intenção de comunicação” (DESSONS, 2000, p.8).

ponto de vista estético representa, em si, o que é o seu discurso, o seu pertencimento, o seu significado e, de um ponto de vista mais amplo, carrega em si as marcas da historiografia do tempo presente vivido. Uma obra de arte e, muito provavelmente, uma poética, é construída a partir de inúmeros elementos, dentre os quais o discurso artístico, o tempo histórico e o político estão intimamente e fortemente ligados.

Destarte, a constituição da poética de um artista está próxima do ideal de obra em contato deliberado com o seu tempo, compreendida a partir de um de seus matizes: a atividade poética entendida como obra que flui juntamente com a história, ou melhor, se desenvolve na necessária fricção dela com o tempo presente à sua concepção. Em outros termos, a obra em movimento leva em consideração o fato de que os sinais do tempo condicionam as necessidades poéticas do presente. A obra e sua poética são, portanto, regidas em maior ou menor medida por fatores que, a despeito do desejo do artista, impõem-se como a poética possível em determinado tempo, concepção esta que rejeita uma interpretação romantizada da concepção artística como fruto unicamente do desejo livre e espontâneo do ato criador, levando em consideração fatores externos a ele e igualmente importantes na configuração final da obra de arte. A obra em contato com seu presente é um convite à composição que, necessariamente, leva a reboque o tempo histórico vivido e suas demandas artísticas, históricas, filosóficas e políticas. Ademais, a percepção dos estímulos embutidos na obra de arte, se faz e se refaz a cada leitura e interpretação que se empreenda a partir dela e não importa em que tempo histórico isso se dê, visto que ele sempre será um fator preponderante. A possibilidade de uma infinidade de leituras de uma obra comunica-se com a reflexão que expus anteriormente, segundo a qual é o tempo histórico que as condiciona. Uma poética, apresenta-se, em muitos casos para não dizer em todos, como imposição necessariamente ligada ao espírito do tempo, do que como escolha meramente formal. Este tem sido um tema recorrente na reflexão aqui estabelecida, uma vez que, do modo como interpreto a poética pliniana (e mesmo as poéticas de outros artistas), ela se apresenta mais como coerção poética diante da qual o criador não pode se furtar a empreender ação criativa, em detrimento da criação concebida como expressão dos sentimentos de um artista, longe da influência dos acontecimentos em seu entorno<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> A esse respeito, Umberto Eco afirma que “[...] A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura - o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época veem a realidade”. (p.54-55).

Isto posto, não cabe na argumentação aqui apresentada a perspectiva da obra de arte como fruto unicamente da consciência estética de um sujeito, cuja fisionomia é praticamente imutável e marcadamente de cunho pessoal – no sentido de não sujeição às intempéries do tempo, embora se releve inúmeras perspectivas de fruição. Portanto, a noção apresentada reforça o argumento de que cada obra é, inevitavelmente, um retrato de uma época que, no caso específico de Plínio Marcos, configurou-se no “retrato de um tempo mau”, como muitas vezes o dramaturgo fez questão de frisar como “metáfora epistemológica” de sua atuação como artista engajado na causa das populações marginalizadas social e economicamente de seu tempo.

Por seu turno, Luigi Pareyson (2001), como importante estudioso dos fenômenos estéticos, lançou reflexões que se ligam de modo direto à interpretação da poética como propensa às “intempéries” do tempo no qual está inserida, qual seja, a noção de que a poética diz respeito à obra em processo, conseqüentemente, a obra no momento mesmo em que o artista a processa, a constitui. A poética, desta maneira, diz respeito ao ofício mais diretamente atrelado ao ato criador, à produção artística em si e é necessariamente alinhada à produção, isto é, a arte não existe “sem uma poética declarada ou implícita” (PAREYSON, 2001, p.10-11), coincidindo com o ideário do que se tem como resultado artístico. Isto se contrapõe, por exemplo, ao papel que a crítica exerce em função da obra de arte: ela se refere quase sempre à obra já realizada, cujo caráter é avaliativo (p.10-11).

No sentido do que aqui tenho sustentado, Pareyson aponta elementos que convergem na reflexão que toma a concepção poética da obra de arte como impregnada de elementos do tempo. Assim, ganha relevo a noção segundo a qual a poética apresenta em seu bojo uma espécie de “programa de arte”, deliberadamente desenhado ou presente de modo “implícito no próprio exercício da atividade artística”, que pode ser complementada junto ao fato de que isso não se dá de modo gratuito, mas deliberado no sentido do pertencimento ao presente histórico. A dimensão poética de uma obra explícita e traduz – a partir dos princípios operativos nela existentes – “determinado gesto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (PAREYSON, 2001, p.11). Esta leitura ganha relevo se pensarmos, por exemplo, que quase todos os movimentos artísticos da história ocidental, bem como suas concepções e motivações no empreendimento da arte, não existiram sem que houvesse, implícita ou explicitamente, um ideário de arte que podemos

chamar de poética. Em alguns casos, é correto afirmar, o afastamento histórico permite uma afirmação nesse sentido, sendo que é possível inferir, no momento presente da criação, tal consciência não chegou a ganhar forma. Dessa forma, as concepções aqui apresentadas coadunam para uma compreensão da arte como algo ideologicamente consequente. Destarte, uma poética que se pretende como tal, concebe-se a partir de determinados “sentidos”, muitas vezes – para não dizer necessariamente –, marcados por determinadas concepções filosóficas e políticas (PAREYSON, 2001, p.15-16). Consonante a isso, a poética de uma obra ou de um conjunto delas carrega impressa em si e em determinado nível, um “ideal de arte” (PAREYSON, 2001, p.15-16) em geral implicitamente sugerido.

É importante observar que quando o artista produz, tendo como fruto de sua concepção, em alguma medida, alguma noção filosófica, ela apresenta-se, nesse caso, em favor da criação e não necessariamente da especulação do filósofo da arte. Ou melhor, a filosofia especulativa é função do estudioso da estética enquanto que a filosofia operativa, dedicada à composição poética de uma obra, esta, sim, cabe ao artista. A estética se interessa, é verdade, por todos os aspectos inerentes ao fator artístico e seus desdobramentos: da “experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza” (p.5), como sugere Pareyson (2001). Embora possua um caráter eminentemente especulativo, é evidente e necessária a interlocução da atividade da estética com a experiência artística concreta, fato este que não a distancia da filosofia como campo privilegiado de reflexão teórica sobre. Portanto, a natureza da estética é especulativa e concreta enquanto que a natureza da ação do artista é preferencialmente ligada à concretude da experiência (PAREYSON, 2001, p.8). Desta maneira, compreende-se que o artista pode prescindir de um conceito de arte que busca o filósofo, enquanto que a arte não se efetua sem um ideal, isto é, sem um princípio poético (PAREYSON, 2001). O artista não necessariamente pretende conceituar sua obra como o faria um filósofo – e a estética não pretende lhe exhibir ou prescrever critérios artísticos –; ele pretende, antes, criar, elaborar uma determinada ação artística tendo ou não um referencial filosófico que, em verdade, não passa de um filão que desemboca num ideário artístico.

É necessário levar em consideração a consequência ideológica da obra de arte, mormente quando pensa-se nas concepções poéticas que figuraram nos campos artísticos do século XX, em especial as vanguardas de todas as áreas da composição da arte, período caracterizado pela radicalização, inclusive, no campo estético. Ao levar-se em consideração que a obra de arte – e sua poética – trazem a reboque uma espécie de ideário implícita ou



explicitamente expostos, leva-se em consideração a atividade artística como sendo um empreendimento poético mas, também, político. Nesse mesmo rumo, encaminham-se os “sentidos” da obra de arte, quer dizer, privilegia-se uma abordagem sobre o trabalho do artista do século XX como sujeito e empreendedor ideológico do presente vivido, a ponto de imprimir em sua atividade artística um “ideal de arte” marcado pelos sentidos de seu tempo, suas demandas e possibilidades (PAREYSON, 2001, p.16).

Do modo como encaminho a reflexão aqui empreendida, nota-se a poética de um artista, dentre outros elementos, como a convergência da “espiritualidade de uma época” convertida em “expectativa de arte” (PAREYSON, 2001, p.17), uma vez que é o tempo presente o fator preponderante para definir a aderência e eficácia da obra de arte (p.18). Isso se dá apenas caso o ideário da arte proposta se manifeste em termos “normativos e operativos”, aspectos estes ligados especificamente à produção poética. Para além disso, é também uma prerrogativa que a fricção com o presente acontece de modo sincero e afeito àquilo que o artista carrega como sendo os princípios em sua composição de arte.

A busca por um conceito de poética no qual caiba a obra de um artista e no qual o artista seja contemplado é importante e útil no sentido de, como defende Pareyson (2001), “colher sua espiritualidade no ato de individuar-se” em sua produção. Isso se caracteriza como sendo uma tentativa de leitura que considere a liberdade do ato de criação em conjunto com a individualidade do sujeito criador bem como o seu tempo. Complementarmente a esta noção em torno da compreensão poética de uma obra, ainda segundo Pareyson, é salutar perceber o artista capturar a referida espiritualidade “no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa”. Ou seja, através dos recursos estilísticos possíveis dentro de seu processo criativo e a comunicação destes elementos com o presente. Por fim “colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras” (p.18), isto diz respeito à obra realizada, o produto final da façanha criadora, tarefa sobre a qual a crítica empreender tempo e reflexão (p.18).

A estreita relação entre história e constituição poética exige do artista a qualidade de atenta leitura do seu tempo. Isso significa dizer que o artista deve, no intuito de fazer-se comunicar a partir de sua arte, desenvolver uma relação – quase inevitável – com a vida real do presente vivido, através de um esforço de interpretá-lo do modo mais coerente possível. Aristóteles lança elementos sobre tais questões ao considerar que é função do poeta simular o que poderia acontecer, em detrimento de narrar o que aconteceu, ou seja, sua função é representar “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1991, p.256). O

filósofo aponta ainda que é exatamente aí que reside o valor poético da obra de arte uma vez que ela se torna, a partir disso, algo mais elevado do que a Filosofia e a História, na medida em que retrata o que é próprio dos sentimentos universais enquanto estas se detêm ao particular (1991, p.256). Aristóteles, portanto, postula em favor da poesia – e, de modo mais amplo, todas as artes, das quais a finalidade é a composição de obras com fins estéticos –, colocando em relativa posição de superioridade as obras artísticas em detrimento de outras áreas do conhecimento – e mesmo acima dos registros documentais da erudição oposta ao senso comum –, ou melhor, dos registros científicos<sup>22</sup> (POUGEOISE, 2006, p.373).

Tanto as citadas “verossimilhanças” quanto a “necessidade” abordadas pelo filósofo grego estão ligadas ao que é verossímil e necessário num determinado período histórico. Dessa forma, o poeta torna-se o observador e intérprete do seu tempo, como uma espécie de espectador privilegiado que compõe poeticamente o que será fruído pela audiência. O desafio, para o artista, está em qualificar seu olhar para o verossímil, o real e o necessário, eventos que muitas vezes se impõem à sua ação artística em detrimento de apresentar-se como opção estética. Os fundamentos poéticos da produção artística confluem para um rumo interessante de destacar, segundo as proposições de Pougeoise (2006) para quem

O poeta não deve se contentar com a observação superficial do real que ele se propunha a simplesmente “decalcar” (reproduzir). Um difícil trabalho de reflexão e de concentração é necessário à elaboração da obra compreendida como uma representação significativa sob a forma de um “microcosmo”, traduzindo a experiência vivida de maneira condensada e expressiva. Para alcançar a esta criação (recriação), o artista, cujo cérebro é comparável a um “espelho concêntrico”, deve fazer “conservar os fenômenos para um centro”<sup>23</sup> (p.371/372).

O autor evocado retoma os princípios aristotélicos, anteriormente mencionados, que compreendem a obra artística como representação (ou imitação, ou mimesis) a partir do instante em que ela deseje “oferecer aos seus destinatários um verdadeiro ‘conhecimento’ do

---

<sup>22</sup>O referido autor originalmente afirma: “Le poète (et plus généralement, tout artiste qui compose une oeuvre) a sans aucune doute une supériorité sur l’histoire. [...] ainsi se trouve en quelque sorte confirmée (du moins pour Aristote) une sorte de suprématie de l’oeuvre d’art sur le document, si objectif et si fidèle soit-il”. cuja tradução é: “O poeta (e mais generalizadamente, todo artista que compõe obras) tem sem nenhuma dúvida uma superioridade sobre a história. [...] assim se encontra em qualquer sorte confirmada (ao menos para Aristóteles) uma sorte de supremacia da obra de arte sobre o documento, quão objetivo e quão fiel seja ele”.

<sup>23</sup>“Le poète ne doit pas se contenter d’une observation superficielle du réel qu’il se proposait simplement de “décalquer” (reproduire). Un difficile travail de réflexion et de concentration est nécessaire à l’élaboration de l’oeuvre comprise comme une représentation signifiante sous la forme d’un “microcosme”, traduisant l’expérience vécue de manière condensée et expressive. Pour parvenir à cette création (re création), l’artiste, dont le cerveau est comparable à un “miroir concentrique”, doit faire “conservar les phénomènes vers un centre” (p.371-372).

real”<sup>24</sup> (POUGEOISE, 2006, p.371-372). Os mecanismos apontados remetem ainda à noção de espaço poético da arte, compreendido como o lugar no qual deve-se dizer “não necessariamente o verdadeiro mas, preferencialmente, o verdadeiro semelhante, isto é, verossímil”<sup>25</sup> (POUGEOISE, 2006, p.7). Como fator preponderante da formação da poética de um artista, está sua função de constituinte da obra de arte: o artista, como aquele que realiza a obra deve, logo, reunir os elementos que irão compor sua manifestação artística, ou como prefere Pougeoise, transportar “os dados do real” em um conjunto que seja unitário e representativo<sup>26</sup> (2006, p.372).

Há, no campo do debate aqui estabelecido, uma distinção importante de ser aludida, sobre a qual diversos autores debruçaram estudos, incluindo o mesmo Aristóteles: a diferenciação entre retórica e poética. Abordo o tema de modo bastante pontual por acreditar que essa observação conflui para uma compreensão mais precisa da poética aqui estudada. Diretamente, retórica é concebida como a arte do discurso, isto é, da “colocação em forma dos significados dentro da enunciação” (AQUIEN e MOLINIÉ, 1996, p.3). Por seu turno, a poética se ocupa de elementos que estão para além dos objetivos da retórica – resguardadas as suas diferenças. Desse modo, ela está interessada em elementos que superam os ornamentos linguísticos e de estilo, detendo-se àquilo que “o significante carrega do homem, ao mais vivo, ao mais íntimo de si mesmo, e a seu despeito”<sup>27</sup> (AQUIEN e MOLINIÉ, 1996, p.3). Os autores evidenciam o modo de operação poético que, tendo suas próprias regras no nascedouro de uma obra, está em posição de salvaguarda em relação à produção artística, por maior que seja o controle racional que o autor julgue ter sobre ela. De fato, não há produção artística que possa ser considerada fruto de uma prática completamente emocional, ou melhor, a racionalidade também a compõe os meandros entre a produção artística – e todos os elementos de cunho racionalista (e os contrários também) inerentes a este fazer –, o tempo

---

<sup>24</sup>No original o referido autor comenta a teoria de Aristóteles segundo a qual: “[...] toute oeuvre artistique doit être nécessairement “representation” (mimesis) si elle veut procurer à ses destinataires une véritable “connaissance” du réel”. Cujá tradução é: “[...] toda obra artística deve ser necessariamente “representação” (mimesis) se ela quer atingir em seus destinatários um verdadeiro “conhecimento” do real”.

<sup>25</sup>Na obra original a reflexão aparece da seguinte forma: “La poésie doit dire non nécessairement le vrai, mais prioritairement le vrai semblable”. Cujá tradução é: “A poesia deve dizer não necessariamente o verdadeiro, mas prioritariamente o verdadeiro semelhante”.

<sup>26</sup>A referida obra original diz: [O poeta deve]: “agencer les faits en systeme et transposer les données brutes du réel en une totalité unitaire (action une formant un tout) et representative. Cujá Tradução é: “agenciar os fatos em sistema e transpassar os dados brutos do real em uma totalidade unitária (ação uma formando um todo) ”.

<sup>27</sup>No original encontramos a citação deste modo: [a retórica é] “[...] l’art du discours et la mise en forme des signifiés dans l’énonciation; l’art poétique touche non pas à de pures ornements, mais à ce que le signifiant porte de l’homme, au plus vif, au plus intime de lui-même, à son insu”. Cujá tradução é: “[...] a arte do discurso e a colocação em forma dos significados dentro da enunciação; a arte poética toca não apenas puras ornamentações, mas aquilo que o significante carrega do homem, ao mais vivo, ao mais íntimo de si mesmo, a seu despeito”.

histórico no qual ela está inscrita, além dos elementos subjetivos que a criação carrega, guardam respostas no campo do que aqui debato que são facilmente deduzidas mas jamais confirmadas. Em contrapartida, se a construção poética carrega em si aquilo que representa o “mais íntimo” e o “mais vivo” do artista, o viés pouco racional dessa atividade é evidenciado, sem que, no entanto, seja lido de modo romantizado – que não é o meu objetivo especialmente por acreditar que uma poética surge de uma demanda do tempo presente à sua criação. Isso não descredita a obra de arte daquilo que o seu “significante carrega do homem”, pois isto é, em si, a herança que o artista carrega do seu tempo vivido, do que experimentou, notou e que, pela via de sua arte, recriou em forma estética.

A função tanto da retórica quanto da poética é a de fazer atingir a audiência e, porventura, promover reflexão que se dá por vias diferenciadas: a primeira carrega elementos que podem ser considerados estéticos, visto que um bom discurso de um bom orador pode adquirir ares de espetacularidade; em outros termos, fazer a audiência sentir-se de algum modo tocada pelo que é retratado retoricamente. A segunda carrega em si uma série de elementos que são esteticamente evidentes. Há em ambas um elemento de persuasão que no caso da função poética não se apresenta de modo explícito como na retórica, mas que, entretanto, corresponde a ambas em certa medida. Assim, o alcance do sucesso tanto para o orador quanto para o artista se dá pelo fato de seus trabalhos conquistarem a admiração das plateias. Suhamy (1992) reflete sobre a mencionada oposição distinguindo o que é próprio e reconhecível especificamente no poético, cuja função está associada à

[...] capacidade de fabricar objetos artísticos dotados de significado intrínseco. Podemos dizer que, segundo a função poética, é o texto que fala, não o locutor, em prioridade. Essa noção de texto, oposto aos discurso, é essencial. Ela privilegia o noema, pensamento imanente, em oposição à intenção, a organização do texto em oposição à mensagem globalmente contida e recebida<sup>28</sup> (p.114/115).

A aludida noção de poética se aproxima do que foi anteriormente abordado, ou seja, a capacidade da arte de produzir elementos que têm vida própria como obra. Dessa maneira, a poética presente nas dramaturgias especificamente estudadas por este trabalho fala por sua própria voz, tornando-se, independente e ao mesmo tempo, estreitamente ligadas ao seu autor sem que, no entanto, seja a sua voz a que soa, em detrimento de suas personagens ficcionais,

---

<sup>28</sup> “[...] capacité de fabriquer des objets artistiques doués de signifiante intrinsèque. On peut dire que, selon la fonction poétique, c’est le texte qui parle, non le locuteur, en priorité. Cette notion de texte, opposée au discours, est essentielle. Elle privilégie le noème, pensée immanente, par opposition à l’intention, l’organisation du texte par opposition au message globalement contenu et reçu”.

seus enredos e o contexto social e histórico refletido em suas obras. Este deve ser um dos princípios da obra de arte que pretende sugerir algum tipo de novidade em algum de seus aspectos. Mais amplamente, na obra de arte a função poética possui a capacidade de, cumprido o seu fim – bem entendido, emocionar –, imprimir na audiência um sentimento que será capaz de transformá-la de alguma maneira. Este é um dos mistérios assegurados à arte. A geração de artistas de teatro contemporânea a Plínio Marcos, e ele próprio, souberam interpretar o mistério, tendo usado suas ferramentas de trabalho no espetáculo teatral como instrumentos efetivos e deliberados de comoção, preferencialmente manifestados pelo viés cru e latente, como os enredos que o dramaturgo santista explorou.

#### 4.2. Poética além da linguagem

Tendo abordado princípios básicos da poética explicitando o modo como a interpreto, é importante evidenciar que as reflexões que executo aqui trazem à tona elementos daquilo que inúmeros teóricos chamam de poética da linguagem (campo da teoria da literatura). Apesar de não me ater apenas a ela na interpretação que encaminho da poética pliniana, considero importante frisar sua relevância, uma vez que os materiais históricos mais facilmente reconhecíveis do ponto de vista da produção teatral de Plínio Marcos são seus textos dramáticos – no caso específico desta reflexão, seus textos censurados – elementos do campo da linguagem escrita. A poética da rebeldia, todavia, não se limita à materialidade do texto de teatro, sendo igualmente importantes para a sua compreensão os aspectos historiográficos referentes ao contexto em que o autor santista ganhou relevo na cena teatral, elementos de sua biografia, bem como uma fundamentação filosófica e política em seu entorno, fatores preponderantes de sua composição artística. Não obstante alguns elementos das obras do citado autor de teatro diretamente ligados ao campo da dramaturgia componham a base deste estudo na teorização acerca da poética da rebeldia, não é objetivo deste trabalho ler a poética dentro do sentido que os estudos da linguística lhe dão, muito menos lê-la interpretando-a tal qual fez Aristóteles e seus comentadores. A poética da rebeldia está diretamente ligada à interpretação da rebeldia e da insubmissão como fenômenos notáveis diante da censura e do regime militar pós-1964. Para além disso, as preocupações do ponto de vista técnico que envolvem a composição poética de textos dramáticos não se limitam como alvo preferencial da poética em questão. Tantos os fatos historicamente relevantes quanto a

composição estritamente técnica dos textos dramáticos de Plínio Marcos são complementares para fins de melhor compreensão da poética da rebeldia.

A poética da rebeldia não aparta os elementos propriamente dramatúrgicos da materialidade textual dos elementos referentes ao tempo, no qual eles foram compostos (a História), tampouco os elementos da biografia de seu autor, Plínio Marcos. Esta última, de modo contundente, foi um libelo contra toda forma de repressão da liberdade criadora e, mais amplamente, toda tentativa de cerceamento da liberdade dos sujeitos em vida. Há em sua trajetória de artista elementos que, em certa medida, condicionaram o espírito que suas obras tomariam, sendo o principal deles a negação daquilo que se pode chamar de “servidão voluntária”, cujo ensaio seminal foi escrito há mais de 400 anos por Étienne de La Boétie. Desde sua trajetória juvenil, o autor santista demonstrou uma incapacidade de obediência às regras estabelecidas pelo poder em sua forma institucional que, muitas vezes, lhe parecia abusiva e fora de contexto. É o caso, por exemplo, de sua relação desadequada ao sistema de ensino formal que, sendo o pequeno Plínio Marcos canhoto, lhe obrigava a usar a mão direita para escrever. Esse foi um dos fatos preponderantes para o seu desinteresse pelo ambiente escolar nos moldes do que se apresentava à época e, também, pelo desenvolvimento de um certo nível de violência em sua personalidade, que o fez ser reconhecido como o “terror” do colégio onde iniciou – e jamais concluiu – os estudos, tendo parado no quarto ano primário (MENDES, 2009), fato que lhe rendeu, em alguns momentos de sua trajetória, a pejorativa e ignorante menção como autor analfabeto do teatro brasileiro.

Os elementos biográficos aqui evocados servem à conceituação da poética da rebeldia, uma vez que em alguns percursos artísticas – para não afirmar em todos – a vida não está separada da política, da arte e da história. Assim, o ponto de partida da poética amplificada por Plínio Marcos em parte de sua obra teve seu nascedouro na formação de sua personalidade combativa, demonstrada desde tenra idade. Sua negação da servidão voluntária inicia-se com sua formação cidadã, ainda na juventude. O conceito é um dos paradoxos da prática gregária, ou melhor, das relações vivenciais em conjunto, mas também pode ser lido como metáfora na reflexão de panoramas sociais e políticos da antiguidade ao mundo contemporâneo. No caso específico do Brasil dos anos de 1960, cuja ideologização e politização foram práticas fortemente presentes maiormente no meio estudantil e intelectual, este conceito apresenta-se como uma chave de leitura eficiente, inclusive, como olhar sobre o presente. A este fato alia-se outro: a evidente aproximação da mencionada “chave” com o dramaturgo santista – e, também, de autores de seu tempo – que viram na modalidade da ação

rebelde e insubmissa uma prática aproximada de liberdade, principalmente frente ao regime ditatorial, e suas práticas tolhedoras da liberdade de expressão, como o que acometeu o Brasil entre os anos de 1964 e 1985.

A poética rebelde instaurada por Plínio Marcos representou uma modalidade de escrita e reflexão acerca do papel do teatro no Brasil dos anos de 1960, tendo o dramaturgo e sua personalidade, pouco afeita a concessões fáceis, construído um mote privilegiado de leitura de um tempo histórico conturbado socialmente grave, pleno de grandes problemas. Foi nesse contexto que o autor buscou seu lugar de recusa da servidão diante do poder instituído dentro do panorama do teatro de cunho ideologicamente explícito produzido em São Paulo nos anos que anteciparam e nos que decorreram a instalação da ditadura militar. A poética praticada por essa figura da intelectualidade paulistana, que ganhou reconhecimento sendo o “repórter de um tempo mau”, pela própria natureza da produção dramaturgica, faz-se dentro das circunstâncias de seu tempo. Com isso, afirmo que a materialidade discursiva da dramaturgia pliniana instala-se, dentro de um contexto, como resposta a um conjunto de elementos que, no caso do Brasil, visto por Plínio Marcos, delineou como provocação para a construção de obras de cunho socialmente bem instalado. É verdade que as grandes obras da literatura dramática mantêm sua força mesmo fora do seu tempo circunscrito; por outro lado, sem contradição com tal fato, é possível afirmar que uma obra dramaturgica é construída para subir aos palcos do seu tempo presente, sob o risco de perder sua vitalidade. No caso específico de Plínio Marcos, suas peças não perderam o impacto desejado, embora se saiba que dentro do seu contexto original elas foram responsáveis por modificações efetivas na concepção dramática de autores seus contemporâneos. Além disso, a escandalosa reação das plateias, à época, muitas vezes viu em suas peças odes à promiscuidade, visão esta que, nos dias de hoje, pode ser considerada irrelevante do ponto de vista da crítica apesar de ser um dado histórico importante de ser posto em questão.

#### 4.3. Fundamentos filosóficos da poética da rebeldia

A partir deste ponto da reflexão que encaminho, tomo um rumo que considero importante para a fundamentação da poética da rebeldia no contexto da obra de Plínio Marcos. Para tanto, assumo um viés interpretativo que vislumbra na filosofia política, chaves importantes de pensamento que em maior ou menor medida se comunicam, convergindo para uma interpretação mais efetiva da produção pliniana e de sua poética. Os termos filosóficos,

que em sua maior parte não chegam a ser conceitos, elencados para a citada empreitada e que tem convergido dentro do pensamento que busco empreender sobre tal dramaturgia, compreendem vida e contexto histórico do artista aqui estudado como variações reflexivas sobre temas relativos à insubmissão frente ao *establishment*. A diversidade de correntes aqui abordadas reafirma o interesse, ao longo da história, na compreensão dos fenômenos rebeldes como importantes balizas do comportamento humano frente aos poderes instituídos. Refiro-me a termos como: “servidão voluntária” (CHAUÍ, 2013; LA BOËTIE), “desobediência civil” (THOUREAU), “micropolítica” (FOUCAULT) “rebeldia” (ONFRAY), “revolta” (CAMUS, 2008), “unidimensionalidade” (MARCUSE), “anti-edipinização” (DELEUZE e GUATTARI, 2010), cujo conjunto conceitual representa os fundamentos interpretativos da poética da rebeldia, dentro do viés que considero como sendo o mais coerente para a sua abordagem.

Por sua natureza, a servidão, em sentido estrito, implica sempre coação, força e, por vezes, violência; a natureza do voluntariado, no entanto, quase sempre nasce de uma ação espontânea (CHAUÍ, 2013, p.12). É exatamente nesse quesito que reside o paradoxo maior do sujeito, que espontaneamente engrossa as fileiras dos que veem no ato servil um modo de vida do qual não podem se separar. Ora, fazer de alguém servo implica sujeição e dominação de outrem. Por que alguns escolhem pautar suas existências a partir desse lócus? Esta é uma questão para a qual nem La Boëtie e seus estudiosos têm respostas efetivas, mas para a qual pode-se inferir caminhos reflexivos. A doença fundamental do sujeito que se voluntaria em nome de sua servidão é encará-la como uma conquista e não como perda de sua liberdade (CHAUÍ, 2013, p.13). Ser um servo passa a significar – para aquele que aceita a servidão – uma premiação, e não uma desgraça. Servir a um só quando nada lhe obriga a isso, passa a ser uma fórmula de pertencimento para um determinado ente ou grupo social, que não vê nesse fato nenhum desabono de maiores proporções no que tange suas liberdades individuais. Portanto, recusar a cultura senhorial que estabelece aquele que “manda” e os que “obedecem”, parece ser um exercício cada vez mais difícil nos dias de hoje, embora essa modalidade de manifestação do poder surja, na maioria das vezes, de modo sub-reptício.

O sujeito subalterno que, por livre e espontânea vontade expressa o desejo da servidão, não o faz em vão, pelo contrário, “acreditam que, ao fazê-lo, estão conferindo poder a si próprio” (CHAUÍ, 2013, p.14). Em vista disso, aqueles que pertencem aos baixos escalões sociais, ao menos em seu íntimo, desejam tornar-se soberanos, como aqueles que os submetem. O debate estabelecido pela noção de servidão voluntária perpassa o nível dos desejos mais íntimos que os agrupamentos sociais, deliberadamente ou não, difundem e



tomam como práticas cotidianas. Desse modo, o ato de tudo conceder ao soberano consiste no desejo íntimo de, a partir desse ato, converter-se em um igual-soberano: a “[...] vontade de servir é o nome da vontade de dominar”, postula Chauí (2013, p.14). Segundo esta reflexão, ao menos no nível do desejo, não há inocentes quando o assunto é a necessidade de sujeição dos outros, considerados subalternos. É correto, também, afirmar que uma sociedade na qual todos desejam estabelecer-se no lugar do tirano, torna-se um grupo social que terá na perversidade a sua mola mestra. Dentro desse contexto, aqueles considerados como sendo os sujeitos a serem submetidos ao poder dos mais fortes são alvo de seu próprio veneno ou do “seu próprio desejo servil” (CHAUÍ, 2013, p.14). Os difusores desta necessidade servil são, é possível afirmar, as instituições forjadas nos nossos meios sociais, como a religião, a família, os poderes públicos institucionais – além dos poderes exercidos na microesfera das relações cotidianas. Eles são, em maior ou menor medida, e por diferentes modos de atuação, bem como nuances desenhadas pelos tempos históricos, promotores do desejo servil, de modo a emplacar suas necessidades de ordem que, algumas vezes, evidencia uma necessidade de poder. Para aqueles que abraçam a servidão, “não só é preciso que façam o que diz” os mandatários aos quais devem obediência, “mas que pensem o que quer e amiúde, para satisfazê-lo, que ainda antecipem seus pensamentos. Para eles não basta obedecer-lhe, também é preciso agradá-lo” (*apud* CHAUÍ, 2013, p.15). Abraçar a servidão é, nesse caso, desejar tornar-se um tirano.

Na abordagem anterior, empreendo um esforço de compreensão dos mecanismos de resistência que Plínio Marcos e sua geração de artistas de teatro opunham à censura e à ditadura militar. Os caminhos assumidos por sua trajetória fizeram dele um sujeito cuja principal arma foi, inevitavelmente, viver o próprio discurso, personificado numa figura “na contramão dos padrões comportamentais” (MENDES, 2009, p.414). Os seus desagradáveis gestos, falas e hábitos, mesmo depois de passado todo o furor em seu entorno, continuavam constituindo a sua imagem, que sofreu desgastes a partir dos anos de 1980. Os tempos havia mudado e Plínio Marcos continuaria o mesmo. O mais importante de ser apreendido, nesse momento, é o fato do autor santista ter cumprido uma função pedagógica frente a sua geração, uma vez que ele resistiu à censura e outras formas de tolhimento da liberdade de expressão sem abrir concessões ao regime de exceção, que lhe feria o espírito libertário que buscou manter como artista. Um olhar mais crítico acerca de sua trajetória pode associá-lo a algum nível de concessão em termos de marketing pessoal. Em certa medida, Plínio Marcos usou seu temperamento e fama de pouco amigável para angariar mais renome e mais reconhecimento

como autor. Não há dúvidas de que ele soube fazer uso da reputação que seu temperamento lhe herdou, fato justificável por uma inteligência prática de um artista que se viu, em diversos momentos, entre “o pescoço e a forca”, no sentido da sobrevivência mais imediata.

O marketing pessoal pliniano, trata-se, portanto, de uma estratégia de sobrevivência de um autor duramente perseguido, com esposa (também atriz e que também conheceu o tolhimento censório) e três filhos. Entretanto, esse fato não desabona suas peças, que em sua maioria – as que lhe fizeram um nome reconhecido no teatro brasileiro –, retrata de modo cruel e sem filtros de escrúpulos as desventuras de uma subclasse da qual fazem parte cafetões, prostitutas de baixo custo, garotos de rua, presidiários, exatamente os mesmos tipos que inúmeros governos, especialmente os militares que ocuparam o poder pós-1964 tentaram esconder ou dissimular a existência. Plínio Marcos, portanto, ganhou notoriedade como autor pelo fato de retratar entes ignorados socialmente, solidarizando-se com aquelas figuras em sua dramaturgia (ZANOTTO, 2003) ou, como sugere Mendes (2009, p.131), o autor que “comoveu-se como os homens sem rosto, sem eira nem beira. Também não pedia piedade, nem chorava por eles. Apenas lhes deu passagem e voz para gritar uma existência chula com palavras chulas”.

A prática e o discurso do artista que foi Plínio Marcos, no contexto do teatro produzido no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, são princípios de leitura para um período conturbado da história recente do Brasil, especialmente dos arranjos que as artes dos espetáculos promoveram com o intuito de sobreviver às práticas de coerção largamente difundidas antes durante os anos de ditadura. O fato de Plínio Marcos negar a servidão, como muitos artistas seus contemporâneos, faz de sua trajetória e de sua obra um testemunho de resistência e de insubmissão. O dramaturgo não escolheu como forma de se fazer encenado e/ou lido sequer o caminho da fábula metafórica que, certamente, falsearia suas obras, além de privá-las de novidade estética – que elas, de fato, representaram – principalmente no que diz respeito ao tratamento dado aos temas elencados por ele, caríssimos à realidade brasileira e, na destreza com a qual compôs os diálogos de suas figuras marginalizadas, algumas delas imortalizadas na literatura dramática do Brasil. O que o dramaturgo pretendia não se realizaria a partir de metáforas bem-comportadas da vida dos párias brasileiros que ele levou à cena. Seu objetivo era, de fato, provocar nas plateias e nos leitores o choque que a invisibilidade real e cotidiana dos sujeitos marginalizados – seus personagens – impedia de ver.

Plínio Marcos encarnou, em seu tempo, a qualidade de sujeito indignado que não soube ver naqueles que estavam acima dele autoridades institucionais, figuras soberanas. A

esse respeito, Chauí questiona: “Por que os homens se dão senhores? Como ‘se enraizou tão antes essa obstinada vontade de servir?’” (2013, p.17). A resposta é apontada na trilha de uma interpretação da servidão voluntária: “os homens não desejam a liberdade” (p.17) pois desejam servir ao poder “do Um” (p.17) na intenção – explícita ou não – de tornar-se o Um. Diante de um regime autoritário de cunho altamente perverso, como o vivenciado no Brasil a partir dos anos de 1960, a atitude de Plínio Marcos caminhou exatamente na contramão dos que desejavam a servidão. O preço pago por ele foi o de ter parte de suas obras teatrais consecutivamente censuradas e proibidas (*Barrela* é o caso exemplar cujos 21 anos de proibição custou caro ao seu autor). Para além de sua atividade como homem de teatro, também foi impedido de atuar como jornalista – sua função profissional de segundo plano, visto que sempre se identificou como autor de teatro, ator e encenador. Após sucessivas tentativas de continuar escrevendo e encenando peças, Plínio Marcos conquistou postos importantes em grandes veículos de comunicação, como o jornal *Última Hora*. Posteriormente, tornou-se cronista de futebol da revista *Veja*, em 1976, na qual o editor-chefe era o Mino Carta, jornalista de origem italiana e também um admirador da obra pliniana. O trabalho do dramaturgo seria escrever sobre futebol, porém, o ímpeto do autor não deixou escapar a necessidade de crítica aos moldes como o futebol brasileiro se estabelecia e também do regime militar, e por tabela, da censura. Não era segredo a forte identificação da revista *Veja* com a ditadura, o que não fez retardar por muito tempo a necessidade da demissão de um improvável cronista de futebol, que se arvorou a tocar em questões políticas e a incomodar. Como resultado, Mino Carta viu-se obrigado a demitir Plínio Marcos, não sem ao mesmo tempo se demitir, dada sua discordância da ação a ele demandada. Em 1977, o dramaturgo passou a atuar junto ao jornal *Folha de São Paulo*, garantindo a mesma linha polêmica como cronista, tocando em temas caros à manutenção do regime militar, o que lhe rendeu diversas intimações à polícia federal, sendo, por motivos óbvios, demitido pouco tempo depois. Após isso, teve passagens pela redação do jornal *Diário da Noite* e, nos anos de 1980, voltou à *Folha de São Paulo*, não se fixando a longo prazo em nenhum destes veículos, especialmente pela linha jornalística adotada, de denúncia do regime em qualquer circunstância. Tanto no jornalismo quanto em sua atividade de escrita para teatro, toda interdição à fala do autor santista deu-se em decorrência da dificuldade interpretativa de sua obra – sobretudo as que investigaram a mais baixa realidade brasileira num viés marcadamente naturalista (refiro-me especialmente ao teatro) –, bem como sua natureza pessoal, cujas características estavam

associadas a um comportamento insubmisso e expostas a meios sociais muito tradicionais como a elite paulistana e carioca da época em que floresceu como autor.

Destarte, o dramaturgo santista construiu-se como figura cujo cerne existencial foi o de rememorar à sua geração o valor da liberdade como máxima humana. O desejo da servidão voluntária dá-se no momento em que se perde a memória do que é ser livre (CHAUÍ, 2013, p.18), seja como artista, como profissional de outra área ou – para acima de todas possibilidades – seja como ser racional habitante do planeta Terra. A grande recusa que o dramaturgo pautou em sua vida – embora demonstre através de sua trajetória altos e baixos evidentes da contradição existencial – foi a de não se esquecer do que se trata a liberdade, mormente a que diz respeito ao ato criador. Esse fato pode ser lido, também, por um outro viés que diz respeito a não aceitação de uma sociedade que separa aqueles que são considerados “superiores”, dentro de uma escala social determinada, daqueles considerados “inferiores”. Em termos do debate político predominante durante os anos de ditadura, é evidente a associação dessas noções aqui abordadas ao viés interpretativo do Brasil, que a cultura política de esquerda difundiu em sua militância através de seus diversos organismos de atuação, especialmente o Partido Comunista Brasileiro. O fato é que Plínio Marcos nunca filiou-se ou sequer militou formalmente em nenhum partido político. Todavia, é correto afirmar que a hegemonia do debate no campo progressista da época deu-se a partir da esquerda política, que preconizou em seu discurso a compreensão do país a partir da dialética marxista bastante em voga durante os anos de 1960/70. Dentro desse contexto, uma parcela dos artistas de teatro sobretudo as gerações mais jovens e politizadas, identificaram-se de modo bastante profícuo com a cultura de resistência que a cultura de esquerda – naquele período de ditadura, criminalizada como terrorista – mantinha frente ao poder instituído.

A proposição estratégica de resistência, segundo Chauí/La Boétie (2013), àqueles que pretendem superar a servidão como voluntariado, é que do tirano nada seja retirado, afinal isso não seria eficiente, mas, principalmente, que nada lhe seja concedido (p.36). Embora Plínio Marcos, possivelmente, não tenha lido La Boétie durante os anos de 1960, a proposta coincide com sua ação como artista rebelde no enfrentamento cotidiano da ditadura e da interdição, que atingiu parte de suas obras. É nesse sentido que vislumbro a contribuição estética do dramaturgo santista: sua recusa em criar subterfúgios para abordar os temas que desejou. A obsessão temática de Plínio Marcos chocou-se com o programa político fracassado dos sucessivos governos militares, que demonstraram maior habilidade em termos de macroeconomia (ao menos nos primeiros anos de ditadura) e do aprofundamento das

desigualdades à revelia da melhoria da qualidade de vida de uma população marginalizada, que o dramaturgo usou como principal adubo para suas produções mais impactantes e, não por acaso, que mais enfrentaram problemas junto à censura.

O discurso e a ação pliniana conceberam a liberdade como qualidade inerente a quem deseja tê-la, como vislumbra Chauí (2013). Firmar tal entendimento como prática no período em que a dramaturgia de Plínio Marcos veio à tona – e mesmo nos dias de hoje, nos moldes como a sociedade encaminhou-se a si própria e as suas instituições –, é uma ação de difícil manutenção. No que se refere aos regimes autoritários que tivemos conhecimento ao longo da história do ocidente, de modo geral, suas plataformas foram a crença das populações na liberdade como algo a ser conquistado, a partir da autorização do outro, bem entendido, daqueles que estão à frente do poder instituído. Isto é falso segundo as proposições de Chauí, “[...] a liberdade não nos custa nada, basta desejá-la para tê-la” (p.74).

O corolário do debate aqui levantado é que aqueles que alimentam o tirano do totalitarismo são os mesmos que desejam, embora por vezes inconscientemente, tiranizar do mesmo modo que os tiranos no presente. Portanto, é legítimo o questionamento: quem alimenta os tiranos? Em maior ou menor medida, com ou sem consciência, a resposta mais plausível é: nós mesmos, individualmente ou como sociedade, sobre a quase plena apática influência da cultura política recente que construímos durante parte do século XX, que a segunda metade viu florescer, no Brasil, um dramaturgo maldito. Eis os responsáveis por alimentar aqueles que nos tiranizam.

A coincidência referente à atividade dos servos voluntários em comparação com a praticada pelos dominados e pelos dominantes define-se pelo fato de que há, em ambos, o desejo de tornar-se tirano ou de continuar a tiranizar. O que os diferencia, segundo Chauí (2013), é que a necessidade da servidão estimulada pelos dominantes estabelece-se exatamente a partir da adulação do poder e na subserviência como “molas de sua precária autoridade”; ao passo que os dominados “se sabem impotentes diante da força tirânica, multiplicada pelos tiranetes” (p.106). O mais correto seria afirmar que no que diz respeito à necessidade da bajulação do poder do tirano, ambos, dominantes e dominados, tornam-se compatíveis e cúmplices do mesmo tipo de prática nociva.

Marilena Chauí lança um trunfo interpretativo que considero importante no encaminhamento da pesquisa ora apresentada: refiro-me àquilo que identifico como sendo a política como prática do possível, ou simplesmente a política do possível, isto é, o fato de que ele (o possível) só se torna provável a partir do cultivo da liberdade como prática e ação de

vida. Em outros termos, a força gregária representada pelas sociedades humanas como grupos sociais apenas decide acerca daquilo que é possível de ser realizado e jamais sobre aquilo que não está, de fato, sob o nosso poder. Há uma tradição filosófica, nesse sentido, segundo a qual “o acaso, o necessário e o impossível” não estão na rede de possibilidades do poder humano e, portanto, não cabe aos homens e mulheres definirem premonitoriamente o destino – fato que não exclui a possibilidade de luta por melhorias de vida, visto que isto é um fato plausível –, dessa forma, decidimos, apenas, sobre aquilo que podemos fazer acontecer (p.113).

Há nessa reflexão uma aproximação possível com a radicalidade da existência de um artista como Plínio Marcos – em toda a suas possíveis e evidentes limitações teóricas e artísticas –, a partir da análise de parte de suas obras, reveladas suas semelhanças temáticas e estéticas, vislumbra-se uma poética da rebeldia. O entendimento dessa noção se dá, na análise que empreendo, dentre outros elementos para além dos estritamente estéticos, a partir das diversas posturas que o dramaturgo tomou diante da censura que, de modo sistemático, comprometeu sua atuação artística. Plínio Marcos, arregimentando as armas que pôde – algumas delas controversas, é verdade – tentou construir possibilidades (no sentido do que foi mencionado anteriormente) de atuação dentro do panorama do teatro paulistano dos anos de 1960. Nesse sentido, a atividade artística pliniana, embora tenha lhe custado o pesado fardo de encaminhar sua trajetória a partir da construção de uma imagem de si associada a de um sujeito marginalizado, banido – como suas personagens –, foi a necessária ou a possível diante do momento em que viveu, de notada repressão ditatorial. Afirma Chauí: “[...] O necessário é o que não pode ser objeto de deliberação nem de escolha” (2013, p.116-117). Tempos históricos difíceis, por vezes, impõem necessidades históricas difíceis; não foi diferente com o dramaturgo Plínio Marcos, um homem que se fez marginal na cena teatral de São Paulo.

#### 4.4. Poética, contradiscurso e desobediência

É resguardado aos homens e mulheres a reivindicação do direito de ser e considerar-se livre e de, como fez Plínio Marcos, lembrar a sua geração que ela também o é. As contradições da vida gregária são inúmeras e, por isso mesmo, é preciso ponderar que uma sociedade tirânica se faz por sujeitos tirânicos (CHAUÍ, 2013, p.129), ou melhor: um não existe sem o outro. Nesse bojo, Plínio Marcos encarnou um contradiscurso dentro do debate estabelecido por sua geração, seja no campo político, seja no campo estético e, como cabe aos

contradiscursos, eles tornam-se capazes de abrir mais interrogações do que respostas. É essa constante manutenção da questão como mola propulsora de debates que possibilita o surgimento de novos modos de reflexão da vida no mundo, suas contradições e potencialidades.

Tem-se aqui um desenho do desejo do poder institucionalizado, do qual o interesse primordial perpassa a transformação da liberdade individual do conjunto da sociedade em uma espécie de escravidão desejada. Faz-se necessária a negação do papel dos homens e mulheres como máquinas em favor do Estado como evento primordial na compreensão do debate aqui estabelecido e, nesse bojo, a compreensão do papel da resistência consciente como fator preponderante de sobrevivência, notadamente em tempos de debate político acirrado como o que viveu Plínio Marcos. Servir ao Estado é, também, doar-se como consciência militante, um engajamento deliberado, fator este que, necessariamente, demanda uma resistência àquilo que o Estado possui de autoritário no sentido de forçar o engajamento cego em seu contexto. Assim, ser a favor do Estado não necessariamente significa dar a ele o que ele pede mas, também, por vezes resistir ao que ele apresenta como exigência. Em contextos determinados, os que servem ao Estado com suas consciências correm sério risco de serem tratados como inimigos daqueles que estão no poder (THOREAU, 2011, p.13). Estes resistentes pela consciência adquirida pela capacidade de leitura do seu tempo buscam como obrigação ontológica aquilo que Thoreau considerou como sendo seu único comprometimento, qual seja, “fazer a qualquer tempo aquilo que considero direito” (2011, p.11). A desobediência civil como mecanismo de negação de uma realidade estabelecida exige, portanto, a não submissão a leis injustas – que, de fato, existem –, manifestada pelo esforço de corrigi-las ou, sendo o caso, transgredi-las (p.25).

Resistir será sempre um preço alto a se pagar em qualquer tempo e diante de qualquer regime político, maiormente em tempos nos quais a democracia é colocada sob estado de permanente sujeição ao interesse de poucos, mesmo que travestida de aparente legalidade legitimadora. O destino de muitos dos que resistiram a regimes onde o autoritarismo se estabeleceu como bandeira é a prisão, como tentativa de tolhimento da liberdade, todavia, Thoreau concebe a prisão como sendo, também, um espaço de resistência: “num governo que aprisiona qualquer pessoa injustamente, o verdadeiro lugar de um homem justo é também a prisão” (p.30), dessa forma o cárcere é “o único lugar num Estado escravo em que o homem livre pode viver com honra” (p.31). O chamado à voz da consciência do tempo é papel dos que resistem com o intuito de transformar uma determinada realidade política a partir da ação

daqueles que pretendem fazer de determinada realidade algo mais interessante do ponto de vista coletivo e, sobretudo, viver mesmo que a referida realidade seja diversa daquela almejada.

Desse modo, o que se desenha como fundamental a ser apreendido no debate aqui estabelecido em função da compreensão da poética da rebeldia promovida pelo dramaturgo Plínio Marcos é o fato de que o Estado não é sinônimo de poder, como sugere Foucault (2011). É bem verdade que o poder político se aproxima do poder econômico com o intuito de se justificar como instância social, mas um esforço de afastamento dele. Para além do debate econômico-financeiro, nos deparamos com uma noção de poder mais ampla e rica de nuances, que supera a correlação de forças políticas e econômicas que dominam o debate do mercado financeiro, numa interação de esforços historicamente determinadas e com funções limitadas – para não dizer mesquinhas –, visto que elas atendem, muitas vezes, a fins de dominação econômica e de especulação financeira.

A noção de poder que se pretende acima do debate meramente econômico e estatal é identificada, na obra de Foucault (2011), como sendo micropoderes que dizem respeito ao fato de que parte dos “poderes periféricos”, ou aqueles que estão fora do debate economicista-financeiro, não foram de todo tragados pelo discurso unitário, muitas vezes associado a uma ideia de Estado como gestor único do poder tido como sendo o único socialmente viável. Isso representa algum nível de independência entre a correlação de forças hegemonicamente estabelecidas e aquilo que se apresenta como contraponto nas periferias do poder. Ou seja, não é mais o poder do Estado que estabelece a pauta e mesmo a sintonia dos debates contra hegemonicamente lançados, um não é atrelado ao outro. Em vista disso,

Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social (MACHADO, 2011, p.XIV).

A concepção de poder abordada por Foucault rejeita, portanto, a interpretação segundo a qual seu mecanismo se baseia ou se assemelha à mola econômica e a seu modo de operação. A manifestação dos contrapoderes não se baseia no modelo econômico estabelecido como parâmetro de relação de poder, uma vez que “o poder não existe” como instância estabelecida e una, o que existe são diferentes manifestação do fenômeno do poder. Para fins das reflexões



aqui empreendidas, vislumbro diferentes nomenclaturas para o problemático do contrapoder que pode aqui ser chamado de rebeldia, revolta, insubmissão, inconformismo, micropoder, transgressão da subjetividade dentre outros, todas facilmente associadas a formas de resistência contra-hegemônicas presentes em toda a estrutura social. O corolário aqui facilmente dedutível é que onde há poder (tirano ou não), há, em algum nível, a resistência como seu contraponto.

