



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

GESSÉ ALMEIDA ARAÚJO

Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos

Salvador-BA
2012



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

GESSÉ ALMEIDA ARAÚJO

Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Angela de Castro Reis.

Salvador-BA
2012

Escola de Teatro - UFBA

Araújo, Gessé Almeida.

Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos /
Gessé Almeida Araújo. – 2012.

177 f.: il.

Orientadora: Profª. Drª Angela de Castro Reis.

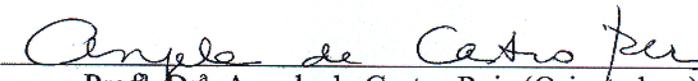
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2012.

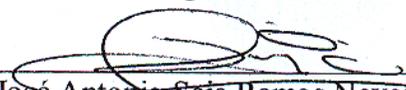
1. Teatro brasileiro. 2. Teatro contemporâneo. 3. Marcos, Plínio. I.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

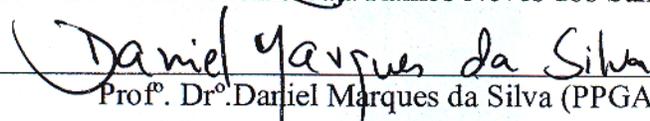
CDD 869.2

GESSÉ ALMEIDA ARAÚJO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.^ª Dr.^ª Angela de Castro Reis (Orientadora)


Prof.^º Dr.^º José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH/UFBA)


Prof.^º Dr.^º Daniel Marques da Silva (PPGAC/UFBA)

Salvador, 23 de março de 2012

*Para minha mãe, Jaci, por ser tudo o que é em minha vida.
Para os meus sobrinhos Sávio, Emanuelle e Thiago, por colocarem o sabor do futuro em
minha boca.
Para as amigas que há mais de dez anos mudaram para sempre a minha vida: Luciany
Aparecida, Claudi Mota, Lucy Cardoso e Denise Mota.*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Aos professores, professoras, funcionários e funcionárias do PPGAC-UFBA e da Escola de teatro, em especial a Daniel Marques da Silva e Catarina Sant'ana, pelas contribuições - quando fui aluno especial deste programa - ao anteprojeto de pesquisa que desemboca neste trabalho.

À minha família, em especial à minha mãe pelo incentivo irrestrito em todos os passos que decidi trilhar desde que me mudei para a cidade de Salvador.

De modo mais do que especial, sou imensamente grato à professora Angela Reis que por sua contagiante paixão me fez amar o teatro brasileiro, além de me mostrar quão pouco conheço dele. Agradeço pela orientação generosa, pelo cuidado e confiança em mim e neste trabalho, desde sua protocélula. Sinceramente não sei o que seria de mim sem sua presença em minha formação, com seu olhar, seu humor e sua, muitas vezes, assustadora e necessária objetividade. Muito obrigado!

Agradeço, também, aos professores José Antônio Saja e Daniel Marques da Silva por terem aceitado compor a banca examinadora da presente dissertação.

Aos colegas de turma no mestrado por terem me ensinado que a caminhada acadêmica pode ser feita com momentos de alegria e descontração. Essa trajetória marcou a minha aproximação de pessoas com as quais gostaria de ter convivido há mais tempo: Janaína Carvalho, Rosa Adelina, Hayaldo Copque, Cristiane Barreto, Thales Branche além do já amado colega de curso e ator de *Navalha na carne*, Cláudio Mendes, pelas inúmeras conversas acerca da montagem além da inestimável amizade.

Aos amigos que Salvador me deu: Ramon Sena e Camila Bonifácio, por me salvarem a vida cotidianamente e o mais recente de todos, Alexandro Mota - referência multimídia para mim - pela colaboração na parte gráfica e na formatação final desta dissertação. De modo mais do que especial agradeço à querida amiga Andréa Beraldo Borde pela efetiva influência positiva em minha vida que extrapola o universo acadêmico: agradeço o impulso dado a este trabalho com suas palavras e ações. *Gracias hermanita* por acreditar mais em mim do que eu próprio.

À professora do Instituto de Letras Rachel Esteves Lima e ao grupo do Programa de Educação Tutorial do curso de Letras (PET-Letras-UFBA), diretamente responsáveis pela realização deste projeto. Durante a graduação pude amadurecer sob o olhar cuidadoso da professora Rachel minha visão de mundo e de Universidade em momentos de intensa troca de ideias com aquele grupo de bolsistas que faço questão de registrar aqui.