O estatuto segundo o qual o poder não é propriedade deste ou daquele sujeito ou classe ou entidade social, resguarda algumas nuances que impõe-se como debate: por uma lado, Foucault (2011) sugere que não há titulares do poder; por outro ele não nega a existência de sujeitos que são explorados pela ação de um poder injusto. Isso se dá devido ao fato do poder ser força diversa, plural e não limitada à palavra de ordem de classe ou poderio econômico. De acordo com o que postula Foucault: “não se sabe ao certo quem o detém [o poder]; mas se sabe quem não o possui” (FOUCAULT, 2011, p.75). Portanto, as sociedades ocidentais estão mais habituadas à exploração e pouco afeitas ao poder exercido de modo amplo e partilhado entre todos, assim são mais facilmente identificados os exploradores – que não são os verdadeiramente poderosos do ponto de vista da lógica econômica –, enquanto que o poder mais corriqueiramente vislumbrado, apresentado a partir do viés capitalista de sociedade, ainda é uma incógnita a ser decifrada. Este fato ganha relevo se refletirmos que “[...] não são necessariamente os que exercem o poder que têm interesse em exercê-lo” (2011, p.77), uma vez que o poder nas sociedades criticadas por Foucault não está no nível do interesse nem do desejo, portanto, ele é compreendido, do ponto de vista ordinário como sendo insolúvel e acessível a poucos. Segundo o viés privilegiado pelo filósofo francês, o poder está em tudo sem que, no entanto, seja banalizado, uma vez que poder não se escolhe, exerce-se e isto é tudo.

Do ponto de vista do que tenho elencado como debate aqui presente, Plínio Marcos destacou-se, em sua posição de artístade destaque e relevo. Este fato se deu em um período de conturbado debate ideológico, como um intelectual conseqüente de seus atos e ações e isso compõe a sua personalidade artística e, também, a personagem construída por ele sobretudo quando o comportamento fora dos padrões cabíveis dentro da afeição da elite paulistana precisava ser posto em prática. O dramaturgo santista foi um sujeito que, devido ao grande impacto das ações da censura postas em prática pela ditadura pós-1964, se viu impelido a atuar em diversas frentes de trabalho para além do teatro. Ele reconhecido, no final da vida, como o dramaturgo ora esquecido, que vendia seus próprios livros em abordagens nada

convencionais nas portas dos teatros da cidade de São Paulo – um dramaturgo vendedor ambulante, bem entendido. Esse fato coloca Plínio Marcos na trincheira de uma resistência necessária a seu tempo e que começou a se desenhar no auge de sua atuação dramaturgica, ainda nos anos de 1960, sendo que o grande sucesso conquistado no teatro paulistano e carioca dos tempos áureos não foram suficientes para lhe fazer recair numa vaidade infrutífera. É bem verdade que a ação da censura e o arrocho ideológico, preconizado pelo regime militar, não permitiam a nenhum artista, enfileirado a um ideal de teatro como prática socialmente consequente, o embarque naquilo que não correspondesse ao estritamente necessário para se fazer compreender como artista sem nuance ideológica socialmente engajada. Desse modo, Plínio Marcos, em alguma medida, desejou, como intelectual e suas escolhas, ser um sujeito portador de determinado nível de universalidade – ou ser “portador do universal” –, que coincide com o papel do intelectual em sua forma “consciente e elaborada”, arremetido por Foucault (2011, p.8).

O intelectual que foi Plínio Marcos aproxima-se da forma como o filósofo francês interpreta a função deste ente social: o pensador, o intelectual, o artista engajado compreendidos a partir de seu sentido político e não meramente profissional, ou melhor, o sujeito “que faz uso de seu saber, de sua competência, de sua relação com a verdade nas lutas políticas” (p.10). Esta visão sobre o papel do intelectual coaduna-se com o sentimento da época em que tais textos foram escritos por Foucault, filósofo contemporâneo de Plínio Marcos – um na França e o outro no Brasil. O debate ideológico preconizado à época exigiu dos intelectuais que se desejassem pertencentes ao presente e afeitos a um ideal de sociedade e de mundo, o embate com questões em torno da ética nas atividades voltadas ao pensamento e à ação artística.

O que se postula aqui não busca afirmar o lugar do intelectual como sendo aquele que centraliza o saber social, visto que as massas sabem por si próprias que caminhos buscar para atingir o que querem de fato. Entretanto, segundo a valoração social do conhecimento academicamente fundado, há uma tentativa de deslegitimação do saber – e do poder, para referenciar o binômio foucaultiano – que provenha das forças de resistência, que tem sua origem na massa populacional que figura fora do campo intelectual (FOUCAULT, 2011, p.71). A tentativa de deslegitimação, que representa em si um ensaio de emudecimento, é por demais arraigada no corpo social e, também, – e talvez principalmente – no campo intelectual que, por vezes, se apresenta de modo fechado às outras manifestações de saber-poder diversas daquela por eles levantadas. Assim, o papel do intelectual, segundo Foucault, não é o de se

colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado”, para dizer a verdade de todos. É antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: da ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso” (p.71). Deste modo, o papel do intelectual, que frequentemente é compreendido como meramente teórico e pouco prático, se subverte no sentido de ser concebido como inteiramente prático, uma vez que a teoria está em favor dela, ao menos no nível ideal. A teoria é, pois, uma prática ou ao menos deve esforçar-se para ser.

A importância dos intelectuais, vistos como faróis de uma sociedade que se pretende reflexiva de sua própria dinâmica, foi sobremaneira valorizada pela geração de artistas a que Plínio Marcos pertence, que se apegaram ao binômio foucaultiano “saber-poder” – ao qual poderia incluir “criar” – como ferramentas de resistência, no caso específico do Brasil, ao regime militar ao qual todos estavam submetidos. Os livros e os conhecimentos, a escrita, a leitura, seguidos de debates e interpretações intensas foram práticas recorrentes daqueles que resistiram à ditadura, prática esta que desembocou na constituição de uma geração altamente combativa, intelectualmente densa e crítica acerca do papel dos artistas em contextos de limitação da liberdade de expressão. Parte desta geração cometeu o erro de tentar falar em nome dos oprimidos; por outro lado, o amadurecimento de alguns criticou essa indignidade, chegando à conclusão de que o máximo que se fazia à época era falar aos oprimidos ou dos oprimidos para uma classe média mais ou menos sensível ao sentimento promovido pela injustiça social que imperava no Brasil. Plínio Marcos fez suas críticas em diversos momentos de sua atividade artística, uma vez que, tendo posicionamento político não partidário, pôde, de modo mais isento, executar críticas aos dispositivos paternalistas sem comprometer a natureza de sua obra. Em um momento no qual já se discutiam as linhas gerais da nova República, pós-reabertura política, Plínio Marcos afirmou que estava “mais à esquerda do que a esquerda”, e complementou afirmando que os partidos de esquerda “foram legalizados por bom comportamento. Eu nunca me preocupei com governos” (MENDES, 2009, p.408). É evidente que tal fala resguarda um pouco da angústia de um autor que, a partir dos anos de 1980 se viu relegado à estante da memória em detrimento de um outro tipo de arranjo cênico que ele não acompanhou, sendo assim considerado um autor importante da literatura dramática no Brasil porém, ultrapassado.

#### 4.5. Poética pliniana e subalternidade

Foi um desejo da geração artística de Plínio Marcos fazer comunicar ao grande público, a partir do teatro, os flagrantes problemas sociais denunciados em espetáculos com temáticas variantes, no caso específico do autor santista, entre a denúncia de um sistema carcerário e policial insalubres, como no caso de *Barrela* e *Oração para um pé de chinelo*; a baixa perspectiva de vida, trabalho e infância no tecido urbano, como em *Dois perdidos numa noite suja*, *Quando as máquinas param*, *Homens de papel* e *Querô, uma reportagem maldita*, respectivamente; o problema da exploração sexual de mulheres pobres, como em *Navalha na carne* e *Abajur lilás*; passando pela denúncia da censura vivida à época, como na peça curta *Verde que te quero verde* ou mesmo a metafórica *Abajur lilás* e sua denúncia da tortura como prática do Estado autoritário. Para além disso, Plínio Marcos esforçou-se em elencar tipos psicológicos que carregassem em si o que todos os seres humanos, em maior ou menor medida, possuem de mais inconfessável: o instinto de sobrevivência capaz de colocar o semelhante em risco; a disputa pelo poder por mais frágil e ignóbil que ele pareça; ou ainda o tráfico de influência manifestado em delações que expõem o que há de mais podre e difícil nas personalidades humanas de baixo calibre ético.

Longe de tentar resolver os problemas dos párias elencados em suas peças, como personagens e enredos centrais, Plínio Marcos cumprindo seu papel de artista e intelectual engajado, deu balizas para possíveis leituras do seu tempo, dentro da perspectiva dos flagelados sociais. Essas peças, como figuram na argumentação que executo, servem a artistas e pesquisadores do presente como instrumentos de análise de uma parte da produção teatral brasileira, seus fundamentos estéticos e ético, mas também, na qualidade de documentos que tais dramaturgias resguardam. É possível vislumbrar, também, como viviam e como eram tratados os marginalizados sociais da época em que elas foram escritas. Este é um dos fundamentos desta pesquisa: gerar perspectiva teórica acerca do teatro e seu interesse em retratar e refletir as demandas sociais de seu tempo, aliás, elemento caro à produção teatral da geração a que Plínio Marcos pertenceu.

Toda argumentação que venho levantando até aqui tem o propósito de refletir acerca de uma parte específica da produção dramaturgica de Plínio Marcos e a poética da rebeldia empreendida por ele, como sujeito rebelde que se esforçou para ser. Uma poética rebelde é aquela que se dedica a estabelecer debates sem os quais a vida em sociedade acaba por reforçar discursos considerados hegemônicos do ponto de vista da correlação de poder, quando comparados a outros discursos sem o mesmo poder de representatividade no campo

social. Dessa maneira, o trabalho de Plínio Marcos funda-se naquilo que Foucault (2011) considerou como sendo o papel do intelectual de seu tempo: aquele que a partir da atividade voltada ao conhecimento e o saber como poder, potencializa outros discursos aquém do meio acadêmico e culturalmente hegemônico.

Aliado a este debate, frisa-se a ação dos órgãos censores como preponderantes para a definição da estratégia poética definida pelo dramaturgo santista após o vigor que sua dramaturgia deu à cena teatral do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, que durante os anos de 1960 – mais precisamente até 1966 quando modestamente estreou *Dois perdidos numa noite suja* –, sofria de carência de produções de impacto e de novos autores. Sua fama de sujeito sem “papas na língua”, aliada a sua obra de cunho ferino e socialmente provocativa, levaram a censura a proibir algumas de suas peças sem a devida análise do processo legal. O objetivo das proibições sumárias era impedir sua atuação como autor dramático em todo território nacional (MENDES, 2009, p.335). Alberto D’Aversa recomendou, em artigo, a escrita sem medo como modalidade de resistência:

Não é verdade que não se pode escrever o que a gente quer; no caso específico, não se pode representar o que a gente quer, o que é muito diverso; mas escrever, sim. E depois, devemos lutar contra a censura, sempre; contra qualquer censura, sempre; toda vez que há uma censura, nós devemos, por princípios morais, ser contra, sempre – e a única maneira de demonstrar esse propósito moral é escrevendo sem medo. Mas, quase sempre, a censura é uma cômoda escusa, uma justificação do medo (*apud* MENDES, 2009, p.263).

A interpretação de Mendes é um chamamento à classe teatral à resistência e à negação da autocensura, à época atitude comum entre muitos autores frente ao regime autoritário que endurecia suas medidas com o passar dos anos. Escrever como forma de superar o quadro político-ideológico, ora em evidência, foi a ação marca do auge da trajetória pliniana. Como estratégia bem desenhada, ele soube utilizar-se do prestígio que suas peças alcançaram para, então, reforçar sua dramaturgia no campo da escritura rebelde, atitude de coragem no enfrentamento do regime que – hoje conhecemos as proporções – assassinou artistas, estudantes, profissionais liberais e muitos outros que, em alguns casos, por muitos menos do que fez Plínio Marcos, pagaram com a própria vida.

A essa altura é preciso pontuar que Plínio Marcos foi um sujeito que retratou em suas peças a vida e as mazelas de sujeitos – para além de marginalizados, subalternizados, aqueles pertencentes às camadas baixas da sociedade, excluídos do que se convencionou chamar de economia de mercado, sem ou com pífia representação política e jurídica e com irrelevante

possibilidade de ascensão social (ALMEIDA, 2011, p.12). Plínio Marcos provocou as plateias de seu tempo a partir dos testemunhos dramáticos que suas peças instalam e, por isso mesmo, sofreu implacáveis proibições de encenações de seus textos solicitadas pelos órgãos de censura teatral. O corolário da motivação da censura não era a suposta falta de mensagem construtiva de suas obras – justificativa inúmeras vezes utilizada sem fundamentação. O fato é que a ditadura não estava disposta a admitir a existência daquelas figuras (MENDES, 2009, p.160) e isso era difícil de ser posto em prática por parte das classes médias tradicionalmente instaladas no conforto de seus apartamentos, por mais que muitas delas fossem, de fato, eticamente bem-intencionadas. Era, portanto, mais aceitável que Neusa-Sueli, Nhanha, Giro, Vado, Bahia, Dilma, Louco, Veludo, Querô e todas as demais personagens de seu universo continuassem existindo apenas na letra de um texto dramático engavetado em alguma repartição dos organismos censores. Como o próprio Plínio Marcos admitiu, “ele fez por merecer” atuando como um contumaz provocador da sociedade de seu tempo (MENDES, 2009, p.20).

Na esteira dos debates preconizados por intelectuais de diversas partes do mundo, há mais de 50 anos, a poética da rebeldia de Plínio Marcos enfoca seus esforços na criação de espaços para que o sujeito subalternizado ganhe corpo e voz e, acima de tudo, que seja ouvido. Isso está distante de se caracterizar como uma tentativa de falar pelos subalternizados, mas antes corresponde àquilo que Almeida (2010) considera como sendo a possibilidade de “trabalhar ‘contra’ a subalternidade” (p.14). É Spivack (2010) quem aborda a temática do lugar do sujeito subalterno nas sociedades contemporâneas como alvo de uma “violência epistêmica” (p.47), que remonta à visão colonialista e neocolonialista do papel dessas figuras, antes, fontes de trabalhos de estudiosos, hoje, esforçando-se para tornarem-se protagonistas de seus próprios projetos (sem que a atividade do intelectual engajado e sinceramente interessado em suas trajetórias como fontes de pesquisa seja relegado ou subestimado). Em outros termos, são os sujeitos subalternizados, às “margens”, ou ainda o “centro silencioso e silenciado” (SPIVACK, 2010, p.54) os que mais são implicados com a “violência epistêmica”, muitas vezes naturalizada na prática intelectual negada pela poética da rebeldia. A política macroeconômica e suas engrenagens estão diretamente implicadas na manutenção desse *status* pouco valoroso aos sujeitos, dos quais a posição é a de subalternidade, maiormente a violência mantida por ações de natureza imperialista que até hoje sobejam as práticas políticas e econômicas do mundo contemporâneo, relegando àqueles considerados fora do padrão estabelecido, os *outsiders*, excluídos, marginalizados e, em última instância, subalternizados.

O questionamento de Spivack (2010), que coincide com o título de sua obra aqui referenciada, “Pode o subalterno falar?”, se comunica com a noção segundo a qual foi o imperialismo de ontem e é o neoimperialismo de hoje que reforçam a militância contra a voz dos subalternizados que ousam dizer “não” a um sistema que os relega ao espaço de sujeitos sem voz, que devem ser obrigados a aceitar a decisão colegiada dos membros da sociedade, referendados para cumprir suas funções de pertencentes, de fato, ao mundo.

Os sujeitos subalternos localizam-se no contexto social, configurado pelo imperialismo, como aqueles que não possuem história (SPIVACK, 2010, p.67) e, portanto, são desprovidos de memória cultural e afetiva. É exatamente nesse entremeio que se localizam as personagens plinianas que compõem a poética da rebeldia: os presidiários, trabalhadores explorados, cafetões, fugitivos, alcoólatras, homossexuais, desempregados, subproletariado, crianças em situação de rua etc., todos eles com perspectivas psicológicas bem delineadas que vão dos moralmente indecentes aos que encontram, na subversão violenta, fuga de uma situação socialmente inviável. Essas figuras são aquelas que estão apartadas de qualquer possibilidade real de aliança com uma realidade menos injusta, portanto, são eles os legítimos representantes do que é ser subalternizado. Para além disso, Spivack (p.67) pondera que a figura do “subalterno feminino”, numa sociedade moldada em bases profundamente machistas, estão mais aprofundadamente mal colocadas no contexto social que tem sua prerrogativa no imperialismo como modo de operação. A poética da rebeldia pliniana evidenciou esse caráter do subalterno feminino, tido como ente ainda mais distante da aliança com alguma possibilidade de resistência, como no caso das profissionais do sexo de baixo custo, dos quais as personagens Neusa Sueli, Leninha, Nhanha, Dilma, Nina, Célia são exemplos contundentes.

A obra de Plínio Marcos, como reveladora do universo de sujeitos marginalizados para plateias pouco afeitas a esta temática no contexto do teatro brasileiro moderno, atuou como uma “produção ideológica contra hegemônica” (SPIVACK, 2010, p.122), uma vez que negar a voz e o espaço dos sujeitos subalternizados, ignorando a sua existência, significa dar continuidade ao projeto imperialista (SPIVACK, 2010) – que os intelectuais pós-coloniais tanto desejam problematizar. Não é mais a narrativa imperialista a que se apresenta como uma e verdadeiramente possível, visto que existem vozes impedidas de serem ouvidas e que, entretanto, premem por falar e narrar por si só as suas histórias, a partir de seu próprio viés e, acima de tudo, ser escutado. O imperialismo se viu a si próprio como “ideologicamente imbuído do sentido de uma ‘missão social’” (SPIVACK, 2010, p.104), o que é grave do ponto

de vista dos desdobramentos para a diversidade e amplitude das diversas vozes do mundo, muitas delas ainda por serem de fato ouvidas.

É fundamental para a compreensão da poética da rebeldia a concepção da resistência como prática cotidiana não apartada da atividade intelectual ou artística, a que se está vinculado. É exatamente por esse motivo que o termo mais adequado para nomear a poética mencionada é “rebeldia”, representada pela resistência às formas de poder hegemonicamente estabelecidas no campo da política formal de Estado, partidos e legendas. Desse modo, a poética baseada na resistência pelo imperativo da obra, configura-se como uma das inúmeras estratégias de um artista impedido de manter a liberdade criativa em sua produção. Tem-se afirmado, no decorrer deste trabalho, que diversas são as manifestações do poder, assim como diversas são as formas de resistência. A aqui abordada coincide, no entanto, com a tentativa de um artista de compreender o seu tempo a partir do teatro em sua versão esteticamente provocativa. Além destes, são de importante destaque na figura do dramaturgo Plínio Marcos, sua personalidade enquanto artista engajado e o potencial de resistência por ele acumulado, dado, dentre outros fatores, o seu talento como autor de teatro e sua determinante influência no meio teatral das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

#### 4.6. Poética, revolta e rebeldia

O que aqui vislumbro como sendo a rebeldia na manifestação de um artista diante de um regime de exceção, Camus (2008) abordou nomeando-a de “revolta”, que, em linhas gerais, pode ser considerada como a capacidade de dizer “não” diante de determinada realidade supostamente estabelecida. O sentimento de revoltada é aquele que possibilita que o “homem se transcenda no outro” (p.29), como uma ação solidária diante de uma realidade com a qual não se vislumbra possibilidade de diálogo. A personalidade artística observada em Plínio Marcos – aqui compreendido como sendo o conjunto de sua obra mas, também, a sua individualidade como sujeito –, resguarda aproximações importantes com o pensamento de Camus, uma referência reflexiva para sua geração, ao lado de outros nomes da filosofia. O sujeito revoltado seria, conseqüentemente, aquele que recusa a humilhação para si e, logo, não a exige para os outros (CAMUS, 2008, p.30). Numa sociedade em que o ideal de poder pelo poder, considerado por Camus como sendo o “frenesi histórico” de seu tempo, sobrepuja o ideal de justiça, uma obra dedicada aos marginalizados representou uma contribuição em



termos intelectuais e – dada a inovação no tratamento emprestado ao tema por Plínio Marcos – em termos estéticos.

No contexto social do teatro produzido nos anos 60, o surgimento de uma personalidade revoltada só pôde emergir – de acordo com o viés abordado por Camus – quando revelada a enorme desigualdade forjada em igualdade aparente no meio social, isto é, quando grandes “desigualdades de fato” são maquiadas pela divulgação de uma “igualdade teórica” (CAMUS, 2008, p.32). Esse fato se dá em detrimento das sociedades nas quais a injustiça é plena, onde não se conhece a dignidade gerada pela garantia de direitos socialmente justos. Dessa forma, a personalidade revoltada do sujeito necessita de emprenho para criar as condições para emergir em contextos de perversão social. A reflexão de Camus é bastante reveladora do modo como os grandes problemas do Brasil são tratados, especialmente durante o regime militar, no qual algum avanço econômico foi propagandeado no sentido de tentar camuflar as desigualdades que sempre existiram em seu bojo em detrimento do aumentar a concentração de renda na mão de poucos. Esse é o contexto propício para o surgimento da revolta como sentimento genuíno que coloca a justiça – da qual todos os regimes se manifestam como supostos garantidores – adiante do poder pelo poder.

A revolta ganha, portanto, uma dimensão ampliada ainda mais nos contextos históricos e sociais nos quais a injustiça, a perversidade e a manifestação do poder autoritário mostram sua face mais iníqua. É nesse sentido que Camus a concebe como sendo “uma das dimensões essenciais do homem” (p.34), uma vez que ela “é a nossa realidade histórica” (p.34), ou seja, a revolta se estabelece diante de contextos cuja realidade está construída em bases socialmente injustas. No entanto, ela não surge de modo gratuito e sem reverberação profunda nos entes sociais, o que leva Camus a considerar sua existência à tomada de consciência por parte do sujeito que se revolta, visto que ela “é o ato do homem informado, que tem consciência de seus direitos” (p.33). Deste modo, a revolta é carregada por uma fundamentação racional do sujeito e sua consciência do que é considerado como sendo justo ou injusto, característica esta que não emerge sem a boa informação, vinculada aos espíritos da justiça e do conhecimento dos direitos. Sem esses elementos, o sujeito revoltado não se estabelece, não passando de um ser impedido de se realizar do ponto de vista histórico por arrastar as correntes de seu tempo, sem a devida consciência desse fato. Camus sugere que a partir de uma flama de consciência, “a inteligência acorrentada perde em lucidez o que ganha em fúria” (p.53), sendo que esta última não se estabelece, necessariamente, como revolta no sentido que o filósofo defende. O cerne da questão está acima das paixões momentâneas

provocadas pela cólera furiosa, estabelecendo-se, idealmente, como tomada de consciência revoltada, o que não impede a fúria de encontrar um fluxo consciente e se aproximar da revolta como instrumento racionalmente desejado.

Lê-se de modo bastante imediato, no pensamento de Camus, que a revolta só é possível quando encarada e levada ao extremo como pensamento e as ações radicais, sem as quais a verdadeira natureza do revoltado não pode se estabelecer. Nesse sentido, a prática de vida do revoltado só se torna possível a partir da radicalidade presente na exigência, não necessariamente da vida, mas das razões da vida (CAMUS, 2008, p.125). Para o espírito revoltado, mais importante do que viver é saber por que se vive e o que se carrega como flama de vida, como bandeira e como vontade radical. Assim, é da natureza do revoltado a não aceitação de uma realidade dada como pronta e sem explicações. O simples dado de que há sofrimento no mundo não supre a necessidade de explicação do mundo, pretendida pela subjetividade do sujeito revoltado, e mais do que justificá-la, é necessário buscar soluções no nível do pensamento intelectual, da política e da prática militante para superar os desafios apresentados no campo social.

O século XX vivido por Plínio Marcos manifestou-se como um período no qual a diversidade de debates, em diversos campos da intelectualidade de diversos matizes ideológicos terminou, a partir de sua segunda metade, a se aproximar da revolta como ideal de prática militante. Refiro-me a uma geração de intelectuais fruto dos ventos que embalaram mentalidades e ações antes e depois do ano de 1968, aqui tomado como referencial de paradoxo contestatório que a história testemunhou. Em sua reflexão inflamada, Camus considerou como sendo a servidão a grande paixão do século XX, diante da qual apresentou-se como resposta imediata o espírito da revolta em parte do mundo intelectual. Foram os chamamentos reflexivos, como os do autor argelino, que povoaram e constituíram a mentalidade de parte da geração de artistas aqui evocada, principalmente Plínio Marcos que, como artista de evidente militância contra a servidão, soube captar a natureza de um ideal e colocar em prática como ação cotidiana, no palco e na vida.

Os desdobramentos políticos para as mentalidades dos eventos em torno do Maio de 1968 na Europa e seus desdobramentos para o ocidente, fizeram surgir um novo tipo de postura a que Michel Onfray chama de nascimento do “indivíduo” (ONFRAY, 2001, p.139), ou seja, do sujeito político dono de um novo modo de conceber a militância extremamente ligada à insubmissão e à resistência como prática política mais eficiente, do que aquela nos moldes tradicionais muitas vezes devota em demasia de instituições corruptas. Esses

elementos alinham-se a um outro, que diz respeito à conscientização do sujeito em busca de uma autonomia existencial desprendida do mundo do “[...] trabalho, da família e a pátria” (p.142) e das correntes que muitas vezes a sociedade oferece. O “indivíduo”, surgido a partir de 1968, viu-se a si próprio em detrimento de um gregarismo de ocasião, atuando sobre si no que diz respeito à “capacidade de ser por si seu próprio fim, sua própria razão” (p.142), sendo esta a sua primordial bandeira. Dessa forma, o maio de 68 representou uma encruzilhada na formação de uma geração que não se deteve em manifestar seus posicionamentos políticos o que, de fato, reverberou na arte e no surgimento e difusão de práticas artísticas interessadas em trazer à tona outros vieses interpretativos de uma sociedade contraditória, politicamente complexa e, ainda, à época, alinhada a concepções consideradas superadas para o debate que nascia. As reverberações do que aqui abordo puderam ser vistas nos meios intelectuais e artísticos, uma vez que foi no espaço das Universidades que se deram grandes passos na construção e difusão das novas concepções que surgiam. Para tanto, foi necessário e, em alguma medida, refazê-la, reconstruí-la em moldes mais interessantes para o que se concebia como pensamento crítico em relação aos fatos históricos e políticos que ora se apresentavam. Assim, nascia-se, também, um outro modo de conceber o saber acadêmico, mais próximo do saber como manifestação de poder (apregoadado, sobretudo por Michel Foucault), e mais distante dos mecanismos de reprodução de manutenção da ordem, atividade esta que demandava, da parte dos intelectuais, um envolvimento efetivo na ação política militante.

Dentro desse contexto, o papel dos artistas passou a ser repensado tendo como princípio a sua fundamental participação na efetivação de um modo de pensar e agir em sociedade que reverberasse, de modo consciente, para o futuro em uma linha de atuação deliberadamente político-ideológica. Plínio Marcos inscreve-se numa linhagem de artistas tomados desse desejo de engajamento diante de um contexto de realidade socialmente injusta. Camus, evocando o pensamento de Nietzsche, sentencia que “nenhum artista tolera o real”, todavia, nenhum artista, especialmente dentro do contexto aqui evidenciado, “pode prescindir do real” (2001, p.291). Não por acaso, o próprio filósofo argelino sugeriu que sua época estava mais intimamente próxima da reportagem do que da obra de arte (p.315). Plínio Marcos foi um sujeito que fez de sua obra um reflexo da realidade social urbana brasileira de seu tempo e, de modo semelhante a Camus, foi o “repórter de um tempo mau”, levando à cena os seus flagrantes dramáticos, verdadeiros recortes de eventos do que gritava no corpo socialmente invisibilizado e que ganharam força de denúncia nas cenas, frases e movimentações propostas pelo dramaturgo a partir das encenações de seus textos.

O espírito do revoltado não tolera a injustiça e aqui vislumbro a figura e a obra de Plínio Marcos como sendo representativas de um espírito de época, que se reverteu num fator estético preponderante para quem faz teatro e para quem dedica estudos ao teatro moderno brasileiro. Nesse intento, a obra pliniana aqui elencada como objeto de pesquisa tentou, em alguma medida, contrariar uma suposta noção de justiça até então vislumbrada, acabando por desnudar uma sociedade que certamente se sabia injusta mas que, no entanto, não possuía balizas mais precisas para efetuar tal autocrítica. Essa reflexão diz respeito ao que o espírito do maio de 68 veio, como acredito, desvelar: era necessário o surgimento de uma geração de intelectuais e artistas que soubesse agir diante das injustiças, problematizando-as não no intuito de se apresentar como resolução para um agrupamento de problemas graves, mas de propor linhas de reflexão e ações que conduzissem a uma prática política mais efetiva. “Se há revolta”, afirma Camus, “é porque a mentira, a injustiça e a violência fazem parte da condição do revoltado” (2001, p.328). Uma sociedade que difunde iniquidades e as camufla em um véu de aparente igualdade, gera a ação rebelde como a manifestada pela arte que Plínio Marcos produziu.

O princípio da ação do sujeito revoltado pretende evidenciar as contradições do seu tempo a partir da flagrante demonstração, por diversos meios e formas, do que há de mais perverso nas práticas sociais. Isso é, no entendimento do que sugere Camus, uma das grandes “condenações” dos homens e mulheres de uma época, sejam do campo intelectual ou artístico ou outro: conceber o mundo sem percebê-lo como sendo suficientemente “sanguinário” (2001, p.322) mormente com os menos favorecidos. A estreita ligação entre a arte e a revolta, principalmente a partir da segunda metade do século XX, diz respeito àquilo que Camus chama de “estranho amor”, do qual o revoltado não pode prescindir: “Aqueles que não encontram descanso nem em Deus, nem na história estão condenados a viver para aqueles que, como eles, não conseguem viver: para os humilhados” (p.348). Talvez Plínio Marcos jamais tenha lido tais palavras, no entanto, sua prática artística e sua verve de batalhador pelos direitos à liberdade de expressão frente a governos ditatoriais demonstra que sua personalidade artística o manteve ciente do cumprimento de seu papel de artista, do qual as mãos estavam imersas na realidade social lida e dramatizada por ele.

O espírito do tempo baseado no enfrentamento de uma realidade exposta pode ser arregimentador de forças positivas que a atuação pretende fazer refletir sobre as contradições de um contexto social. Entretanto, não é seu papel “tudo resolver”, mas ao menos tentar “tudo enfrentar” (CAMUS, 2001, p.249). Uma geração rebelde, como a que tomou os palcos dos

grandes centros urbanos do Brasil dos anos de 1960, compreendia esse papel, dentro de suas contradições e limites de atuação, trabalhando como geradores de mais reflexão acerca da sociedade em que viviam. Isso evidencia, como creio, a estreita ligação entre arte e revolta, irmãs siamesas contra o autoritarismo do poder instituído ou, ainda, no dizer de Camus, “a arte e a revolta só morrerão com a morte do último homem” (p.347). Enquanto houver injustiça, será sempre papel da arte, tomada do espírito revoltado, denunciá-la, dar-lhe luz, trazê-la à tona, apontando as contradições de um sistema de poder.

Para além do que se vem debatendo ao longo desta seção, é verdade que uma parte da geração a qual Plínio Marcos pertenceu não conseguiu mover-se dentro do campo moveição que a ditadura militar fez vigorar no Brasil, tendo muitos encontrado num niilismo desencantado a justificativa para uma inoperância artística e intelectual. Seja motivada por fatores políticos que obrigaram a muitos o exílio em países da América Latina ou Europa, seja por motivos de ordem de sobrevivência financeira, a falta de crença efetiva em rumos diferentes para o país aprofundou questões de representação que até então uma parte dos artistas assegurava. Do modo como interpreto a trajetória e a obra plinianas, reconheço que há uma faceta do niilismo que pode servir à ação, uma vez que “o niilista não é aquele que não crê em nada, mas o que não crê no que existe” (CAMUS, 2008, p.91). Ora, se por um lado o niilismo de um tempo provoca essa espécie de desencantamento do mundo, por outro torna viável o vislumbre de uma outra realidade, desde que haja ferramentas de superação da inoperância que ela pode provocar.

O estado de coisas provocado no corpo social pelo niilismo, aproxima-se em grande medida daquilo que Onfray (2001, p.109) chama de “pessimismo cultivado”, uma das reverberações do desencantamento do mundo. Evidentemente, os fatores socioeconômicos conjunturais são preponderantes na interpretação das bases do niilismo, que diversos autores identificaram como relevante na interpretação de seu tempo, considerando-o como sendo uma força de oposição ao espírito rebelde e revoltado (para usar os termos privilegiados por Onfray (2001) e Camus (2008), respectivamente). Uma poética da rebeldia, firmada por Plínio Marcos, por exemplo, tem como base existencial a necessária crítica conjuntural ao sistema socioeconômico hegemônico de sua época, qual seja, a crítica ao capitalismo mais perverso preconizado por uma sociedade na qual a desigualdade é cultivada cotidianamente. Esses elementos são facilmente identificáveis em enredos elencados pelo teatro de Plínio Marcos, fator, também, relevante em obras de filósofos, sociólogos, antropólogos e outros pensadores de seu tempo, no Brasil e no mundo.

As figuras plinianas são modelos representativos de uma sociedade baseada num modelo de escravidão não-oficial, que relega a segundo plano todos os entes dos quais o dramaturgo santista tomou como matérias-primas para suas abordagens dramaturgicas. É marca de um tempo perverso sua exploração em todos os níveis, seguida de sua completa rejeição, após ultrapassado o seu tempo de uso. Nesse contexto, homens e mulheres, à semelhança de animais domesticados, “veem seus corpos investidos, invadidos, possuídos, marcados, requisitados para as necessidades do serviço, da produção” (ONFRAY, 2001, p.100). Neusa Sueli, Giro, Bereco, Nhanha, Dilma, Vado, Paco, Berrão, Veludo, dentre outras figuras do universo pliniano, são legítimos representantes de um universo que está unificado naquilo que Onfray chama de “religião do capital”, e seus sectários: “aqueles que dela desfrutam” e, no sentido da perpetuação da exploração, “aqueles que acreditam poder dela desfrutar um dia” (p.99), razão pela qual imobilizam-se diante de tal realidade, esperançosos de um dia ocuparem o lugar daqueles que ora lhes subjagam.

#### 4.7. O maldito e o adestramento

Os elementos reflexivos aqui elencados dão conta da compreensão do universo pliniano pelo viés da crítica ao sistema a qual pertencem todas as personagens das obras enumeradas aqui como inscritas na poética da rebeldia. É importante relevar que a difusão das desigualdades, que promoveu o espírito revoltado de parte de uma geração de artistas no Brasil, encontra contexto profícuo quando compreende-se a exploração econômica das desigualdades como algo fundamental na sua perpetuação. É possível encontrar elementos do que aqui abordo em todas as obras de Plínio Marcos abarcadas pela já referida poética. A mistificação do poder econômico, como preponderante na aquisição de privilégios de classe – que estão acima dos direitos como partilha de proteção social, econômica e jurídica – difunde, de modo quase explícito, a ideia segundo a qual toda a sociedade depende das classes mais abonadas, uma vez que, supostamente, é a força de seu dinheiro que sustenta os pobres. “[...] É necessário que haja os ricos para alimentar os pobres?”, questiona-se Michel Onfray (2001, p.101), ao que o autor não responde, mas é evidente que os pobres são necessários para sustentar suas riquezas e, ademais, é função da miséria despertar “a sublime virtude que é a caridade” (ONFRAY, 2001, p.101). Com a flagrante abertura do olhar para os párias, os abjetos do mundo, os dejetos humanos, Plínio Marcos “revelou” um universo pouco privilegiado, tanto socialmente quanto dramaturgicamente, a uma classe média que teve a

partir do seu teatro a oportunidade de promover, em algum nível, a autocrítica necessária. A tarefa dos artistas engajados, como o aqui estudado, era a de convocar suas armas no sentido de promover a denúncia do estado de coisas aqui enunciado, sobretudo num contexto socioeconômico que se apresentava como promotor de igualdades quando, na verdade, agia no sentido contrário: da perpetuação da miséria. Por outro lado, e do ponto de vista especificamente do dramaturgo santista, era preciso sobreviver da arte, de modo que Plínio Marcos soube tirar proveito econômico de um filão artístico para o qual demonstrou enorme habilidade e, acima de tudo, engajamento sincero que lhe valeu situações vexatórias diante da ditadura, duas prisões e quase duas dezenas de textos censurados, alguns deles completamente proibidos de serem encenados. Plínio Marcos foi essa figura que soube conjugar sua necessidade como artista engajado com a necessidade de autossustento, aliás, preocupação de sua geração de artistas em um tempo no qual ainda era possível sobreviver de bilheteria dos teatros nos grandes centros urbanos. Assim, o autor de *Navalha na carne* utilizou-se da mesma estratégia plástica, metamórfica que os sistemas econômicos perversos possuem para assumir sua vertente militante que, para além da denúncia social, se configurou como a da luta incessante pela liberdade de expressão, concebendo o teatro como uma tribuna livre na qual fosse possível debater todos os problemas dos homens e mulheres do Brasil desassistido. Isso – é importante dizer – em tempos de forte desencantamento do mundo, reencantado, em alguma medida, a partir dos acontecimentos do maio de 1968. As estratégias de Plínio Marcos como autor marginal filiam-se àquilo que Onfray considera como sendo a definição do sujeito, que é melhor identificado pela sua “consciência submissa” em detrimento de sua “consciência livre” (2001, p. 39). Diante do contexto ditatorial que ele enfrentou, a verdadeira noção dos perigos do caminho a ser trilhado foi apresentar-se como estratégia de sobrevivência que, mais do que demonstrar as contradições de um autor, configuram as nuances de um tempo histórico, bem como as exigências de ferramentas de sobrevivência para os artistas engajados, alvos preferenciais da censura e das proibições de veiculação de seus trabalhos.

O que parece curioso, num breve exercício de comparação interpretativa entre a obra de Plínio Marcos, especialmente as identificadas à poética da rebeldia, com a de outros autores seus contemporâneos igualmente engajados, é que há uma diferenciação entre dois modos de existir socialmente. Ao primeiro Onfray chamou de “miséria nobre”, “limpa”, junto com a qual a sociedade como um todo se engaja em uma falsa militância midiática de recolhimento de doativos com a participação das estrelas de TV e shows; ao segundo, o

filósofo chamou de “miséria suja”, referência aos miseráveis, os párias, os sujeitos cuja existência é marginalizada, sobre os quais Plínio Marcos se deteve e sobre os quais poucos autores de teatro dedicaram investigação dramaturgica até o seu surgimento como homem de teatro. O universo pliniano debruçou-se, então, sobre temas complexos, que nem mesmo os artistas engajados de seu tempo – alguns com maior projeção midiática do que o próprio Plínio Marcos – puderam ou quiseram efetivar em suas escrituras. Coube ao autor “analfabeto” abordar esses temas, trazendo-os com a estética crua que pode conceber, respeitando o linguajar das ruas, não apenas como um recurso estilístico, mas como fato representativo de sua própria maneira de lidar com as palavras e a linguagem.

Como poeta e como maldito, Plínio Marcos e sua poética agiu preferencialmente como autor cuja revolução deu-se no campo artístico em detrimento do campo político, no sentido de falar ou reproduzir as palavras de ordem de partido. O autor se negou a ser um revolucionário profissional tendo, ao longo de sua trajetória, se encaminhado, embora compulsoriamente, para um lugar de esquecimento histórico na memória de sua geração, mesmo de alguns autores seus contemporâneos. Desse modo, ele estabeleceu-se como artista do qual a estética “suja” rendeu-lhe fama e algum dinheiro, em detrimento de uma ação panfletária mais imediata e, em geral, associada à política partidária, ação esta justificada em tempos de incerteza, no campo governamental, dos rumos que o regime militar tomaria. Pela natureza estética de sua obra, pela poética por ela defendida e, também, pelo posicionamento do dramaturgo, sem conchavos partidários (num tempo em que isso poderia significar falta de engajamento e descompromisso social do artista), recebeu a alcunha de maldito. No entanto, para um dramaturgo com o talento e o poder de fogo como o que Plínio Marcos demonstrou, maldição seria viver como artista preso às amarras do seu tempo, sem denunciar as evidentes contradições do presente em nome de um comportamento conivente. Assim sendo, o mundo que o dramaturgo viveu e conviveu foi exatamente “a terra dos malditos”, como sugere Onfray. Coube a ele, no entanto, arrematar com seu talento de autor dramático o que observou e, de certo modo, viveu, na “cloaca total, a terra dos refugos, dos dejetos e do lixo, aquela além da qual só existem as carcaças mal recobertas por uma poeira benevolente, terra dos *malditos*” [grifo do original] (2001, p.64).

A imagem do maldito estaria então, resguardadas suas diferenças, bastante próxima da figura do revoltado, uma vez que ambos estão solidariamente associados à existência dos humilhados que, para Onfray, está próxima de uma animalidade presente em todos, mas que está “confinada para uso privado e confidencial” (2001, p.66). O maldito seria aquele que,



pela condição existencial que lhe é permitido ter, é destemido, mas, que também, sabe se proteger dos predadores, isto é, o sujeito maldito confia menos na racionalidade calculada e mais no instinto de reação e sobrevivência. O maldito se inscreve na qualidade de existência que vê no presente a concentração de todas as suas possibilidades de vida, o momento presente vivido é o preponderante visto que o futuro não se apresenta como viabilidade: “Amanhã será um outro dia, talvez o dia do falecimento, já que é preciso viver no cotidiano em companhia da morte e de seus atributos” (2001, p.67). O lugar do maldito é o lugar da incerteza de tudo o que não esteja relacionado ao agora; o seu lugar, apresentado como sendo o seu espaço preferencial, aquele que representa o seu habitat, é a rua, além de seu próprio corpo “doloroso, frágil e imperioso” (2001, p.68), que vive em intensa e incessante fricção com a morte. Nesse ponto, a trajetória de Plínio Marcos confunde-se com a de suas figuras: todos são, em maior ou menor medida, refugos de uma sociedade despreparada para compreendê-los, acolhê-los e sem organização suficiente para transformar a si mesma. A dinâmica social está mais afeita a promover a exclusão dos sujeitos considerados desconformes, do que a estimular a inclusão como forma de inserção num universo de sanidade social. O que se vê, geralmente, é a manutenção de um ciclo perverso, sugerido por Michel Onfray (2001), ao qual chamo livremente de “ciclo dos malditos nas sociedades contemporâneas” (e não era diferente durante o período no qual Plínio Marcos revelou-se como artista). Primeiro, tem-se o sujeito “explorado” que, a partir de seu desgaste, passa a ser considerado um “reprovado” que por sua vez torna-se um “maldito”, fase que antecede a sua “dissolução nas múltiplas dejeções sociais” (p.82-83).

Não por coincidência, as figuras do maldito e do revoltado são aquelas que, por ação deliberada ou prática inconsciente, tendem a negar as práticas de adestramento social comumente aplicadas em contextos sociais os mais diversos. Dessa forma, vivemos numa sociedade habituada a premiar os espíritos dóceis com sua “inclusão” no corpo social. Por outro lado, os espíritos revoltados, não habituados a jogar o jogo estabelecido, são punidos com a sua reprovação, bem entendido, com sua exclusão. A inclusão pela docilidade é uma ilusão vendida aos espíritos mais afeitos à obediência, que são os sujeitos à espera de um chefe que lhes dê ordens e sem o qual tornam-se inoperantes (ONFRAY, 2001, p.57 e 83). A servilidade, ação praticada por aqueles que Onfray chama de “profissionais do adestramento social” (p.75), é um preço alto pago pelos que esperam uma falaciosa recompensa daqueles que não têm condições, de fato, de recompensá-los por motivos historicamente estabelecidos: a partilha do poder não pode se dar com todos e para todos.

A ideologia dominante, segundo a qual são os ganhos capitais e a manutenção da riqueza concentrada na mão de poucos, tem se mostrado como a maior e mais importante obra-prima do mundo, desde a mais tenra idade do capitalismo nos moldes como o conhecemos hoje. Assim, o sujeito que se caracteriza como sendo o tipo ideal de servo das “catedrais da industrialização” (ONFRAY, 2001, p.138), é aquele cujo perfil se opõe ao do sujeito surgido durante o efervescente maio de 1968:

[...] iletrado, inculto, ávido, limitado, sacrificando-se às palavras de ordem da tribo, arrogante, seguro de si, fraco com os fortes, forte com os fracos, simples, previsível, amante arrebatado dos jogos e dos estádios, devoto do dinheiro e sectário do irracional, profeta especializado em banalidades, em ideias curtas, tolo, néscio, narcisista, egocêntrico, gregário, consumista, consumidor de mitologias do momento, amoral, desmemoriado, racista, cínico, sexista, misógino, conservador, reacionário, oportunista, portador ainda de alguns traços da mesma natureza que definem um fascista ordinário (ONFRAY, 2001, p.171).

Estas seriam, portanto, as características do sujeito responsável pela sustentação do atual sistema, notadamente por seu papel de negação da rebeldia como possibilidade. As evidentes implicações surgem no corpo social na forma do fascismo cotidiano, que reforça as desigualdades e tolhe a liberdade dos que não coadunam seu discurso no caldo perverso da injustiça. Por outro lado, o sujeito insubmisso encontra, nas brechas expostas nesse contexto, o espaço para a manifestação de uma “subjetividade desobrigada, soberana, sem contas a prestar senão a si própria” (2001, p.165). Do ponto de vista do sujeito resistente ao estado de coisas que a religião do capital promove, a única ética possível para as mentes que não abrem mão da prerrogativa da liberdade dá-se pelo cultivo do “devir revolucionário dos indivíduos” (p.182). Nesse sentido, cabe uma postura ao sujeito insubmisso que se configura na resistência como ação cotidiana, parte da atitude rebelde diante do mundo no qual a tarefa é infinita para que sempre haja reverberação no todo do conjunto social. Destarte, a rebeldia pratica-se de modo vitalício e diuturno, uma vez que não existe insubmisso até a página seguinte. Esta característica manifesta-se, preferencialmente, durante todo o tempo de existência do corpo vivo e até as suas últimas consequências.

A acepção do termo liberdade, aqui levantado, carrega um sentido especial que está para além do entendimento diante do enfrentamento do autoritarismo instituído, como no caso da ditadura de 1964, contemporâneo à trajetória artística de Plínio Marcos. O que pretendo afirmar é que há outros modos de autoritarismos tão perversos quanto os manifestados por governos não-democráticos mas que, no caso do contexto social ora criticado, se estabelece

dentro do que é vangloriado pelas engrenagens do poder. A liberdade para a expressão da cidadania de fato é tolhida, em detrimento da liberdade de acumular bens e consumir, dessa forma, é-se livre para estar conforme a ordem geral em termos de hábitos, valores e de ideologia dominante, indicativo do que foi evocado por Herbert Marcuse e sua crítica aos comportamentos unidimensionais. É possível ainda associar tais valores àqueles preconizados pelo “fascismo ordinário” que, para Onfray (2001, p.228-229), é um dos pilares da liberdade consumidora, como caminho a ser seguido, dada sua “unidimensionalidade ideológica” bem como sua adulação dos regimes autoritários, o que, portanto, representam a morte do indivíduo como concebido durante o maio de 1968.

Em vista disso, a liberdade falseada não ultrapassa os muros de uma crítica necessária, atendo-se meramente à reprodução dos comportamentos repetitivos e, muitas vezes, impensados, para os quais o fim é, em última instância, a ascensão da escala social proposta pelo mercado, jamais se aproximando de uma “liberdade libertária” (ONFRAY, 2001, p.188). Traveste-se de liberdade possível o que, na verdade, não passa de interesses, dentre outras forças, da especulação financeira confundidos na mistificação segundo a qual o mercado zelaria por todos. O que não se afirma de fato, mas se pratica cotidianamente, é a ideologia que introjeta nos indivíduos noções como: “estejam decididos a servir e serão livres” (p.189), apresentada como sendo a única possibilidade de liberdade condizente com a satisfação daqueles que detém o poder, especialmente o financeiro.

Tenho aqui defendido que a arte e o teatro, em especial, desempenharam um papel preponderante nos debates estabelecidos durante os 21 anos do regime militar, sendo os seus resultados testemunhos dos principais problemas enfrentados pela classe artística, especialmente a censura, braço direito do regime contra a ação artística de grupos e artistas que se colocaram na trincheira oposta daquela em voga pelo poder oficial conquistado pelo golpe de Estado. A arte representou sempre uma importante trincheira, em geral de oposição ao autoritarismo, sendo, portanto, um campo de atuação crítica capaz de possibilitar a tomada de posição e de ação prática. No que concerne ao desejo manifestado pelos espíritos rebeldes, insubmissos e dispostos a dizer “não” a um regime de injustiça, a arte confluíu forças capazes de promover uma efetiva oposição à desgraça presente num cotidiano simbolicamente aviltante como os dos anos de chumbo.

Uma parte da geração de artistas brasileiros que viveu sob a censura, dadas as especificidades daquele momento da história, ateu-se não apenas a interpretar o mundo, mas, também, a agir de modo prático e deliberado sobre ele. Segundo o seu entendimento,

transformar a vida cotidiana e o país significaria transformar a si próprios e, deste modo, contribuir para que uma nova ordem social, econômica – e até mesmo estética – pudesse ser vislumbrada. Esses elementos estariam próximos da tão almejada revolução social que parte da classe de intelectuais, artistas e (alguns) políticos percebia como possível de ser posta em prática. É a isso que Onfray (2001) chama de “devir revolucionário dos indivíduos” (231-232), poder de mobilização apresentado como sendo uma das vias “para injetar a resistência e o antifascismo, a rebelião e a insubmissão onde triunfam os modos autoritários” (232). O ideal aqui abordado serviu tanto à luta de Plínio Marcos contra a censura, quanto serve àqueles que se pretendem localizados no campo do debate progressista contemporâneo.

A ação da censura, especialmente à obra de Plínio Marcos, se configurou numa estratégia do “microfascismo” (ONFRAY, 2001, p.232) presente na sociedade como um todo: estava delimitado o campo de batalha, qual seja, a cena teatral de oposição ao regime militar, que atingiu tanto figuras representativas do ponto de vista do acesso à mídia e divulgação, quanto grupos amadores de atuação centrada distante do circuito comercial de produção. As forças de resistência aproximam-se, portanto, de um caráter ativo ou “sublime”, como sugere Onfray (2001): sublime como a “vitalidade do artista” que pela “dinâmica da sua inspiração” assume os riscos de uma tomada de posição politicamente engajada, o que areja a sua atividade artística tornando-a ainda mais carregada de uma mística de criação que faz emergir, como no caso de Plínio Marcos, uma poética de teor rebelde como mola propulsora.

A argumentação aqui desenvolvida pretende reforçar a memória das artes, especialmente do teatro, e do seu lugar meritório no contexto do autoritarismo brasileiro pós-1964. O teatro demonstrou, à época, um poder de resistência próprio da cultura quando realizada com propriedade e consequência bem compreendida. Foi a partir do que se viu no teatro que plateias puderam perceber, a partir da denúncia posta em cena engajada, que o rei estava exposto, nu, aos olhos de todos. O teatro e seu entendimento do ideal político à esquerda foram responsáveis pela denúncia do trabalho como exploração e não como libertação, que o culto ao capital manifestado pela veneração ao individualismo geravam conflitos mais do que soluções para problemas coletivos. O teatro dos anos de 1960, os intelectuais desse tempo, bem como a militância política de esquerda tiveram papel preponderante na negação da “razão do Estado” (ONFRAY, 2001, p.240) compreendida como verdade.

O que se torna inevitável dizer é que uma poética da rebeldia não pode se constituir sem que uma subjetividade vilipendiada por uma realidade política, social ou econômica

esteja instalada em alguma instância da vida em comum. Sem o desgosto provocado pela indignidade de ver um mundo maltratado em nome da felicidade de poucos, sem a repugnância a um conjunto de eventos como os que foram responsáveis pela manutenção dos militares no poder durante mais de duas décadas, em outros termos: “sem sangue vivo” correndo nas veias humanas não é possível que a rebeldia se instale (ONFRAY, 2001, p.267). Desse modo, sempre em tempos de indiferença ou de suposta amnésia coletiva, o sujeito rebelde da arte será evocado como sendo um ente social de primeira necessidade, principalmente pela sua capacidade de leitura conjuntural e crítica de determinada realidade imposta como inofensiva ou impossível de ser modificada. Ou nos termos de Onfray (2001):

A arte permanece como um dos raros domínios no qual o indivíduo pode teoricamente oferecer sua plena dimensão, quaisquer que sejam a época, a história ou a geografia. Através dela ficam os vestígios de luta com armas iguais com o tempo, se não com aquilo que perdura em longínquos impulsos, nos subsolos onde se preparam as vitalidades futuras. Ora, todos os regimes, todos os poderes políticos conhecem este local estratégico e o querem confinar, dominar, limitar, conter, até controlar radicalmente (p.209).

O último regime militar brasileiro demonstrou, como outros regimes de cunho autoritário, uma enorme intimidade com mecanismos de controle, notadamente com a censura e seus tentáculos policiais. Todavia, a resistência manifestada em diversas correntes ideológicas também soube mostrar sua força sendo o espírito combativo de Plínio Marcos um de seus exemplos mais notórios. Assim, a subjetividade artística do autor de *Abajur lilás* assimilou uma prática militante, que viu na forma do engajamento assumido pelo dramaturgo uma trincheira de resistência. Deve-se considerar que a militância praticada pelo autor maldito carregava características diferenciadas da dos demais agentes culturais de seu tempo, marcadamente a sua não filiação a partidos políticos ou mesmo entidades de luta formal da esquerda. O caminho possível para a ação rebelde de Plínio Marcos foi a de reconhecer, em sua escritura, uma ferramenta potente de manifestação de inconformismo, fato este associado ao filão temático explorado pelo dramaturgo e seu rol de marginalizados. A militância de Plínio Marcos adequa-se à sugerida pelo filósofo francês aqui evocado, que propõe “a revolta como uma arte, a rebelião como uma estética” e a “política como forma de sacerdócio” (ONFRAY, 2001, p.268-269). O trabalho do dramaturgo caracteriza-se, portanto, pelo que afirma Onfray, sem que, no entanto, haja sobreposição da arte sobre a revolta ou da rebelião sobre a estética, nem da política sobre todos eles. A contribuição do dramaturgo para as artes do espetáculo no Brasil está exatamente na concepção do teatro imerso no panorama político,

sem separação formal entre aspectos criativos e conjunturais, abordados fora do modelo elementar de teatro político.

#### 4.8. Poética da rebeldia e unidimensionalidade

A crítica sobre a qual tenho insistido em encaminhar esse ponto de minha reflexão leva em consideração, como elemento fundamental da formação econômica, o panorama social e o pensamento possível de se formar dentro contexto ideológico aqui explicitado. Em outros termos, interessa-me investigar como pensam os homens e mulheres – como conjunto gregário – sobre os quais pesa o fardo de uma sociedade contraditória. A noção e crítica do “homem unidimensional” propostas por Herbert Marcuse (2012) dizem respeito a isso: uma sociedade levada a enxergar no aparelho produtivo da cadeia do consumismo inútil o seu princípio de vida, tende a conceber nos hábitos impostos e irracionalmente assimilados uma espécie de doutrinação incapaz de problematizar de modo profundo a cena social estabelecida. Assim se formam “o pensamento e o comportamento unidimensional” (MARCUSE, 2012, p.36-37).

O pensamento unidimensional baseia-se na plataforma segundo a qual a produção social da riqueza é a responsável pelo bem comum, uma vez que o que ela fabrica está acessível a todos. Evidentemente há nisso ao menos uma contradição fundamental: a “sociedade industrial” não tem como fim a transformação qualitativa da sociedade, visto que é ela a responsável pelo aprofundamento da distância entre ricos e pobres. O pensamento unidimensional está, portanto, em pleno acordo com a ordem estabelecida e, sobretudo, com a difusão da ordem individualista como imperialismo da vida em sociedade. Um projeto de desenvolvimento baseado nesses caracteres condiciona os discursos a caminharem em um sentido bem definido e, em geral, em favor do seu aprofundamento. Isso se dá no nível da “racionalidade tecnológica”, material e econômico propriamente dita, isto é, no que se consome como moda e como última tendência; a referida racionalidade acaba por se confundir com a “racionalidade política” (MARCUSE, 2012, p.22), reverberando em outros aspectos da cultura impondo-se como única alternativa viável, unidimensional.

Nesse contexto, a sociedade unidimensional gera sujeitos unidimensionais, formados sob a égide da “racionalidade tecnológica” como promotora do desenvolvimento coletivo. Entretanto, o que se configura de fato é uma sociedade cuja dominação é administrada pelos meios de produção geradores de algum desenvolvimento superficial, sobre o qual pode-se

notar uma imensa camada menos favorecida diretamente atingida por suas ações. Cria-se, com isso, uma sociedade de burocratas cujo fim é o de garantir a sua sobrevivência em meio à perversidade de um sistema que se apresenta como ideal. Os indivíduos baseiam suas vidas na aceitação do que se oferece e renunciam seus desejos em detrimento daquilo que se apresenta como única possibilidade: em linhas gerais, um trabalho condicionante que sustenta hábitos condicionados. Até mesmo a felicidade manifesta-se de modo artificial e, por vezes, como falsa consciência de felicidade: “onde a racionalidade tecnológica é a única dimensão, a *consciência feliz* tende a se tornar preponderante”<sup>29</sup> (MARCUSE, 2012, p.103) dado o efeito permanente da alienação presente na sociedade nos moldes da criticada pelo filósofo alemão. A crença na satisfação das necessidades como sendo o fruto de uma sociedade unidimensional é mais uma das manifestações daquilo que Marcuse chama de “o novo conformismo” (p.109) de seu tempo, manifestado pela baixa disponibilidade contestatória de grande parte da sociedade capaz de assimilar como modo de vida uma existência unidimensional.

O que aqui abordo nada mais é do que uma radiografia do sistema político e social vigente e seu ciclo de dependência provocado por mecanismos bem instalados e pouco contestados. Nesse contexto, a imagem do sujeito unidimensional coincide com “a forma pura da servidão: existir como instrumento, como coisa”<sup>30</sup> (MARCUSE, 2012, p.58) sem se notar. A vida gregária nas sociedades unidimensionais toma forma de modo a parecer banal e inconsequente, visto que aos homens e mulheres são dados alguns instrumentos que falseiam a realidade das coisas, sendo o mundo do trabalho e do consumo os mais fortemente presentes e alienantes. Existe, portanto, uma corrente de engrenagens, uma verdadeira base racional, que permite a manutenção deste ciclo repetitivo mas, sobretudo, existem forças que atuam no sentido de fazê-lo parecer insuperável. Em outros termos, vivemos sobre um terreno fértil para a manutenção e multiplicação do comportamento político unidimensional que não pretende confrontar a ordem estabelecida.

As concepções de pensamento e de modo de vida, dentro desse contexto, estão condicionadas às regras impostas pela natureza do regime de dominação existente. De fato, o advento de uma sociedade com maior domínio da produção tecnológica, um aperfeiçoamento do regime industrializado, da manutenção do capital com a produção de mais lucro, trouxe em seu bojo um maior domínio da vida humana, inclusive no sentido de submetê-la ao seu receituário sofrendo pouco ou nenhum tipo de objeção. Assim, “a linha de demarcação entre o

---

<sup>29</sup>Na tradução francesa: « Dans ce monde où la rationalité technologique est la seule dimension, la conscience hereuse tend à devenir prépondérante ».

<sup>30</sup>Na tradução francesa: « C’est la forme pure de la servitude : exister comme instrument, comme chose ».

projeto pré-tecnológico e o projeto tecnológico se situa no nível onde organiza-se a subordinação às necessidades da vida [...]”<sup>31</sup> (MARCUSE, 2012, p.152). Desse modo, também, criam-se novas modalidades de servidão. O modelo de desenvolvimento que conseguimos colocar em prática ao longo dos anos compreendeu que a efetiva dominação das riquezas providas da natureza e sua posterior utilização como energia produtiva, deve estar associada à dominação dos homens e mulheres e que isto favorece a todos e todas. Evidentemente há ganhos oriundos no domínio técnico da natureza pela ciência e sua utilização pela indústria, entretanto, se por um lado o referido domínio traz conquistas para o conjunto da sociedade, por outro, sujeita uma grande parcela da população a um modo de vida de dominação, isto é, de um sujeito cujo ideal é reproduzir hábitos condicionados, sem que lhe seja possível efetuar a crítica a este fato (MARCUSE, 2012, p.189). Além disso, o desenvolvimento dos métodos científicos como dominação da natureza forneceu “[...] o conjunto dos instrumentos que favoreceram uma dominação do homem pelo homem cada vez mais eficaz, através da dominação da natureza”<sup>32</sup> (MARCUSE, 2012, p.181-182).

O grau de aperfeiçoamento a que chegou as práticas da dominação, pela divulgação de um modo de vida padrão ao qual todos devem devoção, faz com que o discurso do mundo científico – supostamente imerso em algum grau de isenção – reverbere para o universo do comportamento social, que tende a obedecer a lógica imposta (MARCUSE, 2012). Tanto a vida do corpo social quanto a atividade científica caminham em direção do aprofundamento da dominação como prática corriqueira e, em certa medida, desejada. A mistificação criada por esta visão pragmática e desenvolvimentista (a qualquer custo) é fruto de uma racionalidade com bases bem fincadas na ignorância e, em certa medida, na manutenção do *status quo* do regime estabelecido. Nesse contexto, o sistema de dominação é visto como sendo o único modo possível de desenvolvimento de vida, o que garante a sua longevidade como prática de poder.

A sociedade unidimensional carrega semelhanças até os dias de hoje àquela que Marcuse (2012) encontrou em seu tempo de escritura crítica; de modo semelhante, o sujeito unidimensional mantém como fundamental característica o conformismo como mola mestra de um sistema que, em verdade, não lhe diz respeito e, pior, lhe submete a um estado de degradação que poucos conseguem questionar. Não é à toa que o mesmo Marcuse acusou a

---

<sup>31</sup>Na tradução francesa: « La ligne de démarcation entre le projet pré-technologique et le projet technologique se situe au niveau où on organise la subordination aux nécessités de la vie [...] ».

<sup>32</sup>Da tradução francesa: « [...] l'ensemble des instruments qui ont favorisé une domination de l'homme par l'homme de plus en plus efficace, à travers la domination de la nature ».



ordem estabelecida no campo social e econômico de seu tempo de dominada pela irracionalidade travestida de racionalidade (2012, p.271).

Nesse contexto de caráter pouco mutável, o que deve ser levado em consideração na compreensão da poética da rebeldia diz respeito àquilo que tenho insistido, a exemplo dos inúmeros teóricos aqui elencados, que os modos de resistência encontram espaço para florescer, por mais árido que seja o terreno. Isso diz respeito ao humano, de modo geral. Enquanto houver um sujeito com sangue quente em suas veias, haverá um modo de não se deixar consumir por um sistema que solicita diuturnamente o entreguismo e o conformismo. No contexto aqui criticado, o peso da atividade intelectual e do enfrentamento de tão bem instalado sistema de dominação pode parecer uma atividade interessante para os poucos utopistas, sem base em alguma possibilidade real de transformação social. Em muitos momentos da historiografia, alguns poucos intelectuais e artistas, foram os responsáveis pela denúncia das contradições de uma realidade perversa provocada por um sistema injusto. Vale a pena o engajamento contra uma ordem tão bem fundada em bases mistificadoras já estabelecidas? Este trabalho tenta ser uma alternativa para reflexão a este respeito, cuja preocupação mais imediata é pensar se é válida uma vida de imposição e autoritarismo (em suas diversas faces) em detrimento do respeito aos reais anseios dos indivíduos. Não se enquadrar em um esquema de sociedade que difunde a irracionalidade como racionalidade pode não parecer eficiente, entretanto a história nos dá exemplos da validade do ato de resistência como rebeldia consequente.

Frente a isso, a atividade intelectual impõe-se como sendo aquela na qual a liberdade de pensamento crítico individual é fortemente recomendada. Por outro lado, a suposta liberdade (que de fato não se configura como tal) pode ser, também, um mecanismo de dominação. O tipo de comportamento baseado na aceitação da realidade política e social imposta com aura de imutabilidade não implica liberdade de escolha; pelo contrário, demonstra que a dominação tem forte eficácia (MARCUSE, 2012). É nesse sentido que “a liberdade humana não é medida segundo a escolha oferecida ao indivíduo, o único fator decisivo para lhe determinar é isto que pode escolher e aquilo que escolheu o indivíduo”<sup>33</sup> (MARCUSE, 2012, p.32-33). Desse modo, a tomada de uma postura praticada como pensamento que se pretenda livre passa, necessariamente, pela consciência da servidão sofrida. É a partir de escolhas definidas que homens e mulheres podem encaminhar sua trajetória de convivência em sociedade. Isto se refere ao fato de que há uma incursão da

---

<sup>33</sup> Da tradução francesa: « La liberté humaine ne se mesure pas selon le choix qui est offert à l'individu, le seul facteur décisif pour la déterminer c'est ce que peut choisir et ce que choisit l'individu ».

liberdade diante das necessidades históricas impostas ao sujeito feito da seleção de modos de pensar e viver. O que afirmo é que os homens e as mulheres constroem sua história, entretanto, dentro de condições estabelecidas, em geral em constante fricção com as contradições do sistema socioeconômico-político. Não obstante ao conjunto da realidade existente, é possível – e necessária – uma tomada de consciência acerca das possibilidades de liberdade como fuga do pensamento único desejado pela sociedade estabelecida hegemonicamente. A luta pela liberdade de pensamento, no contexto da sociedade aqui explicitada, passa, necessariamente pela crítica à alienação provocada pelo pensamento rasteiro generalizado, que toma a realidade estabelecida como única possibilidade, alienando, também, as possibilidades de resistência. Sem este elemento, que revela as possibilidades de superação de uma dada realidade, a história termina por se apresentar como algo tão estabelecido e fechado quanto os alicerces econômicos e sociais em questão. Em verdade, a própria história nos testemunha que ela não é inexorável.

Para muitos estudiosos, a arte representa esse espaço no qual a liberdade estabelece-se como mola mestra e que, por seu alcance, tem um poder revelador e por vezes premonitório, no sentido da leitura da sociedade como entidade em mutação constante (entre avanços e retrocessos) e, sobretudo, da tomada de posição frente à realidade. Nesse sentido,

[...] a arte contém a racionalidade da negação. Em posições extremas ela é a grande Recusa – o protesto contra o que está. A forma como ela faz aparecer, cantar e falar o homem, como ela faz ressoar as coisas são modos de recusa, de ruptura, de recriação de sua existência factual<sup>34</sup> (MARCUSE, 2012, p.88).

A citação anterior não faz menção à arte genericamente, visto que há modalidades dela que se colocam frente ao mundo em conformidade com a ordem em vigor. Trata-se da arte compreendida em sua vertente negativa e crítica de uma sociedade em bases fortemente autoritárias e injustas. A bem da verdade, a arte sofreu, como todo conjunto social, os reveses de um sistema que a pretendia como elemento de acordo para a manutenção da ordem. Em certa medida, esse fato logrou êxito na manutenção da arte presa pelas correntes institucionais. Foi “a racionalidade da dominação” que “falsificou a Razão da arte” (MARCUSE, 2012, p.253) integrando-a ao seu universo. Por outro lado, a arte com consciência da servidão e, portanto, conhecedora dos desafios de superá-la, resguarda a verve

---

<sup>34</sup>Na tradução francesa: « [...] l'art contient la rationalité de la négation. Dans ses positions extrêmes, il est le grand Refus – la protestation contre ce qui est. Les manières dont il fait apparaître, chanter et parler l'homme, dont il fait résonner les choses sont des modes de refus, de rupture, de récréation de leur existence factuelle ».

da negação de uma situação de dominação, da Recusa (com inicial maiúscula), como prefere o ensaísta. Há um tributo a ser pago, dada a estreita vinculação de determinado tipo de arte com a problematização de demandas de natureza social. De fato, uma sociedade incapaz de ver outras possibilidades de participação além daquela que lhe é garantida pelo conjunto apresentado hegemonicamente, possivelmente reagirá de modo equivalente à arte compreendida a partir de sua dimensão de recusa.

Diante de um sistema eficiente, no que se refere à captura das consciências ao seu modo de produzir e viver, torna-se uma tarefa árdua manifestar-se como sujeito desconforme. Antes disso, torna-se difícil, mesmo, o surgimento de novos modos de pensar e de agir diante da realidade estabelecida. Contudo, a arte (isso inúmeras vezes a história nos mostrou), resguardou-se como bastião de um olhar privilegiado acerca da vida em sociedade, demonstrando uma capacidade de resistência ao que é comumente assimilado como comportamento geral requisitado, bem como as aspirações de tempos nos quais o calibre ético e de pensamento são baixos. Há nessa reflexão um viés interessante de ser firmado, segundo o qual há deliberada racionalidade no entendimento da arte como campo de batalha privilegiado, no empreendimento do debate dos temas urgentes da sociedade: “Mais a sociedade é abertamente irracional, mais a racionalidade do universo artístico é grande”<sup>35</sup> (MARCUSE, 2012, p.263). Isto corrobora a compreensão da arte – aqui especialmente da dramaturgia e do teatro de um modo geral – como uma resposta a determinadas demandas prementes no âmbito socioeconômico. Embora haja uma forte tendência alienante no campo social, na forma como o conhecemos em sua vertente estabelecida, há, do mesmo modo, formas de reinvenção das liberdades capazes de arejar um cenário que, por vezes, pode ser desolador. A mesma sociedade que garante a cegueira para a maioria, garante outros modos de enxergar para uma minoria a qual pertencem alguns artistas, cujas obras inserem-se no que pode-se chamar de arte engajada, no sentido amplo do termo, isto é: uma participação direta no campo social, fruto de um desejo de reflexão progressista e não necessariamente partidário de alguma legenda política. Isso representa, dessa forma, a vitalidade da esperança engajada num sistema que a desacredita.

Tenho realizado aqui um apanhado crítico conjuntural acerca dos mecanismos socioeconômicos (e, por isso mesmo, culturais) do século XX, partindo do pressuposto de que a poética da rebeldia inscreve-se no campo da arte como uma resposta a uma situação, cujos principais elementos têm sido aqui abordados dentro de sua perspectiva crítica. Dessa

---

<sup>35</sup>Na tradução francesa: « Plus la société est ouvertement irrationnelle, plus la rationalité de l'univers artistique est grande ».

maneira, a visada adotada, mais do que conceber a referida poética como sendo uma estratégia nos moldes de contragolpe, ela é compreendida como sendo uma imposição dentro do contexto da obra de arte. Isso afasta dela determinadas perspectivas romantizadas, segundo as quais elas são consideradas, simplesmente, como sendo frutos de um desejo artístico; pelo contrário, a poética da rebeldia, no contexto histórico aqui estudado, se configurou como uma obrigação poética. Para a geração de Plínio Marcos, os interesses do capital financeirizado – dos bancos e da especulação – perdeu sua aura supostamente justa, para assumir de modo direto que a exploração era necessária em nome do bem de todos, ilusão sobre a qual este trabalho lança olhar teorizado. Portanto, diante de um sistema no qual as verdadeiras religiões são o mercado e a moeda, a poética da rebeldia apresentou-se como contrapoder, tendo o teatro como seu campo de batalha preferencial.

Em verdade, as práticas em torno do grande capital especulativo são as mesmas de hoje, sem que se note a mesma intensidade produtiva rebelde no teatro em comparação com anos de 1960. São algumas exceções as representadas por determinados grupos ou produções de artistas, dos quais o material preferencial de construção artística deseja o engajamento contra aquilo que a tirania promovida pelo capital tem como função primordial: “organizar a falta na abundância” (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p.45). É justificável que no contexto da Guerra Fria e dos debates intelectuais travados à época, esse fato tenha chegado à geração pliniana como elemento de impacto, a ponto de pautar uma geração importante do teatro no Brasil, reconhecidamente combativa e engajada contra os governos militares que se instalaram no poder.

Diante do exposto, é preciso questionar por que nem todos os que se apercebem do estado de coisas no qual estamos imersos são capazes de, a exemplo de Plínio Marcos e sua dramaturgia, reagir. Uma conjectura a esse respeito dá conta de uma resposta provisória, sustentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari: estamos condicionados a combater por nossa servidão acreditando ser a nossa salvação (2010, p.46). Assim, o curioso de nosso tempo “[...] não é que uns roubem e outros façam greve, mas que os famintos não roubem sempre e que os explorados não façam greve sempre” (p.47). Para tanto, são usadas as ferramentas de adestramento social, sendo a mais forte delas o poder do capital e do que ele pode comprar. Na contracorrente disso, a poética da rebeldia é aquela que busca fugir das amarras do adestramento do modo mais coerente e efetivo possível, desejando a liberdade em todos as suas possibilidades e a exuberância da vida para si e para o conjunto gregário.

Deleuze e Guattari (2010) explicam em termos da má qualificação do desejo a servidão como prática comum no cotidiano de homens e mulheres do século XX. É a partir do desejo que se constrói um sujeito autônomo, com capacidade de decisões no âmbito da vida social e econômica, sujeito este capaz de qualificar o seu próprio desejo, isto é, ambicionar aquilo que agrega para si e para os demais em termos de negação do *status quo* do capital frio da macroeconomia (p.20, 21, 23). O sujeito, conforme a ordem geral, não tem capacidade de qualificar aquilo que deseja podendo, portanto, almejando para si e para os demais a servidão como a sua máxima realização em vida. É esta a natureza do Édipo mitológico no contexto Deleuze-guattariano, o dono do “corpo sem órgãos” (p.21) – alegoria do capital que repulsa as mais qualificadas “máquinas desejantes” (p.21). Por sua natureza, as referidas “máquinas” atuam de modo técnico no panorama das engrenagens econômicas, fator que reverbera no contexto social como um todo. O fato de desejar será sempre marcado por uma dupla vertente: pode-se desejar o grandioso, como é possível desejar a escravidão (para si e para todos), sendo que as engrenagens do poder capitalista permitem apenas que esta última seja encarada como possibilidade.

Como uma manifestação duplamente imbuída, o desejo guarda em si uma carga simbólica forte capaz de pôr em risco os interesses de determinada classe, mormente a dominante: “[...] toda posição de desejo, por menor que seja, pode pôr em questão a ordem estabelecida de uma sociedade [...]” visto que ele é, “[...] na sua essência, revolucionário” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.158). As citações referem-se ao desejo qualificado, contrário ao desejo manejado social e economicamente em favor da manutenção dos interesses de poucos. Os filósofos concluem: “[...] nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas” (p.158). Dessa forma, os interesses das classes dominantes manifestam-se na difusão dos desejos adestrados diante dos quais os sujeitos subalternizados são levados ao engajamento em favor de sua própria servidão ou na repressão dos desejos libertários, que põem dúvidas sobre o lugar dos dominantes no mundo. A função requintada da dominação é a de criar esferas de sujeição cada vez mais humilhantes para que, de tal modo, mesmo “a repressão, a hierarquia, a exploração e a sujeição sejam desejadas” (p.158).

A atuação conjunta de forças que proliferam a tirania do dinheiro, como sendo a mola mestra do mundo, é capaz de introjetar no corpo social o incongruente, porém, real desejo da própria repressão. Além disso, em determinados momentos da história do século XX, as massas foram convertidas em mantenedores de sua própria subalternidade, como fiéis vigias

em favor de seus exploradores. Como exemplos mais tocantes, inscrevem-se os regimes nazifascistas e outros governos de exceção, dos quais a característica especialmente notável refere-se à adesão popular que eles tiveram em determinados momentos, ganhando militância voluntária e consciente de muitos setores da sociedade civil: homens ou mulheres, ricos ou pobres, do campo ou da cidade. A exemplo de Deleuze e Guattari (2010), é preciso reconhecer que as massas não agiram sendo enganadas, uma vez que elas, em algum nível, desejaram a repressão.

A repressão exerce uma força efetiva sobre as “máquinas desejantes” no sentido de fazer pender aquilo que se quer alcançar para o lado da escravidão voluntária, colocando os sujeitos no papel de servos dos detentores da ordem financeira estabelecida. Isto significa colocar o ensinamento da resignação como fundamento da manutenção das forças do *establishment*, o que advoga de modo contraditório ao temperamento do sujeito rebelde, revoltado, pluridimensional ou, como sugere Deleuze e Guattari, anti-Édipianizado. Tudo isso se estabelece como um modo de pertencimento ao grupo social sem a devida criticidade sobre os fenômenos que compõem os meandros das relações neste âmbito. É a instalação do espírito edipianizado, castrado do ponto de vista da possibilidade da revolta e, a partir dela, do suposto questionamento de sua servidão, que potencializa a divisão social em “grupo-sujeito” e o grupo-sujeitado” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 90). Dessa forma, aos “sujeitos” cabe o poder simbólico da liberdade formal, além das garantias proporcionadas pelo poder econômico propriamente; aos “sujeitados” cabe apenas a obediência à autoridade, sem a possibilidade de negá-la ou mesmo, de modo paroxístico, sentir-se grato aos sujeitos pela garantia de sua condição de sujeitado.

#### 4.9. A edipianização e a subjetividade transgressiva

Há um grande acordo interno, inconsciente ou deliberado, do sujeito edipianizado, a saber: o de manter-se fielmente sujeitado aos supostos detentores de um poder que se apresenta como sendo alvo a ser atingido para que, enfim, seja reproduzida a exploração. As figuras representativas de algum grau de hierarquia serão sempre as donas do poder, segundo a visada edipianizada: o chefe, o líder, o pai, o comandante e todos aqueles que se tornam dependentes das palavras de ordem daqueles sujeitos considerados representantes de uma escala hierárquica supostamente superior. Para dizer em termos socialmente compreensíveis: é evidente que a falta de reconhecimento, enquanto grupo social, cujos direitos são

precarizados – bem entendido, sem o reconhecimento enquanto classe social desfavorecida – agrava a construção de uma subjetividade insubmissa. Nesse bojo, retorno à noção de desejo como preconizada pelos ensaístas franceses: ele compõe a infraestrutura da condição do sujeito, do subalterno, isto é, há o desejo real de se posicionar contra seus interesses de classe, baseado na adesão incondicional aos interesses dos sujeitos que os subalterniza (DELEUZE e GUATTARI, 2010,p.142-143). Entre outros fatores, isto se dá pela aspiração da adequação a um modo de vida que tem no conforto do cotidiano burguês o fim certo a ser alcançado. A identificação com o modo de vida da classe dominante, assim, será um fator preponderante na permanência da mentalidade social edipianizada.

A abordagem psicanalítica da noção de desejo tenta dar conta de uma interpretação da sociedade que não está no nível do entendimento mais elementar, uma vez que são muitas as engrenagens que mobilizam as forças reacionárias. A metáfora do Édipo adequa-se a uma visada sobre a história que nos permite outras modalidades, talvez mais profundas, de conhecimento. O Édipo, preconizado por Deleuze e Guattari (2010), é, “uma ideia que o recalçamento nos inspira a respeito do desejo” e, para além disso, afirmam: “sequer é um compromisso, mas uma ideia a serviço do recalçamento, da sua propaganda ou da sua propagação” (p.157). Dessa maneira, o recalçamento necessita da repressão como mola propulsora da formação de sujeitos que não apresentem riscos do ponto de vista do comportamento e da qualificação do desejo, incluindo aí o desejo de não ser mais dócil. Este fato garante aos sujeitos hegemonicamente estabelecidos a manutenção das forças que formam o corpo social e suas estruturas repressivas. As instituições socialmente estabelecidas como a família, o mundo do trabalho, a força policial, a religião, a publicidade e todas as demais hegemonias nada ou pouco problematizadas têm, nesse bojo, uma carga de influência interessante de ser pontuada, uma vez que elas também atuam em benefício do recalçamento, favorecendo a autorrepressão como desejo incondicional (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.162).

O caráter que configura a própria condição do sujeito edipianizado corresponde ao de uma mentalidade perenemente colonizada, que não superara os desafios de uma sociedade complexa, cujos interesses mais imediatos não ultrapassam o que o poder da economia de mercado determina, o que coincide com os interesses hegemônicos do grande capital especulativo. O problema não está apenas presente no fato de que a colonização das mentalidades dos sujeitos considerados subalternos se dê, mas, sobretudo, no fato de não haver uma contrarreação a isso e – o que é ainda mais problemático e que consiste no próprio

paroxismo da situação – a colonização é aceita e desejada por ser encarada como benevolência de superiores. O sujeito edipianizado tende a compreender a vida, a sociedade e seus eventos culturais como sendo inexoráveis, fator este que alavanca um estado de inércia no sentido da negação de uma reação rebelde. Nos termos Deleuze-guattarianos, o Édipo “é a colônia interior”(2010, p.226), o exercício coercitivo que somos levados a praticar no sentido de não problematizar as estruturas de poder que mantém sua hegemonia no contexto da sociedade ora criticada.

O seguro é que todos fazemos parte de um conjunto social no qual a repressão desejada e agradecida é difundida cotidianamente, mormente a partir da ação das mencionadas instituições sociais, com o fim de promover o adestramento como arma da manutenção de uma hegemonia de poder.

Toda a estupidez e a arbitrariedade das leis, toda a dor das iniciações, todo o aparelho perverso da representação e da educação, os ferros em brasa e os procedimentos atrozes têm precisamente este sentido: adestrar o homem, marcá-lo em sua carne, torná-lo capaz de alianças, construí-lo na relação credor-devedor [...] (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.252)

A abordagem aqui encaminhada serve como chave de leitura tanto da época e da sociedade em que o texto dos filósofos foi originalmente escrito quanto para as décadas finais do século XX. Como tenho sustentado, toda poética, no contexto de uma obra de arte, é fruto de um estado de coisas percebido pelo artista e lido a partir de sua subjetividade criadora. Plínio Marcos presenciou, nos anos de sua juventude no teatro, um país e uma realidade brasileira socialmente cruel, politicamente aterrorizantes e, em muitos aspectos, cínica, característica equivalente ao que são regimes totalitários. É no contexto do debate aqui estabelecido que se deve empreender o esforço da compreensão dos fundamentos, princípios e motivações da poética da rebeldia como estratégia de produção dramatúrgica da obra pliniana. Em termos Deleuze-guattariano, a poética da rebeldia é uma resposta à “carga esquizofrênica” (2010, p.53) presente em todos os níveis da vida social de nosso tempo que, como ferramenta política em favor de um sistema determinado, incide sobre todos e todas como forma recorrente de repressão. Em vista disso, a poética da rebeldia surge frente ao estupor provocado por um panorama no qual a artificialidade das relações, incluídas aí a relação com o sistema financeiro, eram cada vez mais flagrantemente e insuportavelmente presentes, além do sentimento de descrença nas possibilidades existentes. O sentido do termo “niilista” – que não crê no que mundo como ele se apresenta – como preconizado por Camus



(2008), traz consigo a noção de possibilidade, isto é: é preciso criar o novo para que se tenha em que crer. O niilista, sequioso por novas respostas às questões de seu tempo surpreende-se, então, com a doença de sua época, a que Deleuze e Guattari chamam de “esquizofrenia” (p.52). É o espírito esquizofrênico que caracteriza o sistema capitalista, aliás, o primeiro é fruto do segundo. A referida patologia no entanto, deve ser compreendida para além dos seus efeitos sobre a sanidade da vida individual mas, acima de tudo, deve ser compreendida do ponto de vista da sanidade dos processos de produção (p.52) – que o fator econômico hegemônico exalta – e suas reverberações em diversos contextos da própria vida em sociedade.

Para o debate que aqui estabeleço, é importante frisar que as formas de resistência são tão importantes quanto a compreensão das opressões que circundam as produções artísticas. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2010) sugerem que a superação de todo um arranjo conjuntural percebidos no âmbito da sociedade perpassa a noção de “esquizofrenia”, compreendida, também, como sendo uma estratégia dentro de um sistema igualmente esquizofrênico. Cito: “[...] A esquizofrenia é o processo da produção do desejo e das máquinas desejanças” (2010, p.41), considerando, nesse caso, o desejo em sua vertente qualificada, revolucionária, isto é, o desejo de ser o oposto do sujeito edipiano. A esquizofrenia, como estratégia, é um desvio possível dentro do estatuto econômico do capitalismo (p.327), apresentando-se como sendo uma tentativa de sua superação a partir da insubmissão – no nível do pensamento (para não dizer psicanalítico ou psicológico) – com o fito de promover mudanças substanciais para si e o todo do conjunto social. O sujeito edipiano está distante de sua libertação por que ele não é capaz de praticar a micropolítica, fato este que o aproxima, na metáfora Deleuze-guattariana, da figura do sujeito paranoico, de quem a personalidade representativa mais próxima seria a do fascista (p.369; 486). Por seu turno, é o esquizofrênico – o praticante da micropolítica, cuja representação mais fiel seria a do revolucionário (p.486) – o sujeito capaz de, em algum nível, promover uma mudança de paradigma das forças em disputa no conjunto da coletividade.

Como tenho preferido argumentar, a poética da rebeldia, mais do que o desejo de um artista em empreender reflexão artística acerca de seu tempo do ponto de vista meramente estético é, para além disso, uma imposição contingencial como resposta a uma demanda historicamente estabelecida. Isso refere-se a uma modalidade de resistência que tem na noção de esquizofrenia – como nas demais anteriormente mencionadas – chaves de leitura da estratégia dramática empreendida por Plínio Marcos, em determinado conjunto de suas

obras. Nesse sentido, há resistências que brotam do desejo do artista – “vindas de dentro”, no termo Deleuze-guattariano e, do mesmo modo, há as resistências “vindas de fora” e são elas, conjuntamente, as responsáveis por desfazer as “territorialidades e as reterritorializações representativas” (2010, p.420-421). A poética da rebeldia, pelo seu princípio de insubmissão, é mais fruto da segunda do que da primeira, apresentando-se como sendo uma imposição poética diante das estruturas de dominação, inclusive no campo da arte, muitas vezes monotemático e subserviente.

A arte, como as ciências, por seus potenciais de colocar em novos termos temas muitas vezes pouco problematizados, são capazes de criar os mecanismos de “descodificação e desterritorialização que instauram, isto é, que fazem funcionar máquinas desejanter” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.489). É por esse fato que elas podem colocar em cheque a hegemonia político-econômica em vigor. Não obstante, a arte e a ciência, em determinados momentos da história e em campos do conhecimento diversos, se colocam como balizas a serviço das “soberanias estabelecidas” (p.489). É nesse contexto que a poética da rebeldia mostra-se como estratégia fundamental na difusão de um outro modo de compreensão da arte, do teatro especialmente, entendido como campo de batalha no nível ideológico e com pretensão fim de transformação social e política.

Como tenho afirmado, a compreensão dos fundamentos de uma possível genealogia da poética da rebeldia passa pela crítica conjuntural do estágio do desenvolvimento econômico e social desde os tempos em que Plínio Marcos figurou como dramaturgo aos dias de hoje. De modo geral, presenciamos modificações do ponto de vista histórico (como o fim da Guerra fria e as mudanças de paradigmas advindas deste fato), sem que os fatores referentes à macroeconomia e seus desdobramentos sociais se transformassem qualitativamente. Pelo contrário, embora as estratégias comerciais tenham em certa medida se modificado, o fosso social de antes aprofunda-se cada vez mais, basta verificar os dados acerca da concentração de renda no mundo contemporâneo. Por outro lado, a compreensão da poética ora estudada passa pela proposição de novos arranjos que estão para além dos meramente econômicos. Eles perpassam os campos intelectual, artístico, cooperativo, afetivo, entre outros. Dessa maneira, a emergência de arranjos artísticos que pretendam demonstrar o seu viés interpretativo do mundo, discordando do que está hegemonicamente estabelecido, só é possível a partir daquilo que Boaventura de Sousa Santos (2010) chama de “fundamentos de uma nova cultura política” (p.14) dos quais a base está fincada na emancipação individual do ponto de vista da

configuração do poder de modo justo, isto é, quando ela se estabelece para reduzir as desigualdades.

De fato, as mudanças de paradigmas do tempo histórico lançam desafios no sentido de demandar novos modos de operação social e, no caso aqui privilegiado, artísticos como contraponto a uma tradição hegemônica vigente em evidente derrocada. Foi assim durante os anos de 1960 e é ainda assim, resguardadas as devidas contextualizações. No decorrer dos anos, a globalização predominantemente estabelecida ganhou fôlego em muitos momentos, o que garantiu sua sobrevivência até o presente momento (e, ao que parece, não vai desaparecer, entretanto, pode – e deve – ser revista a partir das novas proposições existenciais). O que, em verdade, está em turbulência é o modelo de economia globalizada que encontra na propagação das injustiças a sua mola mantenedora, embora se travista de justa e, em certa medida, benevolente. É a partir desse olhar que vislumbro a poética da rebeldia como sendo uma manifestação sintomática da necessidade da constituição de manifestações artísticas contra-hegemônicas, na esteira da necessária construção de uma globalização nos mesmos moldes oposicionista.

O tempo das proposições de superação de uma realidade vivida apresenta-se como objetividade artística na obra do dramaturgo Plínio Marcos. A proposição de Santos (2010) coaduna-se com o encaminhamento que tenho dado a essa reflexão:

Em vez da celebração do fim da utopia, proponho utopias realistas, plurais e críticas. Em vez da renúncia à emancipação social, proponho a sua reinvenção. Em vez da melancolia, proponho o otimismo trágico. Em vez do relativismo, proponho a pluralidade e a construção de uma ética a partir de baixo. [...]. Em vez do fim da política, proponho a criação de subjetividades transgressivas pela promoção da passagem da acção conformista à acção rebelde (p.29).

A sugestão do ensaísta corrobora com as ideias de outros autores aqui abordados, como formuladores de reflexões que confluem na constituição teórica do que denomino poética da rebeldia dentro da obra pliniana. Em síntese, o que se coloca em questão nada mais é do que a reconfiguração do poder entendido como prática, que pode ser manifestada de modo descentralizado e sub-repticiamente. No caso específico, trata-se de um poder de oposição à ditadura vigente no Brasil durante os anos de 1960 até os anos de 1980 e à censura como seu braço direito. Para além disso, fatos relacionados à vida das classes médias das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro desse período, seus costumes e crenças, são enviesadamente confrontados a partir da virulência de suas obras regidas pela poética citada.

O que se vislumbra é a existência de um “potencial emancipatório” na transformação de “estratégias de sobrevivência em fontes de inovação, de criatividade, de transgressão e de subversão” (SANTOS, 2010, p.193-194). A poética da rebeldia, em Plínio Marcos, é exatamente isso: um modo de resguardar sua emancipação de autor de teatro num período histórico dominado por debates ideológicos conservadores, que levaram à frente do executivo nacional – e ajudaram a manter – uma ditadura militar perversa, que durou mais de 20 anos e que representa uma chaga em nossa trajetória como Nação.

#### 4.10. Rebeldia, tarefa emancipatória e anarquismo

A trajetória e a obra de Plínio Marcos foram construídas marcadamente sobre a base da indignação, inicialmente diante de uma realidade – retratada em suas obras aqui destacadas – da qual também fez parte como caminhante noturno na vida de Santos, atuando como estivador, camelô, jogador de futebol, palhaço de circo, enfim, um faz-tudo. Em seguida, sua indignação como autor de teatro reconhecido deu-se com a tentativa de expor seu talento dentro do viés estético preconizado por seus textos, de cunho tardiamente naturalista, sem, idealmente, sofrer perseguição moral ou política no exercício de suas funções como artista de teatro, fato este sobre o qual a história nos testemunha o oposto. O grande potencial da indignação está em transformar-se em “energia emancipatória”, na proposição de Santos (2010, p.89), capaz de propor novos arranjos de vida e de sobrevivência. No bojo deste debate, resguarda-se também a necessária vontade arejada de emancipação do conjunto social, a partir da reflexão proporcionada pelo teatro como instrumento de combate ao autoritarismo da ditadura militar. Somente a emancipação reinventada é capaz de reencantar (SANTOS, 2010) o conjunto gregário para a ação rebelde como forma de resistência.

A poética da rebeldia enquadra-se, assim, entre as tarefas emancipatórias preconizadas pela dramaturgia pliniana e o viés privilegiado por este autor em suas obras, cujo cunho ideológico toma a mais baixa realidade brasileira como matéria-prima preferencial. Os anos de 1960 no Brasil, e em diversas partes do mundo, exigiram a eclosão de subjetividades que estivessem em nível de provocar os desafios artísticos, intelectuais, sociais e políticos apresentados pelo momento histórico. E também se deu em diversos outros momentos da história do país, sendo que as respostas encontradas, muitas vezes, eram arremedos comportamentais de outras gerações, sem apresentar estratégias novas de resistência. A ação rebelde, como prática deliberada quando aplicada no campo artístico-militante, acumula em

sua ação “pequenos desvios ao conformismo para, com base neles, fundar uma subversão eficaz” (SANTOS, 2010, p.212) para as demandas apresentadas. A subjetividade recomendada para essa empreitada ideológica será sempre aquela que saiba aliar a insubmissão a uma ação conseqüente como prática propositiva de novos rumos.

A proposição do que aqui venho afirmando como sendo crucial para a reformulação do modo de vida gregário vê na ação rebelde uma ferramenta fundamental para a problematização do modelo de globalização capitalista e, por conseguinte, da promoção de arranjos que promoverão valores baseados numa globalização marcadamente contra-hegemônica. Nesse contexto, a recusa do modelo de sociedade vigente será sempre a mais forte manifestação das “subjetividades desestabilizadoras” (SANTOS, 2010, p.205), isto é, o empreendimento da subjetividade como flagrante manifestação de sua vertente transgressiva. Do lado oposto, encontra-se o modelo de sociabilidade que tem no conformismo sua mola mestra e que, portanto, é incapaz de promover um rearranjo social diferenciado.

A subjetividade transgressiva inscreve-se no rol das manifestações das atividades humanas capazes de gerar, a partir de suas tensões, novos modos de arranjo social, artístico ou mesmo economicamente viáveis (sobretudo, macroeconomicamente viáveis). Portanto, são estas subjetividades as representantes dos desempenhos humanos nos quais a dotação é imbuída de uma “[...] especial capacidade, energia e vontade de agir [...]” (SANTOS, 2010, p.91). Falar em subjetividade transgressiva, bem como falar, no nível da arte, em poética da rebeldia, é referenciar a ação rebelde como prática emancipatória, ou seja, uma atitude que não está apenas no nível da elaboração teórica, maiormente no nível prático, da realização, da aplicação. Para além disso,

[...] uma subjetividade desestabilizadora é uma subjetividade poética. A própria construção social de uma tal subjetividade é necessariamente um exercício de liminaridade. Implica necessariamente experimentar com formas excêntricas ou marginais de sociabilidade ou subjetividade na modernidade. O barroco, visto como um campo aberto de reinvenção e experimentação, é, em meu entender, uma dessas formas. A subjetividade desestabilizadora é uma subjetividade barroca (SANTOS, 2010, p.91).

A esta reflexão pode-se acrescentar a noção – que este trabalho partilha –, segundo a qual uma subjetividade desestabilizadora é uma subjetividade poética, rebelde e insubmissa, dado o lugar fronteiro que ela ocupa no conjunto social. O sujeito desestabilizador, como no caso específico de Plínio Marcos, estará sempre entre sua atividade laborial e a militância, isto é, uma condição se imbricará na outra formando um todo rebelde. Foi de sua natureza

promover uma experimentação no campo cênico que implicou no seu reconhecimento como artista autor de textos que são, ainda hoje, atuais e impactantes, além da relação estabelecida diante da censura e à ditadura, implicadas em sua personalidade pluridimensional. A metáfora da subjetividade, proposta por Santos (2010), aproxima-se da estratégia pliniana que encontrou no exagero e na afronta pública um modo de sobreviver como autor de teatro de peças, que provocaram choque em plateias desavisadas.

O corolário em torno deste debate é que se torna impossível, diante do atual estágio da globalização hegemônica, a transformação da arte, da sociedade e da economia baseada no comportamento padrão que não implique em risco pessoal e coletivo, associado a uma “imaginação centrífuga, subversiva e blasfema” (SANTOS, 2010, p.205). Este parece ser o caso do dramaturgo Plínio Marcos, sua poética da rebeldia e sua subjetividade. O ensaísta, ainda, recomenda que se deve “[...] perguntar pela subjetividade de forma radical [...]” de modo que se compreenda que sua constituição em forma desestabilizadora está pautada, dentre outras situações, em uma ausência duplamente implicada: tanto a inexistência de crença no que existe do modo como se apresenta, quanto uma indignação frente à ausência construída que relega aos dissidentes da ordem vigente um espaço fora da existência. Em outros termos, tudo aquilo que foi negado pelo cânone ocupa lugar menos valoroso no conjunto social, quando não é diretamente relegado à inexistência (SANTOS, 2010). Tem sido assim em todos os tempos: artistas, intelectuais, jornalistas, entre outros, são considerados inferiormente insuperáveis por um julgamento enviesado de suas atitudes e obras. Em vista disso, cria-se a inverdade absoluta de que não há alternativa viável frente ao projeto daqueles considerados superiores que, no campo socioeconômico, coincidem com aqueles que estão conforme o pensamento unidimensional demanda. É contra a naturalização de inverdades que a ação rebelde manifesta-se como força geradora de novos pontos de vista e, portanto, da construção de novas realidades.

Desse modo, a produção dramaturgica pliniana a que este trabalho restringe-se, além da incontestada personalidade demonstrada pelo dramaturgo, no encaminhamento de sua carreira, apontam para aquilo que Santos (2010, p.316) denomina de “cosmopolitismo subalterno”. Plínio Marcos coadunou em torno de si figuras marginalizadas da sociedade brasileira numa forma dramática já conhecida, o uso do modelo aristotélico. Contudo, a representação de personagens em seu habitat e a constituição de enredos verossímeis, marcou o teatro brasileiro de seu tempo como fruto de um desejo de engajamento, tendo o teatro como esplanada. Dessa forma, tais tensões internas presentes na formação de toda subjetividade são

as responsáveis pelo direcionamento da natureza das estratégias de sua manifestação. Uma vez abolidas tais tensões, o que resta é o conformismo incapaz de desafiar a si próprio e, por sua vez, incapaz de desafiar a sociedade a se repensar. Assim sendo, mais distante torna-se a possibilidade de proposições no campo estético, dada exigência de tais subjetividades no que concerne à operacionalização poética.

A ação conformista caracteriza-se pela rotinização de sua prática “reprodutiva e repetitiva”, incapaz de enxergar para além do que é objetivamente explicitado como sendo o real (SANTOS, 2010, p.90). O sujeito conformado é incapaz de criar o novo com vistas à mudança de perspectiva. O que tenho insistido em argumentar é que em meio ao autoritarismo das baixas perspectivas de vida em sociedade, existem algumas subjetividades transgressivas – ou desestabilizadoras – que sobrepujam em nosso meio o sincero desejo de transformação social das quais é exigido um engajamento que, no caso de Plínio Marcos, se deu no teatro, especialmente na dramaturgia, durante os anos de 1960. Sua trajetória, bem como sua subjetividade, dentro da vertente artística assimilada, foram fortemente marcadas pelo desejo da “[...] desocultação das opções de poder ocultas pelo poder das opções” (SANTOS, 2010, p.90). Dessa maneira, revelar outras possibilidades de manifestação de uma subjetividade insubmissa diante da instituição militar – que durante os anos de 1960 assaltou o poder –, não representa uma tarefa elementar devido ao alto nível de violência manifestada pela ditadura e seu combate a todo o modo de pensamento discordante.

Tenho realizado até o presente momento desta reflexão uma crítica aos mecanismos de conformismo mais comumente encontrados em sociedades, como a brasileira, a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje. Entretanto, torna-se necessário o entendimento da posição de Plínio Marcos frente ao encaminhamento de sua obra e a poética praticada em parte dela como uma proposição estética e, também, política. No bojo da prática e do discurso plinianos, estão elementos de uma concepção política sofisticada que guarda matérias de diversas correntes consideradas progressistas, que vão do anarquismo à mística tarológica. O corolário deste debate é que Plínio Marcos e sua poética estiveram sempre em posição progressista frente aos fatos históricos enfrentados, garantindo algum nível de coerência em seus posicionamentos. Sua batalha como autor – impedido de sê-lo em diversos momentos –, se caracterizou pelo posicionamento contrário a toda forma de autoritarismo e, por vezes, da negação da autoridade enquanto entidade sobre a qual, supostamente, paira o poder absoluto. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, da *TV Cultura*, em 1988, o próprio Plínio Marcos negou ser um defensor do anarquismo, justificando sua resposta sob o

argumento de evitar rotular-se a si mesmo. Entretanto, seu discurso deixa transparecer seu viés de interpretação política de seu presente histórico. Comentando acerca da censura sofrida pelo teatro de sua geração e a suposta liberdade de criação no final dos anos de 1980, ele afirma:

[...] o teatro cansou, se exauriu. Quando veio a chamada "liberdade", que o governo Sarney, através do Fernando Lira, que também se diz de esquerda, fez uma festa para dizer que acabou a censura e era mentira, porque a lei permanecia igualzinha, igualzinha. Quando aconteceu tudo isto, nós não sabíamos direito o que dizer, porque a gente não sabe se situar. Por mais que o artista queira ... E você tem razão. E não sou eu, são todos os artistas. Na verdade, os que mexem com a ideia, na verdade, são anarcos [para se referir a anarquistas].

O fato é que a poética da rebeldia – e a trajetória pliniana atesta esse fato – resguarda determinados valores que podem ser associados aos ideais anarquistas de prática política contra a autoridade injustificada. Cada época apresenta suas próprias formas de autoritarismo, que devem ser combatidas e foi exatamente a isso que se dedicou Plínio Marcos durante os anos de 1960. Sua poética compreendeu que o poder, a exemplo do que depõe a teoria anarquista, é sempre ilegítimo e deve ser problematizado, de tal modo que, para permanecer existindo, ele deve trazer a reboque sua justificativa. Desse modo, a autoridade injustificada deve ser abolida para o bem do conjunto social. O que se vislumbra é a constituição de uma sociedade na qual as hierarquias sejam cada vez mais abolidas, do mesmo modo que toda forma de dominação baseada no poder de um sujeito supostamente mais forte e preparado.

De modo mais amplo, o anarquismo é um desdobramento do socialismo de tipo diferenciado. Portanto, ele refere-se, também, àqueles que lutam contra a “escravidão assalariada” do trabalho alienado e degradante, em favor da partilha da riqueza de modo menos hierarquizado possível. Para além disso, é função do anarquista, igualmente, lutar para que a referida partilha seja feita do modo mais direto, sem a intermediação de uma “força de elite agindo em nome do proletariado”, como sugere Chomsky (2011, p.28). Isso significa uma autonomia das classes trabalhadoras em detrimento do paternalismo nocivo promovido pelo patronato e demais classes abastadas.