Aos encenadores Juliana Ferrari e Nathan Marreiro (respectivamente do *Teatro Gente-de-fora-vem* hoje *Numiollo – Núcleo de investigação da cena e Cia. De Teatro Gente*) que na despretensão de seus trabalhos construíram as encenações com as quais ilustro a presente pesquisa. Agradeço pela disposição com que colaboraram com esta pesquisa em diversos momentos dela: concedendo depoimentos, respondendo e-mails e pela disponibilização dos materiais relativos à suas encenações. Agradeço, também, a Everton Machado pelas

contribuições referentes a montagem de *Barrela* e ao pesquisador André Rosa, pela generosidade em permitir meu diálogo com suas ideias escritas em documento seminal sobre *Navalha na carne*.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de estudos.

A Plínio Marcos por me ensinar a ser rebelde.

A Deus por me fazer amar a vida e seus mistérios.

Para fazer uma ciência, será sempre preciso duas coisas: uma realidade, mas também um homem.
(Marc Bloch – Apologia da História)

Eu escrevo sobre prostitutas, homossexuais, gigolôs. E nunca fui puta, nem bicha, nem cafetão. Mas sei que tem gente desse naipe. E escrevo sobre eles. Percebe? Eu sou um repórter de um tempo mau. Relato as misérias humanas. Às vezes as grandezas.
(Plínio Marcos – Prisioneiro de uma canção)

- *Será Jorginho do Catimbó. Um pivete bom, cheio de embaixada e com vontade de querer.*
- *Mas não vai ser bandido como tu.*
- *Vai se doutor. Vai saber das coisa.*
- *Precisa tanto não. Basta ser gente.*

(diálogo entre Catimbó e Nega Bina sobre o filho que acabara de nascer, personagens de *Na Barra do Catimbó*, Plínio Marcos)

RESUMO

ARAÚJO, Gessé Almeida. *Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2012.

No presente trabalho investigo como o teatro contemporâneo promove reflexão acerca das demandas de natureza social do presente, partindo do pressuposto de que esta é uma de suas funções. Para tanto, investigo aspectos relativos à vida e obra do dramaturgo santista Plínio Marcos de Barros (1935 – 1999) dentro do recorte histórico concernente à fase de sua produção conhecida como “realismo contestatório” (1959 a 1967). Enfoco aspectos referentes à relação deste autor com o que considero como vestígios de brutalidade em sua biografia: desde a sua frustrada permanência na escola (de onde saiu tendo concluído apenas o 4º ano primário) até a sua conturbada relação com os órgãos de censura antes e durante a ditadura militar brasileira; promovo um estudo teórico acerca da violência em suas diversas manifestações na sociedade em que vivemos, enfocando a visibilidade deste tema presente em duas obras plinianas: *Barrela* e *Navalha na carne*. Nesse sentido, executo uma análise das montagens baianas do ano de 2006 das referidas peças da Cia. de Teatro *Gente* e do Teatro *Gente-de-fora-vem*, respectivamente. À luz das teorias do teatro contemporâneo efetuo uma interpretação das encenações tendo como fio condutor o tema latente em ambas: a violência e seus desdobramentos sociais.

Palavras-chave: Plínio Marcos; Violência; Teatro Brasileiro; Artes do espetáculo; Encenações.

RÉSUMÉ

ARAÚJO, Gessé Almeida. *Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos*. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Salvador, 2012.

Dans ce travail recherche comment le théâtre contemporaine promeut réflexion sur les demandes de nature sociale du présent, en supposant que c'est une de ses fonctions. Pour ce faire, enquêter sur les aspects de la vie et l'œuvre du dramaturge santista Plínio Marcos de Barros (1935 – 1999) dans la période historique concernant la phase de sa production connu sous le nom “réalisme contestataire” (1959 à 1967). Je me concentre sur les aspects concernants à relation de cet autor avec le que je considère être traces de la brutalité dans sa biographie: de sa permanence frustré dans l'école (d'où est sorti en complétant seulement le 4^o année primaire) jusqu'à sa troublé relation avec les organes de censure avant et pendant la dictature militaire brésilienne; promeut une étude théorique sur la violence dans ses diverses manifestations dans la société que nous vivons, en concentrant sur la visibilité de cette question dans deux œuvres plinianas: *Barrela* e *Navalha na carne*. En ce sens, je lance une analyse de ces pièces de la Cia. de Teatro *Gente* et de Teatro *Gente-de-fora-vem*, respectivement. À la lumière des théories théâtrales contemporaines fais une interprétation des mise-en-scène en prenant comme un fil conducteur le thème à la fois latente: la violence et ses conséquences sociales.