Diante do exposto, o anarquismo pode ser considerado, por muitos, como sendo uma modalidade de manifestação do poder – partilhado, bem entendido – em sua modalidade utópica e sem forma pré-definida. Se considerarmos que a grande tarefa humana, que ainda está por ser realizada, é a diminuição da miséria promovida pela exploração econômica, o que



se coloca como questão é a reformulação da ordem social e financeira não apenas pelas vias do Estado, mas pela tomada de uma consciência anarquista que permita a reconstrução da vida “de baixo para cima” (CHOMSKY, 2011, p.18) e, a partir disso, ser desenvolvida dentro da perspectiva da redução das hierarquizações. Isso se refere tanto à vida social quanto à participação do Estado que, no ideal anarquista, tende a perder o monopólio do poder.

A dramaturgia pliniana carrega elementos dessa modalidade de manifestação do poder que representou, como acredito, sua resistência artística no panorama político e social aqui descrito. Ela representa esse desejo, abordado por Plínio Marcos em diversas obras e declarações, da redução do autoritarismo de um regime ditatorial – em princípio –, e posteriormente, de toda forma de poder que não esteja a serviço da democratização da liberdade de expressão e da liberdade de ação individual nos âmbitos políticos e econômicos. Há implícita, nessa reflexão, uma crítica ao fato de que após a abertura política, a democracia participativa não conseguiu tornar acessível os fundamentos e os meios econômicos da vida produtiva. Todas essas questões tornaram-se patentes à geração a que o dramaturgo santista pertenceu, transformando-se em uma forma de engajamento imprescindível para os artistas que pretendiam, à época, algum grau de participação na transformação dos injustos alicerces da sociedade brasileira. Em outros termos, a atividade engajada de Plínio Marcos, dentro de suas especificidades, não se furtou a compreender o papel do intelectual como sendo, também, o de sustentar a efetiva transformação da sociedade em bases mais justas e menos autoritárias. Para sua militância, de nada valeria a partilha da riqueza com a manutenção do autoritarismo do Estado e seus agentes, em qualquer regime político, fosse ele democrático ou ditatorial.

A atividade artística de Plínio Marcos e sua poética da rebeldia filiam-se à luta de parte daqueles que pretenderam uma sociedade menos desigual, sem que recaíssem na rotulação de natureza declaradamente anarquista, socialista ou outra corrente política, mas sempre no campo dos ideais libertários de sociedade pensada como possibilidade. Essa concepção de poder social coincide com aquilo que Chomsky (2011) aborda como sendo a sociedade organizada, a partir de suas “unidades orgânicas” ou “comunidades orgânicas” (p.35); convencionalmente falando, o poder manifestado do “sul” social em direção ao “norte”, isto é, de baixo para cima, do povo para o Estado, dos operários para os patrões dentro a noção de mínima delegação de autoridade.

A função pedagógica de Plínio Marcos baseou-se na compreensão e na prática de valores que superam a noção de dominação presente na formação social em quase todos os

períodos da história recente da humanidade. Neste círculo vicioso, muitas vezes, torna-se difícil a compreensão de outros modos de arranjo social e, nesse sentido, o dramaturgo deixa um legado de ação inconformista que este trabalho registra. Ele portou-se como um questionador de toda hierarquia que se pretendesse presente na sociedade em seus domínios de trabalho e conhecimento, cujo desejo baseou-se na constituição de uma nova ordem social mais ampla e verdadeiramente legítima e democrática. Entretanto, o autor de *Navalha na carne* jamais questionou a necessidade do Estado, possivelmente por considerar o fato de não termos alcançado, ainda, a maturidade devida para a prática de uma nova cultura política, social e econômica. Essa estratégia o aproxima mais uma vez da tática anarquista e sua crença na imediata defesa do Estado com vistas a garantir a liberdade – inclusive em relação Estado – no futuro (CHOMSKY, 2011, p.97). Este evento que pode ser tomado como elementar torna-se importante na medida que em determinados períodos da história do Brasil, as ditaduras foram desejos reais de uma parcela da população enviesadamente informada.

Como tenho insistido, a poética da rebeldia deve ser compreendida como um conjunto estratégico que não se manifestou apenas na produção dramaturgicmas, também, no comportamento do artista Plínio Marcos e sua prerrogativa rebelde diante da história, dos homens e mulheres e do teatro. De modo por vezes apaixonado e por vezes sutil, o repórter de um tempo mau soube a quem se aliar e a quem banir para tornar este fundamento possível em sua trajetória sem, no entanto, perder de vista que combater a todos indistintamente permite que vençam os piores (CHOMSKY, 2011, p.10).

À guisa de conclusão, saliento que me ative, nesta seção, aos aspectos de natureza filosófica que dão sustentação teórica à modalidade de composição criadora a que chamo de poética da rebeldia, dentro do modo como a tenho interpretado. Na próxima seção, entretanto, abordarei os fundamentos especificamente estéticos da referida modalidade de construção de pensamento, tendo como fio condutor o discurso de artistas que, como acredito, resguardam elementos embrionários do que aqui abordo como sendo a poética de destaque da obra pliniana. Além disso, a próxima seção dedicará uma abordagem mais detida à fala do próprio criador em questão, Plínio Marcos, sua obra dramaturgicmas e os seus vieses de combatividade. Estes aspectos irão permitir uma melhor compreensão das inúmeras abordagens possíveis para o que venho aqui aproximando da insubmissão e da revolta, atreladas a aspectos da criação no campo do teatro, especificamente da dramaturgia, nos termos poeticamente engajados. Ademais, na próxima seção, também, analiso outros acontecimentos em torno da censura à obra do autor santista, a partir de documentos considerados exemplares para uma

interpretação mais fundamentada da relação entre o dramaturgo rebelde, Plínio Marcos, a sua geração e o autoritarismo da censura teatral, elementos preponderantes em sua composição poética. Associando os elementos do campo da reflexão política com aspectos no campo propriamente estéticos, considero que a poética da rebeldia poderá ser vislumbrada a partir de uma amplitude privilegiada. Como tenho sustentado, este é um trabalho sobre resistência e proposição artística demonstrada a partir de uma análise da ação criadora de um artista em plena sintonia com o seu tempo, como é o exemplo do autor e do teatro ora privilegiado.

de.....Plinio Marcos..... SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhão que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Volto todo em; SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se. CERTIFICADO DE CENSURA Me (pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é cansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. (capa em Veludo) - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão nojentos ! Tua mulher não te dá Não tem babado, alguém te enc  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
e dar ? Nojentos ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice! é que é. Não de velhice! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
rçar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada foragora velha cansa à tôa. Tem reumatismo. fora  
rçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora velha  
prá não ficar jogada fora sôzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do anor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôda a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, bou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
de ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôda  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da puta... lêle, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A genz vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente de... Nojentos ! Cafetão ! Mineteiro

(PROIBIDA)



## Seção V

GERALDINO RUSSOMANO

censor responsável.

(29/4/66)

## **5. FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DA POÉTICA DA REBELDIA: PLÍNIO MARCOS, A CENSURA E A INSUBMISSÃO.**

O que neste trabalho tenho insistido em chamar de poética da rebeldia encontra reverberação em diversos outros discursos e práticas artísticas, notadamente em determinados artistas de teatro que, a exemplo de Plínio Marcos, concebiam o teatro como sendo um espaço privilegiado de ação tanto da sociedade na qual está-se inserido, quanto do desejo de uma problematização dentro do seu campo de atuação. As abordagens do encenador francês Antonin Artaud e suas teorizações em torno do seu teatro da crueldade, dispararam sobre o universo criador de diversos artistas, ferramentas que ajudaram algumas práticas teatrais a buscarem respostas no campo estético aos paradigmas de um mundo contraditório, uma linha de ação marcadamente ideológica. Como é notório, Plínio Marcos e Artaud não conceberam seus trabalhos de modo semelhante. O primeiro talvez sequer tenha aprofundado estudos na obra do segundo. Entretanto, há elementos da composição de teatro no viés artaudiano que encontra no teatro de Plínio Marcos e, sobretudo na poética rebelde, aproximações possíveis numa coerência ideológica que somente uma sintonia no nível da interpretação do espírito do tempo pode promover.

O princípio básico do teatro de ambos, reservadas as devidas diferenças, pode ser compreendido como sendo a crítica a seu tempo, em base estética que propunha formas de composição teatral que correspondessem aos anseios históricos do presente, na França da primeira metade do século XX, e no Brasil da segunda metade do mesmo século. Há nessa correspondência o entendimento de que a cultura, o teatro e a vida não deveriam ser concebidas em separado, mas sendo a cultura um campo de observação social, se transmuta em um modo de exercer a vida, como sugere Artaud (2006). Os tempos históricos em que ambos viveram foram marcados por um sem números de eventos que promoveram rupturas que deixaram marcas – inúmeras no campo das artes – que conhecemos até o presente. A censura, por exemplo, velada ou empenhada pelo Estado, foi durante quase a totalidade do século XX uma ação cuja base era sustentada por ações que circulavam entre a sociedade civil (que desejou a coerção no campo da cultura) até o poder institucional, nesse caso manifestado pelos regimes políticos – autoritários ou não – que as sociedades conseguiram estabelecer. Como prática que com o passar dos anos adquiriu força de aparato policial, um dos perigos relacionados a ela está no fato de que para ser exercida de fato, ela não deve mostrar suas

verdadeiras feições, resguardando por debaixo de um véu, ares de uma suposta legalidade. Este é o preço que se paga pelo desprezo à liberdade de pensamento e de criação.

O esforço de aproximação efetuado aqui entre as poéticas artaudianas e plinianas encontram ecos nos aspectos filosóficos da poética da rebeldia e sua reverberação no nível estético. Levando-se em consideração a leitura dos tempos históricos e levando-se em conta, também, o ideal de Artaud, “o espírito” – do tempo – “necessita de uma linguagem para produzir suas manifestações” (2006, p.7). Na conjuntura geracional na qual Plínio Marcos se destacou como dramaturgo e os eventos históricos dos anos de 1960, a citada “linguagem” é a poética da rebeldia. Nela, Plínio Marcos serviu-se de ferramentas para conseguir manifestar sua visão a respeito da sociedade e do teatro de seu tempo. São evidências desse fato a busca das personagens marginalizadas, a procura da palavra em sua forma coloquial num nível extremo, bem como os enredos que fundaram um naturalismo tardio na moderna dramaturgia brasileira. Esses elementos concatenaram a busca de uma linguagem para o espírito de seu tempo, marcado pelo autoritarismo e pela indiferença no nível social (aspecto este que àquela altura apresentava números desastrosos). É a partir desses elementos, que Plínio Marcos constrói a “fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo” (ARTAUD, 2006, p.18), que se fundamenta a partir de uma leitura da vida de uma parcela da população vilipendiada diante do olhar dos poderes públicos de seu tempo.

O teatro de Plínio Marcos busca na manifestação enquanto “força de uma epidemia”, um fundamento que torne sua concepção dramaturgicamente compreendida e coerentemente interpretada por sua geração. A força do teatro, nesse caso, pode ser comparada à peste, pela sua ação capaz de matar sem destruir, pelo fato de provocar nos espíritos as alterações necessárias para que novas formas de visão se estabelecessem (ARTAUD, 2006, p.22). A proposição da poética da rebeldia tem, como fundamento, o teatro em seu viés insubmisso, buscando atingir os corpos e também os costumes das plateias (ARTAUD, 2006, p.22), notadamente aqueles mais fortemente apegados a visões de mundo marcadamente passivas e indiferentes. Essa pode ser considerada uma vertente de teatro subversivo, elemento que a ditadura militar brasileira soube identificar no conjunto das obras de Plínio Marcos aqui privilegiado como campo de estudos.

A metáfora da peste, preconizada por Artaud (2006), serve à poética da rebeldia como imagem que sugere uma ação de natureza desobediente. O ideal da poética da rebeldia, tal qual a peste, é o de, em algum nível, sugerir algo às plateias de teatro, agindo sobre as coletividades, transformando-as. Em termos artaudianos, isso significa incendiar o

pensamento e a ação do público de teatro, visando algum nível de transformação social, isto é, o distanciamento do que pode representar apego ao que é sinônimo de letargia – em todos os níveis da esfera da vida, inclusive em termos sociais e estéticos. É partir desse *front* estético que a poética da rebeldia estabelece-se, fazendo do teatro mais do que um elemento de entretenimento, uma ágora capaz de fazer enxergar a condição humana – suas mazelas e, às vezes, suas grandezas – e, com isso, gerar uma qualidade no nível da perturbação dos sentidos. Em outros termos, a poética da rebeldia atua, em certo nível, em transtornar as inteligências, fazendo-as reagir – pela repulsa ou pela paulatina compreensão – aos estímulos apresentados por uma obra encenada ou obra dramatúrgica.

O teatro que se produziu no Brasil dos anos de 1960 carregava em sua natureza um elemento de didatismo que compunha a própria forma do teatro, demonstrada por uma geração de artistas fortemente marcada por mudanças políticas, que trouxe em seu bojo o desejo de constituir uma sociedade mais justa e igualitária. A poética da rebeldia resguarda, em si, determinados elementos didáticos, uma vez que pretende promover algum nível de articulação na transformação de mentalidades. É evidente que a suposta didática pliniana era diferente daquela preconizada, por exemplo, pelo Teatro de Arena de São Paulo e seus expoentes Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri. A principal diferença entre ambos está exatamente no desejo do nível da perturbação mental que a poética da rebeldia, seus enredos, suas personagens e sua linguagem pretendiam atingir.

O desejo mais imediato da referida poética é o de retirar do estado de repouso os sentidos, liberando “o inconsciente comprimido”, levando “a uma espécie de revolta virtual” e impondo “às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil” (ARTAUD, 2006, p.24). Essa espécie de didática pela peste pode ser compreendida como sendo fundamental para a composição de uma poética em seu viés rebelde. Nesse sentido, a peste torna-se ferramenta de algum tipo de ensinamento na medida em que ela se torna capaz de revelar à própria sociedade o seu lado mais abjeto, reles, podre, cruel, características essas que pertencem, em maior ou menor medida, a todo o corpo social (ARTAUD, 2006, p.27). O exercício poético em questão é o de apontar o espelho às plateias de teatro, fazendo-as compreender em que lugar estão e, com isso, afirmando a mais profunda perversidade alojada nos espíritos. A perversidade no nível humano é fruto de uma sociedade que carrega como verdades absolutas as mais obstusas compreensões do mundo, pouco afeitas a enxergar os demais sujeitos, sobretudo aqueles distanciados pelas condições econômicas, como cidadania qualificada. A revelação das mazelas humanas, do modo como a poética da rebeldia pretende, pode ser um

elemento de perspectiva social capaz de, a partir do desnudamento das verdades absolutas dos indivíduos e do corpo social, fazer enxergar a crueldade – palavra cara à Artaud – presente no comportamento mais cotidiano de cada um e de cada uma. Portanto, a poética da rebeldia acaba por assimilar, com o intuito de pôr em evidência, as contradições da vida cotidiana e seus hábitos, seus modos de vida. A crueldade se manifesta por um efeito provocado pela vida em si, dentro do modo como nos foi possível, como humanidade, manifestá-la. Nesse bojo, o teatro que se pretenda reflexivo e gerador de uma ação rebelde concreta, ganha condições de se manifestar frente a um estado de coisas que solicita a ação estética e política conscientes.

Enxergar-se como um ser rebelde, cujo fim é a ação política consequente, é uma prerrogativa do teatro de Plínio Marcos e sua poética. A metáfora artaudiana, segundo a qual através da peste, bem como do teatro, um imenso abscesso “tanto moral quanto social” pode ser aberto coletivamente, torna-se chave de leitura da poética que estou abordando; e a prerrogativa de Artaud é uma condição à própria existência do teatro (ARTAUD, 2006, p.28). É nesse sentido que a poética da rebeldia pode ser lida, como um desvelamento de máscaras coletivas, usadas como dissimulação de escrúpulos de cidadania, falseados pela prática social incoerente entre prática e discurso. Nos termos de Artaud (2006),

[...] o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberta a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006, p.28-29).

Artaud (2006) dissertou sobre seu modo de conceber o teatro dentro de uma época e de uma sociedade cujas características desqualificavam o debate em termos de reflexão do campo social e dos desafios na mudança de perspectiva (2006, p.41). O questionamento de uma suposta moral estabelecida e, também, do sistema social em vigor, foi pouco problematizado pelo teatro de seu tempo. O pensamento de Artaud, assim, toma corpo a partir da compreensão desta realidade e da sua problematização como sendo parte da tarefa do teatro. Nesse fato, reside mais uma aproximação possível com a dramaturgia de Plínio Marcos que, a exemplo do encenador francês, concebeu sua forma preferencial de abordagem



dramatúrgica, tendo um recorte social como alvo, bem como uma compreensão do papel do teatro no contexto das produções dos anos de 1960 e 1970, entre São Paulo e Rio de Janeiro.

A poética da rebeldia no teatro de Plínio Marcos é aquela que confunde-se com a de outros artistas de seu tempo, acusados, a seus turnos, de paternalismo e excessivo didatismo em suas produções teatrais. O teatro desenvolvido pela geração pliniana tinha por intuito definido promover reflexão com vias a uma mudança real das bases de uma sociedade injusta e indiferente. O excesso de didatismo referido é real e esteve bastante em voga no seu tempo. Entretanto, diante de um regime ditatorial e com o desenho bem definido dos inimigos do teatro, a ação deveria ser, igualmente, bem desenhada, definida e direta. Se o ocidente se apresenta como sendo o “lugar por excelência onde se pôde confundir a arte com estetismo” (ARTAUD, 2006, p.77), um teatro confrontado com o autoritarismo deveria, por seu turno, reagir com estratégias de conquista de espaço que, aos olhos críticos legados do afastamento histórico, pode ser considerado didático e paternalista. Destarte, “a enfermidade espiritual” desse teatro poderia ter sido a omissão diante dos problemas que o teatro da época enfrentava, principalmente os referentes às liberdades individuais, de expressão e de criação, além da falta de liberdade política e seus desdobramentos.

Embora houvesse um esforço efetivo no sentido comunicar a mensagem preconizada pelo teatro engajado dos anos de 1960, sua ação se manteve restringida a um pequeno grupo de classe média mais sensível ao debate política da esquerda de então. Salvo algumas experiências que conseguiram romper barreiras de classe, o teatro, mesmo o de Plínio Marcos, manteve-se como possibilidade de formação intelectual para uma pequena parcela da população já formada e com posicionamento político mais ou menos evidente. Por outro lado, é inegável que esta geração realizou o convite – a esta parcela privilegiada de público – de reação a situações que afetavam o país no campo social e político. O convite à reação é uma prerrogativa de um tempo em que reagir poderia significar, mais do que a falta de liberdade de dizer o que pensa e acredita, a possibilidade de tortura e morte pelo regime ditatorial. Isto posto, é possível associar muitas limitações ao engajamento do teatro nas décadas de 1960, exceto a omissão na busca de modos de conceber o teatro politicamente consequente.

O engajamento da poética da rebeldia está baseado na compreensão da prática teatral como exercício tanto para quem vê, como para quem assiste. Ser cruel, na visada artaudiana, significa ser cruel consigo, com consciência do que a crueldade pode representar ao se manifestar na sua prática (ARTAUD, 2006, p.89). O teatro, portanto, existe para alertar a todos aqueles que se manifestam através dele que “não somos livres” e que “o céu ainda pode

desabar sobre nossas cabeças” (p.89). Por isso, o teatro engajado apresenta-se em sua fragilidade potencial como forma capaz de promover a abertura de outras chaves de leitura dos tempos, seus aspectos estéticos, sociais e políticos.

Em Plínio Marcos, a poética da rebeldia manifestou-se através de um discurso da violência sem o qual a referida poética não se apresentaria com o potencial combativo que tem. Como em Artaud, a violência em Plínio Marcos é preponderante como aspecto estético que preconiza a leitura de uma realidade social, notadamente dos personagens marginalizados preconizados pelo autor santista. É exatamente pelo entendimento deste discurso grotesco da violência no espaço urbano que a poética da rebeldia ganha força sem, em nenhum de seus aspectos, ser interpretada como esforço estetizante de uma realidade. Pelo contrário, o que se apresenta é uma tentativa – estética não-estetizante – de apreensão das sensibilidades “envolvidas no teatro como um turbilhão de forças superiores” (ARTAUD, 2006, p.93). Do ponto de vista da compreensão do teatro como prática propositiva de formulações possíveis, o ideário desta modalidade de prática artística está mais próximo da provocação organizada em signos teatrais, capaz de promover uma reverberação em uma prática nos diversos campos sociais. O propósito é banir um suposto estado de paralisia geral, “em vez de continuar a reclamar desse marasmo e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo” (ARTAUD, 2006, p.93). A palavra mais imediatamente próxima da rebeldia, no teatro, pode ser assimilada como sendo a ação. A insubmissão no campo artístico tem seu valor aumentado quando ela serve à ação na vida cotidiana. Assim, a qualificação mais oportuna que o teatro pode ter, vincula-se a uma prática “violenta e imediata”, como desejou Artaud (2006, p.95).

É fundamental ao teatro em sua vertente rebelde uma reverberação no campo social que seja capaz de promover a referida ação, anteriormente mencionada. Este teatro deve provocar uma espécie de eco que se aproxime de algo efetivo, maiormente diante de tempos nos quais o autoritarismo ameaça a liberdade de livre veiculação de ideias. Diante da “instabilidade dos tempos” (p.96) preconizada por Artaud, cabe ao teatro buscar sua ligação com o que pode se aproximar da rebeldia ou da crueldade. Logo, a poética da rebeldia configura-se em sua plenitude quando leva à ação, seja do ponto de vista gregário ou individual. O que tenho aqui defendido, significa afirmar que a busca de direcionamentos no campo da agenda política e estética, para que atinja a sua função como prática insubmissa, pode partir tanto de uma ação coletiva quanto uma ação individual, posto que ambas são ações na mesma medida. Evidentemente, a visada empreendida por este trabalho do teatro e da poética da rebeldia compreende o primeiro como prática cuja comunicação com o tempo

presente se impõe, tendo a visão possível do que são os desafios apresentados por ele. Equivaleria a questionar, aqui, a necessidade do teatro: a que ele serve? A poética da rebeldia se apresenta como uma espécie de resposta da necessidade do teatro.

O teatro aqui abordado pretende, do ponto de vista ideal, questionar o tempo mas, também, os homens e mulheres diante da realidade vivida. Essa tarefa nem sempre é empreendida a partir da aceitação por parte do público e, por isso mesmo, do seu trabalho é exigido buscar novas formas de comunicação para se fazer compreender. Se o teatro é “sanguinário e desumano” (ARTAUD, 2006, p.105), não é de sua alçada facilitar pelo abrandamento a sua forma e o seu conteúdo, necessários para a sua apreensão por parte dos espectadores. É exatamente esse o sentido do questionamento que o teatro rebelde e cruel pretende executar, no sentido de fazer do teatro um espaço de comunicação imediata e consequente com o tempo, os homens, as mulheres e o “sentido utópico da vida” (ARTAUD, 2006, p.104).

Diante do exposto até aqui, torna-se evidente que a poética da rebeldia é uma estratégia de abordagem dramaturgica dentro de um referido panorama histórico cuja base política e ideológica estava calcada na manifestação do autoritarismo institucional. A rebeldia como estratégia poética está distante de ser um ato heroico de um artista que sofreu perseguição por parte da censura. Ela é, além de um princípio artístico, uma modalidade de sobrevivência num contexto de impedimento das liberdades individuais, caracterizando-se como sendo uma resposta de um artista a diversas situações no campo político, que desembocou na constituição de parte de uma obra dramaturgica, fruto de uma interpretação do seu lugar no tempo. Artaud (2006, p.118), ao abordar a estratégia da crueldade em seu teatro, afirma que ela

[...] é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissa à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.

De modo semelhante, a rebeldia no teatro de Plínio Marcos foi fruto de uma necessidade histórica e suas demandas, mas, também, fruto de uma necessidade no nível do que quero chamar de possibilidade momentânea, isto é, agir como garantir a sua sobrevivência enquanto artista. Em um tempo no qual o autoritarismo de Estado era a lei permanente, contando com o aparato policial e toda a sorte de força institucional, a reação

rebelde no campo do teatro pliniano manifestou-se dentro das possibilidades de um autor que encontrou no naturalismo tardio uma forma de expressão que, aliás, veio a fundir-se com os fundamentos do teatro engajado produzido durante os anos de 1960 no Brasil. Em vista disso, quando a ditadura e a censura se estabeleceram como forças de repressão, a rebeldia se apresentou com a função de coagular um conjunto dramaturgicamente que representa a plataforma de princípios do teatro de Plínio Marcos.

A rebeldia em Plínio Marcos se configura, ainda, a partir do recorte temático do conjunto de suas peças aqui privilegiado; os marginalizados são os protagonistas de suas reportagens de um tempo mau. Entretanto, como sugere Artaud (2006, p.136), o mais relevante em considerar os fenômenos do presente está na sua capacidade de mexer no “estado de ebulição moral” dos espíritos do seu tempo. No momento em que o autor santista se notabilizou como autor dramático, o teatro demonstrava um forte apelo à prerrogativa do engajamento social e política, sendo que as formas afastadas dessa modalidade eram – em certa medida - ignoradas pela classe artística de esquerda, sendo consideradas matérias afastadas das questões da atualidade. Portanto, o teatro considerado vivo, verdadeiro, efervescente e fruto de uma “emanação perpétua” (ARTAUD, 2006, p.134) dos desafios do tempo presente, era o teatro que carregasse em si, em algum grau, a rebeldia como mola propulsora.

### 5.1. Revolução social e revolução cultural

O teatro ao qual tenho dedicado estudo e sobre o qual versa este trabalho, se distingue por ser o representante da revolta como forma estética, no caso, em forma de texto dramático mutilado em suas características, como obrigação de adequação frente a uma dada realidade política e ideológica. Ao mesmo tempo, ele apresenta-se como sendo “um grito orgânico”<sup>36</sup> (ARTAUD, 2007, p.9) dos homens e mulheres, como reação contra a coerção sofrida, especialmente em tempos nos quais a liberdade de expressão se fragiliza. Em outros termos, o grito a que Artaud alude, se manifesta contra o paternalismo do Estado diante das artes do espetáculo, característica esta que, sob o pretexto de ser “corretivo” e “didático” – por si só pressupostos que rebaixam a arte – se investem do aparato policial para mostrar a sua força coercitiva, a exemplo da censura teatral do Brasil do regime de 1964. A arte, como

---

<sup>36</sup>O texto original de Artaud (2007) diz: “un cri organique de l’homme” (p.9).

engajamento, investe-se contra as diversas formas de imposição paternalista que se apresente em forma de ideias e ações muitas vezes travestidas de uma suposta intencionalidade positiva. Para Artaud (2007), o tripé da “velha sociedade patriarcal” está baseado nas entidades “pai, pátria, patrão”<sup>37</sup> (p.11), e perpassa a tarefa do engajamento, a problematização do tripé, como fundamentadores de valores dos quais o fito é a coerção, em geral a partir de um simulacro benevolente, que, no fundo, resguarda as vilezas ardis ordinárias dos comportamentos, sobretudo das classes detentoras do poder.

Destarte, ignorar o tempo presente e suas demandas pode significar o esquecimento do papel da arte como engajamento, uma vez que os intelectuais e os artistas estão, à sua revelia, atrelados ao seu tempo. Esse tem sido um dos vieses interpretativos levantados por este trabalho acerca de uma parte da obra pliniana: refletir sobre um artista avaliando a sua concepção estética como sendo inseparável do seu entorno social. Essa perspectiva refere-se à estreita relação entre tempos históricos e concepção poética: segundo o modo como são aqui compreendidos, ambos os elementos entrecruzam-se, gerando ideias e formas que representam leituras de um tempo. Por seu turno, Artaud (2007) sugere que existem armadilhas nessa relação tempo/artista/ação (que aqui tenho interpretado como sendo ação engajada ideologicamente), uma vez que a ação, como necessidade das demandas do tempo, pode se configurar como ação de baixo calibre, a que o encenador francês chama de “prostituição da ação”<sup>38</sup> (p.20), principalmente pelo cooptação da propaganda enganosa dos discursos facilmente assimiláveis. Ou melhor, ser responsável do ponto de vista da ação diante do mundo e do tempo presente, não significa agir a despeito do conjunto social, muito menos agir cegamente como fruto de uma atitude heroica. Em muitos contextos, este pode ser um comportamento de adequação submissa, em detrimento de uma ação rebelde coerente com os desafios impostos pelo corpo social. Não há, segundo a visada aratudiana, outra forma de “pertencer à sua época” – que esteja para além da entrega à “especulação pura” –, que não seja promovendo a guerra<sup>39</sup> (ARTAUD, 2007, p.39) contra o engodo da letargia inoperante da paz da torre de marfim. Em vista disso, toda criação é um ato de guerra: “criar em paz é uma atitude burguesa [...]. A fome, o frio, o amor, a doença e o sono não são coisas das quais

---

<sup>37</sup>No original: “Père, patrie, patron, telle est la trilogie que sert de base à la vieille société patriarcale et, aujourd’hui, à la chinnerie fasciste” (ARTAUD, 2007, p.11).

<sup>38</sup>No original: “Mais pour eux cette idée d’une action nécessaire ne veut pas dire prostitution de l’action” (ARTAUD, 2007, p.20).

<sup>39</sup>No original: “Il y a dix mille façons de s’occuper de la vie et d’appartenir à son époque. Nous ne sommes pas pour que dans un monde désorganisé les intellectuels se livrent à la spéculation pure. Et la tour d’ivoire nous ne savons plus ce que c’est. Nous sommes pour que les intellectuels entrent eux aussi dans leur époque; mais nous ne pensons pas qu’ils y puissent entrer autrement qu’en lui faisant la guerre” (ARTAUD, 2007, p.39).

podemos tirar um prazer artístico. Não sou a favor de que os artistas obtenham prazeres artísticos ao preço do frio, da fome, do sono”<sup>40</sup> (ARTAUD, 2007, p.141). É a partir desta perspectiva que o encenador francês concebe o papel dos artistas na sociedade, distante do ideal individualista desagregador.

Nesse contexto, os artistas configuram-se como sendo aqueles sujeitos capazes de, conhecendo sua época, dar respostas aquilo que se vê, se ouve e se sente. Na concepção de Artaud (2007), o artista digno desse nome é aquele que não ignora sua função social, manifestada no dever de “fazer cair sobre os seus ombros os cóleras errantes da época para descarregá-la de seu mal estar psicológico”<sup>41</sup> (p.135). A reflexão devolve aos artistas aquela função que, de algum modo, sempre lhes pertenceu: a sua posição de potenciais mobilizadores sociais, no sentido de promoção da desordem em sua vertente provocativa. São eles os espectadores privilegiados do tempo, sendo ainda mais privilegiados pela sua capacidade de ação consequente.

No debate político da primeira metade do século XX – que no Brasil se estendeu até os anos de 1970, as discussões em torno da revolução social eram recorrentes e fruto de diversas coalizões ideológicas girando a partir de diversas tendências dentro do mesmo tema. Entretanto, o entendimento de revolução social foi preferencialmente concebido como sendo a grande pedra de toque da mudança fundamental, sem que fossem problematizados outros aspectos deste mesmo problema, notadamente, a revolução cultural. Artaud (2007) preconizou a indissociabilidade de uma à outra, isto é, a revolução social não acontecerá em sua plenitude sem a revolução no campo cultural. A revolução, para ser profunda e ampla, deve ser empreendida no campo da cultura e não apenas no nível social e econômico, em detrimento da anterior. A mudança revolucionária na cultura empreende uma revolução no nível da consciência frente ao mundo. Artaud (2007), mais radicalmente, considera que a ideia que aparta os problemas da vida prática mais imediata (tomando o discurso econômico e social ordinários) das da cultura, da natureza, do corpo, do espírito e da mente, tem sua origem em uma concepção burguesa de revolução<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup>No original: “[...] Créer en paix est une attitude bourgeoise, et si je suis contre toutes les attitudes bourgeoises c’est parce que j’ai une notion véritable de l’esprit de la propriété. La faim, le froid, l’amour, la maladie et le sommeil ne sont pas des choses desquelles on peut tire une jouissance artistique. Je ne suis pas pour que les artistes se procurent des jouissances artistiques au prix du froid, de la faim, du sommeil. (ARTAUD, 2007, p.141).

<sup>41</sup>No original: “[...] de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l’époque pour la décharger de son mal-être psychologique [...]” (ARTAUD, 2007, p.135).

<sup>42</sup>No original: “C’est pour moi une idée bourgeoise celle qui sépare le problème de la vie du problème de la culture, le problème de la vie dans l’homme du problème de la vie dans la nature, le problème du corps du

O teatro é aqui refletido como sendo idealmente capaz de promover algum tipo de revolução no sentido artaudiano (2007, p.122). O reconhecimento desta arte como campo de atuação no nível político política, foi bastante estimulado dentro da geração a qual Plínio Marcos pertenceu. O engajamento pretendido por uma arte que poderia atingir e modificar tanto quem o executa quanto quem o assiste, fez dessa arte um instrumento de experimentação, também, no campo político. Durante o século XX, essas manifestações ideológicas do teatro perpassaram praticamente todos os agrupamentos estéticos, desde Artaud, ao engajamento dos coletivos contemporâneos, passando pelas experimentações modernizantes do teatro na Europa da virada do século XIX/XX. A perspectiva do teatro como ação política tornou esta arte, no Brasil dos anos de 1960, uma das mais visadas pela censura, fato este que traz à tona a visão do teatro sustentada por outros regimes autoritários ao longo do último século (ao menos), que variam da cooptação como ferramenta em favor de regimes de exceção – demonstrando um entendimento do teatro como aliado na manutenção da visão adotada pelos detentores do poder –, até a perseguição policialesca como a que a geração de artistas pós-1964 viveu em nosso país, no qual a visão do teatro mantinha-se como elemento de natureza subversiva, mobilizador de massas contra o poder instituído.

O teatro brasileiro durante os anos de 1960, acima de tudo nas grandes cidades do país, lutava, em diversas correntes, contra uma compreensão fatalista e determinista da realidade de então. Este fato coloca o teatro em conformidade com o desejo coletivo de luta contra o destino predestinado, principalmente no que diz respeito à realidade social do país, grande pauta do teatro engajado daquele período. Destarte, o teatro de Plínio Marcos e sua poética da rebeldia, nos termos artaudianos, pode ser caracterizado como sendo aquele “da revolta humana que não aceita a lei do destino, um teatro repleto de gritos que não são de medo mas de raiva, ainda mais que de raiva, do sentimento do valor da vida”<sup>43</sup> (ARTAUD, 2007, p.70). É papel da arte, como sustento, construir com desvendamento da vida em sociedade, no sentido de tentar construir uma ordem cuja base seja a justiça, direito humano fundamental. Evidentemente, este papel cabe àquele teatro que se conceba como pertencente a uma sociedade contraditória e com desafios a serem superados. O contrário disso seria aquele

---

problème de l'esprit, et les problèmes des maladies physiologiques des problèmes des maladies mentales” (ARTAUD, 2007, p.144-145).

<sup>43</sup>No texto original: “C’est le théâtre de la révolte humaine qui n’accepte pas la loi du destin, c’est un théâtre rempli de cris qui ne sont pas de peur mais de rage, et encore plus que de rage, du sentiment de la valeur de la vie” (ARTAUD, 2007, p.70).

teatro a serviço do que Artaud chama de “capitalismo da consciência”<sup>44</sup> (2007, p.86), do qual o ideal é imediatamente cooptado pelo pragmatismo hegemônico.

Para Artaud (2007, p.117), a “destruição é transformadora”<sup>45</sup>. O teatro a que me atendo representa um desejo de imersão nas questões de natureza social e da própria visão sobre a estética, a partir de um viés marcadamente politizado do campo progressista (termo que aqui contrapõe-se a retrocesso). A destruição pode ser capaz de transformar quando a reconstrução se faz pela via da reformulação de princípios que, idealmente, devem buscar na coerência o seu tratamento. Essa pode ser considerada uma base para a mencionada revolução cultural/social aludida por Artaud (2007), que significa, em outros termos, a renovação da ideia de que os homens e as mulheres estão para além da ordinária visão que preconiza a força de trabalho em detrimento do ente humano. Nesse sentido, é preciso despragmatizar para que novas formas tanto de teatro quanto de homens e mulheres, sejam capazes de emergir para transformar a arte e a sociedade. A visada rebelde sobre o mundo apresenta-se como uma proposição de ação no contexto da obra de Plínio Marcos, portanto, como um duplo do teatro, parafraseando Artaud (2006). Teatro e rebeldia são, no contexto deste trabalho, o duplo um do outro, dos quais a natureza é demonstrada pelas formas de resistências possíveis em contextos de liberdade assistida ou mesmo de interdição das liberdades individuais e criativas.

## 5.2. Teatro e subvenção estatal: censura?

As ideias que Plínio Marcos manifestava reverberaram no contexto da classe artística como sendo a própria voz dos marginalizados, a quem o dramaturgo deu vida em suas peças. Como insisto, o autor santista esforçou-se na construção de uma imagem de si baseada nos pilares marginal e rebelde, ora por imposições circunstanciais, acima de tudo devido ao regime ditatorial diante do seu teatro, ora por necessidade de se fazer escutar. Esse foi um movimento constante em sua trajetória. Diante disso, o mais razoável a ser feito neste trabalho é, a partir de suas falas, refletir acerca de sua dramaturgia, tendo como viés interpretativo um esforço de compreensão dos princípios que encaminharam a sua obra para os rumos que ela

---

<sup>44</sup>No original: “[...] à cette forme redoutable du capitalisme que moi, j’appelle le capitalisme de la conscience puisque l’âme c’est le bien de tous” (ARTAUD, 2007, p.86).

<sup>45</sup>No original: “[...] Mais la destruction est formatrice. La vie maintient sa continuité par la transformation des apparences de l’être” (ARTAUD, 2007, p.117).



tomou. Em outros termos, isto significa pensar os motivos mesmo da subjetividade demonstrada pelo autor do qual a alcunha era “repórter de um tempo mau”.

Em um momento de avaliação de sua trajetória, já no final dos anos de 1970, durante a VII Reunião do Simpósio sobre a Censura, realizado na Câmara dos deputados, em Brasília, Plínio Marcos demonstrou um entendimento da censura como sendo fruto de um contexto social pouco afeito ao pensamento democrático. Para ele, a censura e o próprio Estado policialesco, demonstrado pela ditadura de 1964, eram frutos de uma sociedade igualmente autoritária (KHÉDE, 1981, p.186) e que, em certo sentido, delegou ao poder institucional o dever de vigilância dos cidadãos considerados subversivos. Quando a censura parte da cidadania, que deveria buscar de modo intransigente a liberdade, este quadro torna-se ainda mais grave e próximo da noção segundo a qual a servidão voluntária atingiu parte da cidadania brasileira durante os anos de chumbo. Aliás, isso tem sido recorrente em momentos de crise política, especialmente quando ela coincide com a crise do sistema democrático. Como agravamento dessa situação, o movimento da censura policial sofrida pela classe teatral naquele período, é apontado por Plínio Marcos como sendo um “braço do colonialismo cultural” (p.186), responsável pelo tolhimento dos artistas locais em detrimento de uma cultura importada e que pouco se comunicava com a realidade de nosso país.

O projeto da ditadura militar para a cultura brasileira esteve bastante próximo do que Plínio Marcos aponta. Com a aproximação no campo econômico entre o Brasil e os países da América do Norte – especialmente os Estados Unidos –, a cultura local, notadamente o teatro, sofreu perseguições, tendo sido muitos de nossos artistas, exilados, conquistando notoriedade em países estrangeiros. A denúncia que Plínio Marcos faz, diz respeito a uma massificação da cultura estrangeira em um país cujos artistas eram proibidos de criar livremente. É possível pressupor que tanto a referida aproximação econômica, quanto o acossamento continuado das artes, faziam parte de um projeto de país com linhas autoritárias bem desenhadas, embora dissimuladas. A contradição provocada por este fato é apontada pelo dramaturgo, para quem o governo ditatorial “se locupleta com a alienação que esta cultura de consumo importada está causando” (KHÉDE, 1981, p.187). E acrescenta:

[...] a censura impede as artes brasileiras de discutirem a realidade nacional. Essa realidade nacional, deixando de ser discutida, não consegue responder às necessidades do povo, às necessidades culturais do povo e, portanto, ela não pode ter vida própria[...] (KHÉDE, 1981, p.187).

Os impactos do tolhimento deliberados no campo da cultura deixaram marcas que interferem na própria formação e compreensão cultural de uma geração. Assim, os governos autoritários que se revesaram durante a ditadura no Brasil da segunda metade do século XX, estimulavam a passividade em detrimento de uma participação mais efetiva na vida cultural. Os impactos disso são difíceis de avaliar, entretanto, uma geração que foi impedida, pela força do Estado, de vislumbrar as contradições de sua sociedade através do teatro e do engajamento, como o demonstrado por Plínio Marcos, certamente necessitou buscar outras fontes de entendimento de problemas tão patentes. Nesse sentido, a resistência e a rebeldia foram os caminhos inevitáveis aos espíritos mais afeitos ao debate no campo da realidade brasileira abordada pela arte.

Segundo a visada de Plínio Marcos em sua análise da censura realizada no final dos anos de 1970, a censura no Brasil estava dividida em duas vertentes diferentes: inicialmente, a censura policial, federalizada, cujo efeito mais corriqueiro era a proibição ou efetuação de cortes em obras; a segunda é a da “subvenção governamental”, que foi a responsável por moldar parte de uma geração de teatro, bem-comportada, incapaz de uma visão crítica da sociedade (KHÉDE, 1981, p.189). O dramaturgo santista enxerga este ato como sendo corruptor de parte de uma geração que poderia apostar na ação rebelde como modeladora de uma sociedade. A suposta corrupção, promovida pela subvenção como principal fonte de capital para a produção teatral está no fato dela, em algum nível, fragmentar a classe teatral entre os adequados e os considerados *outsiders* – esta última categoria, aliás, onde Plínio Marcos figurou.

A limitação das ações efetivas contra a interdição dos artistas de teatro foi criticada por Plínio Marcos para quem,

[...] o teatro nunca lutou contra a censura. O teatro lutou para a liberação de algumas peças. Mas para o fim da censura eles não lutaram, porque o teatro que é comprometido com o governo não vai correr o risco de lutar contra um órgão do governo. Ele se limita a tentar liberar algumas peças, mas nunca fazer um movimento maciço para tentar acabar com a censura no país (KHÉDE, 1981, p.189).

A concepção de censura, segundo o autor santista, está para além da liberação formal das peças proibidas e deve, idealmente, atingir o palco de modo profundo para que ele se torne uma “tribuna livre, onde se possa discutir até as últimas consequências o problema do homem” (p.189). A aludida concepção comunica-se com sua crítica à subvenção governamental que seria a mantenedora de uma falência constante do teatro, não no sentido

financeiro, mas no sentido político. A constante crise apresentada pelo teatro é vislumbrada por Plínio Marcos como efeito da falta de liberdade de expressão, consequência de um paternalismo econômico que foi responsável pelo desencorajamento de uma parte da classe artística, notadamente aquela não identificada com as bandeiras de lutas travadas por artistas de esquerda, cooptada pelo deslumbramento financeiro ou pela necessidade de sobrevivência. Nesse contexto, os censores tornaram-se – de modo mais forte e contundente – uma espécie de “tutores da Nação” (KHÉDE, 1981, p.190), diante dos quais a classe teatral deveria manter-se obediente, visto que, segundo a perspectiva pliniada, a subvenção garantia o bom-mocismo dos artistas financiados. Evidentemente, Plínio Marcos é fruto da geração de teatral que ainda conseguiu promover sua arte entrevedo lucros garantidos pelo público pagante à bilheteria. Com o passar dos anos, a subvenção governamental foi estabelecendo-se como uma forma do Estado garantir a continuidade da produção teatral, sobretudo após o advento da televisão e o seu fortalecimento como entretenimento de massa. A crítica de Plínio Marcos refere-se à evidente confusão entre a política de cultura de um regime de exceção diante de uma classe artística que rendeu um desgaste à ditadura, dados os enfrentamentos provocados pelo posicionamento político de parte dos artistas combativos em atividade no período.

Para o dramaturgo santista, a atividade do artista de teatro, estava calcada sobre a base imprescindível da liberdade de expressão, sendo esta a própria matéria-prima de seu trabalho. Seu comportamento sempre demonstrou uma desconfiança em relação à função do Estado como regulador da atividade do artista, acima de tudo dentro do contexto político que o país vivia pós-1964. A crítica de Plínio Marcos estava na concepção do censor como força em favor do aparato policial repressor da época: “nós não distinguimos: é censor, é policial. Pode ate escrever versos e peças. Se é censor, é policial. Para mim, censura é tudo policia” (KHÉDE, 1981, p.194). Diante do desejo repressivo assimilado pela censura teatral, e diante da perseguição sofrida pelo autor maldito que acabou se tornando, seu entendimento ganhou em coerência. As ações da censura teatral no Brasil durante a última ditadura militar assimilaram práticas cuja associação com os órgãos de vigilância, a exemplo dos Departamentos de Ordem Política e Social, amplificou o seu caráter policialesco e repressor, como exigia a natureza do regime implantado pelos militares à frente do poder.

Nesse contexto, o trauma pliniano atingiu um nível de descrença nas instituições como mantenedoras da ordem social e política do país. Muitos foram os episódios diante dos quais Plínio Marcos recorreu à classe teatral quando a justiça praticada pelo regime não atendia ao seu anseio por liberdade de expressão. Desde sua estreia com *Barrela* em Santos, em 1959, a

censura já se mostrou presente, tornando esta obra inédita para o grande público por mais de 20 anos. Com *Navalha na carne*, após o reconhecimento público do dramaturgo na cidade de São Paulo, as situações atingiram uma dimensão diferenciada, uma vez que a classe teatral não aceitou sua proibição, tendo a atriz Tonia Carrero à frente do episódio que garantiu a liberação do espetáculo para maiores de 21 anos. Com a primeira e frustrada encenação de *Abajur lilás*, sob a direção de Antonio Abujamra, em 1969, houve a mesma querela envolvendo o então ministro da Justiça, Gama e Silva – que considerou a peça um “atentado à moral e os bons costumes” (KHÉDE, 1981, p.192), argumento diante do qual Plínio Marcos e o elenco exigiu esclarecimentos: “[...] ele dizia que eu atentava contra os bons costumes. Então, queríamos saber se eram os bons costumes dele” (KHÉDE, 1981, p.192). A réplica do dramaturgo deixa transparecer o grau de subjetividade envolvido no procedimento da censura oficial, uma vez que bastasse a um texto ou autor não agradar – por não importa que motivo – ao censor ou mesmo ao ministro, e ele poderia ser proibido. Após o resultado que impediu a estreia de *Abajur lilás*, Plínio Marcos e a produção do espetáculo recorreram ao Supremo Tribunal Federal, sendo que o resultado frustrou a todo: 12 dos 13 juristas votaram contra a liberação da peça, apenas votou a favor, Jarbas Nobre (CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, 133).

A atriz Tônia Carrero, em depoimento concedido ao Setor Multimeios, responsável pelo Setor de Memória do Centro Cultural São Paulo, relata como se deu o seu contato inicial com a obra *Navalha na carne*, bem como o processo de liberação da peça. O elenco inicial da mencionada peça era eminentemente paulista e pretendeu divulgar a peça para o público do Rio de Janeiro – que já conhecia o texto anterior do santista, do qual a fama lhe garantiu o sucesso e a firmação como autor de teatro, em 1966, *Dois perdidos numa noite suja*. Diante da interdição da censura à exibição da peça no Rio de Janeiro, o elenco paulista da peça, composto por Ruthnéa de Moraes, Paulo Vilaça e Edgar Gurgel Aranha, sob a batuta de encenador Jairo Arco e Flexa, buscou contato com Tonia Carrero que, à época, possuía uma casa desabitada no bairro de Santa Tereza – onde a atriz guardava vasto material de luz e cenografia de peças nas quais trabalhou –, para que fosse feita uma sessão clandestina do espetáculo para convidados e pouco público pagante. O furor provocado pela possibilidade de ver um espetáculo proibido pela censura, além do fato da autoria do mencionado texto pertencer a um dramaturgo que despontava como o grande nome do teatro paulista dos últimos tempos, garantiu um enorme público em Santa Tereza naquela noite de segunda-feira do ano de 1967 (CARRERO, 1994). Naquela mesma noite, Tonia Carrero havia se

aproximado da personagem que marcaria a sua trajetória como atriz, a prostituta, Neusa Sueli, que garantiu seu engajamento pessoal na luta pela liberação da peça diante da censura.

Dessa forma, foram inúmeras as tentativas de contato com o regime, no sentido de batalhar a liberação da peça. Em meio a uma fala indignada diante das questões graves ao país, abordadas por *Navalha na carne* e a reação da censura teatral, a atriz relata da seguinte maneira os fatos referentes ao seu encontro com o Ministro Gama e Silva:

Essa peça me custou muito para ser liberada.... Foi o (Ministro da justiça) Gama e Silva quem liberou, a custo de eu e Plínio Marcos irmos um mês ao Ministério. Uma coisa incrível, até que ele me disse: “Eu quero ver o que o seu público vai dizer. Se a senhora vai ter coragem de dizer esses palavrões... eu vou aprovar.... Está bom, está bom. Já pediu demais. Vou aprovar”. E aí uma semana depois quando ele soube do estrondoso sucesso, passou um telegrama cumprimentando e achando muito bom ter liberado. Os homens públicos são assim. Tem que ficar em cima (CARRERO, 1994).

Por cinismo ou por esquecimento, o então homem forte da ditadura militar chegou a cumprimentar a atriz e o elenco pelo êxito na estreia da peça, que ele próprio considerara inadequada, chegando a interditá-la<sup>46</sup>. Esse é mais um elemento que justifica a desconfiança que Plínio Marcos manteve em relação aos homens e mulheres do poder, mesmo depois do fim do regime militar. A partir do início dos debates acerca da abertura política no Brasil, diversas foram as discussões em torno do fim da censura e o início da utilização da mais branda classificação indicativa (prática prevista pela Constituição de 1988). Para Plínio Marcos, a classificação indicativa seria um “presente” da ditadura, diante do qual a classe teatral deveria manter-se alerta. Para o dramaturgo, quando um regime autoritário “dá algum presente ao povo, por mais generoso 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” (KHÉDE, 1981, p.193). O que se nota é que Plínio Marcos não encontrou na suposta benevolência da

---

<sup>46</sup>Em documento manuscrito presente no Setor Multimeios – Seção Memória do Centro Cultural São Paulo, consta o suposto diálogo entre a atriz Tonia Carrero o ministro da justiça, Gama e Silva, com quem negociou pessoalmente a liberação da montagem de *Navalha na carne*. A suposta conversa se deu no Rio de Janeiro e foi – ao que consta no CCSP - redigida pela própria atriz em forma de diálogo:

“Ministro – Está proibida a peça. Nossa censura não pode liberar texto tão vil.

Atriz – O teatro precisa justamente de liberdade do pensamento sem censura. Pela décima vez venho aqui para lhe assegurar que se trata de obra de arte de denúncia de grave problema social e grande alcance político.

Ministro – Por isso mesmo, não! Além do mais, não encontro nenhum valor nesse texto. É imoral.

Atriz – Sr. Ministro, não desistirei. Voltarei aqui quantas vezes for preciso.

Ministro – Pois bem, minha sra. Não fosse seu prestígio junto ao público eu não hesitaria, ouviu bem, agora, a responsabilidade será sua. Quero ver o que acontece à sua carreira quando o “seu público” ouvi-la pronunciar estas palavras de baixo calão. Uma prostituta. A sra. Vai se arrepender. Não diga que não avisei”.

Peça liberada, consagração maior da carreira da atriz. Telegrama do Ministro desmemoriado congratulando-a por “êxito em texto brasileiro tão profundo e real”.

ditadura militar, durante o período de abertura política, motivos para festejar o fim da censura, afinal, segundo sua visada, o governo estaria sempre buscando outras fórmulas para censurar a classe teatral, de modo sutil, preferencialmente (KHÉDE, 1981, p.193-194).

A concepção que Plínio Marcos mantinha da função do artista na sociedade estava baseada na crença de que são eles os leitores preferenciais do conjunto gregário, capazes de formar e moldar a opinião pública (KHÉDE, 1981, p.195). Esse entendimento diz respeito à própria forma como sua geração compreendeu o papel do teatro num contexto de autoritarismo que o tolheu. A possível pedagogia do teatro pliniano permite apenas a manifestação dessa arte dentro do que a liberdade política (e de criação) vislumbra. Segundo a concepção do autor santista, não existe pedagogia possível em um panorama marcado pelo cerceamento da liberdade criadora, como aconteceu durante a ditadura de 1964. No bojo desse debate, a modalidade criativa empreendida pelo dramaturgo, como sujeito fruto de seu tempo – especialmente de uma geração de artistas que, também, lhe ajudou a compreender e aprofundar a sua própria forma de fazer e conceber o teatro –, vislumbra a ação prática no cotidiano da vida, como sendo função dos artistas e dos cidadãos de um modo geral. A convivência com as pessoas comuns seria um aprendizado para a manifestação da cidadania, elemento este que está muito fortemente presente em sua obra, especialmente naquelas que manifestam sua rebeldia em forma estética, privilegiadas por este trabalho. Para Plínio Marcos, era importante ao artista “sair do seu laboratório, para conviver com o povo” e, ao mesmo tempo, pondera que isso não significa “ser professores do povo” ou que se deve “levar os rudimentos da cultura erudita ao povo” (KHÉDE, 1981, p.198); o que o autor santista preconiza é a convivência como forma de aprendizado para a vida.

O exemplo da trajetória pliniana frente a um regime autoritário repressor quanto o autoritarismo brasileiro dos anos de 1960 e 1970, abre reflexão para o papel que os entes marginalizados têm diante de uma sociedade que, em determinados momentos, privilegia regimes de exceção em nome de um suposto bem maior para a nação (comportamento visto, por exemplo, entre a classe média urbana que sustentaram o golpe de 1964). A origem do dramaturgo santista, a sua direta ligação com os marginalizados que representou em suas peças, além de sua pouca afinidade com a educação formal – que lhe rendeu a constante acusação de ser um autor analfabeto – construíram uma subjetividade de face provocativa. Segundo o dramaturgo, sua maior contribuição para o teatro brasileiro não estava em sua dramaturgia propriamente, mas no espaço que ele abriu para que autores desencorajados, oriundos ou não das massas desassistidas, pudessem, também, mostrar seus trabalhos e fazer

teatro (KHÉDE, 1981, p.202). A dramaturgia pliniana é, em sua própria visada, um exercício de ocupação de um espaço que, até então, estava por ser preenchido. Por outro lado, Plínio Marcos recusou um lugar idealizado na história da dramaturgia brasileira ao refutar qualquer arroubo de genialidade pelo fato de ser um dramaturgo reconhecido nacionalmente que havia estudado até o 4º ano primário. Dizia: “Não sou um gênio, mas apenas um retratista do tempo mau em que vivo” (KHÉDE, 1981, p.202), e acrescentava: “Há escritores que escrevem por transbordamento e escritores que escrevem por carência. Escrevo por carência, porque neste país, nem todos que podem escrever escrevem, então, ocupo um lugar e faço reportagem do meu tempo” (KHÉDE, 1981, p.202).

Tenho efetuado aqui uma leitura da obra e da trajetória de Plínio Marcos tendo como principal pressuposto a noção de que sua relação com o regime militar, especialmente a censura, se deu a partir de uma coerência militante demonstrada por ele. É a partir disso que a noção de rebeldia ganha força nesta argumentação, rebeldia compreendida como uma forma de resistência diante daquilo que se concebe como sendo cerceador de um ideal. No caso específico do autor santista, um ideal de liberdade de expressão como garantia primordial em uma democracia amadurecida. Diante da censura, principal embate entre a dramaturgia pliniana e a repressão, Plínio Marcos sugeriu a intensificação da atividade considerada subversiva: “É preferível que fiquemos malcomportados e a censura dura. Um dia a corda racha, porque, na verdade, a tendência do homem é a dignidade. Um dia, quando tudo parece perdido, a dignidade se manifesta e recupera seus espaços (KHÉDE, 1981, p.194).

Plínio Marcos apresentou-se, na visão que tenho empreendido neste trabalho, como um caso exemplar para análise da visão de mundo e do teatro produzidas por uma geração de artistas com uma efetiva contribuição para o teatro brasileiro. Cada um dos dramaturgos, dramaturgas, atores, atrizes, encenadores, encenadoras, produtores teatrais, produtoras, que manteve atividade constante com produções durante os anos de chumbo é aqui contemplado, em maior ou menor medida, pela leitura que se empreende sobre este que foi um dos alvos preferenciais das ações policiais da censura e do regime autoritário. A seu modo, o dramaturgo santista foi um representante de uma geração que viu no teatro o espaço ideal para colocar em questão os grandes problemas nacionais – que, à semelhança de hoje, não eram poucos. Destacar a atividade de uma geração frente à censura e aos desmandos da ditadura, significa dizer que Plínio Marcos não resistiria sem uma geração que lhe calçou as ações e as possibilidades de resistência. Desse modo, o dramaturgo em destaque é fruto de um conjunto de fatores – inclusive as relações diretas ou indiretas estabelecidas entre ele e diversos outros

artistas de diferentes naturezas –, que lhes possibilitaram algum grau de resistência manifestada por sua letra. Em outros termos, resistir em Plínio Marcos, significa resistir conjuntamente, em contato com uma geração plural e, por vezes, controversa, mas com marcas ideológicas evidentes num teatro engajado politicamente.

### 5.3. O engajamento pliniano, fruto de uma geração

A rebeldia presente nessa geração de artistas, que desembocou no naturalismo tardio de Plínio Marcos, é um desdobramento do desejo coletivo de colocar no palco as questões dos homens e mulheres brasileiros como ato prioritário do teatro. Esse movimento de investigação das demandas sociais do país pelo teatro, teve início a partir dos anos de 1950, principalmente; foi dentro deste viés investigativo que se forjaram autores, autoras, diretores, diretoras, atores e atrizes que efervesceram a cena teatro circunscrita ao eixo Rio de Janeiro - São Paulo, tendo reverberado, anos depois, para outras regiões do país. Por isso, o teatro que a ditadura e a censura pós-1964 encontraram, era aquele produzido por uma geração a qual a formação considerou que fazer teatro sem trazer à tona as questões da sociedade brasileira, especialmente dos operários – e dos párias no caso pliniano –, não faria sentido. O ator, diretor, dramaturgo e biógrafo de Plínio Marcos, Oswaldo Mendes<sup>47</sup>, reflete que o teatro produzido pela geração do autor santista, bem como aquela que lhe antecedeu, foi produto de uma forte identificação com os movimentos sociais da época, movimentos universitários, movimentos operários, sindicais, tendo sido um “elemento catalisador” de todas as inquietações daquela geração (MENDES, 2013, p.6). Mendes completa afirmando que “O teatro realmente era um elemento de agitação, de subversão. Nisso eu acho que os censores não estavam errados, não, quando eles jogavam a linha deles no teatro. Eles sabiam onde era que morava o perigo. O perigo estava no palco, na ação do teatro” (MENDES, 2013, p.6). Em certa medida, a formação ideológica que parte da classe teatral demonstrou na formulação de suas concepções teatrais, justifica o pronto combate que a ditadura estabeleceu com a classe teatral, arte esta frutífera pela presença viva dos atores diante de um público igualmente vivo.

A ditadura, pelo braço da censura, tentou limitar a ação do teatro no qual a necessidade mais imediata é a ação no presente vivenciado por atores e público. O teatro, como sugere Mendes (2013, p.8), “é feito para o seu momento”, o que potencializa a sua ação

---

<sup>47</sup>O artista concedeu entrevista ao autor, específica para este trabalho, em dezembro de 2013.



como prática que depende da coletividade para se concretizar. A proibição de uma obra, por exemplo, como *Barrela*, interdita de subir aos palcos por 20 anos, compromete, em nível difícil de precisar, a própria recepção da obra, com tema, discurso, linguagem (MENDES, 2013, p.8), entre outros elementos, concebidos como leitura de/para uma determinada época e necessidade poética (e política). A ditadura compreendia que, impedindo ou retardando a manifestação presencial do teatro considerado subversivo, o regime ganharia em sobrevivência. Em determinados casos, a estratégia censória logrou êxito, em muitos outros, comprometeu os supostos arroubos de legalidade que o regime ditatorial pretendeu manter.

Não obstante o engajamento demonstrado pela geração de artistas que precedeu o aparecimento de Plínio Marcos, os marginalizados, até então, não haviam subido em cena, dentro da tendência estética apresentada pelo santista. Para Oswaldo Mendes (2013, p.4), “não havia espaço para esses personagens do Plínio Marcos no palco”; a presença delas, a exemplo das prostitutas periféricas de baixo custo, era apresentada de modo caricato pelo teatro produzido antes da sua modernização. Entretanto, foi com Plínio Marcos que os marginalizados surgiram como personagens protagonizando enredos e não mais como personagens secundárias (MENDES, 2013, p.4), tendo sua linguagem e subjetividade representadas através de uma leitura não estetizante (do ponto de vista da idealização). Através da abertura promovida pela estética empreendida por Plínio Marcos, o espaço da denúncia da situação das parcelas mais desassistidas da população garantiu um filão estético. Com isso, conquistou-se a quebra do suposto tabu, segundo o qual haveria personagens impossíveis de serem representadas no palco pela falta de um dramaturgo capaz de abordar um universo tão distanciado da realidade da classe média, a que pertencia parte dos artistas de teatro contemporânea a Plínio Marcos.

Oswaldo Mendes (2013) enxerga no fato anteriormente mencionado, uma falta de boa vontade da classe teatral para com a presença dos marginalizados como evidência anunciada por Plínio Marcos. De modo mais contundente, o que havia era uma má vontade pelo incômodo provocado pela presença marginal, como problema social crônico, que desafiava tanto setores da esquerda mais progressista, quanto da direita. A distinção e até mesmo o juízo de valor que parte de sua geração promoveu em relação aos marginalizados, encontra referência, em termos comparativos, com os protagonistas do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri e seus operários. Para Mendes (2013, p.4), esses seriam personagens com os quais estamos habituados pela convivência, em detrimento das personagens plinianas que a sua geração, de direita ou de esquerda, se recusava a enxergar: “a esquerda porque achava que

esse pessoal não ia fazer a revolução” (p.4), em detrimentos do operariado urbano e sua potencial consciência de classe. O corolário sugerido por Mendes é que Plínio Marcos “lança o olhar sobre pessoas que incomodavam até a esquerda” (p.4). O surgimento de um autor como o dramaturgo santista lançou olhar, dentre outros temas, para as contradições de uma geração de artistas que, embora embalada pelo ideal de uma revolução social, reproduziu, em maior ou menos escala, os mesmos problemas apresentados pela sociedade de modo geral, diante dos quais os próprios artistas de matiz ideológico à esquerda teceram críticas, desejosos de mudanças, esquecendo-se da fundamental autocrítica.

Plínio Marcos demonstrou uma generosidade para com suas personagens, tendo sua trajetória no teatro se condicionado quase que unicamente a um dos aspectos de sua obra: a composição dos enredos marginalizados, tema deste trabalho. Segundo Mendes (2013, p.10), Plínio Marcos teve sua própria biografia marcada por um não-ajustamento a determinadas regras autoritárias, as quais ele carregou como registro da construção do seu comportamento. Por outro lado, em determinados momentos historicamente contextualizados, mormente diante dos órgãos repressores e, no fim de sua vida, quando caiu no esquecimento do grande público e da própria classe teatral, o personagem Plínio Marcos, maldito, soube fazer uso daquilo que Mendes chama de “efeitos públicos de brigar” (2013, p.10). Ou melhor, o autor santista mantinha certo controle do seu temperamento, fazendo uso estratégico de uma das faces mais reconhecidas de seu comportamento como personagem pública. Entretanto, Mendes (2013) considera que esta característica era fruto, em certa medida, de uma espontaneidade que fazia de Plínio Marcos um hábil utilizador de arroubos intempestivos com o intuito de provocar certo impacto ou repercussão.

A citada habilidade talvez seja um dos traços da personalidade pliniana mais facilmente associáveis a uma possível transgressão, no sentido mais imediato da palavra. Não obstante, em sentido mais aprofundado, e ainda segundo Mendes (2013, p.13), a maior das transgressões do autor santista esteve resguardada pela sua dificuldade em ser um autor autorreferenciado em termos daquilo que fez subir aos palcos. Sua transgressão pode estar associada a sua leitura do universo marginalizado. Desse modo, suas obras pautadas pela poética da rebeldia são dedicadas a um universo com o qual ele se identificou mas que, a rigor, não era aquele em que ele nasceu e se formou, embora tenha convivido de perto com representativas figuras que lhe inspiraram inúmeras peças, contos e romances.

Diante do exposto, é possível inferir que a transgressão em Plínio Marcos, como ferramenta de criação ou como estratégia de sobrevivência, se apresentou como uma de suas

inevitáveis características. Esse fato seria inevitável do ponto de vista histórico, uma vez que uma subjetividade transgressiva como a demonstrada por ele é fruto direto de um tempo, daquilo que ele viveu e daquilo que o cercou (MENDES, 2013, p.14). A consequência mais imediatamente compreendida é a de que a poética da rebeldia pliniana, e a sua própria transgressão, se apresentam como exercícios de resistência, em resposta a um estado de coisas que apenas a compreensão do enfrentamento das características apresentadas por ele com o momento histórico no qual ele produziu seus trabalhos, pode fazer compreender.

Além dos elementos anteriormente abordados, a obra poeticamente rebelde de Plínio Marcos possui uma característica que a diferencia de parte das demais produzidas no seu tempo, qual seja, a palavra de ordem política que a esquerda mais tradicional do teatro preconizava. Em certa medida, Plínio Marcos resistiu a uma entrada profunda no Partido Comunista, uma vez que o seu temperamento não encontrava nesse espaço de militância uma reverberação real. Não obstante, sua trajetória foi marcadamente ligada ao campo progressista da esquerda, sem que uma filiação partidária formal se estabelecesse. A rebeldia do autor santista manifesta-se, também, na sua ação criadora que não vislumbrava no empreendimento associado à ordem partidária, um caminho possível de criação teatral. A crítica que Oswaldo Mendes (2013, p.19) efetua nesse sentido, enxerga, especialmente, na obra dos autores filiados à cartilha de criação dos partidos de esquerda, uma “rebeldia calculada”, diferente da rebeldia como fruto de uma necessidade que estava para além da militância formal. Para Mendes, os autores engajados formalmente em partidos políticos

[...] estão respondendo a uma formação - e eu não estou desvalidando ou desmerecendo - mas é dada por uma instituição, no caso, um partido com uma ideologia, com um sistema filosófico ou uma religião, você escolhe o que você quiser. Mas não tinha essa poética que é uma coisa do indivíduo, dele responder poeticamente e quase solitariamente ao mundo (2013, p.19).

Por outro lado, é evidente que Plínio Marcos respondia a uma formação, entretanto, ela seguia características que não aquelas do engajamento partidário. A contribuição do teatro engajado realizado por artistas com relação com partidos políticos e/ou organizações de esquerda era das mais próximas durante os anos de chumbo, é bastante profícua. De certo modo, esse conjunto de artistas e obras moldou um viés de escrita e de prática cênica que é, até os dias de hoje, reclamada como sendo formadora de gerações das artes cênicas. O que Mendes (2013) critica é a espécie de cortina de proteção que, supostamente, uma organização política criava em torno do artista engajado e sua obra, em detrimento da ação engajada de

Plínio Marcos. É evidente que o autor santista conhecia os riscos envolvidos e, embora tivesse discordâncias evidentes com o modo de produção dos artistas engajados partidariamente – sobretudo os ligados ao Teatro de Arena –, foi sempre um colaborador daquele espaço, tendo se referido à figura de Augusto Boal como sendo um dos formuladores do teatro do Rio de Janeiro e São Paulo, naquele período.

Foi a partir da relação que se estabeleceu entre o regime ditatorial, sob a ocupação direta da censura teatral, e a obra de um dramaturgo sem hesitação de engajamento, que Plínio Marcos tornou-se um dos autores recorrentemente proibidos entre sua geração de artistas. Sua figura alçou um lugar de prestígio na cena teatral, que rendeu algumas de suas obras *status* como símbolos pela liberdade de expressão, contra o regime autoritário e contra o cerceamento criativo. Ademais, o dramaturgo tornou-se alvo preferencial da censura, de modo tal que, informalmente, acreditava-se que havia uma lei específica que puniria todos os trabalhos com os quais Plínio Marcos estivesse direta ou indiretamente envolvido (MENDES, 2013, p.20).

Há um consenso entre as palavras de Oswaldo Mendes (2013) e da atriz Walderez de Barros<sup>48</sup> (2016), segundo a qual um dos prejuízos mais imediatos – que em certa medida tem um nível simbólico – que a censura promoveu à vida do artista está relacionado à sua dificuldade de sobrevivência. Quando a censura proibia um trabalho “não é a obra que está sendo colocada na gaveta, é a vida do autor que tá na gaveta, que não pode se movimentar” (MENDES, 2013, p.7). A interrupção “de um processo de sobrevivência” (BARROS, 2016, p.4) é apenas um dos prejuízos envolvidos na ação da censura sobre uma obra criativa, no campo do teatro especificamente e, certamente, não é o motivo mais significativo do ponto de vista do que foram os 21 anos de interdição e de aprofundamento de uma crise político-ideológica que caminhava em direção ao que a Guerra Fria sinalizava no nível da macropolítica. Para Walderez de Barros, o teatro tornou-se alvo preferencial da censura do regime militar por dois principais motivos. Primeiramente, pelo fato de ser uma arte que conta com a presença física dos atores para se realizar – fato este que potencializa a organização dos signos em cena, amplificando as apreensões daquilo que é mostrado e do que é falado, em referência à força que a palavra adquire em cena. O segundo aspecto refere-se à conjuntura histórica da ditadura que perpassou a efervescência no mundo inteiro tendo como símbolo os acontecimentos do ano de 1968. Segundo Walderez de Barros, este foi “um período de revolução, de mudança, de transformação intensa [...]. [...] era um momento em que o teatro

---

<sup>48</sup>A atriz concedeu entrevista ao autor no dia 14 de outubro de 2016, em São Paulo.

estava com uma força muito grande. Uma força política, social, artística, de renovação da cena” (p.4). Era pela via do teatro, maiormente o engajado em suas diversas matrizes pela busca de renovação dos discursos e do exercício da leitura do Brasil e suas demandas sociais, que se provocavam mudanças estruturais no campo da arte.

A perspectiva histórica abordada pela atriz pode ser tomada como sendo uma panorâmica, que reflete acerca do lugar ocupado pelo teatro naquele período. A arte de natureza engajada legou ao teatro a capacidade de reunir em conjunto uma parte da população, notadamente aquela universitária de classe média, fazendo de determinadas apresentações teatrais, verdadeiros espaços de reflexão das demandas que a ditadura legou aos artistas de teatro. Se por um lado a censura garantiu ao teatro uma aproximação de parte da população ligada à militância política do campo progressista, por outro, quando do auge da repressão ideológica, especialmente após o exílio de representantes das artes cênicas que agiam como agregadores da classe teatral, o teatro se viu diante de um impasse que refletiria os rumos que ele tomaria. Esse fato representou uma mudança em seu percurso, cuja avaliação não é elementar. Para Walderez de Barros, torna-se difícil imaginar o destino do teatro sem a ebulição provocada pelo maio de 1968 na França e por todos os acontecimentos em torno do ano em questão. Nesse período, “todas as artes estavam em ebulição, novas fronteiras desbravadas, era um momento assim... [...]. E de repente há uma ruptura nisso tudo” (2016, p.5). Diante disso, os acontecimentos pós-1968, de certo modo, representaram uma derrocada na atividade teatral, dada a força impositiva que a censura ganhou após da publicação do AI-5.

O suposto vazio cultural que determinados autores vislumbraram na criação artística brasileira dos anos de 1970 se comunica, em certa medida, com o que Barros (2016) reflete em sua fala. O que a censura e o regime militar coibiram está para além de alguns textos proibidos de subirem à cena; o que se viu foi o impedimento de determinadas experiências de renovação da cena teatral, diretamente relacionadas ao debate aberto dos grandes problemas do país, legando a esse conjunto de artistas, como possibilidade criadora, uma estética que só se realizaria pela via da resistência rebelde. De acordo com Barros (2016), é preciso tempo para que um teatro cerceado se reerga e volte a realizar algo com vitalidade (p.5): “eu acho que esse foi o grande prejuízo histórico, particularmente de teatro” (p.5). Há prejuízos na ação censória, prejuízos para toda uma geração de artistas, na carreira, prejuízos financeiros, entre outros. Entretanto, as formulações encontradas por diversos artistas para sobreviver sem a agressão do tolhimento da palavra com liberdade, foram múltiplas. Para cada ação, houve

uma reação e esta é uma das características do teatro desse período, do qual as estratégias acionaram a vertente rebelde de parte dos artistas, entre eles Plínio Marcos.

Parte da classe teatral encontrou um caminho da criação insubmissa ao estado de coisas que acometia o país destacando-se – no caso específico do autor santista – como sendo a sua marca de estruturação artística. No contexto do teatro dos anos de 1960, a resistência desse autor e de parte de sua geração tornaram-se possíveis pelo entendimento de que, como sugere Barros (2016), “a censura não estava na pena, na caneta [...], o pensamento não foi censurado. Podia não estar sendo exposto, mas ele continuava vivo” (BARROS, 2016, p.6). A formulação de práticas insubmissas no teatro se deu a partir dos artistas aos quais ainda cabia a alternativa de permanecer no Brasil e, com base em elementos de uma possível resistência, tornar as suas práticas em material cenicamente viável, embora, como é o caso de Plínio Marcos, muitas das peças tivessem sido sistematicamente censuradas, sendo algumas proibidas.

A resistência do teatro frente ao regime militar e a censura deu-se em nome de um projeto de liberdade de expressão com o qual os artistas identificavam-se fortemente. O que se via em disputa era a própria necessidade de sobrevivência contra a obediência exigida por uma sucessão de governos ditatoriais. Mesmo diante de uma gama de artistas com vertentes e concepções de teatro diferenciadas, a classe teatral galgou um grau de unificação, caracterizando-se como grupo resistente ao Estado de exceção em que o país foi colocado. Para Walderez de Barros (2016), o reconhecimento de uma batalha coletiva foi fundamental para a resistência nos palcos. Para além disso, a classe teatral compreendia que, na reflexão da atriz, “o inimigo era comum, muito visível e muito forte. Então, nesse sentido, a gente se fortalece. Quando você identifica com muita clareza o inimigo, você acaba ficando forte” (p.6). Da atitude da ditadura e da censura em reconhecer o teatro como escopo das ações contra uma suposta subversão, surgiu a reação da classe teatral, que se insurgiu contra as medidas inibidoras da liberdade artística impostas pelos ditadores.

A principal estratégia utilizada pela classe teatral foi ter conseguido reduzir suas inúmeras divergências em nome de um projeto que dizia respeito a todos e todas, sem distinção. Artistas com projetos estéticos sabidamente díspares e, em certa medida, contraditórios, buscaram no agregamento coletivo um caminho de luta contra o regime que tolhia o teatro. Como uma pequena mostra da diversidade de artistas diretamente envolvidos nas ações artísticas “contra a censura, pela cultura”, é possível destacar: Cacilda Becker, Fernando Torres, Eva Todor, Augusto Boal, Ruth Escobar, Bráulio Pedroso, Fernanda

Montenegro, Walmor Chagas, Tônia Carrero, Zé Celso Martinez Correa, Norma Benguel, Antonio Abujamra, Ety Fraser, Sérgio Mamberti entre inúmeros outros. O corolário possível a partir da miscelânea de artistas e tendências demonstradas a partir dos nomes elencados é o de que a classe teatral não agiu unicamente pela paixão, pelo contrário, havia uma estratégia nas ações antiautoritarismo baseada na coadunação de artistas mais diversamente possível.

A classe teatral estava frente a um inimigo visível, portanto, diante do qual era possível conceber ferramentas de resistência. Para Walderez de Barros (2016), os artistas, com o temperamento próximo da transgressão como necessidade básica, exerciam uma “rebeldia contra os inimigos clássicos”, ou melhor, contra a sociedade burguesa que estabelece normas, rigidamente configurando um padrão comportamental (que atinge o nível ideológico) que todos devem adotar. Diante disso, os artistas esforçam-se – no passado e no presente – para fazer ruir o “arcabouço social no qual a gente vive, sem respeitar muito aquilo que já tá estratificado [...]. [...] tenta provocar uma ruptura mesmo nos valores morais, inclusive. Isso é o que o artista sempre fez ao longo da história” (2016, p.7). A perspectiva apontada pela atriz está em acordo com a visão do papel dos realizadores culturais demonstrada por sua geração, para a qual os artistas estão em posição privilegiada diante de seu tempo, como leitores da vida por vias diversas daquela ligada à racionalidade. O artista que não propõe rumos (estéticos e/ou políticos), se arrisca a repetir o que é imposto pela norma estabelecida, sem romper estruturas, sem propor transformações (BARROS, 2016, p.7).

No depoimento concedido ao Setor de Memória do Centro Cultural São Paulo, a atriz Tônia Carrero (1994) dá detalhes sobre o processo de criação da personagem Neusa Sueli, interpretada por ela em 1967. O testemunho da atriz mostra indícios de como uma artista pertencente à geração na qual também esteve Plínio Marcos, pensa e concebe o teatro. A atriz não se notabilizou pela produção de um teatro deliberadamente militante de esquerda, entretanto, seu engajamento na busca da liberação pela censura e posterior produção da peça *Navalha na carne*, lhe colocou na fileira dos artistas de teatro que lutaram pela liberdade de expressão. A leitura que a atriz faz do teatro social de Plínio Marcos, especialmente da referida peça e os aspectos concernetes ao cruzamento moral e ideológico da construção de sua personagem e da montagem do espetáculo, trazem detalhes importantes de serem abordados.

É patente que ter protagonizado *Navalha na carne* provocou uma mudança no modo como Tonia Carreira concebia o teatro até então. Sua busca pelo entendimento do texto e da

personagem Neusa Sueli fizeram de sua parceria com Fauzi Arap um encontro profícuo entre uma atriz e um encenador. Como laboratório, a atriz narra que o encenador utilizou alguns recursos com fins cênicos, sendo a atriz obrigada a andar em transporte público, ir ao bairro boêmio da Lapa, no Rio de Janeiro, beber em “bibocas” e “olhar na cara daquelas mulheres, o jeito delas serem” (CARRERO, 1994,). Foi Arap quem, de certo modo, apresentou *in loco* o que a atriz chama de “sub-mundo” carioca, além de ter feito o elenco compreender “todo o sofrimento do brasileiro mais pobre e que já caiu na marginalidade total, tendo que roubar”. É a própria atriz – além da crítica – quem considera esta uma grande transformação em sua carreira, mormente pela concepção e pelo “sub-texto que o Fauzi [Arap] conseguiu criar, de sofrimento, de doçura” (CARRERO, 1994). O referido encenador foi diretamente responsável pelo êxito do espetáculo, que representou uma busca estética para Tonia Carrero, até então uma atriz fortemente associada a personagens femininas distantes de uma prostituta de baixo custo, como a composta por Plínio Marcos em sua *Navalha na carne*. A partir da possibilidade de construção de personagem tão complexa psicológica e fisicamente, a atriz pondera que, em um aspecto que demonstra certo grau de sororidade, conseguiu comover a todos, mas principalmente as mulheres, mostrando da personagem Neusa Sueli, “o lado humano que ela de vez quando deixava (vir) à tona. [...]. Isso foi muito bom pra mim. Me aprofundou... Porque numa carreira você assim que começa tem que mostrar alguma coisa” (CARRERO, 1994).

Durante o processo de ensaio de *Navalha na carne*, a atriz evidencia o que era ação comum contra os espetáculos considerados subversivos: a constante ameaça por parte dos grupos organizados que atuavam em defesa da ordem do regime militar. Carrero confessa o medo diante das ações de um grupo organizado, que já havia promovido diversas ações em diferentes teatros das grandes cidades do Brasil. A atriz pondera que, diante da incerteza frente a um suposto ataque, o elenco de *Navalha na carne* havia decidido não levar o espetáculo ao estado de Minas Gerais, por receio da recepção de um espetáculo que trazia em seu bojo a relação de uma prostituta com o seu cafetão, triangulada por um zelador homossexual. A questão foi melhor avaliada e o suposto conservadorismo da “tradicional família mineira” – enxergado pela atriz – associado ao receio dos ataques do Comando de Caça aos Comunistas, foram responsáveis por um fenômeno: durante a temporada mineira de *Navalha na carne* foi publicado em um dos jornais locais um artigo de autoria coletiva (é possível inferir), com a assinatura constando “Mulher Mineira”, “agradecendo a elucidação daquela grave chaga social” (CARRERO, 1994). Não obstante o seu baixo calibre ideológico de esquerda, a atriz



considerou a comunicação conseguida com as mulheres das plateias mineiras – a partir de sua personagem –, como sendo uma de suas glórias: “para mim foi muito importante aquilo. Elas entenderam. Fazer mulher preconceituosa entender que a gente está fazendo uma peça como uma denúncia social, é muito importante. Elas todas avançam em inteligência e compreensão [...]” (CARRERO, 1994).

As ações de repressão, desde as que tinham origem no poder institucionalizado, às ações dos organismos de terrorismo de direita, atingiram muitos artistas, inclusive aqueles que, a exemplo de Tonia Carreiro, não estiveram associados, a rigor, ao teatro engajado. Sua participação nas ações de protestos de desacordo com o regime militar, deram-se estritamente contra a censura, pela liberdade de expressão, em detrimento de um empenho no fim do regime ditatorial. Por outro lado, a atriz desempenhou um papel preponderante como a protagonista da montagem carioca de *Navalha na carne*, peça de um autor recém estreante para a cena paulistana e carioca, com interesse em investigar sem esteticismos os personagens marginalizados brasileiros.

Além de atores, atrizes, diretores, diretoras entre outros entes da execução teatral, Walderez de Barros (2016) faz uma abordagem acerca do papel resistente de uma das figuras mais representativas do teatro durante os anos de chumbo. A atriz refere-se ao protagonismo dos produtores teatrais, que investiam em espetáculo de investigação social e política do Brasil. Os longos processos de censura, em geral, representavam espaços de tempo nos quais a incerteza e a dúvida sobre o que estava prestes a subir ao palco se concretizaria como evento cênico. Portanto, investir montantes financeiros na produção de um espetáculo sobre o qual não havia garantia da liberação pela censura, representava um negócio de risco, se observamos a questão unicamente do ponto de vista da perda no nível monetário. Por outro lado, os produtores, embora não perdessem seu caráter de empreendedores do campo da cultura, garantiram a realização de importantes espetáculos na trajetória, acima de tudo, do teatro político dos anos de 1960 no Brasil. A ressalva abordada por Barros (2016), considera certa hierarquia da memória que vê nos atores e diretores, principalmente, os sustentáculos de um teatro de resistência, em detrimento do produtor que investe, sem garantias acerca do sucesso, fracasso, liberação ou proibição da obra. Na visada elaborada pela atriz, o produtor torna-se um resistente na medida em que, diferentemente de atores e diretores que deixam de ganhar dinheiro executando um espetáculo que é proibido pela censura, algumas vezes, perdem o dinheiro investido.

#### 5.4. Plínio Marcos e a *I Feira Paulista de Opinião*

No sentido de fortalecer o papel da produção de teatro diante da censura, as experiências coletivas de grupos demonstraram uma parte das possibilidades de resistência em tempos de cerceamento censório. O Teatro de Arena protagonizou, como produtor, curador e diretor artístico, um dos eventos mais contundentes que a classe teatral promoveu diante dos desmandos da censura do qual também fez parte Plínio Marcos: a *I Feira Paulista de Opinião*, sob direção artística de Augusto Boal, que aconteceu no teatro Ruth Escobar, aliás, produtora e atriz, protagonista direta e indireta de diversos episódios envolvendo o regime militar e o teatro.

A ideia inicial da *I Feira Paulista* partiu de Lauro César Muniz, que pretendia refletir acerca dos acontecimentos do Brasil e do mundo daquele ano, 1968, tendo como fim a construção de uma colagem de textos dramáticos escritos por diversas mãos, a partir do tema “Os sete pecados capitalistas” (MUNIZ, 2016, p.17), em uma nítida ação que pretendia fazer frente ao momento histórico e à liberdade de expressão então reduzidas. No entanto, foi a partir do acordo do encenador Augusto Boal em dirigir o espetáculo, que se deu o arremate final. Boal propôs a cinco dos mais destacados dramaturgos engajados naquele momento o seguinte questionamento: “o que você pensa do Brasil de hoje?” (MUNIZ, 2016, p.18). Colaboraram com peças curtas que compunham o conjunto do espetáculo, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos e Augusto Boal. Além destes dramaturgos, a *I Feira Paulista de Opinião* recebeu a colaboração de artistas plásticos, poetas, além de ter como entremeios das cenas, canções especialmente compostas para a peça por Gilberto Gil, Ary Toledo, Edu Lobo, Caetano Veloso e Sérgio Ricardo.

A estreia do espetáculo deveria correr dentro da mais ordinária rotina dos acontecimentos relativos à censura, incluído aí a submissão do texto ao seu parecer. Entretanto, a censura, sem alegar motivo plausível, retardou na entrega do seu parecer, prejudicando a estreia. Após a chegada do parecer censório, foram constatados cerca de 84 cortes que inviabilizariam qualquer entendimento possível do que subiria à cena. Em um ato deliberado de insubmissão – que a própria classe chamou de ato de “desobediência civil” (CARVALHO e ROCHA, 2016, p.12) –, os artistas de teatro da cidade de São Paulo realizaram a estreia do espetáculo sob um tenso panorama, inclusive sofrendo ameaças explícitas de agressão e/ou prisão que chegavam aos artistas das mais diversas maneiras,

codificadas ou diretamente anunciadas. Estava à frente de tal ato de desobediência a atriz Cacilda Becker, que usou do seu prestígio para se responsabilizar pela estreia sem o devido alvará de liberação da censura. A estreia da *I Feira Paulista de Opinião* se deu, como aborda Carvalho e Rocha (2016, p.13), como uma experiência de “cultura política”, aliás, como diversos trabalhos do teatro e da dramaturgia reconhecidamente militantes produzidos nos anos de 1960 e 1970 no Brasil. No dia seguinte à estreia, a polícia manteve-se em frente ao teatro Ruth Escobar, impedindo a subida dos artistas ao palco. Na segunda noite da temporada, o que se viu foi um movimento de resistência baseado na solidariedade de outros artistas que, a exemplo de Fernanda Montenegro que, em cartaz no Teatro Maria Della Costa, interrompeu a exibição do seu espetáculo, *O Homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes, para que o elenco da *I Feira Paulista de Opinião* executasse o conjunto de canções do espetáculo. A esse episódio seguiu-se outro, dada a continuidade das ações do exercício junto ao Teatro Ruth Escobar no terceiro dia de temporada: seu elenco, bem como o público, partiram para Santo André para uma apresentação em um teatro da cidade no qual uma ação da polícia seria mais dificultada (CARVALHO, 2016, p.212).

O provocativo título dado por Boal ao texto, que figurou no programa do espetáculo, não deixa dúvidas acerca da diretiva ação protagonizada pela classe teatral, acertando diretamente o centro ideológico do regime e a sua caçada a toda forma de subversão. Boal (2016, p.24) lembra, no citado documento “Que pensa você da arte de esquerda?”, que “a principal tarefa de todo cidadão, através da arte [...], é a de libertar o Brasil do seu atual estado de país economicamente ocupado e derrotar o invasor” (BOAL, 2016, p.24). Boal alude ao ideal que lhe acompanhou como homem de teatro durante toda sua trajetória artística. Dentro do contexto do debate político dos anos de chumbo, nem mesmo a problematização das trocas econômicas desproporcionais entre o Brasil e “o invasor” – naquele momento personificado pelos Estados Unidos, deixou de ser abordada. Boal alinhou-se, desse modo, a uma modalidade de artista que, como Plínio Marcos e outros de sua geração, viu no papel combativo da arte uma forma de investigação dos problemas da sociedade brasileira, fosse ela desenvolvida à luz de um marxismo direto ou não. Entretanto, o teatro sem o calibre politicamente largo representaria, no dizer de Boal, a renúncia dos artistas nela envolvidos à “cidadania artística brasileira” (2016, p.24).

O pensamento de Boal manifesta o espírito de uma época da produção teatral no Brasil, da qual ele não apenas fez parte, mas foi um dos “formuladores” do ideário do teatro militante da época, como Plínio Marcos a ele se referia. Desse modo, o golpe de Estado de

1964, demandou da classe teatral uma postura que dizia respeito à forma como este conjunto de artistas, especialmente Boal, vislumbravam suas relações com a verdade no campo da cultura político-ideológica. Para ele, a “arte é sempre a manifestação sensorial da verdade e não está dizendo a verdade o artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros [...]” (BOAL, 2016, p.25). Em outros termos, Boal sintetiza alguns dos ideais da arte e do teatro dos anos de 1960, os quais deveriam perpassar a compreensão ética da atividade do artista de teatro e a crítica conjuntural (que, por sua vez, perpassaria a crítica ao imperialismo, a luta pela liberdade de expressão, além do diagnóstico dos problemas crônicos da sociedade brasileira, suas injustiças e desafios) (SANTOS, 2016, p.228). Embora guarde em si todo o receituário de uma atuação política por vezes fortemente pragmática, fruto daquilo que Mendes (2013) aproximou ao entendimento de uma noção de “rebeldia calculada”, Boal foi um demarcador de espaços para o teatro engajado, em todas as suas vertentes.

De fato, o golpe de 1964 trouxe uma nova conjuntura que coube ao teatro refletir e compor os elementos conjunturais contra os agentes da repressão que se manifestavam contra diversos setores social, sendo a classe teatral uma das mais atingidas. A *I Feira Paulista de Opinião*, como espetáculo de concatenação de uma estratégia de resistência, buscou reunir as mais diversas tendências do teatro engajado brasileiro, cujo fito era o de dar visibilidade à causa da liberdade de expressão, bem como buscar uma realização de classe (teatral), diversa, porém, com algum grau de unidade ideológica.

Boal identifica ao menos três tendências na dramaturgia ideologicamente consequente à esquerda produzidas até então: 1) o neorealismo, tendo como principal expoente Plínio Marcos e suas personagens marginalizadas e sem perspectiva; 2) a tendência a que se dedicou o Teatro de Arena, chamada por ele de “Sempre de pé”, de característica marcada pela constante busca de enredos didaticamente viáveis, maniqueístas e proponentes de uma ação prática (diferentemente da tendência pliniana que, segundo Boal pecava por não mostrar um caminho de superação da realidade abordada); 3) a tendência “Chacriniana e Dercy de sapato branco”, da qual o divulgador seria José Celso Martinez Correa. Dentre todas, esta última era considerada por Boal como sendo a mais relapsa do ponto de vista do alcance real de uma modificação das relações sociais de exploração e desigualdade (BOAL, 2016, p.29-30-31). Não obstante as divergências entre as diferentes correntes, o fato é que a *I Feira Paulista de Opinião* reuniu em torno de si, contra a censura, os quadros mais importantes do engajamento

artístico de então, com o intuito de promover uma análise conjuntural capaz de trazer à tona novos rumos para o teatro como possibilidade de futuro.

A *I Feira Paulista de Opinião*, dadas as condições e a forma como os artistas ali envolvidos escolheram concebê-la, representou, no contexto do teatro durante o regime militar, “a última grande tentativa de compreensão e elaboração produtiva da crise estética, política e econômica que tinha sido lançada sobre o movimento cultural do país a partir de 1964” (CARVALHO, 2016, p.201). De fato, o mencionado espetáculo buscou dar uma resposta, no âmbito estético, aos problemas que eram profundamente arraigados à cultura (maiormente política) brasileira. O autoritarismo latente e a existência de uma elite senhorial detentora de muito poder, seriam, é possível inferir, fatores mantenedores das desigualdades que, à época, assombrava pelos números alarmantes, mostrando-se como um dos grandes desafios da sociedade brasileira daquele período. Desse modo, mais do que levantar um diagnóstico acerca do panorama dos problemas enfrentados pelo teatro dentro do regime autoritário e suas consequências na manutenção das desigualdades, a ação era propositiva e, em certa medida, pretensiosa como estratégia de resistência.

A classe teatral engajada em um projeto estético de esquerda em suas diversas vertentes, compreendeu que era papel do teatro promover a desobediência em nome da ordem. Isso significa dizer que não seria possível para esta modalidade artística, dentro de um regime autoritário, promover este enfrentamento sem que a ação rebelde fosse evocada. O teatro moderno produzido pelos ventos pré-golpe – que apresentou importantes frutos a partir da década de 1950, inaugurou a investigação de novos contornos estéticos e políticos que se aprofundaram durante os anos pré e pós-golpe militar. A tendência foi a grande responsável por evidenciar, num viés ideologicamente formatado à esquerda, um dos grandes impasses do Brasil de então: “a luta entre o atraso e o avanço da nação”, como sugere Carvalho (2016, p.207). Assim, a *I Feira Paulista de Opinião* representou, também, o desejo de “reorientar a prática coletiva segundo uma perspectiva de dialética teatral”, bem entendido, o aludido espetáculo pretendeu unificar as diversas visadas acerca do teatro engajado de então, para realinhar as diretrizes de um projeto rebelde de teatro que estava sob pressão ideológica de grupos de extrema direita, além do papel da censura teatral no tolhimento intelectual e criativos daqueles artistas ali alinhados. Em outros termos, o teatro engajado não se sustentaria sem ações que demonstrassem a coletivização da arte de esquerda – em todas as suas diferentes correntes –, desobediente e ideologicamente formatada.

As críticas de Augusto Boal em relação à produção dramatúrgica que não estavam alinhadas à corrente denominada por ele de “Sempre de pé”, surgem no sentido de buscar o alinhamento necessário à unificação da classe teatral. De fato, sem a compreensão do contexto histórico do autoritarismo de então e, principalmente, sem uma ação que fortalecesse a classe teatral como conjunto diverso em busca de uma unidade, esta categoria artística teria resistido menos aos impactos das ações repressivas, dentre elas, a censura. Boal preconizou em seu teatro a construção de personagens e enredos que servissem como espelhamento para as plateias, em uma ação estética que vislumbrava a atitude diante de uma realidade politicamente necessitada de atos heroicos de militantes engajados. Entretanto, o desejo de Boal, embora fosse fruto de uma sincera militância, demonstra certo grau de autoritarismo interno que rondava as portas do Teatro de Arena. Para Augusto Boal, a militância pelo teatro e a organização do teatro engajado de esquerda, eram atitudes necessárias, todavia, não sob qualquer perspectiva ideológica, mas sob aquela preconizada pela sua própria concepção do teatro e da política que deveria ser adotada pelos demais. Nesse viés interpretativo impresso por Augusto Boal, as dramaturgias de Plínio Marcos e aquela posta em prática pelo Teatro Oficina – para citar as vertentes por ele criticadas –, adotavam uma perspectiva de teatro que, embora resguardassem motes interessantes, estariam mais próximas de uma descrição de estratos de uma sociedade injusta, em detrimento de um teatro dialético capaz de gerar uma prática consciente por parte das plateias. Estes teatros não teriam a capacidade de gerar o desejo de insubmissão necessário à luta real pela recuperação da democracia e da superação dos desafios sociais do Brasil.

Foi o próprio Augusto Boal quem deu nomenclatura à estratégia que deveria ser a mais recomendada como forma de enfrentamento do regime militar e da censura: a “guerrilha teatral” (BOAL, 2016, p.257). A técnica do dramaturgo se aproximaria, portanto, daquela utilizada por grupo de luta armada das cidades e dos campos, baseadas em ações programadas, cujas atuações se dariam de modo repentino e implacável. Em sua avaliação do enfrentamento praticado por sua geração de artistas, em especial dos acontecimentos em torno da *I Feira Paulista de Opinião*, o criador do Teatro do Oprimido ponderou:

Não queríamos dar lições: estávamos encruzilhados. Queríamos que soubessem que existíamos, inquietos [...]. Fôssemos pintores de naturezas-mortas, seríamos sem culpa; teatro é natureza-viva; quando se mostra, tem sentido, direção, destino – éramos responsáveis pelo que dizíamos. Esta, a nossa verdade: incerteza. Como dizê-la? Espetáculo mural [em referência à *I Feira Paulista de Opinião*], o pensamento contraditório, opções diversas. Calendoscópio. (BOAL, 2016, p.258)

Augusto Boal reconhece o valor de todas as manifestações presentes no espetáculo, em uma demonstração de que suas discordâncias em torno das poéticas empreendidas por outros artistas eram fatores menos relevantes diante dos riscos que a manutenção do comportamento obediente poderia acarretar frente ao avanço do conservadorismo político no poder institucionalizado. Por outro lado, o citado encenador exerga um grau de exagero nas ações de sua geração de teatro, em uma demonstração de amadurecimento como artista e como militante: “era nossa existência, criando” (BOAL, 2016, p.259). Diante de um regime autoritário que alavancava a violência como prática institucionalizada, a saída teria que ser com algum grau de violência estética, como demonstrou a geração aqui enfocada. A incompatibilidade ideológica entre arte e regime ditatorial é desvelada por Augusto Boal, que questiona de que modo pode estabelecer a sua criação “um artista em ditadura? Se o artista é aquele que, livre, cria o novo, e a ditadura aquela que, fazendo calar, preserva o velho?” (BOAL, 2016, p.259). Como aqui tenho recorrentemente reiterado, a arte manifestou-se de modo a demonstrar todas as suas possibilidades em liberdade. Contudo, quando o autoritarismo ascendeu, o teatro encontrou caminhos para manifestar a sua discordância, inevitavelmente. Em outros termos, tempos históricos difíceis podem condicionar à construção de tendências poéticas. No caso da geração pliniana, e especificamente no caso de Plínio Marcos, a rebeldia se impôs como possibilidade real.

A dramaturgia de Plínio Marcos encontra amparo dentro do conceito de “guerrilha teatral” abordado por Augusto Boal, embora as obras do autor santista aqui incluídas no conjunto teórico da poética da rebeldia estejam associadas a um neorrealismo, tardiamente constituído na literatura dramática do Brasil. Não obstante, o conceito abordado por Augusto Boal alcança a obra de Plínio Marcos do ponto de vista dos princípios que mobilizaram a prática artística do dramaturgo Santista. A participação de Plínio Marcos na *I Feira Paulista de Opinião*, entretanto, se deu com uma peça curta intitulada como *Verde que te quero verde*, obra de tom marcadamente satírico, estética diversa do conjunto de obras realizado sobre a base naturalista. A divergência estética da peça, entretanto, não a afasta do conjunto de obras plinianas que promoveu a sua abertura e reconhecimento como autor dramático para o público de São Paulo. Muito menos *Verde que te quero verde* destoa do ponto de vista do engajamento como prática artística do dramaturgo santista. A peça aborda de modo mordaz o cotidiano da censura teatral, sendo a única a trazer diretamente este tema dentro do conjunto do espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*. A ação desenrola-se a partir do diálogo entre o

Chefe da censura com o seu Subchefe, sendo que o elemento da obra que haveria de provocar a ira de grupos ideológicos de direita e do próprio governo militar, era a caracterização dos protagonistas da peça: o chefe representado pela figura de um macaco (“com rabo e tudo”, segundo a rubrica) e o subchefe vestido de soldado (uma representação evidente de um agente das Forças Armadas). A peça alude ao Serviço de Censura praticada por agentes militares, a partir de uma verve humorística muito próxima da linguagem do circo, aliás, universo presente no início da formação de Plínio Marcos como artista de teatro. As interpretações dos atores Renato Consorte, Rolando Boldrin e Paco Sanchez, e os diversos improvisos cômicos, acrescentaram o escárnio ao contexto de ridicularização no qual o dramaturgo colocara dois agentes militares – um deles, primata – que, em um dos momentos mais hilários do espetáculo, atiravam fezes na plateia.

O espetáculo serviu como uma bandeira de divulgação da discordância da classe teatral com o regime implantado a partir de 1964. A adesão do público se deu mais pelo reconhecimento da causa da classe do que pelo valor propriamente estético encontrado ali. Embora nele figurassem artistas dos mais renomados naquele momento, as dramaturgias encenadas não compõem as melhores safras dos autores presentes. O ato de desobediência havia conquistado o público que, também foi responsável pelo sucesso do referido espetáculo. As proporções que adquiriu a *I Primeira Feira Paulista de Opinião*, bem como a repercussão diante do público, fizeram com que vários de seus integrantes sofressem ameaças por parte de grupos de milícias em prol do governo militar. Augusto Boal (2016) afirma que o elenco chegou a utilizar, nos bastidos do espetáculo, como forma de aquecimento, armas de fogo, como método de autodefesa em caso de um ataque real por parte do CCC – como havia acontecido com o elenco de *Roda viva*. De modo semelhante, ao final do espetáculo, membros do elenco apontavam armas para a plateia, por trás das cortinas, caso os estudantes estrategicamente instalados em frente à ribalda sinalizassem alguma tentativa de ataque por parte de grupos milicianos (BOAL, 2016, p.261-262). De acordo com Cecília Thumin Boal (2016), o verdadeiro alvo do CCC ao atacar o elenco da referida peça de Chico Buarque seria, em verdade, o elenco da *I Feira Paulista de Opinião*, “devido à sátira aos militares” (BOAL, 2016, p.279) na peça de Plínio Marcos. O próprio autor santista sofreu diversas ameaças realizadas por telefonemas anônimos a sua residência, em forma de ameaças de atentados ou mesmo de prisão. O dramaturgo santista relata sua prisão, na qual um general do exército lhe interroga os motivos de ter escrito a peça, “essa dos gorilas” [em referência à *Verde que te quero verde*] (MARCOS, 2016, p.274). Ao comentário do general, Plínio Marcos respondeu:



“eu queria humanizar o exército” (p.274). A resposta provocativa partiu do dramaturgo que, a pretexto de humanizar os detentores do poder, os representa como macacos que defecam, para delírio cômico da plateia. O autor santista permaneceu preso em torno de uma semana e, devido ao sucesso de seu personagem na novela Beto Rockefeller, foi liberado, sem sofrer tortura (aliás, uma exceção à regra).