Mots-clés: Plínio Marcos; Violence; Théâtre brésilien; Arts du Spectacle; Mise-en-scène.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	11
INTRODUÇÃO	15
1. TRAJETÓRIA DO REPÓRTER DE UM TEMPO MAU (1959 - 1967).....	21
1.1. “O COMEÇO, O CIMENTO, A SEMENTE LATENTE”.....	21
1.2. “A PALAVRA NA PONTA DA LÍNGUA”: <i>BARRELA</i>	23
1.3. DO ANONIMATO AO RECONHECIMENTO PÚBLICO.....	28
1.4. A CONSAGRAÇÃO COM <i>NAVALHA NA CARNE</i>	33
1.5. PLÍNIO MARCOS, O TEATRO E A CENSURA.....	40
1.6. PLÍNIO MARCOS, O HOMEM REVOLTADO	47
2. SOBRE A VIOLÊNCIA: CONJUNTURA E VESTÍGIOS NA OBRA PLINIANA	55
2.1. A MANIFESTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM <i>BARRELA</i> E <i>NAVALHA NA CARNE</i>	55
2.2. A VIOLÊNCIA E O SUPLÍCIO DO CORPO EM PLÍNIO MARCOS	63
2.3. A VIOLÊNCIA E O DESEJO DE TRANSCENDÊNCIA EM <i>BARRELA</i> E <i>NAVALHA NA CARNE</i>	67
2.4. DIMENSÕES E DESDOBRAMENTOS SOCIAIS DA VIOLÊNCIA	70
2.5. A VIOLÊNCIA E A PRODUÇÃO DO “REFUGO” HUMANO	79
2.6. A VIOLÊNCIA E A EMERGÊNCIA DO “FASCISMO SOCIAL”	85
2.7. A EXCLUSÃO CONDICIONA A VIOLÊNCIA?.....	89
2.8. O ESPAÇO URBANO E AS FORMAS DE VIOLÊNCIA	93
3. AS ENCENAÇÕES DE <i>BARRELA</i> (2006) E <i>NAVALHA NA CARNE</i> (2006): UMA INTERPRETAÇÃO	97
3.1 A CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA EM SALVADOR-BA: <i>BARRELA E NAVALHA NA CARNE</i>	97
3.2 A CENA CONTEMPORÂNEA: ALGUNS ANTECEDENTES.....	103
3.3 A CENA CONTEMPORÂNEA: O FOCO NA ENCENAÇÃO	109
3.4 <i>BARRELA</i> , <i>NAVALHA NA CARNE</i> E O LEGADO DE ARTAUD	113
3.5 <i>NAVALHA NA CARNE</i> : UMA “RINHA DE GALO”	116
3.6 RELAÇÃO PALCO/PLATEIA EM <i>NAVALHA NA CARNE</i>	120
3.7 A CENA INICIAL DE <i>BARRELA</i> : O TEATRO INVISÍVEL	124
3.8 <i>NAVALHA NA CARNE</i> E <i>BARRELA</i> : RECORTE RACIAL?	127
3.9 <i>BARRELA</i> E A LINGUAGEM AUDIOVISUAL	129

3.10	NAVALHA NA CARNE E BARRELA: O TEATRO EM SINTONIA COM AS DEMANDAS DE SEU TEMPO	132
	CONCLUSÃO.....	137
	REFERÊNCIAS	141
	ANEXOS	149
	ENTREVISTA COM NATHAN MARREIRO, DIRETOR DE <i>BARRELA</i> (CIA. DE TEATRO GENTE).....	149
	ENTREVISTA COM JULIANA FERRARI, DIRETORA DE <i>NAVALHA NA CARNE</i> (TEATRO <i>GENTE-DE-FORA-VEM</i>)	158
	ICONOGRAFIA	165

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotomontagem de *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*), *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) e Miguel Rio Branco. Fotos respectivamente: Divulgação, Juliana Ferrari e Miguel Rio Branco. Arte: Alexandro Mota.

Figura 2 – Fotomontagem de *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*), *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) e Miguel Rio Branco. Fotos respectivamente: Divulgação, Juliana Ferrari e Miguel Rio Branco. Arte: Alexandro Mota.