Como uma contra face da obra pliniana e tendo como ferramenta a mesma ironia satírica, *Verde que te quero verde* critica, também, o comportamento da classe teatral diante do impasse entre lutar pela liberdade de expressão, contra a ditadura, e a manutenção de certo conforto adquirido ao longo de carreiras sofrivelmente instaladas no panorama artística da época. Em uma das cenas do texto, são representados atores reunidos em assembleia na qual a deliberação deve decidir entre uma greve de fome – como resistência à censura – ou a ida imediata do elenco ao restaurante Gigetto, tradicional pela presença da classe artística em São Paulo. O olhar de Plínio Marcos criticava o comportamento de sua própria classe, demonstrando, em certa medida, seu lugar dentro do panorama do teatro de São Paulo. De certo modo, o artista santista não considerava-se integralmente parte daquela classe, especialmente quanto aos comportamentos relativos à publicização da imagem e a decorrente fama. A sua discordância estava na forma de alienação da arte, em detrimento da transformação do teatro em uma tribuna na qual a liberdade desse a tônica. Do mesmo modo, sua crítica estende-se aos grupos ideológicos que buscaram um alinhamento compulsório de parte de classe teatral de matiz ideológico mais à esquerda. Tanto a alienação completa ou dissimulada, quanto a compulsão militante, foram alvos de críticas discordantes por parte de Plínio Marcos que, mais do que uma autonomia de ação, buscou um diálogo democrático na relação que estabeleceu com sua geração, na qual a união seria uma prerrogativa, sem que as individualidades deixassem de ser levadas em consideração.

#### 5.5. O *Estadão* contra o teatro

O mencionado ato de desobediência civil promovido pela classe teatral, quando da estreia da *I Feira Paulista de Opinião*, se deu no dia 7 de junho de 1968, ao que se seguiram alguns acontecimentos relativos aos desdobramentos do espetáculo. Dentre os fatos mais representativos dos impactos da peça, as páginas do jornal *O Estado de São Paulo* do dia 11 de junho daquele ano reverberava em seu editorial, em tom de irrestrito apoio, o discurso do

deputado Aurélio Campos, no qual exige ações mais rígidas da censura ao teatro, supostamente imoral, como o que se produzia àqueles dias. O tom do editorial está de acordo com as palavras do deputado. Ademais, o jornal executa uma avaliação genérica da produção teatral vista nos teatros da cidade de São Paulo durante a década de 1960, sob a perspectiva dos quesitos artísticos que qualificariam ou desqualificariam as obras representadas. O editorial critica os “excessos que se tem verificado em representações teatrais no terreno do desrespeito e aos mais mezinhos preceitos morais” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1968<sup>49</sup>).

A crítica moralista do teatro foi uma constante ao longo dos anos de existência da censura no Brasil e as palavras do referido editorial apenas manifestam o que, em certa medida, reverberava em determinados grupos sociais, mormente aqueles alinhados a uma empatia conservadora da sociedade brasileira. Ainda segundo o editorial, a censura, mais do que não executar o seu trabalho de forma eficiente, revelou em relação ao teatro “uma enorme complacência” que deveria ser combatida, o que não caracterizaria, segundo o jornal, “restringir a liberdade artística” mas “coibir a mais reles e agressiva das licenciosidades” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1968). A partir da natureza da crítica que o editorial aborda, o deputado a quem o jornal manifesta concordância, leva em consideração, para a análise do conjunto dos espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo aquele ano, provavelmente, a encenação da peça de Chico Buarque sob a perspectiva da encenação de José Celso Martinez Correa. Evidentemente, um recorte bastante restrito que revela parte do pensamento moralizante da classe política, fruto de parte da sociedade brasileira igualmente apegada ao conservadorismo ideológico.

O editorial exalta, como recomendação à classe teatral, sem citar exemplos, produções nas quais a principal preocupação fosse a interpretação do momento de transição em que o país vivia, bem como uma produção que refletisse “com honestidade e grandeza [...] as atuais preocupações humanas”. Essas seriam as características dentro das quais o teatro criticado pelo Estadão não se enquadraria, pelo contrário, os espetáculos produzidos naquele momento não seriam “obras de pensamento” pois

[...] nelas nenhuma tese se defende, com elas não se busca a beleza, longe estão de poderem ser consideradas obras de arte. O que com elas se pretende é “*épater les bourgeois*”, chocá-los com o que geralmente não passa de meras grosserias e, paralelamente, excitar o que há de menos incontornável

---

<sup>49</sup><http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680611-28578-nac-0003-999-3-not>

na área instintiva dos malformados de espírito (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

A crítica do *Estadão* chega a seu ponto fundamental ao abordar o conteúdo explicitamente ideológico de esquerda preconizado por parte da produção teatral de destaque na década de 1960. As ações desses artistas, dentre os quais Plínio Marcos figura, são reduzidas pelo jornal como provocadoras de um artificial confronto, com o fim de “surpreender [negativamente] os burgueses” pelo choque provocado pelo estudo dramaturgicamente da realidade brasileira à luz das teorias materialistas em voga. Desse modo, as observações do editorial recaem em uma crítica do cunho ideológico tomado pela dramaturgia paulista, isto é, um juízo dos rumos que o teatro tomava em um momento de acirramento político do Brasil. Por seu turno, o jornal *O Estado de São Paulo*, figura como sendo uma das publicações – naquele tempo – diárias do jornalismo impresso que sofreu sanções da censura. Entretanto, seu posicionamento frente à censura ao teatro, dado o seu desagravo estético e ideológico com as produções que subiam aos palcos, não buscou rumo tão ponderado quanto uma suposta análise da censura à imprensa durante o mesmo período. A leitura de um dos momentos da produção teatral de cunho ideológico de esquerda que o mencionado jornal conseguiu executar, enxergou em iniciativas esforçadas de promoção de uma leitura das grandes demandas de natureza social do país, o desenvolvimento de um gênero “de insuportável mau gosto”, e completa: “e como mau gosto é deseducativo, só por isso se justifica a intervenção da censura” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968). A justificativa da censura manifestada pelo editorial se aproxima, em certa medida, da censura efetuada nos textos e espetáculos que subiam aos palcos brasileiros durante o século XIX, isto é, uma censura supostamente bem-intencionada, de suposto cunho pedagógico (com o intuito de promover uma melhoria na qualidade estética das produções teatrais). No entanto, este modo de coerção manifesta-se tão cerceador quanto qualquer outro modo de censura. No mesmo sentido, o pior que se pode vislumbrar nas produções teatrais criticadas pelo referido jornal, e por isso mesmo, o que justifica ainda a mais a sua censura, são os objetivos manifestados por essa corrente estética, qual seja, “levar ao paroxismo os anormais que se comprazem com cenas de doentio amoralismo sexual” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968). A partir daí, seguem-se questionamentos acerca do valor estético dos artistas envolvidos no tipo de produção ali genericamente criticado. Para o jornal, era incompreensível a atitude de certos autores de reivindicarem suas peças – que não passavam de “mera catalogação pornográfica” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968) –, como obras de arte e de pensamento.

O editorial chega ao fim com a sugestão de ações policiais ainda mais ostensivas sobre a classe teatral, especialmente das citadas obras “pornográficas”, que deveriam ser banidas através da “adoção de medidas contra os que, movimentados por torpes intenções, por aí vivem a deturpar e a envilecer a nobre arte” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968). A sugestão de interferência mais incisiva sobre o teatro termina com a exaltação da figura do deputado Aurélio Campos pela sua atitude, em denunciar as práticas supostamente subversivas de determinados grupos artísticos da cidade de São Paulo. O editorial eleva a sua fala como sendo “oportuna e justa”, desejando que ela sirva de exemplo a outros oradores que subam à tribuna para executar denúncias semelhantes, firmando “a posição da Assembleia Legislativa do Estado [de São Paulo]”, fato este que contribuirá, na visada do jornal, “para que artistas e autores, refletindo melhor sobre o que deles todos desejam e esperam, formem entre os que se esforçam pelo alevantamento do nível da arte cênica em nossa terra” (O ESTADO DE S. PAULO, 1968).

Embora tenham conseguido liminar que garantiria a temporada da *I Feira Paulista de Opinião* pouco tempo depois de publicado o editorial do *Estadão*, parte da classe teatral, motivada pela ofensiva do jornal, protestou. Foi publicado um manifesto no qual o aludido grupo de artistas de São Paulo repudiou, em irônica alusão às palavras do deputado Aurélio Campos, alguns palavrões e gestos obscenos considerados atentatórios à moral diante dos quais os artistas de teatro deliberaram “luta sem trégua”: figuram entre as palavras criminosas segundo a visada da classe teatral, “Ditadura; Censura; Analfabetismo; Acordo Mec-Usaid<sup>50</sup>; Fome; Arrocho Salarial; Napalm<sup>51</sup>; Aposentadoria dos deputados; Latifúndio” (CARVALHO, 2016, p.227). O manifesto carrega as bandeiras que parte da classe artística, mormente aquela identificada com o campo político da esquerda, mantinha como sendo as suas próprias. Para além disso, toda a movimentação em torno do ano de 1968 aflorou o campo ideológico de tal modo que posicionar-se era, mais do que recomendado, necessário como afirmação de campo de visão no nível dos embates políticos. Esse fato ganha ainda mais relevo quando o enfoque é dado à realidade brasileira e seu panorama social, ainda, à época, marcadamente injusto,

---

<sup>50</sup>Corresponde a um conjunto de acordos firmados entre o Ministério da Educação do Brasil e a *United States Agency for International Development* com o intuito de promover uma ampla reforma do sistema de educação brasileiro de acordo com exigências impostas pelo maior parceiro comercial do Brasil à época, os Estados Unidos. Como medidas foram modificadas as nomenclaturas e naturezas dos cursos “primário” e “ginásial”, que passaram a se chamar “primeiro” e “segundo grau”, além da supressão de matérias como Latim, Filosofia, sendo implementado o ensino da Educação Moral e Cívica. O acordo foi mantido em sigilo durante anos, tendo sido implementado pela lei 5.540/68.

<sup>51</sup>Trata-se de um composto químico, líquido, inflamável desenvolvido durante a Segunda Guerra Mundial largamente utilizado como armamento incendiário de guerra pelo potencial asfixiante. Uma resolução da ONU, de 1980, proíbe, desde então, o seu uso contra civis, entretanto, ainda é permitido utilizá-lo com objetivos militares.

cenário diante do qual a apatia poderia ganhar ares de alienação política, predicado ao qual parte da classe teatral não gostaria de ser associada.

Além do manifesto anteriormente citado, a classe teatral decidiu retaliar o jornal *O Estado de São Paulo*, tendo uma atitude que se casava, do ponto de vista da coerência, com a ação desobediente diante da censura ao espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*. Refiro-me à devolução orquestrada dos Prêmios “Saci”<sup>52</sup> concedidos aos melhores do ano nas artes cênicas da capital paulista, oferta patrocinada pelo mesmo jornal que manifestou apoio à censura em editorial mencionado. Parte dos artistas que foi agraciada com o referido troféu, entre outros artistas apoiadores do movimento, esteve no ato de devolução dos “Sacis” no dia 20 de junho de 1968, oito dias depois da publicação do editorial<sup>53</sup>. No total, foram 80 as estatuetas devolvidas como desagravo às ideias manifestadas no editorial de 12 de junho, entretanto, durante a cerimônia/manifesto, foram 38 os troféus deixados à porta da sede do jornal (CARVALHO e ROCHA, 2016, p.308). No instante da devolução em frente ao jornal, a atriz Fernanda Montenegro foi a responsável pela leitura de um outro manifesto no qual justificava os motivos da restituição dos troféus: a discordância com o editorial dias antes publicado. Para a atriz, em nome da classe de artistas de teatro, o aludido texto manchava a luta do teatro pela liberdade de expressão e contra a ditadura, uma vez que ele tentava confundir a opinião pública em relação ao que o teatro produzia na cidade àqueles dias (FOLHA DE SÃO PAULO, 1968). O que Montenegro manifestou foi a deliberada ação partidária do jornal que, de modo virulento, tentou exaltar parte das plateias a retaliar os teatros, em uma ação na qual o fim seria atingir os artistas no nível financeiro, fato provocado por uma diminuição do público nas plateias de teatro. O editorial festejava um teatro com um matiz ideológico de baixo calibre, em detrimento daquele praticado pelos mais importantes artistas em atividade nos anos de 1960. Desse modo, a dúbia ação do jornal que, de um lado estimulava a produção artística concedendo prêmio e, por outro, manifestava o desejo de que o teatro se adequasse a uma prática menos questionadora, tornava o prêmio “Saci” mais um

---

<sup>52</sup>A estatueta de bronze em forma da figura lendária do folclore brasileiro foi instituída pelo jornal o *Estado de São Paulo* no ano de 1951. Até o final da década de 1960 este era considerado um dos mais importantes prêmios em reconhecimento das produções teatrais e cinematográficas da cidade de São Paulo. Anualmente os destaques nas duas referidas áreas artísticas eram agraciados com o troféu cujo *design* foi projetado pelo artista plástico Victor Brecheret.

<sup>53</sup>Entre os artistas que devolveram os Sacis e aqueles que estavam presente como forma de sustentação do movimento, destaque: Cacilda Becker, Walmor Chagas, Odete Lara, Fauzi Arap, Sérgio Mamberti, Maria Della Costa, Augusto Boal, Paulo José, Raul Cortez, Jorge Andrade, Flávio Império, Lima Duarte, José Celso Martinez Correa, Ety Fraser, Ademar Guerra, Dina Sfat, Plínio Marcos, Gianfranceso Guarnieri, Liana Duval entre outros.

emblema de afronta expedido pelo jornal, do que um símbolo de uma prática de teatro livre e plural, como determinados grupos ideológicos do teatro pretendiam.

Um dia antes da devolução dos Sacis ao *Estadão*, o crítico Décio de Almeida Prado publicou um artigo no mesmo jornal – do qual era crítico de teatro – que se definiu como um demarcador em sua trajetória. É importante salientar a relevância deste crítico como um dos entusiastas da modernização e do aperfeiçoamento das artes cênicas no Brasil, fato este que, em certa medida, justifica sua ação contemporizadora em relação às palavras do editorial referentes ao teatro, e os encaminhamentos tomados pela classe teatral em decorrência do pensamento manifestado naquele texto. Prado (1987) pontua suas ideias a partir de uma visada de homem que pertencia a uma geração mais afastada daquela que estava em voga, produzindo e pensando teatro como prática de liberdade nos anos de 1960. Desse modo, é verdade que o crítico conheceu outra realidade brasileira – no nível político e ideológico, inclusive – quando iniciou sua trajetória como crítico da cena, fato que o distancia do modo como a militância pelo teatro enquanto espaço de liberdade por excelência reagiu ao pensamento manifestado pelo jornal.

Em seu artigo, Prado (1987, p.333) reconhece a interdição como ação que, dadas as proporções do país e o distanciamento dos órgãos de censura federalizada em Brasília e a realidade das práticas artísticas espalhadas pelo país inteiro, não mantinha um funcionamento efetivo. De outra parte, a exigência, por parte da classe teatral, da sua extinção, em detrimento do seu abrandamento, parece, segundo a visada crítico, se aproximar de um desejo utópico de liberdade que sociedade nenhuma seria capaz de proporcionar (PRADO, 1987, p.336). O pensamento amadurecido do crítico reverbera na descrença de uma sociedade sem regras definidas; por outro lado, ele deixa de considerar os exageros praticados pela censura, prejudicando toda a classe teatral, na qual o estopim mobilizatório se deu com a proibição da já referida *I Feira Paulista de Opinião*. A sugestão do crítico, um dia antes da efetivação da promessa da classe teatral em devolver os Sacis, se basearia no pensamento segundo o qual “razões” respondem “razões”, “palavras” respondem “palavras”, isto é, a necessidade do diálogo entre as partes, artistas e imprensa. O tom pouco amistoso do editorial com o acúmulo de situações constrangedoras protagonizadas pela censura teatral, bem como a escolha do teatro como alvo preferencial das ações de milícias de direita – e do próprio governo militar –, dificultaram uma já remota possibilidade de diálogo entre os artistas e o *Estado de São Paulo*. Afirmo o crítico: “não vejo em que auxilie a solução do problema da Censura o fato de se cortar o contato com todos que pensam diferentemente, nem de que modo o nosso teatro,

ainda tão incipiente, possa dispensar o auxílio de qualquer órgão de imprensa”, ao que segue a sua mediação com *Estadão*, “auxílio que este jornal, posso testemunhar, foi sempre generoso em conceder” (PRADO, 1987, p.336-337). Sua ponderação levou em consideração seu primordial reconhecimento do teatro como arte por se solidificar no Brasil, amenizando o momento politicamente conturbado e o terreno ideológico próximo de um campo minado, diante do qual alguns artistas já havia sofrido diversas naturezas de sanções, da censura à tortura, em determinados casos.

Décio de Almeida Prado (1987) conclui seu artigo com a promessa de abandonar a atividade de crítico caso os Sacis fossem devolvidos, como a classe teatral havia anunciado. As duas coisas se cumpriram: tanto a devolução dos troféus quanto o abandono da atividade de crítico por parte de Prado. Nem mesmo a ressalva realizada pelos artistas ao trabalho que o mencionado ensaísta executava no *Estadão* em prol do desenvolvimento das artes cênicas foi levada em consideração quanto a sua decisão: “Agradeço, mas não aceito [a exclusão de seu nome do manifesto lido por Fernanda Montenegro]” (p.337). O tom que o crítico assume ao final do artigo é de evidente descontentamento e, em certa medida, de rejeição: “se não querem saber de nós, o que é que podemos fazer?” (PRADO, 1987, p.337). As palavras de Prado (1987) acordam com o homem de teatro que foi, cuja trajetória teve na capacidade de comunicação uma plataforma que, em certa medida, moldou os rumos que a modernização no teatro tomou no Brasil. Por outro lado, sobrava ao crítico no âmbito da flexibilidade, o que lhe faltava em termos de compreensão dos rumos ideológicos que o regime militar tomava, principalmente após o mês de dezembro de 1968 e a instauração do AI-5. Não obstante as contribuições de Prado ao campo reflexivo da historiografia do teatro e da crítica teatral no Brasil, faltou-lhe a capacidade de compreensão da natureza combativa que o teatro rumou – com seus equívocos que o afastamento histórico nos permite vislumbrar.

A *I Feira Paulista de Opinião* foi um marco do ponto de vista da reflexão acerca da relação entre a liberdade de expressão no teatro e a censura do regime ditatorial, por todos os desdobramentos mantidos pela classe teatral. Ademais, o espetáculo proporcionou a Plínio Marcos mostrar uma outra característica de seu trabalho, em viés satírico, tão ideologicamente engajado quanto suas produções dramáticas de cunho realista/naturalista. O que seguiu a este evento, já é conhecido: um aprofundamento do regime militar depois de 1968, rumo à linha dura contra ações coletivas, entre elas as artes do espetáculo engajado, o exílio de muitos artistas e a busca de novas formas de resistência pela via do teatro. As respostas foram múltiplas e o caso exemplar de Plínio Marcos serve a esta reflexão.

## 5.6. Plínio Marcos, o cronista e a rebeldia

O que a ditadura e a sua censura conseguiram promover, em termos de resposta ideológica da classe artística, foi a busca de novos rumos de insubmissão possível. É justamente nesse sentido que a obra de Plínio Marcos tem sido privilegiada neste trabalho, considerando seus aspectos estéticos que agregaram novos temas à dramaturgia brasileira, mas, também, considerando a constituição ideológica do sujeito rebelde que ele, por vezes, compulsoriamente foi. Se, como sugere Contreras, Maia e Pinheiro (2002, p.12), “o dramático é um ato espontâneo” na obra pliniana, isto se dá como fruto da busca da compreensão de uma realidade abordada em cena sem os filtros que até então eram utilizados como abrandadores do cruel universo revelado em forma esteticamente organizada. Por isso mesmo, as peças de Plínio Marcos que compõem a poética rebelde, provocam reflexão pela dramaticidade alcançada, aliado aos temas que, mesmo nos dias de hoje, mantém sua atualidade. Mesmo a solução em geral encontrada por Plínio Marcos para os seus dramas, não aceita “compromisso ou acomodamento de situações, apenas um rompimento dos vínculos, a morte ou a supressão de uma das partes geradoras de tensão” (CONTRERAS, MAIA e PINHEIRO, 2002, p.13). A solução encontrada por aqueles a quem tudo é negado, é o seu próprio apagamento, a sua extinção, a sua eliminação. Em certa medida, esta resolutiva adequa-se ao próprio modo como Plínio Marcos produziu suas peças, quase sempre sob a tensa relação com a censura teatral. Sua dramaturgia considerou o presente mais imediato como objeto de análise estética, mas guardou um valor para o futuro, uma vez que o debate sobre as injustiças e a marginalização de contingentes populacionais constituíram temática de última hora. A sugestão de futuro foi apreendida, por exemplo, pelo cineasta José Joffily em seu filme, baseado na peça homônima, embora grafado diversamente, *2 perdidos numa noite suja*, que representou os dois protagonistas como imigrantes em Nova Iorque: dois representantes da subcidadania brasileira, extraviados compulsoriamente para uma vida nas quebradas da América do Norte.

A dramaturgia de Plínio Marcos, com suas polêmicas e controvérsias, corresponde a uma produção teatral em uma época de acirramentos, sobretudo no âmbito políticos. Sua visão de mundo reverbera este lugar de autor dramático de um tempo mau, em alusão a sua alcunha. Em vista disso, a própria construção de uma personagem marginal promovida



durante sua vida, representa, no dizer do poeta Glauco Mattoso, “uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, seja eles tradicionais ou de vanguarda”. Do mesmo modo, Plínio Marcos demonstrou, em sua investigação do universo dos párias da sociedade, um esforço deliberado ou compulsório de identificação com uma postura “antiintelectual” e “antiliterária” (MATTOSO *apud* CONTRERAS, MAIA e PINHEIRO, 2002, p.32). As reflexões que se seguem são decorrências de um conjunto de crônicas de sua autoria, organizadas pelos jornalistas Contreras, Maia e Pinheiro (2002), que valem ao aprofundamento do pensamento acerca daquilo que representa a “voz” do próprio dramaturgo aqui estudado.

Como tônica recorrente nas reflexões do autor santista está a possibilidade de interferência na liberdade de expressão no que tange seu trabalho e dos demais artistas do palco. Sobre este aspecto, o dramaturgo insistiu em diversas ocasiões, como na crônica intitulada *Um saltimbanco em busca do seu povo*, publicada no jornal Folha de São Paulo em julho de 1977. O autor santista repetia-se em relação ao seu desejo de tornar “o palco brasileiro [...] uma tribuna livre onde se pudesse discutir até as últimas consequências os problemas do homem” (MARCOS, 2002, p.127). Esta foi uma de suas bandeiras, condicionada pelo grau de distorção que parte de sua obra sofreu, ao menos nos termos da interpretação praticada pelos órgãos de repressão e censura do período militar. O sucesso conquistado a partir de 1966, sem a desejada liberdade de expressão representava, na visada pliniana, uma espécie de vazio improdutivo, visto que ser reconhecido sem a possibilidade de respeito à sua criação teria valor limitado como conquista. O dramaturgo reconhece os frutos que o seu trabalho lhe rendeu, entretanto, nega os mencionados proveitos impondo-se como ação considerar os louros conquistados como sendo inviáveis “enquanto não houver justiça” e “liberdade de expressão no solo onde criarei meus filhos [...]” (MARCOS, 2002, p.129). A crítica pliniana recai sobre aquilo que ele chama de “inversão de valores”, isto é, a mudança, por oportunismo, de um ideal compreendido como sendo importante de ser sustentado. Como exemplo abordado em crônica não publicada intitulada *Desabafo*, o desvirtuamento do palco em prática que desabona a atividade teatral, segundo o autor, representa um desacordo entre aquilo que ele concebia como prática de liberdade em cena e aquilo que seria a manifestação da “artimanha” no palco (MARCOS, 2002, p.134).

Por outro lado, a afirmação pliniana de uma leitura do corpo social e suas mazelas – mormente os marginalizados e marginalizadas urbanos – tem base certo nível de um altruísmo importante de ser notado. A subjetividade que lhe foi possível compor, encontrou no teatro um projeto poético que aqui tenho atribuído à rebeldia como princípio. Como manifestação

disso, e diante do choque provocado pelos crescentes índices de violência na cidade de São Paulo, o dramaturgo escreveu em crônica censurada intitulada *Espiando a violência das grandes cidades* que:

Os mortos brasileiros não foram inventados por mim. Nem sou eu que estou inventando quando digo que o povão lesado das quebradas do mundaréu está se tratando com mingau de araruta feito com leite de sapo e comendo capim amargo pela raiz. Tem muita gente que mora nas beiras do rio e quase se afoga toda vez que chove. Tem muita gente cansada de berrar da geral sem nunca influir no resultado. Pra essa gente, petróleo, contrato de risco, não quer dizer nada. O que lhes diz é a fome, má conselheira, que induz a besteiras, a violências inúteis, a gestos desesperados. Não será a miséria que está por trás desses crimes todos nas grandes cidades? Vai ver que é (MARCOS, 2002, p.137-138).

O dramaturgo, na citação, aborda o tema da violência a partir de uma visada que tem acordo em diversos autores especialistas no tema. A abordagem de suas personagens segue o raciocínio demonstrado pelo autor: uma sociedade que promove a injustiça e as desigualdades, gera frutos que correspondem aquilo que a sociedade, de certo modo, lhe possibilitou ser. A marginalização provocada pela miséria, portanto, segundo a perspectiva pliniana, condiciona parte das mazelas sofridas pelo corpo social. As dramaturgias de Plínio Marcos evidenciam esta perspectiva. Este mesmo tema foi abordado pelo dramaturgo em sua crônica *Queremos uma lei santa*, publicada no jornal *Última Hora*, em maio de 1969, na qual o autor critica, genericamente, os comportamentos irresponsáveis diante da existência alheia, por parte de quem “se encolhe nas moitas e fica espiando o lance” e que “Não assume nenhuma responsabilidade com o próximo” (MARCOS, 2002, p.139). A crítica à apatia de determinada qualidade de cidadania desvela uma parte do pensamento social de Plínio Marcos, cuja reverberação teve em sua dramaturgia um mote de investigação e, em igual medida, em sua obra romanesca e contista (que ainda estão por serem estudadas com profundidade).

Nos últimos anos da década de 1970, Plínio Marcos, chamado à reflexão sobre a ditadura e os primeiros ventos de democratização, narra na crônica *Na rua alguém me abraça: o censor da peça que escrevi*, o inusitado encontro com um censor de sua primeira peça – estreada em Santos-SP em 1958, *Barrela*–, que parou para lhe cumprimentar, apresentado-se. Diante do ato, o dramaturgo revelou não guardar ódios “nem dos censores, nem dos pichadores” (MARCOS, 2002, p.145). Por diversas vezes, ao longo de sua trajetória, Plínio Marcos foi questionado acerca de suas qualidades como autor e se a sua obra teria fôlego, não

fosse a ditadura e a censura que, em certa medida, lhe inflaram, isto é, lhe transformaram em chamariz que foi prontamente assumido pelo público e pela classe teatral. São estes os pichadores a que o autor se refere. Em resposta à especulação em torno de sua dramaturgia, Plínio Marco afirma que foram estes pichadores aqueles que jamais se preocuparam com o que realmente era empecilho para que a liberdade de expressão se instalasse nos palcos brasileiros, a censura. Segundo o dramaturgo, era evidente que os especuladores, a quem ele chama de “essa gente”, “nunca pensou em acabar com a censura, que seria a única forma de desmistificar” (MARCOS, 2002, p.144) o seu suposto papel como autor construído e fortalecido pela ditadura. E arremata sugerindo que os críticos de sua trajetória não desejavam, de fato, acabar com as ações censórias, “porque pode ser que realmente eu conheça meu ofício e, aí, como é que vai ficar?” (MARCOS, 2002, p.144). Como depõe seu depoimento, o seu escárnio foi, também, uma de suas características como autor de teatro, romancista, contista, cronista, repórter, entrevistador, camelô, tarólogo, consultor de autoconhecimento, entre outras atividades que exerceu em vida.

Referindo-se a si próprio e à sua geração, o dramaturgo manifesta um desejo de isenção tanto para si quanto para aqueles que julgaram o seu trabalho como artista. Ainda na crônica, o autor afirma preferir unicamente a justiça: “Me coloquem como um rapaz que só queria escrever uma peça e coloquem o censor apenas como um rapaz que, sem saber de nada, tinha o direito de dizer se essa peça podia ou não ser levada à cena” (MARCOS, 2002, p.145). Desse modo, há um esforço de sua parte em não se colocar como vítima absoluta dos acontecimentos em torno de sua obra, ensaiando uma leitura equânime da história. Além disso, e como o próprio autor sugere, somente a efetivação da justiça seria capaz de inibir o surgimento de “heróis gerados por perseguição e algozes gerados por inconsciência” (MARCOS, 2002, p.145), a primeira categoria, aquela que tentaram lhe enquadrar; a segunda, aquela em que ele enquadrou os seus algozes.

A trajetória pliniana e os caminhos que o dramaturgo ora preferiu, ora foi impelido a caminhar, reforçaram nele uma desconfiança das instituições formalmente instaladas, especialmente dos anos finais de ditadura até o fim de sua vida. Muitos foram os acontecimentos que convergiram para a composição deste aspecto de sua subjetividade. Em muitos momentos, Plínio Marcos lançou uma desconfiança sobre si próprio e os rumos endurecidos do seu trabalho. Na crônica *Neste domingo me confesso*, publicada, sem que se conheça a data, no jornal *Última Hora*, o dramaturgo reconhece que não possui “a sarjeta e o espanto diante da miséria” (MARCOS, 2002, p.187). O seu espanto está em não se reconhecer

como um sujeito carregado de indignação, e, embora mais amadurecido do ponto de vista artístico, questiona-se:

[...] onde está o escritor dos desgraçados que eu sempre quis ser? A voz trovejante do protesto constante dos marginalizados? Onde me perdi? Em que resultei? Onde deixei meu ódio? Onde me acomodei? Será que sou isso só: um escapista, que tem amor e não tem piedade? Que não tem indignação e tem tática diante de tanta injustiça? [...]. Onde foi parar o irmão dos presos, dos famintos, dos insones, dos doentes, dos humilhados? Eu só queria ser o cantor das dores dos anjos caídos (MARCOS, 2002, p.187).

A pretensão de Plínio Marcos era a de se constituir como um sujeito capaz de continuar escrevendo e divulgando a causa dos marginalizados que fizeram do seu trabalho reconhecido, do qual a contribuição à dramaturgia brasileira foi reafirmada pela crítica. Nesse sentido, o dramaturgo questiona-se, ainda na aludida crônica: “Será que me tornei um escritor tecnocrata?” (MARCOS, 2002, p.187). Avaliando sua trajetória e sua obra, e ensaiando uma possibilidade de reposta, tecnocrata não seria o termo mais adequado ao autor de *Barrela* nesta fase de sua trajetória. Entretanto, a autopercepção do dramaturgo mudou de perspectiva devido a um aprofundamento da percepção de outras possibilidades de militância e de construção de novos horizontes no campo ideológico de sua obra. Não obstante, o dramaturgo colocou-se como um sujeito do qual o desejo imediato era o de se comunicar com aqueles que, como ele próprio, eram considerados num contexto social que entrecrocou a liberdade de expressão dos artistas frente à ditadura e a uma realidade de cultivo de desigualdades diante do desejo de justiça social.

Na crônica, escrita em tom de oração, *Um saltimbanco em busca do seu povo*, de julho de 1977, Plínio Marcos suplica: “Maldito seja eu e que escarrem no meu nome, se algum dia eu deixar de ir ao encontro dos que vêm de mim, por preguiça ou apodrecido pelo sucesso” (MARCOS, 2002, p.128). A perspectiva do dramaturgo é a de um artista pertencente a uma geração que fez do teatro plataforma de militância, sem camuflagem da natureza engajada de sua arte – embora as formas de manifestação política fossem diversas no campo do teatro. A transição do autor comunica-se diretamente com a própria transição política do país que, no final dos anos de 1970 começou a ganhar contornos diferenciados, a partir do desejo do retorno à democracia. É nesse contexto que o cronista demanda, em primeira pessoa, que não lhe deixem “nem por um minuto, mudar de rumo, me confundir, me enroscar, me levar a sério, acreditar no supérfluo, no nome no jornal” (MARCOS, 2002, p.128). E anuncia seu desejo de percurso pessoal que, segundo o autor, é ao lado “dos que anseiam por justiça” e,

desse modo, em tom de confissão: “[...] preciso dos perdedores do meu lado, preciso dos encarcerados, dos perseguidos, preciso dos cassados e dos impedidos de participar da vida nacional” (MARCOS, 2002, p.128). A imagem projetada pelas palavras do Plínio Marcos amadurecido estão, em certa medida, próximas da de um asceta que, em verdade, ele nunca foi. Sua percepção religiosa do mundo, aprofundada a partir dos anos de 1980, sempre acompanhou sua trajetória e tem nesses escritos jornalísticos, importantes fontes de investigação acerca da face eremítica do autor santista. Sua apregoada necessidade “dos famintos e dos enfermos” (MARCOS, 2002, p.128), bem como a manifesta negação do “dinheiro”, dos “aplausos” e do “retrato no jornal” (MARCOS, 2002, p.128) são a compreensão de uma necessidade de ação a partir de perspectivas diversas daquele com que ele atuou no auge de sua produção dramática durante os anos de 1960.

Durante parte de sua trajetória, Plínio Marcos demonstrou um desacordo com o que pudesse ser considerado mantenedor de um sistema formalmente instalado. Bem entendido, o dramaturgo passou a rejeitar a formalidade no trato das questões da vida, assumindo um desejo de manter-se “fora” da ordem estabelecida. A indagação de si próprio está imersa nesse contexto de busca de outras formas de se fazer ouvir, uma vez que as ferramentas anteriormente funcionais não lograram êxito com o início da reabertura política. Refiro-me, especificamente ao desgastante, do ponto de vista temático e da forma, do teatro realista/naturalista pliniano, que, ao longo dos anos, tem passado por períodos de franco desinteresse e momentos de forte retomada por artistas e pelo público.

A busca de rumos para a trajetória rebelde de Plínio Marcos o fez aprofundar um desgaste pessoal, uma vez que o autor santista invocou, a seu favor, a identificação de diversos supostos inimigos que lhe impedia de atuar com a liberdade almejada. Sua crítica reveza-se entre o papel do poder econômico nas produções teatrais e literárias (e de modo mais amplo, na influência negativa do poder econômico no cotidiano) e o papel da mídia. Acerca desta última, em depoimento do ano de 1988, Plínio Marcos chegou a considerá-la mais danosa do que a violência da polícia federal, visto que a mídia seria capaz de marginalizar o sujeito (MARCOS, 2005, p.40). Aliado a estes, é possível elencar como composição da tríade das constantes críticas plinianas, o seu desacordo com os mecanismos da política tradicional, que se manifesta, notadamente, a partir de suas críticas tanto à direita política – com a qual demonstrou pouca aproximação – e a esquerda política, da qual foi colaborador, no campo da arte e engajamento estético durante os anos de 1960 e 1970.

A militância pliniana deu-se de modo indissociável ao de sua geração de artistas: “Nós lutamos, fomos realmente nós artistas e jornalistas – e eu posso me orgulhar das duas coisas, tanto como jornalista como artista de teatro – fomos resistentes” (MARCOS, 2005, p.40). Como tenho insistido, esta foi uma geração que pecou pelo excesso e não pela omissão, notadamente, no que diz respeito às ações contra a censura e o tolhimento da liberdade de expressão. Não fosse a censura que o atingiu quase que de maneira isolada ainda no governo de Juscelino Kubitschek, Plínio Marcos teria estreado com a geração de dramaturgos da segunda metade dos anos de 1950. Tendo insistido na busca da liberdade de expressão durante a ditadura, o dramaturgo assevera: “A minha vida eu dediquei contra a censura, e estou me dedicando nesse prezado momento a essa luta contra a imprensa [...]” (MARCOS, 2005, p.40). Com equívocos ou exageros, o fato é que Plínio Marcos foi um sujeito de bandeiras bem definidas, desde o instante em que se firmou como autor dramático de reconhecido sucesso.

As querelas de Plínio Marcos lhe encaminharam, sobretudo no auge do seu autoflagelo durante os anos de 1980, a certo aspecto ressentido, no sentido da distinção praticada por Albert Camus (2008, p.30). Para o filósofo, a noção de ressentido é entendida como sendo aquele que “inveja aquilo que não se tem”. Pela contribuição de sua obra para o conjunto da dramaturgia brasileira, pela contribuição evidente de seu trabalho para a renovação dos diálogos e dos enredos do teatro engajado, foi legítimo de sua parte desejar algum espaço na mídia. Entretanto, seu reconhecido temperamento pouco afeitos a arranjos pragmáticos, fez de sua figura a do autor-camelô, que vendia seus próprios livros pelas ruas da cidade de São Paulo e por outras cidades para as quais, porventura, fosse convidado a palestrar. Assim, a negação do comodismo como remédio para garantir o enquadramento social, não teve fundamento em sua prática. Camus, na distinção entre o sujeito ressentido e sujeito revoltado, afirma que este último é aquele que “defende o que ele é” (CAMUS, 2008, p.30). Portanto, o movimento de Plínio Marcos em sua trajetória é o de quem, em certa medida, se ressent, revoltando-se para manter-se onde necessita estar (do ponto de vista ontológico). O fato é que o autor santista reconhecia seu lugar como dramaturgo e desejou o reconhecimento da dignidade deste espaço conquistado ao longo de anos de atuação. Ganham força, nesse contexto, as palavras de Camus (2008, p. 30), para quem, o revoltado “[...] não reclama apenas um bem que não possui ou do qual teria sido privado. Visa fazer com que se reconheça algo que ele tem e que já foi por ele reconhecido, [...], como mais importante do que qualquer coisa que ele pudesse invejar”.

A constante negação da ordem estabelecida do autor santista atingiu determinado nível que, algumas de suas declarações, rejeitam um determinado tipo de teatro e de criação dramaturgica realizada por artistas adequados a um esquema de produção. Sua posição de marginalização compulsória, no panorama criativo dos anos de 1980, lhe garantiu, também, a alcunha de autor “alternativo”, diante da qual afirmou: “Eu não sou alternativo, sou enjeitado. Alternativo é quem escolhe, e eu fui posto para fora [do mercado editorial e das produções teatrais]” (MARCOS, 2005, p.46). A negação de determinado tipo de produção dramaturgica se dá pela negação da atividade profissional como autor de teatro. Nesse sentido, Plínio Marcos afirma: “Eu não sou profissional. Eu não teria, provavelmente, a sutileza dos meus colegas que escrevem, por exemplo, novela. Provavelmente não conseguiria. Então não posso ser profissional. Tenho que escrever o que me dá na cabeça, o que me apaixone” (MARCOS, 2005, p.46). Estavam em jogo a própria relação que o autor estabelecia com a escrita, ou melhor, os princípios com os quais Plínio Marcos se relacionava, para dar sentido a sua prática, para si e para o público.

#### 5.7. Plínio Marcos e a religiosidade anarquista

A imersão de Plínio Marcos em busca de um sentido religioso para a vida e para o seu trabalho demonstra uma outra face de sua trajetória, que reforça o que tenho aqui argumentado sob a perspectiva da rebeldia. O autor santista considerava como parte do que chamou de religiosidade subversiva, um conjunto de práticas de autoconhecimento que agregava elementos do ocultismo, do misticismo, da tarologia, do do-in entre outras. Todas as mencionadas filosofias ou práticas religiosas não contemplam a política, segundo sua visão, porque “a política consiste na luta pelo poder. Então tudo se repete. Tanto faz você ser de esquerda ou de direita, resulta sempre no poder, na luta pelo poder” (MARCOS, 2005, p.40), em detrimento de um aprofundamento no nível metafísico. E prossegue, em sua constante crítica às alas da esquerda e da direita: “Eu não consigo diferenciar Pinochet de Fidel Castro. Os dois são ditadores, lutam pelo poder e são poder. E eu odeio poder” (MARCOS, 2005, p.40). Diante do seu desconsolo diante da arte que lhe deu nome, fama e algum dinheiro e, do mesmo modo, diante dos diversos panoramas políticos que vivenciou, o encontro com a religiosidade subversiva convergiu em sua trajetória marcadamente desacordada com a ordem estabelecida, embora, como ponderei, o citado desacordo pode ser confundido com um desejo – em um nível que não é possível mensurar – de reconhecimento midiático (que não se

confunde aqui com desejo de adequação no nível bem-comportado). Plínio Marcos, entretanto, se aproximou das bruxas leitoras de tarô durante a Idade Média, metáfora de insubmissão utilizada por ele próprio (MARCOS, 1997, p.41).

Desse modo, a face mística do autor santista nasce como um desacordo com a ordem ou, ainda, como um manifesto em defesa de sua liberdade de escolha individual: “Tem gente que me criticou por eu entrar nessa linha mística. Mas, catso, eu não dou espaço para as pessoas me fazerem cobranças, porra. Eu em nenhum momento estive à venda, e sempre defendi o direito de ser livre, e sempre fui” (MARCOS, 1997, p.40). A liberdade que faltou ao dramaturgo foi compulsoriamente testada por ele próprio em diversas fases de sua vida e suas experimentações. Esse “espírito” do tempo encarnado, como no caso de muitos outros da mesma geração, buscou no contato com a psicanálise, com as drogas, com o sexo livre e sem pudores e com a religiosidade em sua vertente não-dogmática – dentre inúmeras outras manifestações comportamentais – uma chave interpretativa do tempo, da vida e da sociedade de então.

O manifesto desejo de Plínio Marcos em demonstrar um amadurecimento do ponto de vista humano é reforçado em sua fase de abnegação artística, ao mesmo tempo em que se aprofunda a imersão em sua perspectiva religiosa da vida. Uma interpretação da sua aproximação à religiosidade, leva à justificativa do recorte temático preferencial de suas peças e do entendimento de suas personagens, tão marginalizadas quanto ele próprio na fase final de sua vida. Esta característica manifestou-se através de um desejo metafísico de “ser irmão do homem” (MARCOS, 2005, p.52), pois, segundo ele, a sua religiosidade era “o homem” (MARCOS, 1978, p.4). Entretanto, e isto é importante frisar, o que Plínio Marcos reclamava – ainda em tom de oração – era o seu “direito de pegar as palavras dos fundos das águas e entregar para os homens no continente como ponte de libertação, do despertar, da subversão” (MARCOS, 2005, p.48). Eis o sentido do apreende-se da noção de religiosidade manifestada pelo dramaturgo santista, isto é, uma religiosidade aliada a um caráter rebelde de existência.

No final de sua trajetória, a formação moral de Plínio Marcos encontrou no aprofundamento de uma perspectiva militante uma ferramenta de aglutinação de novas visadas para uma realidade que se apresentava. É bem verdade que a realidade havia mudado em relação ao panorama dos anos de 1960, seu auge como autor, todavia, as demandas da vida social, em muitos aspectos, se aprofundaram. Dentre um dos urdimentos políticos a que Plínio Marcos se aliou, embora sub-repticiamente, pode ser associado a um viés anarquista de



sua personalidade, jamais assumido de fato. A rigor, o autor santista não foi um anarquista, embora tenha se aproximado de um modo de militância que encontra nessa linha interpretativa um dos marcos da etapa final de sua trajetória. Por outro lado, Plínio Marcos jamais negou o seu engajamento e isso é evidente em suas ações e em seu teatro e, também, resguardou o direito de desconfiar de todo e qualquer integrante do poder institucional, independente da bandeira política levantada. O dramaturgo compreendia que havia forças políticas associadas ao atraso em todas as correntes ideológicas.

Em uma avaliação do sistema política de um modo geral, Plínio Marcos (2005, p.41) reconhece que “Nenhum de nós aqui [entre os entrevistadores] está participando da própria história, nem influenciando no próprio destino. É a elite que está lá nos congressos; qualquer hora nos ameaçam com a invasão dos militares de novo”. E, dentro do mesmo debate, sua conclusão sugere uma perspectiva de mudança no campo da estratégia política alternativa: “Eu acredito demais na cooperação espontânea, e não acredito nem um pouco nas leis” (p.41). Em verdade, a desconfiança do autor de *Navalha na carne* refere-se ao âmbito político e todas as suas instituições, incluído aí o poder judiciário. Há, em sua perspectiva, uma tentativa de se colocar em posição distanciada de tudo o que pudesse ser lido como poder (no sentido institucionalmente ordinário), uma vez que, em sua visada, o poder só serve à manutenção de uma ordem injusta que privilegia a poucos (MARCOS, 2005, p.41). Mesmo em seu processo de criação, adesconfiança se manifesta como inadequação à disciplina, tendo reconhecido, ele próprio, à sua relação com a produção literária: “Eu não tenho horário de escrever, eu não tenho horário de acordar, eu não tenho horário para nada”, e arremata em seu viés controverso: “Se fosse para ter horário, eu ficava dentro do sistema” (MARCOS, 2005, p.45).

Estar fora do sistema seria, supostamente, manter uma ação de resistência, mesmo que isso pudesse ser identificado como sendo uma atitude ressentida de um *outsider* inconsequente. O fato é quem o artista da dramaturgia que foi Plínio Marcos, que viveu a efervescência dos anos de 1960/1970, fez uso dos rótulos – mesmo os pejorativamente associados ao seu trabalho – a seu favor, e, muitas vezes, tentou os convergir a chamarizes de uma autopublicidade deliberada. As estratégias plinianas de sobrevivência e manutenção na carreira representam a natureza do trabalho de um artista que barganhou com a história. Entretanto, no seu caso, a referida barganha se deu de modo tal que a personagem Plínio Marcos se confunde com o universo que ele retratou, bem como com o homem público que foi.

No contexto que tenho abordado, é possível inferir que, dentre as bandeiras ideológicas plinianas, a liberdade de expressão, contra a censura, foi a mais representativa do seu pensamento acerca da política como um todo. A partir desse viés é possível vislumbrar sua crítica ao panorama político de seu tempo no Brasil, que não se concentrou apenas no desacordo com os governos militares. A hesitação de Plínio Marcos era com a formação autoritária do corpo social, uma vez que para o dramaturgo “A sociedade é censura” (2005, p.47). Se há algum fundo de verdade no que afirmou o artista, isto se dá como fruto de uma construção no nível político relacionado ao medo produzido pela classe política que tira benefícios da inoperância popular. Nas palavras de Plínio Marcos,

Eles têm um tremendo medo de que as pessoas falem e pensem livremente. [...] [...] as instituições estão podres! Eles não entenderam ainda que, para a gente viver bem, não pode haver instituição: não pode haver mais Igreja, não pode haver mais Exército, não pode haver mais casamento, nem família obrigatória. Eles entenderam isso, e se defendem da gente. A liberdade de expressão para eles é uma doença. O que a gente pode esperar da direita se a esquerda vota a favor da censura? Eles sabem muito bem que se deixarem a gente pensar e falar, cai toda a instituição (MARCOS, 2005, p.47).

A fala de Plínio Marcos alude a um período no qual a democracia caminhava seus primeiros passos pós-abertura política. Portanto, trata-se da fala de um artista que apresenta um nível de desgaste na fricção com o campo político – principalmente o autoritarismo dos anos precedentes – difícil de mensurar. A implícita proposta pliniana de aproximação com o anarquismo ganha corpo nesse contexto de formação ideológica que lhe foi possível aceder. Entretanto, o dramaturgo reconheceu como uma possível herança anárquica em sua formação, uma convivência próxima de figuras que lhe possibilitaram a compreensão desta corrente política. No auge das divisões entre esquerda e direita durante os anos de 1960, o dramaturgo revela o seu posicionamento: “Eu preferia ser anarquista como a Patrícia Galvão, eu preferia ser anarquista como o Roberto Freire, o D’Aversa, do que me filiar aos grupos políticos [...]” (MARCOS, 1997, p.37). Esta talvez seja uma das poucas referências do autor assumidamente consciente da manifestação de uma estratégia política neste matiz ideológico, em um período politicamente minado como foram os anos de chumbo no Brasil. Não obstante, já abordei as ininterruptas contribuições do dramaturgo com os grupos artísticos ligados à esquerda política, zona na qual Plínio Marcos atuou sem filiação institucional e sem perder sua requerida identidade anárquica.

Os enfrentamentos da trajetória da persona Plínio Marcos transformaram-no em um pessimista estratégico, em algum nível carregado daquilo que Boaventura de Sousa Santos chama de “optimismo trágico” (SANTOS, 2010, p.29). Para o dramaturgo, a própria cultura havia chegado ao esgotamento (MARCOS, 1997, p.36), isto é, não havia, na sua visada, sentido na insistência de tipo de cultivo cultural baseado na distribuição de concessões financeiras por partes dos governantes. Era esta a síntese de sua crítica, que ganhou coro junto àquilo que a atriz e sua companheira, durante 20 anos, Walderez de Barros, pensa. Para ela, em concordância com o pensamento de Plínio Marcos, nos dias de hoje, os piores inimigos dos artistas são aqueles que ela chama de “inimigos clássicos”, notadamente “o poder econômico” (BARROS, 2016, p.7). Plínio Marcos empreendeu uma ação rebelde diante de suas demandas junto ao teatro, cujo fito era o de tornar compreensível, mormente para si próprio, qual era o seu *front*. Nesse sentido, Walderez de Barros propõe uma reflexão segundo a qual a censura que ela vislumbra nos dias de hoje tem um foco diferente daquela empreendida durante a ditadura, uma vez que ela não se manifesta diretamente como censura, portanto, ela não é de evidente identificação. Dessa maneira, “o inimigo não é comum porque não é visível. Então você vai lutar contra quem?” (p.8). Diferentemente dos anos de chumbo no Brasil, hoje não se sabe ao certo quem são os alvos a serem atingidos no sentido da busca de uma fuga da ordem estabelecida no campo do teatro.

Diante deste panorama de modificações da dinâmica cultural do país e das relações entre os artistas e a sobrevivência pelo teatro, Plínio Marcos avalia que “O teatro virou uma bosta. Vive de encomenda, de fazer encomenda, você não encontra mais aquela coisa de grandes artistas, de uma companhia, não tem mais isso. Hoje é a jogada econômica” (MARCOS, 1997, p.40). O pessimismo estratégico do autor santista foi mais um dispositivo de criação de novas formas de manter-se atento diante de um sistema, segundo ele próprio, falido do ponto de vista da possibilidade de empreendimento. Manter-se um sujeito de discurso livre e com poder de fazer o teatro que acreditava era a estratégia pela via da crítica social promovida por suas pelas. Diante desse contexto, no qual o poder econômico – como apontado pelo dramaturgo – passou a ditar a produção teatral de artistas como o dramaturgo santista, manter-se um rebelde, segundo Walderez de Barros, “ou é fácil ou impossível” (2016, p.8). Em outros termos, ou a rebeldia se manifesta como característica sem a qual uma subjetividade não se mostra verdadeiramente, ou caberá ao sujeito, abafado ideologicamente, enquadrar-se ao coro dos descontentes não revelados.

Não obstante o refletido até aqui, Plínio Marcos demonstrou certo apaziguamento, ao menos no nível retórico, acerca de sua personalidade seguidamente associada a temperamentos explosivos. O dramaturgo afirmou poucos anos antes de sua morte: “Hoje eu sou brando, meigo e doce. Antigamente eu chutava o balde, agora eu não tenho mais saco pra isso”, ao que segue a manifestação de algum grau de ponderação: “Agora é diferente, estou preocupado mais com outras coisas. Onde a tristeza é tanta, a infelicidade, a ansiedade dos artistas, dos escritores, dos jornalistas, para que a gente brigar, né?” (MARCOS, 1997, p.41). Até o fim de sua vida, Plínio Marcos manteve-se minimamente atento aos princípios diante dos quais via-se impelido a engajar-se. O desejo era de apaziguamento, entretanto, em um mundo contraditório e injusto, esse propósito nunca foi alcançado de fato.

#### 5.8. A censura e o teatro na sociedade unidimensional

A pesquisa documental realizada para este trabalho manteve contato com uma diversidade de materiais, alguns já abordados aqui como possíveis dilatadores da visão acerca do panorama da obra e da trajetória de Plínio Marcos frente ao autoritarismo da censura. Entre os materiais estudados, presentes no Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, os textos de algumas peças de Plínio Marcos lá encontradas, compõem a produção dramatúrgica sobre a qual este trabalho lança reflexão. Refiro-me aos processos de censura que figuram no citado Arquivo: *Enquanto os navios atracam* –primeira escritura de *Quando as máquinas param* (cujo processo de censura data de 1963), *Reportagem de um tempo mau* (processo de 1965), *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* (processo de 1966), *Dois perdidos numa noite suja* (processo, também, de 1966) e *Navalha na carne* (de 1967). Entre os processos de censura com os quais tive contato e que, no entanto, não compõem o recorte privilegiado por este trabalho, estão os referentes às peças como *As aventuras do coelho Gabriel*, *Nossa gente, nossa música*, *Dia virá* e *Os fantoches* (primeira versão de *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar*).

Dentre os documentos estudados, abordo mais detidamente dois pareceres de censura que compõem o acervo do Arquivo Miroel Silveira. O primeiro, trata-se do parecer de *Reportagem de um tempo mau* (1965), de autoria de Nestório Lips e José Américo C. Cabral; o segundo, de autoria de Geraldino Russomano, o parecer de censura da peça *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* (1966) (texto retrabalhado pelo dramaturgo, inicialmente intitulado *Os fantoches*). Ambos os pareceres abordam peças do conjunto

estreante da produção pliniana – ainda pouco explorado – e a partir de uma análise dos mencionados documentos, será possível avaliar algumas transformações da ação da censura bem como aspectos da obra do autor santista, segundo a visada do regime ditatorial.

Inicialmente, nota-se uma necessidade da censura em afirmar-se como ação associada ao fim de, supostamente, promover alguma melhoria estética nas produções teatrais – ideal este largamente manifestado desde os primeiros anos de censura às artes do espetáculo no Brasil. Desse modo, os pareceres mais antigos recolhidos para esta pesquisa, guardam um texto que se aproxima de uma crítica teatral escrita pelo censor, em um suposto exercício intelectual relevo sobre as artes cênicas. Por outro lado, os pareceres de censura de determinadas peças de Plínio Marcos, entre os presentes no Arquivo Miroel Silveira, não garantem o mesmo cuidado dos pareceristas. A prática da censura, ao longo do tempo, tornou-se pragmática, sem nenhum esforço de coerência na interpretação das peças avaliadas, nem pareceres com algum índice de cuidado literário (que alguns censores tentaram polidamente manter). Tomaram lugar dos textos críticos como pareceres de censura, formulários padronizados, com espaços reservados para o preenchimento do nome do empresário ou empresa responsável, título da peça, e o parecer “liberado” ou não, com a notação do indicativo do público específico dentro do recorte de idade, quando este fosse o caso. Assim, os pareceres colhidos documentam o esforço de escrúpulo legalista demonstrado pela censura até poucos anos depois do golpe de 1964 que, ao longo do tempo, se aprofundou como regime abertamente ditatorial, com consequênciasna pragmática ação censória.

Os processos de censura referentes a textos de Plínio Marcos localizados no Arquivo Miroel Silveira, em geral, contam com os seguintes documentos, não necessariamente nesta ordem: 1) um requerimento à censura de autoria do empresário teatral ou companhia de teatro responsável, solicitando a apreciação inicial do texto e, em seguida, da encenação, realizada durante os últimos ensaios antes da estreia, cuja data deve ser prevista no documento; 2) uma cópia do contrato de representação da peça pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, informando o percentual a ser pago ao autor do texto; 3) o certificado de censura apresentado em forma textual no qual o censor argumenta os motivos do parecer dado, que posteriormente passou a ser apresentado como formulário simplificado, facultando uma justificativa mais detida por parte do censor. No caso dos processos selecionados, os únicos nos quais constam pareceres textuais de obras de Plínio Marcos são os processos de *Reportagem de um tempo mau* (1965) e *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* (1966); 4) E, finalmente, o texto da peça, com a cópia censurada, proibida ou não.

O curto parecer de *Reportagem de um tempo mau* é, diferentemente do de autoria de Russomano, referente à *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar*, bastante pragmáticos, sem aprofundamento dos méritos estéticos da obra. Os autores, basicamente mencionam a lei e dão o veredito, sem um esforço de escrúpulo legalista que o parecer de 1966 traz. O aludido parecer de censura data do dia 11 de outubro de 1965; o espetáculo teve como empresário responsável, Augusto Boal, do Teatro de Arena, onde a peça teve sua representação. Direcionado ao diretor de censura – o responsável superior da censura a quem cabia o acatamento ou não do parecer – os autores Nestório Lips e José Américo C. Cabral relatam:

Após cuidadosa leitura do texto da peça aludida bem assim [assisti] seu ensaio, somos de opinião que a sua exibição deve ser impugnada, por se tratar de uma obra implicitamente de caráter subversivo, contrariando os preceitos legais do país.

Por essa razão e, ainda, baseados no art. 188, do Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, que impede, por intermédio da censura de diversões públicas, representações teatrais, quando nas peças “propaguem ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade”, é que propomos a proibição, s.m.j. [salvo melhor juízo], da peça “REPORTAGEM DE UM TEMPO MAU”, de Plínio Marcos, de cuja inteligência esperamos que futuramente apresente outros trabalhos, que venham enaltecer cada vez mais a literatura teatral brasileira.

Atenciosamente, OS CENSORES. (LIPS e CABRAL, 1965)

A obsessão ideológica foi uma das justificativas que corroboraram a tomada do poder em 1964, notadamente o pavor de que o país fosse tomado pelo ideal socialista de sociedade, debate então em voga. Deste modo, a censura da peça de Plínio Marcos justifica-se pelo suposto conteúdo subversivo do texto. A frase final do parecer aproxima-se, em certa medida, de um prenúncio que veio a se confirmar anos depois, com o endurecimento do regime, em 1968. O parecer prognostica a necessidade de um endurecimento da repressão diante da permanência da desadequação das artes de oposição. Enaltecer a literatura teatral brasileira significaria compor enredos nos quais as temáticas não atingissem a pedra de toque de oposição do regime de exceção, sintetizada pelos militares, no termo genérico, de subversão.

Por seu turno, *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* teve como empresário o próprio Plínio Marcos e o parecer do censor Geraldino Russomano data de 29 de abril de 1966. O investigador censório considerou que a peça em questão continha um “aspecto ambíguo”, que não servia “para identificar o homem, nem para resolver o problema da vida” (RUSSOMANO, 1966), por tratar-se de uma peça de temática social, é possível

inferir. Chamado a prestar depoimento à censura, o dramaturgo afirmou, como assegura o censor, que a sua peça não é “anti-capitalista, como também não é comunista”, entretanto, trata “em peculiar sentido figurado” do tema da exploração do homem pelo homem, aliás, recorrência em seu teatro. A argumentação do censor leva em consideração o grau de reverberação do ato artístico como de qualquer outra manifestação do pensamento como influenciador e propagador de determinada audiência (RUSSOMANO, 1966). Desse modo, afirma o censor: “entendemos que compete aos governos dar solução aos problemas sociais, pois eles melhor sabem disso, do que outros que querem abordar os mesmos problemas sem condições para isso, mas tentando, isto sim, exaltá-los somente” (RUSSOMANO, 1966). O censor afirma a posição do Estado, segundo a qual cuidar dos problemas de natureza social é papel sabidamente dele, cabendo aos artistas o seu quinhão, qual seja, fazer arte sem o propósito de debater as demandas do tempo presente. O paternalismo do Estado manifesta-se fortemente através da censura, em uma ação que reforça a noção segundo a qual ela seria um agente sanitário da arte descomprometida com aquilo que o Estado sugere que deve ser o papel do artista.

O papel pedagógico do teatro é relevado pelo censor que reconhece o valor de determinadas produções nos ensinamentos acerca dos problemas de natureza social ou de crítica da sociedade. Em suas palavras, entretanto, “na maioria das vezes, tais produções descambam para o envenenamento moral do povo, de consequências imprevisíveis, unicamente com o objetivo de altas rendas financeiras” (RUSSOMANO, 1966). O julgamento aqui efetiva-se de modo tal que torna-se presumível, inclusive, o matiz ideológico do censor, de natureza evidentemente conservadora acerca do papel da arte no âmbito social. A solução encontrada pelo autor da dramaturgia em análise, explícita, segundo o censor, “a fácil filosofia, com menos ou mais reflexos psicológicos, da exploração do homem pelo homem, que ora se adaptam no tempo e no espaço, dada a situação difícil mas esperançosa que estamos atravessando” (RUSSOMANO, 1966). O elogio em questão é ao regime autoritário civil-militar recém instalado em Brasília, dos quais os desdobramentos já são conhecidos e foram aqui evidenciados.

O arremate do censor se dá com a sentença:

Do tratamento censório expedido a esta peça, não se cogitou, como de fato nunca se fez, levar em conta se o autor é famoso ou não, ou se é principiante ou veterano. Levamos somente em conta o item a ser censurado, venha a ter ou não público assistente. [...]. A censura prévia da peça CHAPÉU EM CIMA DE PARALELEPÍPEDO PARA ALGUÉM CHUTAR merece

tratamento semelhante a outras peças em representação ou já representadas nesta Capital após a Revolução de 31 de Março. Pode ser liberada eventualmente ainda com cortes a serem aplicados, ter proibição para menores até 18 (dezoito) anos de idade, mas sob a condição de estar sendo liberada até que se formule novas diretrizes às sugestões já apresentadas à esta Diretoria, caso assim venha entender V.S. (pela proibição) (RUSSOMANO, 1966).

O corolário possível a partir do parecer anteriormente citado é o de que, até certo momento do regime militar de 1964, a censura camuflava-se dentro de uma redoma de suposto cuidado com o teatro. Esta característica aproxima-se do princípio inicial da censura no Brasil, já sobremaneira abordado aqui: o de qualificar as artes do espetáculo, a partir do aprimoramento do teatro que a censura e os censores seriam capazes de promover. Como é possível inferir, a partir dos documentos apreciados junto ao Arquivo Miroel Silveira, essa veleidade demonstrada pelos órgãos de censura até os primeiros anos do regime de exceção, perdeu espaço para a ação cada vez mais truculenta e afeita a manobras policiais.

O processo de censura de *Navalha da carne* (1967) é um exemplo do pragmatismo na aplicação da correção censório ao longo dos anos no estado de São Paulo. Como mencionado, este foi um espetáculo que provocou a mobilização de diversos artistas em torno de sua liberação, todavia, o parecer encontrado no Arquivo Miroel Silveira não passa de um breve formulário sob o registro número 1669/67-SP. Versa no parecer: “Aprovado para maiores de 21 anos – com validade até 5 de março de 1968”; o documento data do dia 06 de setembro de 1967, sendo a liberação válida por apenas 6 meses. No verso do referido formulário constam sugestões pontuais de supressões ou substituições nas seguintes frases ou termos, seguidos do número da página na qual o termo sinalizado se apresenta: “...fez ela pegar o esquentamento da outra” – página 3; “porra” – página 4; “porra” – página 6; “porra” – página 7; “mineteiro” – página 10; “porra” – página 23; “só abrir as pernas e faturar” – página 24; “ficou em cima de mim mais de duas horas” – página 27; “porra” – página 31. Os cortes sugeridos demonstram a atuação da censura, também, no campo da moralidade e dos costumes, que deveriam ser reforçados pelo teatro em vez de – em tese – deseducar as plateias. Os cortes das peças são de cunho moral, todavia o conteúdo da peça de Plínio Marcos em questão, abordava um tema que provocou incômodo, para além das questões da moral, por evidenciar as contradições manifestamente presentes na sociedade brasileira.

Quanto aos processos de censura de *Dois perdidos numa noite suja* e *Enquanto os navios atracam*, pela natureza dos documentos encontrados, seria repetitivo descrever o que consta nos formulários relativos à censura destas peças, pela semelhança com o de *Navalha*



*na carne*, sendo que neles não constam a mesma demanda de modificações de termos e outros corte.

O debate que tenho encaminhado até aqui toma o teatro como arte privilegiada no âmbito da produção de uma diversidade de sentidos que, como o caso do artista aqui abordado, pode refletir e fazer refletir acerca de uma sociedade e de um tempo. Sabendo que não há arte que fuja do engajamento – seja ele em defesa ou em recusa da ordem estabelecida – o que tenho aqui me atido nada mais é do que o entendimento da arte como linguagem revolucionária por excelência, como formulou Marcuse (1969). A arte, especialmente o teatro, é aqui concebida como sendo a linguagem promotora, em algum nível, de uma reflexão da vida e do tempo, como prelúdio de uma transformação desejada. As demandas da ordem estabelecida, que muitas vezes coincidem com as demandas da cultura de massa, têm mantido, desde os escritos de Marcuse dos anos de 1960, um assédio em relação ao papel da arte como o que é preconizado dentro do viés interpretativo aqui encaminhado. Como é possível a uma arte manter-se resistente diante da constante crise a que a ela e seus agentes estão imersos? As reflexões acerca da poética da rebeldia em Plínio Marcos lançam pistas acerca de uma frente de ação.

Marcuse identifica, no campo das artes, uma busca constante por uma nova linguagem, revolucionária, a busca de poéticas que correspondam às problemáticas de parte de uma classe artística. Esse espírito de renovação, o ensaísta credita aos primeiros surrealistas e seu constante empreendimento por uma arte em desacordo com o *establishment*. O que se pretende, contudo, é conceber a imaginação como elemento da ordem cognitiva capaz de superar a ordem estabelecida, em detrimento da liberdade de criação. Para tanto, caberia à arte o exercício e vigilância para não sucumbir àquilo que corresponda à manutenção do sistema estabelecido, sobretudo, no mercado das artes. Por outro lado, há outras formas de ordem estabelecida. Aquela que se instalou no teatro que a geração pliniana produziu, formou através do *establishment* revolucionário a prerrogativa de uma geração. Houve, de fato, uma submissão da cultura em nome de um projeto de país diverso daquele concebido pelos militares no poder, todavia, a diversidade das produções, mesmo no campo do *establishment* revolucionários, gerou frutos entre os quais pode ser introduzida parte da obra de Plínio Marcos. É verdade, também, que, mesmo dentre os artistas com posicionamento político alinhado com os ideais da esquerda, alguns foram cooptados por outras atividades dentro do campo da dramaturgia, notadamente a televisão. Desse modo, para alguns, a arte tornou-se algo, para além da política, financeiramente rentável.

Trata-se de uma época da produção teatral do Brasil na qual a “dimensão estética” perdeu o “seu simulacro de independência, de neutralidade” (MARCUSE, 1969, p.261). Logo, os artistas foram impelidos à tomada de posição frente a uma situação política. A poética da rebeldia, por exemplo, é uma resposta a essa demanda do campo artístico, em um período no qual a arte pela arte parecia não fazer sentido para o teatro. Ela corresponde a uma busca de ambiência nova para um ser humano novo (MARCUSE, 1969, p.262). Destarte, a arte

[...] deve encontrar a linguagem e as imagens capazes de comunicar essa necessidade como sua própria. Pois é impossível imaginar que novas relações entre homens e coisas possam surgir se os homens continuam a ver as imagens e a falar a linguagem da repressão, da exploração e da mistificação (MARCUSE, 1969, p.263).

O que o ensaísta sugere é que a arte, como recusa à ordem estabelecida, deve ser concebida através da constante busca de linguagem e de imagens. Diante disso, reafirma-se a arte dos anos de 1960 no Brasil como sendo aquela que tentou negar a existência de uma sociedade sem contradições, em um país marcadamente injusto. Em Plínio Marcos, a mencionada busca trilhou o rumo da arte compreendida como negação da beleza, no sentido abordado por Marcuse (1969). Para o ensaísta, em termos de forma, o belo é a manifestação sensível de algo diverso do sensível (1969, p.267), portanto, graças à forma artística, mesmo o horror se converte em beleza. Por consequência, segundo Marcuse (1969), “a cabeça de Medusa é o eterno símbolo adequado à arte: o terror como beleza; o terror captado na forma gratificante do objeto magnífico” (MARCUSE, 1969, p.268). O encaminhamento ideológico de uma geração de artistas do Brasil dos anos de 1960 e 1970, afetou-se pela provocativa noção segundo a qual seria impossível “escrever poemas depois de Auchwitz”, como sugere o ensaísta alemão; em outros termos, a arte seria o empreendimento “capaz de encarar a Medusa?” (MARCUSE, 1969, p. 268). Segundo essa visada, o caos seria maior do que as possibilidades de resistência, assim, justificaram-se todas as ações – mesmo as mais exageradas – de uma geração militante e resistente, da qual fez parte Plínio Marcos.

Diante do exposto, o que se colocava como sendo o papel da arte era uma dualidade que, aos olhos de hoje, é considerada pragmática, entretanto, útil no entendimento do universo ideológico no qual os artistas estavam envolvidos. A relação entre a técnica e a ética tornou-se um tema preponderante diante das demandas do tempo de então, de tal modo que é possível afirmar, acerca da produção pliniana aqui explicitada que, como ação imediata, sua composição dramaturgica detinha-se em experimentar “a potencialidade das palavras e dos

sons” (MARCUSE, 1969, p.269), para além de escrever uma peça de teatro bem realizada. Dessa forma, a busca pela beleza não se contemplava unicamente com a urdidura dramaturgica de qualidade, havia a necessidade de um cunho ético de fundo, como sustentação, no caso de Plínio Marcos, de um projeto poético como aqui argumento.

Por fim, é importante não perder de vista que, para o modo como este trabalho tem sido encaminhado, a atividade do artista é estritamente política mesmo que com ela seja realizada a má política (aquela que reafirma o *establishment*). O que tenho aqui levantado são as possibilidades da arte como ação cultural consciente, num período histórico específico que coincide com uma contingência no campo político, diante da qual inúmeros artistas tentaram formular respostas no nível estético.

A poética da rebeldia é fruto dos diversos eventos aqui explicitados, os quais estão alinhados a uma militância no campo progressista, sem perder de vista a fragilidade da materialidade cênica, tantas vezes mal julgada pelo regime militar, tendo a censura como seu braço direito. A poética da rebeldia, em sua relação com a censura, demonstra uma concepção de teatro como força afirmativa que a arte no Brasil julgou possuir, mormente no contraponto com o regime pós-1964. Essa é, como acredito, a função da arte: resistir, seja à censura, seja ao poder despótico institucionalizado. Por outro lado, a mudança real da vida e dos rumos políticos não dizem respeito unicamente à arte e não é de sua alçada os caminhos aos quais uma sociedade se encaminha. Resistir, rebelar-se, transgredir foram os rumos encontrados pela arte e pelo teatro quando o despotismo militar manifestou-se frente à geração pliniana. Ademais, nos dias de hoje, um olhar minimamente crítico sobre as sociedades contemporâneas será suficiente para concluir o que cabe à arte e ao teatro: buscar novas formas de resistência para quantas novas formas o autoritarismo possa adquirir.

de..... Plínio Marcos SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhãõ que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Voltoú todo em; SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Sé. CERTIFICADO DE CENSURA pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é gansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. capa em Veludo) - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão novento ! Tua mulher não te dá Não tem babado, alguém te eno  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
de dar ? Nojento ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice! é que é. Não de velhice! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
çar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
á não ficar jogada fora velha cansa à tôa. Tem reumatismo. fora  
çar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora velha  
prá não ficar jogada fora sôzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do amor, mais de mil vezes. Se pegueifou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôda a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, bou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgra filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
do ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôda  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da puta dele, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A gen vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente de Nojento ! Cafetão ! Mineteiro

(PROIBIDA)



# Conclusão

Geraldino Russomano  
**GERALDINO RUSSOMANO**  
**censur responsável.**  
**(29/4/66)**

## 6. CONCLUSÃO

### ACAREAÇÃO ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

À guisa de conclusão, demonstra validade a assertiva segundo a qual os objetos de pesquisa e os resultados encontrados durante uma investigação estão condicionados pelas questões formuladas para o seu confronto. A presente pesquisa foi desenvolvida tendo como premissa uma interpretação de um período específico da historiografia do teatro brasileiro, tomando a relação entre a estética, a política, os homens, as mulheres e o tempo histórico – na sugestão de Marc Bloch (2001) – como sendo as suas principais ferramentas interpretativas. Tendo evidenciado estes princípios, a poética da rebeldia configura-se como um procedimento da dramaturgia pliniana associada a um conjunto específico de suas produções, notadamente as peças constituídas a partir do viés realista/naturalista, largamente abordadas ao longo do trabalho. Representa uma contribuição da dramaturgia de Plínio Marcos ao conjunto da produção teatral de seu tempo o fato de que sua poética não se restringiu ao campo estético, ultrapassando os limites da política, caracterizando-se em um agrupamento de obras ideologicamente bem enquadrado. É importante frisar a natureza do modo pliniano de fazer política: jamais em sua trajetória o dramaturgo assumiu comportamento diretamente partidário, entretanto, o artista não se furtou a ser um dos colaboradores junto a determinados grupos ligados à resistência à esquerda, contra a ditadura militar pós-1964. Desse modo, a poética da rebeldia corresponde a um agrupamento estético arregimentado por um aparato ideologicamente determinado, cuja principal característica pode ser definida como sendo a insubmissão.

As motivações do estabelecimento de uma poética rebelde, dentro da conjunção de peças de Plínio Marcos, representam o seu esforço de resistência frente a dois dos grandes problemas dos artistas de teatro dos anos de 1960: inicialmente a censura, que se configurou como medida supostamente sanitária recorrente desde os primeiros anos de produção artística continuada em nosso território, notadamente frente às artes do espetáculo; em segundo lugar, no que tange especificamente ao autor focado nessa pesquisa, o endurecimento político que a ditadura militar pós-golpe de 1964 fez instalar no Brasil até o ano de 1985, representando um empecilho à liberdade de pensamento e de criação, cujos desdobramentos para a classe artística teatral têm sido pouco apreciados por pesquisadores e ensaístas. Ao longo do texto, a trajetória pliniana e sua modalidade de resistência à censura e à ditadura se confundem com o itinerário de sua geração de artistas, fato este que remarca que as formas de resistência à

censura e à ditadura foram múltiplas, sendo o caso de Plínio Marcos tomado como um evento exemplar dentro de um contexto histórico de alta complexidade ideológica e, portanto, de alta complexidade nos modos de resistência. Assim, o autor santista é aqui tomado como uma das plataformas de insubmissão que influenciou no comportamento e nas respostas estéticas da geração de dramaturgos que se seguiu ao seu aparecimento, com projeção nacional extraordinária em 1966, com *Dois perdidos numa noite suja*.

Uma pesquisa no campo da historiografia deve servir à ação. Dessa maneira, um dos sustentáculos deste trabalho pretende promover, a partir das reflexões encaminhadas, um olhar privilegiado acerca do presente, em fricção com o passado, como aprendizado histórico. A acareação entre o passado e o presente é fundamental no sentido de formular novos arranjos, tanto epistemológicos quanto estéticos e ideológicos, especialmente no campo de estudos das artes do espetáculo, ainda por se firmar enquanto área de conhecimento no Brasil. Assim, a referida acareação justifica-se pelo fato de o autoritarismo brasileiro ter suas bases em elementos de nossa constituição identitária, difíceis de serem avaliados em poucas linhas, merecendo investigação em trabalho específico. Desse modo, uma das averiguações deste trabalho refere-se ao fato de que o autoritarismo – que tem na censura um dos seus vieses de atuação – ronda a nossa trajetória como Nação e, por isso mesmo, ronda as artes do espetáculo. A coerção tem se manifestado como regra em nosso comportamento político, social e estético, seja ela motivada por pudor moralista, de natureza religiosa ou não, ou manifestação de natureza política, sobretudo da má política que vê na ideologia do oponente um adversário ao qual deve-se odiar. Nesse bojo, enquadra-se o extremo dessa manifestação: o fascismo político, em plena ascensão, que corrobora o fascismo social, comumente praticado nos prejulgamentos cotidianos, que condicionam sujeitos a determinadas práticas e valores, a partir da cor da pele e da classe social a que pertencem.

Ao longo do processo de escritura deste trabalho, as manifestações do autoritarismo no Brasil não cessaram de acontecer, maculando nosso Estado de direito. A atualidade de alguns fatos pode ser lida como sendo uma faceta de nossa personalidade enquanto povo que ainda não curou duas chagas de nossa história, que se comunicam diretamente com a nossa formação como Nação: a primeira delas, a escravidão, cujas bases simbólicas moldam o pensamento e o comportamento de nossas elites financeiras; e a falta de investigação e possível punição para os inúmeros agentes de Estado que cometeram crimes durante os anos da última ditadura militar (1964 a 1985). O Brasil ainda não amadureceu no sentido de promover a liberdade de fato para todos, o que nos torna, em certa medida, cúmplices de

ações baseadas na má política que deseja o Estado de direito aos aliados e o arbítrio aos que odiamos, em detrimento da justiça ampla, geral e irrestrita para todos e todas (como o lema da Anistia nos últimos anos de ditadura).

Aludo aqui, ligeiramente, a alguns eventos ocorridos no Brasil recentemente, que criam um clima de instabilidade no nível da relação entre a cidadania e os representantes do Estado como mantenedores de práticas autoritárias. Em agosto de 2015, o artista de rua conhecido pelo nome de sua personagem, “Tico Bonito”, foi arbitrariamente preso durante apresentação de rua na cidade de Cascavel, estado do Paraná. O artista foi interpelado após a equipe da polícia militar, que fazia a guarda da região na qual ele se apresentava, interpretar as críticas que o ator executava em cena do seu espetáculo como desacato à autoridade. As ações da polícia militar no Brasil têm sido reconhecidas como contumazes no que diz respeito ao autoritarismo praticado, motivando reivindicações por uma reformulação em sua atuação. A Organização das Nações Unidas (ONU), aliás, chegou a recomendar a sua extinção. Este caso serve à reflexão acerca da fragilidade do direito constitucional de livre manifestação das ideias, de modo que o exagero da ação policial, no caso explicitado, reforça a necessária crítica que o artista promoveu em cena. O campo das artes será sempre alvo potencial diante da manifestação da coerção empreendida pela sempre rondante ação censória em suas diversas motivações.

De modo semelhante, em outubro de 2016 uma ação policial interrompeu a apresentação em praça pública do espetáculo *Blitz, o Império que nunca dorme*, da Trupe Olho da Rua na cidade de Santos, litoral de São Paulo. O espetáculo criticava de modo satírico os usos do poder por parte da mídia e do Estado, cuja cena mais contundente exhibe a bandeira do Brasil sendo hasteada em posição invertida, enquanto executa-se o hino nacional. A cena foi motivadora da interdição promovida pela polícia em ação que põe em cheque o fim da censura alardeado pela Constituição de 1988 e que, no decorrer da história, tantas desfigurações causou, sobretudo para o teatro. Durante a ação policial, um dos atores foi preso.

Em maio de 2016, a Embaixada do Brasil em Paris cancelou sem motivo convincente sessão promovida pela Associação Alter’Brasilis, que exibiria o filme *Retrato de Identificação*, da cineasta Anita Leandro. O filme faz um balanço do regime militar brasileiro pós-1964, analisado a partir da tortura como prática recorrente à época, tendo como mote fotografias de torturados e depoimentos de ex-militantes de grupos de esquerda que atuaram na resistência ao regime. O cancelamento da sessão deu-se via telefone, tendo a Embaixada

justificado a decisão afirmando que o filme tratava de um “assunto espinhoso”, como evidencia o texto da produção do filme divulgado nas redes sociais. Nota-se que o cancelamento da exibição se deu após a votação da admissibilidade do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, portanto, durante o interinato do então vice-presidente, Michel Temer.

Um dos exemplos mais evidentes da censura promovida pelo poder institucional nos últimos meses, refere-se à retaliação ao filme brasileiro mais aclamado pela crítica e pelo público do ano de 2016, *Aquarius*, do diretor Kléber Mendonça Filho. O filme foi indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes, ocasião na qual seu elenco promoveu uma ação em denúncia ao golpe de Estado em curso a partir de abril, efetivado no final do mês de agosto de 2016. A denúncia do elenco, encabeçada por Sônia Braga, ganhou destaque em diversas publicações, tendo sido um marco nos eventos de luta pela restituição da ordem democrática no Brasil, sobretudo pelo alcance internacional que a atitude do elenco atingiu. Como retaliação inicial, o Ministério da Justiça classificou o filme como sendo adequado ao público com idade igual ou superior a 18 anos de idade<sup>54</sup>, ação esta que visava a restrição comercial do mesmo. Como justificativa, o Ministério apontou uma suposta complexidade da situação sexual que determinadas personagens apresentam na obra. O filme não possui narrativa nem cenas que justifiquem tal classificação, de forma que entre argumentos, recursos e uma sustentação resistente da classe cultural, a medida foi revogada havendo sido fixada a classificação indicativa para maiores de 16 anos. Entretanto, a ação final que coroaria a retaliação à resistência do elenco de *Aquarius* partiu do Ministério da Cultura, que se recusou a indicar à Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável pela entrega do Oscar, na categoria melhor filme estrangeiro, o filme mais bem avaliado do ano no Brasil (e em parte do mundo), nomeando um filme indiferente ao público, de tema ameno, cujo elenco manteve comportamento não evidenciado frente ao momento político.

O corolário diante dos casos apresentados é que o autoritarismo e a censura, como elementos fortemente presentes em nossa formação enquanto povo, estão sempre à espreita, no aguardo do melhor momento para se manifestar. No caso dos dois primeiros eventos aqui abordados, a ação coercitiva partiu da interpretação de agentes policiais do Estado que

---

<sup>54</sup>A esse respeito, em setembro de 2016, o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu que as emissões televisivas no Brasil não são mais obrigadas a exibir atrações em horários determinados pela classificação indicativa de idade. O ministro Dias Tóffoli, relator do projeto, considerou a exigência inconstitucional, argumentando que a classificação indicativa é uma sugestão e não uma imposição. Desse modo, as emissoras de televisão não podem sofrer censura por classificação indicativa da programação que exibe, independente do horário e da natureza do programa. O final da votação do STF terminou em 7 votos a 1.



consideraram as atividades artísticas por eles fruídas como sendo desrespeitosas, portanto, dignas de sofrerem interdição. As ações policiais em questão foram consideradas como sendo frutos de práticas equivocadas isoladas dentro da corporação policial. No caso dos dois últimos eventos, as interdições partiram de altos escalões de instituições do governo federal, que podem ser consideradas parte de um projeto político instalado no governo federal por via indireta, a partir da controversa deposição de uma chefe de Estado. Em outros termos, as interdições partiram de deliberações de membros plenamente cientes dos desdobramentos das posturas tomadas, sem algum aparente escrúpulo ético. Serão estes sinais dos tempos?

Diante do exposto, este trabalho pretende ser, para além de uma pesquisa acerca do autoritarismo, da censura e da interdição, um texto sobre resistência. Em um tempo no qual uma renovada onda conservadora apresenta-se, à sombra, como suposta opção política, como é possível resistir? De que modo temos resistido? A esse respeito é possível conjecturar que novas formas de insubmissão estão por serem constituídas a partir da fricção diária com os desafios do teatro (e da arte de um modo geral). Dela dependem as respostas possíveis para os desafios de resistência aos quais sejamos submetidos. O caso de Plínio Marcos, embora exemplar, não deve ser tomado como um manual de aplicação da prática artística contra governos autoritários. As respostas dadas por este dramaturgo, correspondem, como acredito, ao rol de possibilidades do contexto em que atuou como artista da palavra. Destarte, a figura de Plínio Marcos está distante da construção da imagem do herói diante da coerção praticada pelo Estado. A sua maior qualidade foi a de ler o seu tempo e, avaliadas as possibilidades do conjunto social, político, cultural, estético e ideológico, deu-se o seu empreendimento poético de natureza rebelde. Assim, a ação pliniana caracteriza-se como sendo fruto de uma estratégia da qual não se separa a análise conjuntural da realidade na qual esteve inserido. Ou melhor: a personalidade pliniana não se manifestou como ato de inocente inconseqüência de um militante da liberdade de expressão frente a um regime autoritário. Por isso mesmo, Plínio Marcos não teria existido sem o calço de uma geração que possibilitou a manifestação de sua personalidade estética que resultou no que aqui chamei de “poética da rebeldia”. Não há nada de heroico em ser um leitor de seu tempo e ensaiar respostas a uma determinada situação política e cultural; antes, é preciso inteligência para distinguir o melhor momento para agir e o melhor momento para nada fazer (com o fito de tudo construir).

Este trabalho guarda concordâncias com as reflexões da professora Graça dos Santos, com quem tive a alegria de conviver e trabalhar, e de quem este texto carrega determinados fundamentos epistemológicos. Refiro-me, especialmente, às reflexões em torno dos

desdobramentos identitários, legados de 48 anos de regime salazarista em Portugal, objeto preferencial de suas investigações. Creio que as bases do autoritarismo brasileiro guardam na escravidão e no constante flerte com o golpismo na política, as bases mais profundamente interiorizadas no comportamento do nosso conjunto gregário. Estes seriam os fundamentos da “política do espírito”, compulsoriamente aprendida por nós. Como desdobramento do autoritarismo, a censura estabelece-se como sendo a mantenedora preferencial – aliada à propaganda – da longevidade dos regimes autoritários do século XX no Brasil e em outras partes do mundo. Ela foi a responsável por difundir condicionamentos, em muitos momentos, exigindo dos artistas de teatro um apagamento de sua própria produção em uma ação de evidente agressão que transforma artistas em censores de si mesmos.

É a própria Graça dos Santos quem argumenta que a efemeridade dos fatos históricos no campo das artes do espetáculo é plenamente dependente da memória de homens e mulheres que, por natureza, carregam em si a subjetividade dos sujeitos. Assim, o trabalho aqui concluído não se furta a assumir as paixões envolvidas nesse processo, sem perder de vista a pretensão de se configurar em uma fonte crítica de pesquisa para demais investigadores interessados nos temas aqui abordados.

A poética da rebeldia, associada à obra de Plínio Marcos pode ser, de forma semelhante, aproximada a diversos outros artistas que, ao longo dos anos, associaram os seus trabalhos, deliberadamente ou não, ao desmonte político e ideológico do autoritarismo conservador. Como exemplos mais imediatamente associados ao dramaturgo aqui estudado é possível citar – resguardadas as diferenças que um parágrafo conclusivo não pretende dar conta –, Augusto Boal, José Celso Martinez Correa, Jean Genet e Armand Gatti. Todos estes artistas têm como legado, em maior ou menor medida, o ensinamento da insubmissão como tarefa cotidiana. Estas são associações que figuram em um rol de possibilidades de pesquisas, entrecruzamentos e rearranjos que surgem como lacunas a serem preenchidas ao longo dos anos.

Em momentos nos quais o autoritarismo instala-se ou pretende se instalar, assumir o corpo rebelde como sendo capaz de conjurar os condicionamentos proporcionados pelo tolhimento censório (ou de outras naturezas) é parte da tarefa emancipatória promovida pela negação da servidão a todo custo. Por fim, será necessário brindar, sempre, a liberdade, seja na criação, seja na vida, e do mesmo modo, será preciso celebrar o teatro. A ambos festejar como ferramentas civilizatórias: a primeira, que interpretada e praticada em sua plenitude pode ser a força capaz de abrandar os ódios coletivos, como sugere Ferreira de Castro; ao

de..... Plínio Marcos SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS lhão que êle é  
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS rou no puteiro  
Voltou todo em SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL i, Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se. CERTIFICADO DE CENSURA Me (pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pe e se estrepou. Está certo  
imperativamente eficaz na reaprendizagem da rebeldia consequente como exercício de  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro, paspalh  
êle que peca Estidicamente, Oxala ! A mina é cansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. (capa em Veludo) - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão nojentto ! Tua mulher não te dá Não tem babado, alguém te enc  
pegar o meu ?  
s) - Se abre (PROIBIDA)  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
e dar ? Nojentto ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice! é que é. Não de velhice! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
rçar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada foragora velha cansa à tôa. Tem reumatismo. fora  
rçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada foragora velha  
prá não ficar jogada fora sôzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do anor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôda a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, bou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente ben instalada na puta da vida. Só que o de  
do ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque GERALDINO RUSSOMANO nis / nil  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôda censor responsavel.  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da puta. lêle, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A gena vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente degra 2 Nojentto ! Cafetão ! Mineteiro

## Referências

## 7. REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS DE PLÍNIO MARCOS:

MARCOS, Plínio. **A dança Final**. São Paulo: Maltese, 1994.

MARCOS, Plínio. **As aventuras do coelho Gabriel**. São Paulo: versão digitalizada, 1965.

MARCOS, Plínio. **Balada de um palhaço**. São Paulo: versão mimeografada, 1986.

MARCOS, Plínio. **Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar**. São Paulo: versão digitalizada, 1966.

MARCOS, Plínio. **Dia virá**. São Paulo: versão digitalizada, 1967.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: versão digitalizada, 1966.

MARCOS, Plínio. **Entrevista do programa Roda Viva**. In: MARKUN, Paulo (Org.). **O melhor do Roda Viva: o mais antigo e respeitado programa de entrevistas da TV**. Vol: Cultura. São Paulo: Conex, 2005.

MARCOS, Plínio. **Espiando a violência das grandes cidades**. In: CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MARCOS, Plínio. **Eu queria humanizar o exército**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

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

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

MARCOS, Plínio. **Homens de papel**. Edição do autor: São Paulo, 1984.

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

MARCOS, Plínio. **Jesus Homem: peça e debate**. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.

MARCOS, Plínio. **Madame Blavatsky**. São Paulo: Edição do autor, 1985.

MARCOS, Plínio. **Melhor Teatro (Coleção)**. Seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003.

MARCOS, Plínio. **Na barra do catimbó**. São Paulo: Edição do autor, 1982.

MARCOS, Plínio. **Na rua alguém me abraça**: o censor da peça que escrevi. In: CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MARCOS, Plínio. **Neste domingo me confesso**. In: CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MARCOS, Plínio. **Nossa gente, nossa música**. São Paulo: versão digitalizada, 1965.

MARCOS, Plínio. **O assassinato do anão do caralho grande**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

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

MARCOS, Plínio. **Oração para um pé-de-chinelo**. Salvador: Banco de textos, Escola de Teatro da UFBA (Sem data).

MARCOS, Plínio. **Os fantoches**. São Paulo: versão digitalizada, 1963.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos, o maldito divino**. São Paulo: Revista Caros Amigos, setembro, 1997.

MARCOS, Plínio. **Prisioneiro de uma canção**. São Paulo: Editora Parma, 1984.

MARCOS, Plínio. **Quando as máquinas param**. São Paulo: Editora Parma, 1984.

MARCOS, Plínio. **Quando os navios atracam**. São Paulo: versão digitalizada, 1965.

MARCOS, Plínio. **Queremos uma lei santa**. In: CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MARCOS, Plínio. **Reportagem de um tempo mau**. São Paulo: versão digitalizada, 1963.

MARCOS, Plínio. **Sou o analfabeto mais premiado do país** (entrevista). Revista Realidade, Ano 3, número 30. Setembro, 1968.

MARCOS, Plínio. **Um saltimbanco em busca do seu povo**. In: CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MARCOS, Plínio. **Verde que te quero verde**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

#### **REFERÊNCIAS DE TEATRO:**

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eurodo de Souza. São Paulo: Nova Cultural/Coleção Pensadores, 1991.

ARTAUD, Antonin. **Messages révolutionnaires**. Paris: Folio essais, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACALGINI, Bruna. **Teatro Amador e censura: o caso dos imigrantes espanhóis**. In: FIGARO, Roseli. **Teatro, comunicação e sociabilidade: uma análise da censura ao teatro amador de São Paulo (1946 – 1970)**. São Paulo: Balão Editorial, 2011.

BARROS, Walderez de. **Depoimento concedido ao autor**. São Paulo, 2016.

BOAL, Augusto. **A guerrilha teatral**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

BOAL, Augusto. **Que pensa você da arte de esquerda?**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

BOAL, Cecília Thumin. **Zero melancolia**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

CARRERO, Tonia. **Depoimento ao Setor de Memória do Centro Cultural São Paulo**. São Paulo, cópia digitalizada, 1994.

CARVALHO, Sérgio de. **Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.

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

- COSTA, Cristina (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, Fapesb, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- COSTA, Cristina. **Teatro e censura: Vargas e Salazar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1998.
- ENEDINO, Wagner Corsino. **Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos**. Campo Grande-MS: Editora UFMS, 2009.
- ETIENNE, Anne. **Censure politique ou politique de censure? Les cas de *Follow my Leader* de Terence Rattigan et de *Geneva* de Bernard Shaw em 1938**. In: **Revue D'Histoire du Théâtre**. Société D'Histoire Du Théâtre. Paris: n.º 236, v.4, pág. 337-358, Ano 59, 2007.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESB, 2010.
- FIGARO, Roseli. **Teatro, comunicação e sociabilidade: uma análise da censura ao teatro amador de São Paulo (1946 – 1970)**. São Paulo: Balão Editorial, 2011.
- FREIRE, Rafael de Luna. **Esqueceram de alguém nos quarenta anos de 1968: Plínio Marcos no teatro e no cinema, ontem e hoje**. Revista online do Grupo de Pesquisa em cinema e literatura. Vol. 1, Nº 6, Ano VI, Dezembro, 2009.
- FREIRE, Rafael de Luna. **Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.
- GUIDARINI, Mário. **A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro**. Florianópolis: Editora UFSC, 1996.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

- LANYI, José Paulo. **Plínio Marcos, o andarilho da corda bamba**. In: Revista Cult, Outubro de 1999.
- LIPS, Nestório; CABRAL, José Américo. **Parecer da censura à peça *Reportagem de um tempo mau***. São Paulo: cópia digitalizada, 1965.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2006a.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006b.
- MASH, Patrick. **Le théâtre et la censure**. In: **Revue D'Histoire du Théâtre**. Société D'Histoire Du Théâtre. Paris: v.3, pág. 273-294, Ano 33, 1981.
- MASH, Patrick. **Le théâtre et la résistance**. In: **Revue D'Histoire du Théâtre**. Société D'Histoire Du Théâtre. Paris: v.3, pág. 249-272, Ano 33, 1981.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Editora Leya, 2009.
- MENDES, Oswaldo. **Depoimento concedido ao autor**. São Paulo, 2013.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MUNIZ, Lauro César. **Prefácio**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.



- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento: 1959-1984**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo, Hucitec, 1989.
- PLÍNIO MARCOS - SÍTIO OFICIAL. **Dados Biográficos**. Disponível em: [<http://www.pliniomarcos.com/>]. Acesso em 10 de janeiro de 2017.
- PONTES, Joel. **Plínio Marcos: Dramaturgo da Violência**. Revista de Teatro. Rio de Janeiro, Mai-Jun, 1970.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Caderno especial 2. **Teatro e realidade brasileira**, Junho 1968.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP/Editora da UNICAMP, 1993.
- RUSSOMANO, Geraldino. **Parecer de censura à peça *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar***. São Paulo: cópia digitalizada, 1966.
- SANTOS, Graça dos. **O Espetáculo Desvirtuado: o teatro português sob o reinado de salazar (1933 – 1968)**. Tradução: Lígia Calapez. Lisboa: Editorial Caminho – Coleção universitária, 2004.
- SANTOS, Graça dos. **Théâtre et censure au Portugal: deux ennemis inséparables**. In: **Revue d'Histoire du Théâtre**. Société d'Histoire du Théâtre. Paris: n.º 191, V. 3, pág. 293-302, Ano 48, 1996.
- SANTOS, Patrícia Freitas dos. **E quem dá o pitaco?**. In: CARVALHO, Sérgio de; ROCHA, Érika. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão popular, 2016.
- SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). **Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a filologia em diálogo com a literatura, história e o teatro**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Firmo, 1994.
- ZANOTTO, Ilka Marinho. **Descida aos infernos - Prefácio**. In: MARCOS, Plínio. **Melhor Teatro**. Seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003.

## **DEMAIS REFERÊNCIAS:**

ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a censura:** de como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes; OLIVEIRA, Valéria Garcia de. **Cultura amordaçada:** intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002.

AQUIEN, Michèle. **Dictionnaire de poétique.** Paris : Le livre de poche, 1993.

AQUIEN, Michèle; MOLINIÉ, Georges. **Dictionnaire de rhétorique et de poétique.** Paris: Le livre de poche/ La Pochothèque, 1996.

AQUINO, Maria Aparecida de Aquino et all (org.). **No coração das trevas:** o DEOPS/SP visto por dentro. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa oficial, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIM, Walter. **Sobre o conceito de história.**

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

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador.** Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos.** Tradução: Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado.** Tradução: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias silenciadas:** a história da censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado/FAPESP, 2002.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci Carneiro. **Livros proibidos, idéias malditas: o Deops e as minorias silenciadas.** São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado, SEC, 1997.

CARRASCOSA, Denise; OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos. **Cartografias da subalternidade:** diálogos no eixo sul-sul. Salvador: EDUFBA, 2014.

- CHAUÍ, Marilena. **Contra a servidão voluntária**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2013a.
- CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2013b.
- CHOMSKY, Noam. **Notas sobre o anarquismo**. Tradução: Filipe Corrêa, Bruna Mantese, Rodrigo Rosa e Pablo Ortellano. São Paulo: Hedra, 2011.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CRUZ JR., Walter (org.). **No coração das trevas**: o DEOPS/SP visto por dentro. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001.
- CRUZ JR., Walter (org.). **No coração das trevas**: o DEOPS/SP visto por dentro. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001 (Série Dossiês DEOPS/SP: Radiografias do Autoritarismo Republicano Brasileiro, v. 1).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DESSONS, Gérard. **Introduction à la poétique** : approche des theories de la litterature. Paris : NATHAN Université/Lettres Sup., 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FICO, Carlos. **“Prezada Censura”**: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p.251-286, set. 2002.
- FICO, Carlos. **A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura**. In: *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. 399 p.p. 71-79.
- FICO, Carlos. **Além do golpe**: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. 391 p.
- FICO, Carlos. **Como eles agiam**: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. 200 p.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia da repressão e da resistência**.
- GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral**. São José do Rio Preto-SP: Bluecom Comunicação; FAPESP, 2008.
- GOULART, Silvana. **Sobre a verdade oficial**. São Paulo: Marco Zero, CNPq, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LA BOËTIE, Etienne de. **Discours de la servitude volontaire**. Paris: Folio plus philosophie, 2014.
- MACHADO, Roberto. Introdução - Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.
- MARCUSE, Herbert. **A arte na sociedade unidimensional**. In: LIMA, Luís Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1969.

- MARCUSE, Herbert. **L'Homme unidimensionnel**. Paris: Les éditiona de Minuit, 2012.
- MARKUN, Paulo (Org.). **O melhor do Roda Viva: o mais antigo e respeitado programa de entrevistas da TV**. Vol: Cultura. São Paulo: Conex, 2005.
- MAUÉS, Flamarion. **Livros, editoras e oposição à ditadura**. Estudos Avançados, vol. 28, n.º 80, São Paulo, Jan./Abr. 2014.
- MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- MORIER, Henry. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- MOTA, Guilherme Mota. **Ideologia e cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Ática, 1977.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. **Editorial: A censura e o teatro**. São Paulo: 11 de junho de 1968. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680611-28578-nac-0003-999-3-not> [acesso em novembro de 2016]
- ONFRAY, Michel. **A Política do Rebelde: tratado de resistência e insubmissão**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ONFRAY, Michel. **A potência de existir: manifesto hedonista**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. Campinas; EDUNICAMP, 1992.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PONTE PRETA, Stanislaw. **Febeapá 1: primeiro festival de besteira que assola o país**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 [1. ed.: 1968]. 180 p.
- POUGEOISE, Michel. **Dictionnaire de poétique**. Paris: Éditions Belin, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas: EDUNICAMP, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. 3ª Ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica genética e crítica biográfica**. Porto Alegre: Revista Letras Hoje, V.5, n. 4, p.25-29, Out./Dez. 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SPIVACK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.
- SUHAMY, Henri. **La Poétique**. Colection : Que sais-je ?. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Tradução: Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- VELOSO, Caetano. **O querer**. In: **Velô**. Letra e vocal. 1CD. Poligram/Phillips, 1989.
- VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.
- VINAVER, Michel; CAMUS, Albert. **S'engager? Correspondance (1947-1957)**. Paris: L'Arche Éditeur, 2012.

de... Plínio Marcos... SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS... Divisão de Diversões Públicas... Serviço de Teatro e Diversões em Geral... lhão que êle é  
Volto todo em... Wado, nao vai  
be viver prá xuxu ! Se. **CERTIFICADO DE CENSURA**... pronta outra pr  
êle se acabava ! Entrou no puteiro da cadela a pé e se estrepo. Está certo  
cavalo. Cadô o manjo êsse cara da Maria. Mas, êle está por dentro. paspalh  
êle que pode ! Está certo, sim ! A mina é cansada, lê Porra quer apanhar  
macio. Fêz ela pegar o esquentamento da outra. bida ! Depois se qu  
e que estão falando. capa em Veludo - Cadô o grana. Veludo tentar me engrupir  
eu cafetão negro ! Tua mulher não te dá... Não tem babado, alguém te enc  
pegar o meu ?  
s) - Se abre  
a) - Miserável ! Vai bater na cara da  
essa vaca da Suely não te dá moleza,  
de dar ? Nojento ! Cafetão ! Mineteiro  
canal. pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora  
sta de bacanal é que está bem apagada. e canseira. Isso é que é. Não  
Não de velhice ! é que é. Não de velhice ! Mas isso é igual. na vida  
be o que é uma noite de be o que é uma noite de viração ? jogada fora  
çar pra agradar o fregum de letra. Só abrir a perna e faturar.  
rá não ficar jogada fora velha cansa à tóa. Tem reumatismo. fora  
rçar pra agradar o freguês e outros baba ficar jogada fora velha  
prá não ficar jogada fora sòzinha, tem qpra agradar o freguês e outr  
cima no quarteirão do amor, mais de mil vezes. Se peguei fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
um trouxa. Só um trouxa, na noite inteira. Um miserável mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou a gente. Isso que cansa a gente. (Susp  
tôda a história da puta da vida dêle, da puta da mulher fou, bufou, babou, babou, bufou mais p  
dêle, da puta da filha dêle, da puta que o pari mou pecas. Desgraçado, filho da puta.  
gente bem instalada na puta da vida. Só que o de  
de ficou em cima de mim mais de duas horas, bufou, buque  
fou, bufou, babou, babou, bufou mais prá pagar, reclatôda  
mou pecas. Desgraçado, filho da puta. É isso que ac lêle, da put lele, da puta que  
a gente. Isso que cansa a gente. (Suspira) - A gena vaca da Suely não te dá moleza, é  
quer chegar em casa encontrar o homem da gente de 2 Nojento ! Cafetão ! Mineteiro

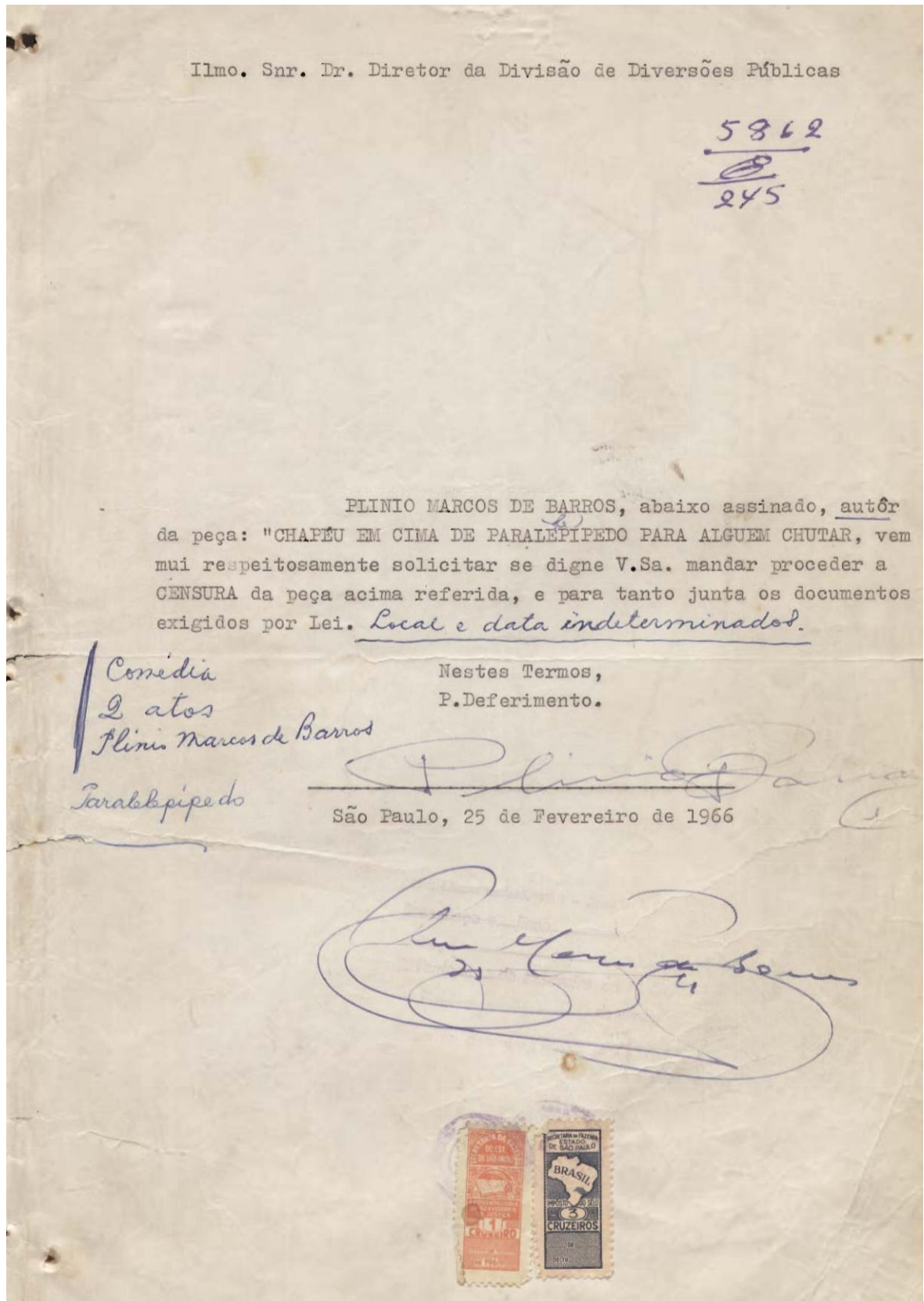
**(PROIBIDA)**



Anexos

*Geraldino Russomano*  
**GERALDINO RUSSOMANO**  
**censor responsavel.**  
**(29/4/66)**

A) Parecer de censura do texto *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1965/1966). O parecerista foi Geraldino Russomano. Fonte: Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.