Figura 3 – Fotomontagem de *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*), *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) e Miguel Rio Branco. Fotos respectivamente: Divulgação, Juliana Ferrari e Miguel Rio Branco. Arte: Alexandro Mota.

Figura 4 – Fotomontagem de *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*), *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) e Miguel Rio Branco. Fotos respectivamente: Divulgação, Juliana Ferrari e Miguel Rio Branco. Arte: Alexandro Mota.

Figura 5 – Fotomontagem de *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*), *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) e Miguel Rio Branco. Fotos respectivamente: Divulgação, Juliana Ferrari e Miguel Rio Branco. Arte: Alexandro Mota.

Figura 6 – Cartaz a última temporada dentro do projeto *Barrela no Pelô*, Cia de Teatro *Gente*. Da esquerda para a direita: Jhoilson Oliveira, Antônio Fábio, Everton Machado, Daniel Sobreira, Victor Kizza e Ismael Marques. Foto: Divulgação.

Figura 7 – Na montagem de *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*), os detentos em momento de “lazer”. No chão: Lindolpho Neto, Ismael Marques e André Nunes. Everton Machado (fumando) e Heraldo Souza (com lenço na cabeça). Foto: Divulgação.

Figura 8 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): cena em que o Garoto é surpreendido pelos demais detentos. No primeiro plano: Ruhan Álvares e Daniel Sobreira. Ao fundo: Jhoilson Oliveira, Everton Machado, Victor Kizza, Antônio Fábio (agachado), de sunga Ismael Marques. Foto: Divulgação.

Figura 9 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): foto posada. Com: Ruhan Álvares, Jhoilson Oliveira, Daniel Sobreira, Antônio Fábio, Ismael Marques, Everton Machado e Victor Kizza. Foto: Divulgação.

Figuras 10, 11, 12 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): três momentos em que o vídeo é utilizado na encenação, projetado em dois telões diferentes. Fotos capturadas de cópia em DVD.

Figura 13 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): Portuga atormentado pelo espírito da esposa. Ao fundo projeções de vídeo. Com Ismael Marques. Foto: Divulgação.

Figura 14 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): parte do elenco em laboratório pré-encenação. Com: André Nunes, Ismael Marques, Everton Machado e Victor Kizza. Foto: Divulgação.

Figura 15 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): a entrada do Garoto em cena. Com: Ruhan Álvares (ao centro); a esquerda: Jhoilson Oliveira (de pé), Everton Machado e Joedson Silva. A direita: Victor Kizza (de pé), Heraldo Souza e Ismael Marques. Foto capturada de cópia em DVD.

Figura 16 – Idem figura 15.

Figura 17 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): cena em que Tirica assassina Portuga. Com: Everton Machado (de braço em punho), Joedson Silva e Ismael Marques. Foto: Divulgação.

Figura 18 – *Barrela* (Cia. De teatro *Gente*): instantes após o assassinado, Tirica visualiza o corpo do Portuga. Com: Jhoilson Oliveira (de pé ao centro), Everton Machado (de pé à direita), Joedson Silva (agaixado) e Ismael Marques. Foto capturada de cópia em DVD.

Figura 19 – Cartaz de divulgação da encenação de *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*). Com: Jhoilson Oliveira, Cláudio Mendes e Gabriela Sanddyego. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 20 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): mesma foto sem o tratamento gráfico.

Figura 21 – Apresentação de *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) durante a recepção aos calouros da Universidade Federal da Bahia, 2006. Na foto é possível perceber a proximidade do público por dentro da rinha de galo onde as personagens confrontam-se. Com: Gabriela Sanddyego, Jhoilson Oliveira e Cláudio Mendes (ao chão). Foto: Juliana Ferrari.

Figura 22 – Apresentação de *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) em Cachoeira-BA. Vista superior da rinha de galo. Com: Gabriela Sanddyego e Cláudio Mendes (de pé) e Jhoilson Oliveira (sentado). Foto: Juliana Ferrari.

Figura 23 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): detalhe do cotidiano de Neusa Sueli preparando uma bacia com água. Com: Gabriela Sanddyego. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 24 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): Neusa Sueli subjugada por Vado. Com: Gabriela Sanddyego e Jhoilson Oliveira. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 25 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): detalhe em close de Neusa Sueli, “gasta” pelo tempo. Com: Gabriela Sanddyego. Foto: Juliana Ferrari.