Reconhecida como de Utilidade Pública  
pelo Decreto n.º 4.092, de 4 de agosto  
de 1920.



Fundada e Coligadação Internacional das  
Sociedades de Autores e Compositores,  
de Paris.

### SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS

Fundada em 27 de Setembro de 1917  
Sede: AV. ALMIRANTE BARROSO, 97 - 3.º andar.  
End. Teleg.: SBAT - RIO  
RIO DE JANEIRO - BRASIL

## Direitos de Representação

## Autorização Nº 150338

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), reconhecida como de utilidade pública federal, pelo decreto n.º 4.092, de 4-8-1920, mandatária de seus associados nacionais e estrangeiros, para todos os fins de direito, autoriza, nos termos do artigo 2.º do decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, combinado com os artigos 26 e seu parágrafo único, e 27, do decreto n.º 5.492, de 16-7-1928, art. 46 do decreto n.º 18.527, de 10-12-1928, e artigo 35 do decreto n.º 21.111, de 1-3-1932, Lei n.º 2.415, de 9-2-955 art. 42, do decreto n.º 20.493, de 21-1-1946, a representação da peça teatral:

..... *Chapele sobre para a peça para a quem chuga* .....

Original de ..... *Ilúcio Teodoro de Barros* .....

Música de .....

Tradução de .....

No Teatro ..... *de Praia* ..... Cidade ..... *S. Paulo* .....

Empresa ..... *J. M. Barros* ..... Pela Cia. ....

nos dias ..... *= PARA CENSURA DE PEÇA =* .....

sob a condição do pagamento dos respectivos direitos autorais, na base de

VISTO *25/2/66*  
SUCURSAL DE S. PAULO

da renda bruta de cada espetáculo, mediante a garantia mínima de Cr\$ ..... por espetáculo, obrigando-se a Empresa a fornecer à SBAT uma cópia do "bordereau" de receita, devidamente autenticado, responsabilizando-se pela sua exatidão, bem como pelo integral pagamento dos direitos autorais acima estipulados, em moeda corrente.

..... *S. Paulo 25* ..... de ..... *de 1966* .....

Esta via de Autorização deve ser anexada ao programa respectivo e entregue às autoridades competentes.  
— A quitação do direito autoral respectivo, só poderá ser dada na primeira via do recibo oficial da SBAT.

..... *[Signature]* .....  
(pela SBAT)  
Isenta de selo - Art. 1.º do Dec. 7.957, de 17-9-945.

Secretaria da Segurança Pública - São Paulo  
Segunda Divisão Policial  
Divisão de Diversões Públicas - CENSURA.



SENHOR DIRETOR.

Em cumprimento ao despacho de V.S. de fls. passamos a esclarecer o seguinte:

A peça teatral em apreço, "CHAPEU EM CIMA DE PARALELO PIPEDO PARA ALGUEM CHUTAR", de autor brasileiro sr. Plínio Marcos, examinada na forma de como requer o interessado, recebe no momento, face a legislação em vigor, julgamento censuratório como segue, salvo melhor juízo desta Diretoria.

Relatou a mesma, tratamento que esta Censura dispensou à peça "Bidermann e os Incendiários" de Max Ffisch, embora distantes de valor mas com certa semelhança, que também na época de sua apresentação recebeu relatório desta Censura para apreciação superior desta Diretoria.

De aspecto ambígua, ela também não serve para identificar o homem, nem para resolver a vida. Seu conteúdo enquadra-se de certa forma numa passagem da crítica jornalística quando analisou "Bidermann e os Incendiários", e cujo trecho assim dizia: "propõe todo um complexo de relações ambíguas entre o real e o abstrairizante da situação humana atual, mas não radica os temas que se entrelaçam, sem jamais se definirem".

O autor da peça, sr. Plínio Marcos, conforme entrevista verbal que manteve com esta Censura, pontificou que a peça não é anti capitalista, como também não é comunista, assim como ele não é comunista, jamais.

Esta Censura se abstém de comentar a declaração acima em favor do texto, como não se deu por satisfeita quanto a defesa informal que o autor fez também ao texto.

É que trata a peça em tela, em seu peculiar sentido figurado, da exploração do homem pelo homem, cabendo ao símbolo CHAPEU a posição impírica da questão social.

É que o autor criou o seu mundo e a sua personagem quer transmitir às platéas.

Mas para nós, <sup>pensamos</sup> como menciona outro trecho da crítica jornalística acima mencionada: "o teatro de hoje tem de possuir aquele espírito de missão que não traís, nem deforme, as verdades, que pre

fls.2(cont.)

tende comuicar.

O autor ~~uma~~ nos afirmou "que o texto representado não quer dizer que o pensamento nele contido seja o do aspecto reinante no Brasil.

Eis a questão?

Entende a Censura que toda e qualquer manifestação do pensamento influe e propaga-se no local da sua representação.

E depois, entendemos que compete aos governos dar <sup>ou</sup> solu- ções aos problemas sociais, pois eles melhor sabem disso, do que outros quererem abordar os mesmos problemas em condições para - isso, mas tentando, isto sim, exalta-los somente.

O intelectual sempre em sua defesa acalenta que a li - vre manifestação do pensamento congraça e aprimora a cultura do povo, fator esse que também respeitamos, pois de muito intercâm - bio cultural o País precisa, mas não nos descobre de analisarmos a finalidade do mesmo e a que se destina quanto ao veículo.

No campo teatral ou cinematografico, a cultura ou a ar - te por si só, tem como fundamento diversão e bilheteria (lucros pa ra iniciativas privadas).

Em algumas dessas produções não se nega que as vezes - trazem melhores ensinamentos para certos e complexos problemas so - ciais, os quais podemos aceitar como meio auxiliar de educação.

Entretanto, na maioria das vezes, tais produções desca - bam para o envenenamento moral do povo, de conseqüências imprevi - siveis, unicamente com o objetivo de altas rendas financeiras.

E as produções que não possuem nenhum dos dois meios , a que se destinam?

Na presente Censura, voltamos a pensar que o autor ten - ta expôr apenas a facil filosofia , com menos ou mais reflexos psi - cológicos, da exploração do homem pelo homem, que óra se adaptam no tempo e no espaço, dada a situação difícil mas esperançosa que estamos atravessando.

E, segundo o autor, ainda, declarou que a peça em apreço terá seu maior percurso no interior do Estado. Nesta Capital apenas fará o ensaio para a Censura.

Como é ao vivo o teatro tem amplas possibilidades de - ser disvirtuado, sabendo-se, inclusivé, que a alçada fiscalizadora oficial se prende mais nas capitais dos estados.

Mas o auçor, assim como teve respeitada a sua capacida - de realizadora, saberá respeitar as leis que regem o assunto, sob pena de ser processado.

Do tratamento censorio expêddido a esta peça não se co - gitou, como de fato nunca se fêz, levar em conta se o autor é famo - so ou não, ou se é principiante ou veterano.

Levamos somente em conta o tema a ser censurado, venha



fls.3 (cont.)


a ter ou não público assistente.

Pois é o que fizemos da análise acima, e que pretendemos abaixo concluir.

A censura prévia da peça "CHAPÉU EM CIMA DE PARALELÍPEDO PARA ALGUÉM CHUTAR" merece tratamento semelhante a outras peças em representação ou já representadas nesta Capital após a Revolução - de 31 de Março.

Pode ser liberada, eventualmente ainda com cortes a serem aplicados, ter proibição para menores até 18 (dezoito) anos de idade, mas sob a condição de estar sendo liberada até que se formu la novas diretrizes às sugestões já apresentadas a esta Diretoria, caso assim venha entender V.S. (Pela proibição)

À superior consideração.

  
GERALDINO RUSSOMANO  
censur responsável.  
(29/4/66)

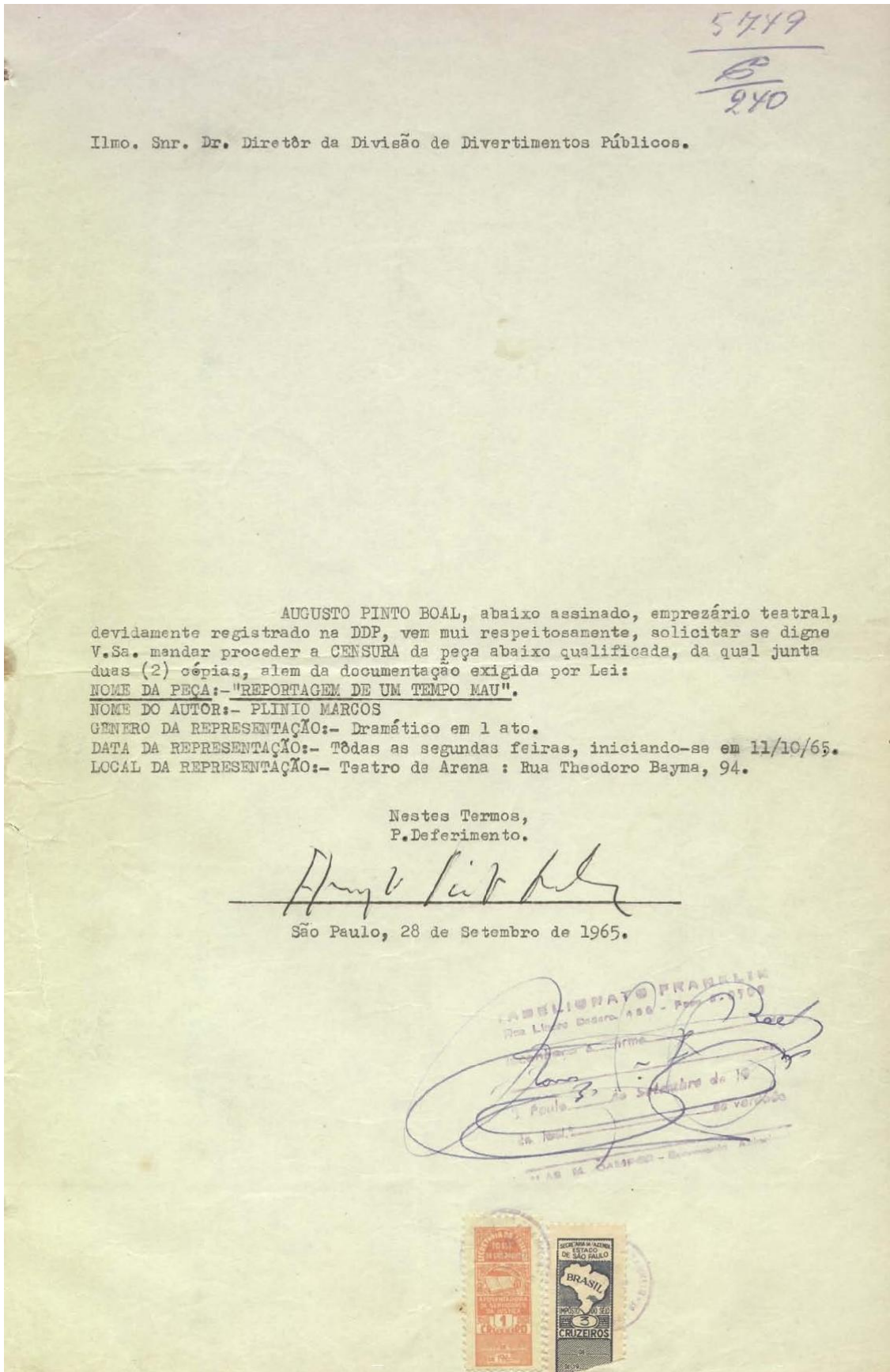
De acordo com o parecer, alias, muito bom planejado pelo Sr. Juiz Geraldino Russomano, fomos pela proibição do texto em julgamento, pois o mesmo reflete inteligentemente o eterno conflito da exploração do "homem pelo homem" que, na época atual, procura harmonizar apesar das dificuldades, servindo apenas para manter as flutuações, momentaneamente afundadas.

De se conhecerem ao interessado a proibição de representação da aludida peça no território do Estado de São Paulo.

São Paulo 2.5.65.



B) Parecer de censura do texto *Reportagem de um tempo mau* (1965). Os pareceristas são Nestorio Lips e José Américo C. Cabral. Fonte: Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.



Reconhecida como de Utilidade Pública  
pelo Decreto n.º 4.092, de 4 de agosto  
de 1920. —



Afiliação à Confederação Internacional das  
Sociedades de Autores e Compositores,  
de Paris. —

### SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS

Fundada em 27 de Setembro de 1917  
Séde: AV. ALMIRANTE BARROSO, 97-3.º andar.  
End. Teleg.: SBAT-RIO  
RIO DE JANEIRO — BRASIL

## Direitos de Representação

## Autorização Nº 149452

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), reconhecida como de utilidade pública federal, pelo decreto n.º 4.092, de 4-8-1920, mandatária de seus associados nacionais e estrangeiros, para todos os fins de direito, autoriza, nos termos do artigo 2.º do decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, combinado com os artigos 26 e seu parágrafo único, e 27, do decreto n.º 5.492, de 16-7-1928, art. 46 do decreto n.º 18.527, de 10-12-1928, e artigo 35 do decreto n.º 21.111, de 1-3-1932, Lei n.º 2.415, de 9-2-1955, art. 42, do decreto n.º 20.493, de 24-1-1946, a representa-

ção da peça teatral: *"Reportagem de um tempo mau"*

Original de *Glúcia Soares*

Música de \_\_\_\_\_

Tradução de \_\_\_\_\_

No Teatro *de Aragua* Cidade *J. Paulo*

Empresa *A. P. Boal* Pela Cia. \_\_\_\_\_

nos dias *= PARA CENSURA DE PEÇA =*

sob a condição do pagamento dos respectivos direitos autorais, na base de \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ % da renda bruta de cada espetáculo, mediante a

garantia mínima de Cr\$ \_\_\_\_\_ por espetáculo, obrigando-se a Em-

prêsa a fornecer à SBAT uma cópia do "bordereau" de receita, devidamente au-

tenticado, responsabilizando-se pela sua exatidão, bem como pelo integral paga-

mento dos direitos autorais acima estipulados, em moeda corrente.

*J. Paulo* \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 1955

Esta via de autorização deve ser anexada ao programa respectivo e entregue às autoridades competentes. — A quitação do direito autoral respectivo, só poderá ser dada na primeira via do recibo oficial da SBAT.

**RECIBO DE RECEITA**  
**TEATRO**  
**BUCURSAL**  
pela SBAT  
Isento de selo - Art. 1.º do Dec. 7.957, de 17-9-1945.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
SETOR DE ÓRGÃOS AUXILIARES POLICIAIS  
DEPENDÊNCIA DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS

São Paulo, 11 de outubro de 1965

Senhor Diretor:

Designados por V.S. para censurar a peça "REPORTAGEM DE UM TEMPO MAU", de autoria de Flínio Marcos, para ser representada no Teatro de Arena, no proximo dia 11, apresentamos o nosso relatório, a fim de submeter á sua elevada apreciação e, em consequência, sua aprovação ou não.

*assistir* Após cuidadosa leitura do texto da peça aludida bem assim seu ensaio, somos de opinião que a sua exibição deve ser impugnada, por se tratar de uma obra implicitamente de carater subversivo, contrariando os preceitos legais do país.

Por essa razão e, ainda, baseados no art. 188, do Decreto 4.405-A, de 17 de abril de 1928, que impede, por intermedio da censura de diversões públicas, representações teatrais, quando nas peças "propaguem ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade", é que propomos a proibição, s.m.j., da peça "REPORTAGEM DE UM TEMPO MAU", de Flínio Marcos, de cuja inteligência esperamos que futuramente apresente outros trabalhos, que venham enaltecer cada vês mais a literatura teatral brasileira.

Atenciosamente,

OS CENSORES

*De acordo com o conhecimento de Sr. coordenador as interessadas*  
*21.10.65*  
*Cardeiro*

*Nestor Lips*  
Nestor Lips

*José Americo C. Cabral*  
José Americo C. Cabral

C) Parecer de censura da peça *Navalha na carne* (1967), seguido do processo de censura no qual constam: solicitação de censura da peça, contrato de representação e o certificado de censura. Fonte: Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.

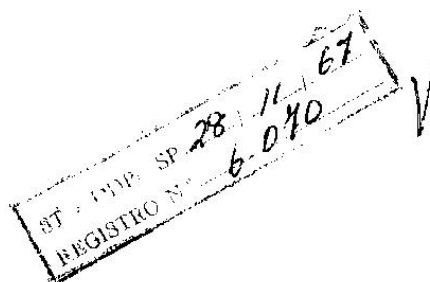
ILMO, SR. DIRETOR DA DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS.

WLADIMIR FERREIRA CARDOSO, empresário teatral, representando a SOCIEDADE CIVIL CULTURAL GRUPO UNIAO, ora atuando no Teatro Ruth Escobar - Sala Gil Vicente, vem requerer o registro do Certificado nº 1669/67 e da peça respectiva "Navalha na Carne", de autor Elinio Marcos, em 1 (um) ato, gênero - drama, para representação nesta Capital.

Nestes Termos  
P. Deferimento.

São Paulo, 25 de novembro de 1967

  
p/ Vladimir Pereira Cardoso.





# SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS

Fundada em 27 de Setembro de 1917 - Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092, de 4-8-1920  
Filiada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores  
Membro do Conselho Pan-Americano de "CISAC"  
Sede: Av. Almirante Brossa, 97 - 3.º and. - End. Teleg. SBAT - RIO  
Rio de Janeiro - Brasil.

REGISTRE-SE

1968  
29  
2  
Director

## CONTRATO DE REPRESENTAÇÃO DE PEÇA TEATRAL

Entre partes:

a SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS, sociedade civil, reconhecida como de Utilidade Pública Federal, pelo Decreto n.º 4.092, de 4 de Agosto de 1920, com sede no Rio de Janeiro, neste denominada "SBAT"

e a EMPRESA GRUPO UNIÃO  
com sede na RUA JACEGUAI, 520  
neste denominada "EMPRESA", fica justo e contratado o seguinte:

- 1 A EMPRESA contrata com a SBAT, mandatária do(s) autor(es): PLINIO MARCOS DE CARROS  
a representação da peça: "NAVALHA NA CARNE"  
de autoria deste(s), no Teatro: OFICINA (RUA JACEGUAI, 520)  
mediante autorização, passada em instrumento separado, na forma do que estabelece o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas.
- 2 A EMPRESA está de pleno acôrdo em pagar os direitos autorais, que ficam ajustados na base de 10% (DEZ POR CIENTO), DA RENDA BRUTA DE CADA ESPETÁCULO  
para cada vez de representação, devendo o pagamento ser feito:
  - a) na Sede, Sucursal ou Agência da SBAT, sempre que a representação se realizar fora do perímetro urbano e o direito autoral depender do "bordereau" de receita;
  - b) na Sede, Sucursal ou Agência da SBAT, antecipadamente, no ato da autorização, sempre que o direito autoral não depender do resultado da bilheteria ou da renda do espetáculo;
  - c) na bilheteria do respectivo teatro, no dia da representação, quando se tratar de teatro localizado no perímetro urbano, mediante a apresentação de uma via do "bordereau" de receita, devidamente assinado pela EMPRESA e pelo bilheteiro do teatro.
- 3 A EMPRESA reconhece expressamente que se entende como renda bruta sobre a qual incide o pagamento do direito autoral aquela que se constitui da venda dos ingressos, sob qualquer forma, na bilheteria ou fora dela, não sendo admitido qualquer desconto, ficando ressaltados apenas os impostos Federais (Estatística) e Municipais (Prefeitura) incidentes e declaradamente sobre cada ingresso. No caso de haver devolução de qualquer quantia recolhida pela EMPRESA, sobre ingressos, a requerimento desta ou espontaneamente por autoridades Federais ou Municipais, fica entendido que a EMPRESA reconhece expressamente que à SBAT caberá a porcentagem devida a título de direitos autorais.
- 4 Os pagamentos serão efetuados em moeda corrente, não se admitindo a emissão de "vales" ou quaisquer outros documentos com o fim de saldar os direitos autorais, no todo ou em parte, mesmo quando tais documentos tenham sido assinados pelo próprio autor da peça contratada.
- 5 A EMPRESA reconhece à SBAT, como participante da receita bruta do espetáculo realizado com a peça de que é objeto o presente contrato de representação teatral, o absoluto direito de fiscalizar a receita, examinando documentos de caixa, "bordereaux", lotações, ingressos depositados nas urnas, encalhes, etc.
- 6 A EMPRESA reconhece expressamente à SBAT, independentemente de qualquer juízo ou interpretação, a participação percentual de 10% (DEZ POR CIENTO) sobre toda e qualquer quantia por ela recebida ou a receber, de entidades públicas ou particulares, direta ou indiretamente, em espécie ou representada por auxílio de viagem, de estada, alojamento, passagens, ou a que título for, desde que tais entendimentos obriguem a EMPRESA a fornecer ingressos gratuitos ou a realizar um ou mais espetáculos, gratuitos ou com redução de preço, ou, ainda, quando tais recebimentos se refiram a espetáculos já realizados.

1968  
10/10/68

N.º 6040

at  
Mun...

- 7 A EMPRESA não poderá transferir os encargos e responsabilidades especificadas neste contrato, no todo ou em parte, a qualquer pessoa física ou jurídica, repartições federais, estaduais ou municipais, associações de qualquer natureza, sem o consentimento prévio e escrito da Sede da SBAT, que, então, ajustará com o eventual responsável as condições exigidas sobre cada representação da peça objeto da negociação.
- 8 No caso da EMPRESA ceder parte ou a totalidade da lotação a qualquer instituição com finalidades de beneficência, filantropia ou designação similar, fica a EMPRESA responsável pelo pagamento dos direitos autorais sobre a renda obtida pela venda dos ingressos na bilheteria e fora dela, ficando entendido que a importância mínima dos direitos será cobrada sobre o total da lotação ao preço habitual dos ingressos.
- 9 Da mesma forma a EMPRESA reconhece expressamente que sendo o direito autoral um encargo permanente e decorrente do uso da peça teatral, como razão fundamental do espetáculo, caberá à SBAT receber a mesma porcentagem contratual, a título de direitos autorais, sobre toda e qualquer importância que a EMPRESA venha a receber de qualquer entidade, pública ou privada, Repartições Federais, Estaduais ou Municipais, a título de auxílio, ajuda, subvenção ou a que título for, desde que tal pagamento se refira às atividades de representações realizadas ou a realizar pela EMPRESA ou pela COMPANHIA a seu cargo. A EMPRESA concorda plenamente em que o órgão pagador efetue diretamente à SBAT o pagamento da porcentagem fixada neste contrato, a título de direitos autorais.
- 10 A EMPRESA obriga-se a manter em cartaz a peça mencionada neste contrato até completar um mínimo de.... (.....) representações consecutivas, ou a pagar à SBAT os direitos autorais respectivos, calculados na base da média obtida com a peça anterior, garantindo, ainda, o direito autoral mínimo correspondente ao valor de dezoito poltronas por sessão.
- 11 A EMPRESA fornecerá duas localidades fixas, de primeira classe, até a quinta fila e não distante do corpo central da platéia, para uso diário da SBAT, como esta julgar conveniente.
- 12 A EMPRESA obriga-se a fazer mencionar em toda publicidade da representação a autoria da peça, bem como o título original e os nomes dos tradutores, e adaptadores, quando se tratar de obra estrangeira.
- 13 A EMPRESA obriga-se a fazer representar a peça aqui contratada, tal como foi escrita pelo autor, resguardando a integridade do texto aprovado em definitivo pelo autor e em depósito no Serviço de Censura, entendendo-se que qualquer alteração do texto, do título, ou omissão da autoria na publicidade, constitui rescisão deste contrato, independentemente de notificação, cominando-se pena contratual para a infração aqui definida a quantia de Cr\$ 500 000,00 (quinhentos mil cruzeiros), além do pagamento dos direitos autorais devidos pelas representações da peça até à data da rescisão.
- 14 Na peça mencionada neste contrato não poderão vir a ser incluídos números de música, "sketches", cortinas, cenas, fantasias ou quaisquer produções de outros autores, sem o prévio e escrito assentimento da SBAT, sob pena de rescisão deste contrato, além do pagamento dos direitos autorais dessa colaboração extra, arbitrado pela SBAT, sem apelação da parte faltosa.
- 15 A EMPRESA reconhece que o texto da peça contratada não poderá vir a ser desmembrado, na presente ou nas futuras temporadas, ficando ajustado que, sempre que ao menos um dos "sketches", cortinas, cenas, fantasias, ou qualquer dos quadros que a compõem vier a ser utilizado no corpo de outra peça, ou sempre que números ou quadros, de outra(s) peça(s), vierem a ser inseridos no corpo da peça contratada sem o cumprimento do disposto nas cláusulas anteriores, a EMPRESA deverá recolher à SBAT o pagamento dos direitos autorais em dobro, como se a EMPRESA tivesse feito representar integralmente as duas peças utilizadas.
- 16 A EMPRESA obriga-se a cumprir o texto da lei n.º 1565, de 3/3/1952 e respectivo Regulamento (Decreto n.º 50 631, de 19/5/1961), que obrigam a representação de uma peça de autor brasileiro, no mínimo, em cada série de três peças.
- 17 Fica expressamente proibida a representação ou transmissão da peça contratada, no todo ou em parte, em boate, em emissoras de Rádio ou Televisão, do local de representação estipulado neste contrato ou em qualquer outro, sem autorização prévia e escrita da SBAT, sob pena de rescisão automática deste contrato e pagamento de multa de Cr\$ 500 000,00 (quinhentos mil cruzeiros) pela EMPRESA. Obriga-se, ainda a EMPRESA a não permitir a gravação mecânica ou por qualquer outro processo de reprodução da peça contratada, sob pena de incorrer nas mesmas sanções desta cláusula e responder judicialmente por perdas e danos, decorrentes da contrafação do direito autoral.
- 18 A EMPRESA recolhe à SBAT, neste ato, a importância de Cr\$. (.....) a título de.....

- obrigando-se a estrear a peça contratada até....., sob pena de anulação tácita deste contrato e de perda total da quantia paga, independentemente de qualquer notificação verbal ou escrita.
- 19 Concedida pela SBAT a autorização para a representação, compete à EMPRESA satisfazer as exigências das autoridades competentes para a realização dos espetáculos.
  - 20 A EMPRESA obriga-se a entregar à SBAT uma cópia da peça contratada tal como vai ser representada, devendo, caso assim o entenda a SBAT, apresentar a cópia contendo o "visto" das autoridades do Serviço de Censura.
  - 21 A EMPRESA apresenta como fiador, perante a SBAT, respondendo com ela, solidariamente, pelos encargos decorrentes deste contrato, sem restrição alguma, o senhor:.....  
..... nacionalidade:.....
  - profissão:..... domiciliado em:..... que também assina o presente.
  - 22 A EMPRESA reconhece e declara que tem pleno conhecimento do texto do Artigo 1361 do Código Civil Brasileiro, que diz: "Os credores de uma empresa de teatro não podem fazer penhora na parte do produto dos espetáculos reservada ao autor."
  - 23 O presente contrato é feito em TRÊS vias, para um só efeito legal. Uma via ficará em poder da SBAT; outra em poder da EMPRESA, e a terceira em poder do Serviço de Censura.
  - 24 As partes contratantes renunciam ao Foro de seus domicílios e elegem, para qualquer questão emergente do presente contrato, o Fôro de SÃO PAULO.  
E por estarem de pleno acôrdo, assinam o presente contrato na presença das duas testemunhas abaixo:

**CLAUSULA SUPLEMENTAR:**

25 - É PROIBIDA A REPRESENTAÇÃO DE QUE É OBJETO O PRESENTE CONTRATO NO "VITA" DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS E NO "COUNTRY CLUBE" DE TAUBATÉ.

SÃO PAULO, 20 de FEVEREIRO de 1968

Pela EMPRESA: \_\_\_\_\_  
 Pela COMPANHIA: *Carlos Zankin*  
 FIADOR: \_\_\_\_\_  
 Pela SBAT: *Carlos Zankin*  
 Testemunhas: *Pedro Fragoso Filho*

SECRETARIA DA SEGURANÇA PUBLICA  
 DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES  
 DIVISÃO DE DIVERSÕES PUBLICAS  
 Anulação sob n. 2205 Livro 14 Fols 125  
 São Paulo, 22 de Fev. de 1968

16.º OFICIO DE NOTAS  
 Tabelião BRUNO ZANKIN  
 CARLOS ZANKIN  
 Tabelião  
 REYNALDO GIL ZANKIN  
 Oficial Maior  
 RUA BARÃO DE ITAPEATINGA  
 São Paulo - 23-FEV-968

16.º OFICIO DE NOTAS  
 Tabelião CARLOS ZANKIN  
 CARLOS ZANKIN JUNIOR  
 RONALDO ROBERTO ZANKIN  
 BENEDITO FRANCISCO DE CASTILHO  
 SCS. AUTORIZADOS  
 Rua Barão de Itapeatinga, 46/50  
 Telefone: 35-1664 - São Paulo 35,  
 Licença de São - Art. 51, inciso 3º,  
 de Dec. 45 434 de 12/2/59, (Código 2881)  
 Edição das Leis do Imposto do Selo.



**MINISTÉRIO DA JUSTIÇA**  
**DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL**  
**SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS**

**CERTIFICADO DE CENSURA**

Nº de Registro 1669/17-SF - LIVRO Nº 2 - PÁGINA Nº 78

Título do PROGRAMA: "ARVALTEA DA SARRA"

ST: DEP. S. C. D. P. 11/1/67  
 RUBRICA Nº 6040

RESPONSÁVEL: PLÍNIO MARCOS DE BEAROS

Aprovado pelo S. C. D. P. PARA MAIORES DE 21 ANOS. (VIDE-VERSO)

Validade até 5 DE MARÇO DE 1968

**PROIBIDO PARA MAIORES DE 21 ANOS**

Brasília, 6 de SETEMBRO de 19 67

*[Handwritten Signature]*  
 CHEFE DO S. C. D. P.

Certificado de Censura

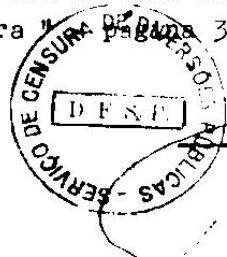
DPI 34V-7007-PFS

PEÇA APROVADA DE ACÓRDO COM OS TERMOS DO DESPACHO DE 17/08/967, EXARADO PELO SENHOR MINISTRO DA JUSTIÇA, NO PROCESSO Nº MJ-58871/67, COM AS SEGUINTEs RESTRIÇÕES:

- a) PROIBIÇÃO PARA MENORES DE 21 ANOS;
- b) SUPRESSÃO OU SUBSTITUIÇÃO DO TÍTULO DAS SEGUINTEs PALAVRAS E EXPRESSÕES:

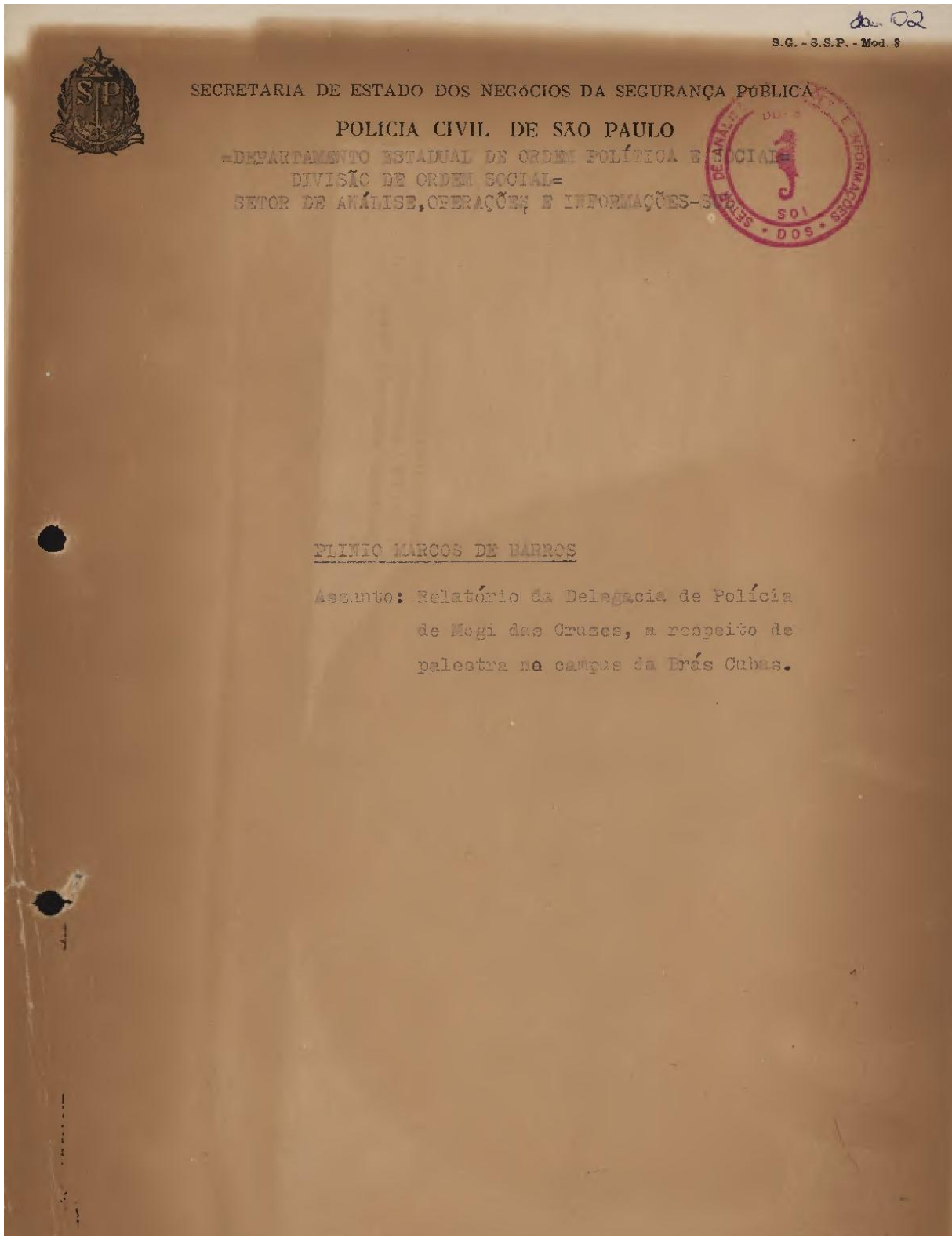
- / "...Fêz ela pegar o esquentamento da outra" - página 3
- / " Porra " - página 4
- / " Porra " - página 6
- / " Porra " - página 7
- / " Mineteiro" - página 10
- / " Porra " - página 23
- / " Só abrir a perna e faturar" - página 24
- / "...Ficou em cima de mim mais de duas horas..." - página 27
- / " Porra " - página 31

São Paulo, 5 de Setembro de 1967



*[Handwritten Signature]*  
 CHEFE DA S. C. D. P.

D) Relatório do DEOPS no qual conta citação do nome de Plínio Marcos. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
POLÍCIA CIVIL DE SÃO PAULO

- Delegacia de Polícia de Mogi das Cruzes - São Paulo -

RELATÓRIO



ILmo. Sr. Delegado Titular

Dr. Silvio de Almeida

N E S T A .

Informo a V. Sa., que ao chegar nas Dependência do "CAMPUS DA BRÁS CUBAS" (faculdade de engenharia), deparei com um alojamento de pessoas, onde se encontrava o Sr. PLÍNIO MARCOS, que vendia suas obras tais como: "UMA REPORTAGEM MALDITA", "NAVALHA NA CARNE", "DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA" e "INUTIL CANTO, INUTIL PLANTO PELOS ANJOS CAÍDOS", cujos conteúdos não são do meu conhecimento, apenas a última obra que relata a respeito de presos que se auto incendiaram num presídio da Capital há algum tempo.

Logo após os autógrafos começou o debate, dentre as várias perguntas feitas pelos alunos descorro um apanhado geral abaixo de suas respostas: - relatou sua experiência-profissional que segundo ele acompanhada de perto pela Censura/Federal - A atuação moderada dos estudantes nas últimas passadas de protestos - Todos devem agir segundo o seu conhecimento e entendimento da situação não se iludindo com o que a "massa" - diz, no sentido de julgarem muito bem os acontecimentos e agirem com inteligência própria.

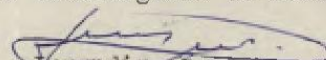
Comentou ainda a respeito das visitas que ainda faria às faculdades do sul do país e comentou a respeito de países limítrofes, que de sua visita oficial às suas faculdades davam feriado ou poucas pessoas que assistiam eram dispensadas para que as mesmas não se concluíssem.

A palestra teve a duração de aproximadamente 45 minutos. retirando-se após em companhia de uma moça.

Era o que tinha a informar.

Mogi das Cruzes, 13 de março de 1978

O Investigador de Polícia

  
Jurandir Branco

Encaminhe-se, para conhecimento da  
Delegacia de Ordem Política e So-  
cial - SP.

Mogi das Cruzes, 14/03/78

*J. Mattos*  
Bel. Guilherme José de Mattos  
Delpol Assistente

*A viúva para requisição  
e depósito.*

*M. 20/3/78*

E) Citações de monitoramento de Plínio Marcos realizado pelo DEOPS. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Nº 635

PLÍNIO MARCOS DE BARROS

Codínome "Magnata"

Residência Rua Turmalina 175 - ap.44-SP.  
Filho de Armando Martins de Barros e de Hermíni Cunha  
Martins de Barros. nasc. em 29 set.35-Santos.  
-participação em jornais da "Imprensa Alternativa"  
Assunto:- Assessoria do CC/PCB. pasta48-doc.01  
-Assunto: palestra do epigrafeado no campus da Universidade  
Brás Cubas.pasta 48-doc.02


PASTA Nº 43 DOC Nº 18

571-04

PLÍNIO MARCOS DE BARROS

- Tem Ligações com SIZUE IMANISHI.

PASTA 117 DOC 03





BARRÓS            PLÍNIO MÁRCOS

Em 09.06.70, o jornal Diário e S. Paulo, publica: "A 2ª Auditoria da 1ª RM, manifestou-se hoje pelo arquivamento do IPM em que figuravam varios elementos teatrologos e jornalistas, estando o nominado entre eles.

Em 04.02.69, foi citado nas declarações de CARLOS ALBERTO LIBANEO CHRISTO.

Em 14.04.72, foi citado nas declarações de DECIO FERRO=NI

Em 19.11.69, citado nas declarações de FERNADO DE BRITO como tendo preferido comicio relampago defronte a Gatedral da Sé.

Em 04.07.74, citado nas declarações de ANTONIO ROBERTO GÓDIZ, ... que quando apresentava uma peça sua no Sindicato, teve a plateia invadida por elementos integrantes da ALN, ocasião em que estes efetuaram comicio relampago.

Em 13.11.75, fez uma palestra na Semana dos Direitos Humanos, na sede da Igreja de Sao Domingos, onde teceu severas criticas ao governo e a classe dos radialistas e jornalistas "que se submetem as imposições governamentais".

Em 18.11.75, em Ribeirão Preto, por ocasião da reunião inicial da Semana dos Direitos Humanos, teceu severas criticas ao Governo

Pasta Diverso nº 23            doc. 14  
23

MARCOS, Plínio

Escritor, dramaturgo

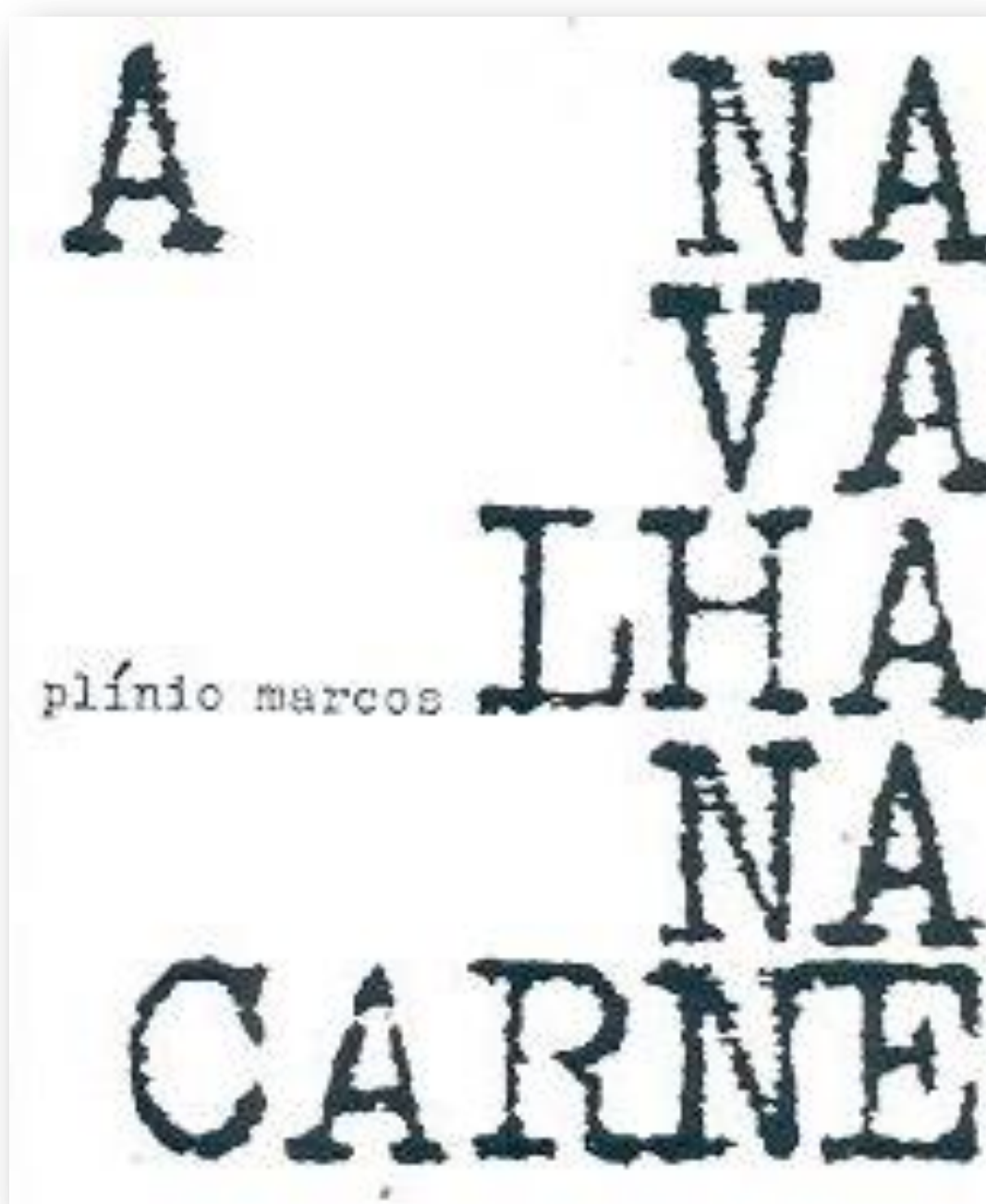
- 04-10-83 -Ref. recorte do jornal Folha de S.Paulo, desta data, onde no artigo: "Intelectuais debatem a política", consta foto do epigrafado e que o mesmo participa do debate c/ tema: "Os intelectuais e a Política", no auditório da Folha. (17-D-13-803). (17-D-13-821).
- 20.01.84, Conf. Inf. s/n da Seção Com. Social Pol. Osasco; em 19.02.84, data em que se comemorou mais de um aniversário de emancipação política do município por volta de 16:00hs. à Pça. da Estação, levou-se a efeito reunião a céu aberto, p/ reivindicar realização de eleições diretas p/ presidente da república; o nominado participou da mesma. (17-P-2-68)
- 24-4-84 - Ref. a recorte do jornal Folha de S.Paulo, com título: "Unida, a sociedade civil anseia pelas eleições diretas-já", onde compareceram 61 personagens, entre eles o nominado. (17-D-13-1920)

- 1.984- No referido comício realizado na Praça da Sé no dia 26 de junho de / suas peças teatrais foram proibidas, criticou o governo e pediu eleições diretas-já-(13-S-6-716).
- 03-06-85 Ref. a recorte do Jornal Folha da Tarde, com título: "Segurança impede Plínio Marcos de vender Livros no Centro Cultural", onde consta que o nominado foi expulso na noite de sábado, do Centro Cultural de S.Paulo. (17-D-13-4387).
- 12.11.85-Ref. recorte do jornal Folha de S.Paulo intitulado "Democracia exige paciência e respeito, diz Cardoso", onde consta a opinião do nominado no Debate Folha/Globo, dos candidatos a Prefeitura do Município de S.Paulo. (FOTO) (17-D-13-5236)
- 14.12.87- Ref. rel. 457/87-DIS/DCS, Comício pelas eleições para Presidente da República-"Diretas Já", onde consta que o nominado foi um dos oradores do referente comício. (13-S-6-1009)

F) Plínio Marcos (de preto) e Berilo Faccio em cena da primeira montagem de *Dois perdidos numa noite suja*. (Fotos: Derly Marques/Multimeios – CentroCultural São Paulo).



G) Capa da primeira edição de *Navalha na carne*, peça cuja publicação com imagens e textos se deu como forma de apaziguar os efeitos da censura que havia proibido a sua montagem teatral.



H) Emiliano Queiroz, Nelson Xavier (sem camisa) e Tonia Carrero (que encabeçou uma batalha pela liberação *Navalha na carne*, figuram nas imagens da montagem carioca do texto. (Fotos: Foto Carlos/Multimeios - Centro Cultural São Paulo).



I) Imagem do grupo desobediente que levou e sustentou em cena a I Feira Paulista de Opinião sem alvará da polícia. É possível identificar: Cacilda Becker, José Celso Martinez Correa, Jorge Andrade, Walmor Chagas, Gilberto Gil, entre outros. (Foto: Derly Marques).



J) Imagem que compunha o programa do espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*, cujo mote foi a questão: O que pensa você do Brasil de hoje?



K) Formulário de censura de *Navalha na carne*, proibida para menores de 21 anos. (Foto: Gessé Almeida Araújo).

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS  
CERTIFICADO DE CENSURA

Nº de Registro 1669/67-SP - LIVRO Nº 2 - PÁGINA Nº 78

Título do PROGRAMA: "NAVALHA NA CARNE"

ST: DDP. SP. 28.17.67  
REGISTRO N. 6040

RESPONSÁVEL: FLÍNIO MARCOS DE BARROS

Aprovado pelo S. C. D. P. PARA MAIORES DE 21 ANOS. (VIDE-VERSO)

Validade: ATÉ 5 DE MARÇO DE 1968

Brasília, 6 de SETEMBRO de 19 67

PROIBIDO PARA MENORES DE 21 ANOS

Certificado de Censura

CHefe DO S. C. D. P.

DPF - SAU-1007 - P.F.

SECRETARIA DE JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PEÇA APROVADA DE ACÓRDO COM OS TERMOS DO DESPACHO DE 17/08/67,  
EXARADO PELO SENHOR MINISTRO DA JUSTIÇA, NO PROCESSO Nº MJ-58871/67,  
COM AS SEGUINTEs RESTRIÇÕES:

a) PROIBIÇÃO PARA MENORES DE 21 ANOS;  
b) SUPRESSÃO OU SUBSTITUIÇÃO DO TExTO DAS SEGUINTEs PALAVRAS E  
EXPRESSÕES:

- "...Fêz ela pegar o esquentamento da outra" - página 3
- " Porra " - página 4
- " Porra " - página 6
- " Porra " - página 7
- " Mineteiro " - página 10
- " Porra " - página 23
- " Só abrir a perna e faturar " - página 24
- "...Ficou em cima de mim mais de duas horas..." - página 27
- " Porra " - página 31

São Paulo, 5 de Setembro de 1967

CHefe DA S.C.D.P.

L) Walderez de Barros em cena de *Abajur lilás*, em montagem de 1980, quando da liberação da pela pela censura, fruto dos primeiros ventos da abertura política. (Foto: Ruth Toledo/Multimeios – Centro Cultural São Paulo).



M) Plínio Marcos em fase final de sua vida, o místico e seu patuá. (Foto: Marcos Muzi).