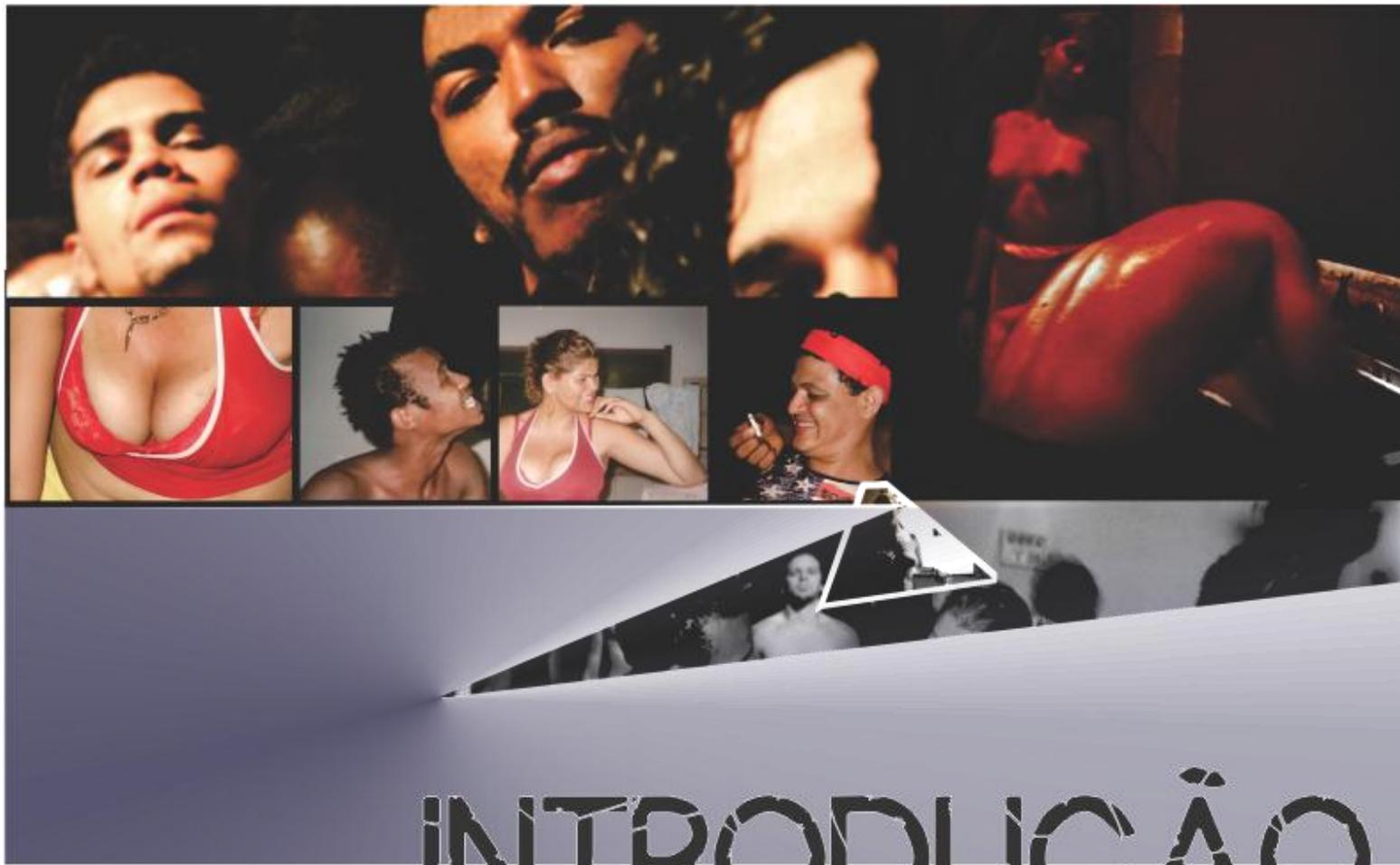
Figura 26 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): Detalhe da cenografia mostra objetos de Neusa Sueli. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 27 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): Vado e Veludo discutem enquanto Neusa Sueli arruma sua bolsa. Com Gabriela Sanddyego, Jhoilson Oliveira e Cláudio Mendes. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 28 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): Neusa Sueli e Vado promovem uma sessão de tortura com Veludo. Com: Jhoilson Oliveira, Cláudio Mendes (ao centro) e Gabriela Sanddyego. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 29 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): Vado em cena de agressão física a Neusa Sueli. Com: Jhoilson Oliveira e Gabriela Sanddyego. Foto: Juliana Ferrari.

Figura 30 – *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*): o corpo negro de Vado ao chão. Com: Jhoilson Oliveira. Foto: Juliana Ferrari.



INTRODUÇÃO

Durante o encaminhamento da presente pesquisa tive um contato forte, embora eventual, com algumas obras do artista plástico Miguel Rio Branco. Em princípio vi o vídeo de sua autoria exposto durante a 29ª Bienal de Arte de São Paulo em 2010. Tanto o referido filme quando as fotografias do artista me remeteram imediatamente ao universo *pliniano* sobre o qual me debrucei nesta dissertação; por isso, nos intervalos entre seções faço uso de algumas de suas fotografias conjugadas à imagens de cenas de ambas as encenações que estudei, como epígrafes visuais.

INTRODUÇÃO

Foi em 2006 que se deu o encontro definidor de minha trajetória acadêmica com a obra do autor santista Plínio Marcos (1935 – 1999), por intermédio da então Professora Substituta da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Juliana Ferrari, no componente curricular Estudo do texto dramático. Tive a oportunidade durante esse tempo de estudar mais a fundo obras de dramaturgos brasileiros de um período da história do Brasil que a mim sempre se apresentou como instigante pela revolta que me causa: os anos de 1960 e a ditadura militar. Dentre os autores estudados naquela ocasião estavam Carlos Queiroz Teles, Oduvaldo Viana Filho e Chico de Assis, mas foi com o dramaturgo Plínio Marcos e o universo retratado por ele que percebi a força pungente do teatro vivo, difícil e pesadamente belo que acompanharia o meu imaginário a ponto de influenciar meus desejos como pesquisador, desembocando no trabalho que aqui apresento.

Naquele ano estavam em cartaz no circuito teatral da cidade de Salvador duas encenações de textos de Plínio Marcos, sendo uma delas a de *Navalha na carne* (texto escrito em 1967), dirigida por Juliana Ferrari do Teatro *Gente-de-fora-vem*. A outra encenação – de *Barrela* (texto escrito em 1959) – cujos primeiros experimentos cênicos eu havia assistido na Sala 5 da Escola de Teatro, era dirigida por Nathan Marreiro, da Cia. de Teatro *Gente*. A força das circunstâncias permitiu que esses eventos chegassem a mim juntamente com a impactante concepção de ambas as encenações, que muito me mobilizaram no sentido de refletir acerca do tema ululante em ambas: a violência e seus desdobramentos sociais. Evidentemente não tinha consciência dos rumos que este encontro com a obra do dramaturgo santista tomaria em minha formação. Deste modo, a minha afinidade com o universo pliniano se configura a partir de uma relação de afetividade e, em certo ponto, de reconhecimento.

Como estudante do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, durante a graduação entre os anos de 2004 e 2008 fui, juntamente com meus colegas de turma, estimulado a pensar o teatro a partir de uma dimensão dupla: a ética e a estética. Para fins deste trabalho estas duas concepções se confundem propositalmente. Não posso negar este ponto chave de minha formação, a partir do qual miro toda a minha breve experiência com o fazer teatral. Portanto, o lugar de meu olhar neste trabalho é do pesquisador que pensa o teatro com função deliberadamente política como, aliás, não poderia deixar de ser já que respiramos política todo o tempo. Seria tristemente incoerente refletir acerca de duas encenações cujo autor é até os dias de hoje lembrado como o responsável – no que tange ao teatro brasileiro

moderno - por povoar os palcos de figuras oriundas no extrado marginalizado da sociedade. Diferentemente de personagens de outros autores do mesmo período, que possuem a mínima consciência dos males que a cercam – a exemplo dos proletários de Giafrancesco Guarnieri – as figuras da dramaturgia pliniana não possuem a noção das engrenagens da qual fazem parte; em outros termos, estão desprovidas da menor possibilidade de transcendência, tema este abordado em certo ponto desta dissertação. É fato, também, que os encenadores aqui estudados souberam captar com muita acuidade os dados que as referidas obras sugerem.

Foi ainda durante a graduação, como bolsista pelo *Programa de Educação Tutorial* (PET) do curso de Letras da UFBA no ano de 2008, que defini que seria com um projeto de pesquisa sobre as referidas encenações de textos de Plínio Marcos que pleitearia uma vaga no curso de mestrado em Artes Cênicas nesta mesma instituição. Foi a partir de uma provocação feita pela então tutora do grupo, a professora Rachel Esteve Lima, que defini a abordagem que desejava realizar em minha pesquisa. Naquela ocasião, em uma conversa sobre a obra de Plínio Marcos, a professora me falou sobre a importância de uma pesquisa que reflita sobre o tempo presente, afirmação que levei meses para compreender ao certo. Por esse e outros tantos fatos, o PET correspondeu a uma parcela valorosa de minha formação, me propiciou um melhor entendimento do papel da Universidade pública, a importância da atividade de pesquisa e me deu ferramentas para pensar sobre a minha colocação diante de todo o conhecimento que tive contato no universo acadêmico. Escrito o projeto e definido o *corpus* do trabalho, foi em 2010 que ingressei como aluno regular do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas dentro da linha de pesquisa História, Dramaturgia e Recepção.

A obra de Plínio Marcos causaria menor impacto não fosse o triste fato de permanecer atual, acontecimento este atribuído pelo próprio dramaturgo ao Brasil que pouco mudou em termos sociais dos anos de 1960 aos dias de hoje. Evidentemente o país mudou bastante nas últimas décadas do século XX e nos primeiros anos 2000, no entanto, os frutos de uma sociedade marcada por uma indiferença social gritante, reforçada pelas engrenagens do consumismo e da valorização de um modo de vida que poucos podem ter são a violência desmedida aliada à marginalização de parte desta população a que Plínio Marcos, há mais de 40 anos, se dedicou a investigar dramaturgicamente. O dramaturgo santista atuou, também, como jornalista durante períodos em que foi impossibilitado pela censura de escrever dramaturgia. Aliás a sua relação com a censura é um capítulo a parte de sua trajetória. Diante de inúmeros arbítrios, o autor manteve-se coerentemente na linha de frente daqueles que mais lutaram pela liberdade de expressão. Foi considerado por alguns como um autor analfabeto (ele estudou até o 4º ano primário), mas ganhou reconhecimento da crítica a partir de sua

atividade teatral que alavancou novos aspectos à produção dramatúrgica de então. Nos anos 60 ainda se definiu como o “repórter de um tempo mau”, tempo este que passou mas que legou ao presente muitas de suas mazelas. As encenações que estudei despontam como “obras-reportagens” de nosso tempo, contundentes e de grande força poética.

Frente ao fato de que sem recorte/seleção não há pesquisa, este trabalho se dedica a investigar o modo como dois encenadores no contexto do teatro produzido em Salvador pensam e fazem pensar acerca dos maus tempos em que vivemos, tendo como princípio e fim desta reflexão as duas referidas encenações de textos de Plínio Marcos, enfocando o tema fortemente presente em ambas: a violência (em suas diversas manifestações) e seus desdobramentos sociais. Investigo, deste modo, de que maneira o teatro funciona como instrumento de reflexão acerca da sociedade em que vivemos, transformado em uma tribuna na qual se discuta os problemas dos homens e mulheres até às últimas consequências, como desejou Plínio Marcos. É fundamental para este trabalho, e isto pretendo demonstrar, a compreensão da obra pliniana como extremamente atual: embora tenham sido escritas há mais de 40 anos, suas peças – devidamente contextualizadas - mantêm-se atuais e pertinentes à reflexão sobre o tempo em quem vivemos.

Para tanto divido a presente dissertação em três seções: a primeira é dedicada a apresentação dos dramaturgo Plínio Marcos a partir de fatos ligados à sua biografia, enfatizando os principais acontecimentos em torno da eclosão deste autor como a grande revelação dos palcos durante os anos de 1960, em recorte que cobre os anos de 1959 a 1967 – período em que foram escritas as duas obras que estudo. A pesquisa histórica que realizo tem papel fundamental na compreensão deste trabalho, na medida em que desvela o seu ideário, ou, como já me referi, acentua o entendimento do lugar de onde fala este pesquisador. O conhecimento de parte da vida de Plínio Marcos é essencial para a melhor compreensão da obra deste autor: suas atividades como palhaço de circo no Pavilhão-teatro Liberdade em Santos, interior de São Paulo, o convívio com as ruas e sua atuação como camelô de seus próprio livros (dentro outros objetos), e sua conturbada relação com os órgãos censores atestam a inseparável relação entre a sua vida e obra, que podemos estender à íntima relação entre discurso e prática que ele soube sustentar em seus 64 anos de vida. Tenho como principais referências dessa seção os críticos teatrais Sábato Magaldi (2001; 2003; 2006), Décio de Almeida Prado (1987; 2003) e Yan Michalski (1979; 1985), responsáveis por valiosos registros sobre a obra do autor; o biógrafo de Plínio Marcos, jornalista Oswaldo Mendes (2009), autor de um trabalho importante para a memória deste que foi uma das grandes figuras do teatro brasileiro a partir da década de 1960; o pesquisador Paulo Vieira

(1994); os jornalistas Elio Gaspari (2002) e Zuenir Ventura (1988), que escreveram reportagens fundamentais para a compreensão dos acontecimentos em torno da vida política e cultural do Brasil nos anos 60 e 70; o filósofo Albert Camus (2008), sobretudo para a noção de revolta que Plínio Marcos traz em sua obra.

A seção dois é encaminhada a partir de um estudo teórico acerca da violência, tendo como principal pressuposto a exclusão, fruto direto dos valores que a sociedade de consumo propaga cotidianamente. A abordagem que desenvolvo nesse tópico busca evidenciar para o leitor a atualidade dos temas que Plínio Marcos traz à tona em seus textos, recheados de personagens pertencentes ao submundo. Para tanto parto de um breve estudo sobre os vestígios de violência presentes nas dramaturgias de *Barrela* e *Navalha na carne*, chegando à reflexão teórica sobre a(s) violência(s). Evidencia-se nessa seção a difícil relação entre a violência e o flagelo físico, a partir do pensamento de Foucault (2009). Tendo como mote a noção de “refúgio humano”, do sociólogo Zygmunt Bauman (2005), reflito acerca da cada vez mais frequente produção de parcelas populacionais marginalizadas, comparadas pelo teórico ao lixo que descartamos todos os dias. Desse modo chego ao conceito de “fascismo social” do pensador português Boaventura de Sousa Santos (2010) que diz respeito à produção contemporânea de um tipo de ódio social cada vez mais comum e bastante difundido. Mais uma vez reforça-se no trabalho a dimensão a partir da qual interpreto o teatro de Plínio Marcos, cuja potencialidade se manifesta mais amplamente com sua associação a conhecimentos de áreas distintas às artes como a Sociologia, a Geografia, o Direito e a Filosofia. Nesta empreitada teórica as referências circulam, além dos mencionados, entre os seguintes teóricos: Milton Santos (2007; 2009; 2010); Maria Cecília de S. Minayo (1994); Jessé Souza (2009); Gey Espinheira (2008); Nilo Odalia (1985); Régis de Moraes (1985).

Na seção três, como arremate das reflexões anteriores, enfoco as encenações baianas de *Barrela* e *Navalha na carne*, tendo como ponto de partida as teorias contemporâneas acerca do teatro. Há muitas convergências entre esses estudos e as montagens estudadas, a exemplo da proposital politização que a cena teatral de hoje busca, tendo nas narrativas de cunho “rápido e rasteiro” (tais como as obras de Plínio Marcos) um interessante mote. Parto de uma análise conjuntural do teatro produzido na cidade de Salvador a partir de 2004 (quando, recém chegado do interior, comecei a frequentar os teatros da cidade), contextualizando alguns dos principais antecedentes que deságuam no que se convencionou chamar de cena teatral contemporânea: de Artaud (2006; 2008) ao teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007; GUINSBURG e FERNANDES, 2010), chegando ao teatro e sua ligação com as novas tecnologias (MACHADO, 2010; MELLO, 2008). Nessa seção dimensiono,

também, a importância da aproximação do teatro com os temas da contemporaneidade, nos moldes do teatro produzido pelo referido autor. Para este fim recorro a alguns dos “flagrantes dramáticos” produzidos pelos encenadores, promovendo reflexões acerca destes a partir de referências oferecidas por Sílvia Fernandes (2010), Renato Cohen (2006), Patrice Pavis (2008) e Luiz Fernando Ramos (2009; 2010), associados aos depoimentos dos encenadores, entrevistados durante a pesquisa.

Busquei, durante a escrita deste trabalho, me comunicar com todos os tipos de estímulos gerados corriqueiramente neste processo. Após meu encontro com a obra do fotógrafo espanhol naturalizado brasileiro Miguel Rio Branco – que conheci durante a Bienal de Arte de São Paulo em 2010 - inevitavelmente associei-a ao universo retratado por Plínio Marcos. Desse modo, capturei algumas de suas fotografias e as conjuguei com imagens das encenações de *Barrela* e *Navalha na carne*, que funcionam como epígrafes visuais de cada seção. É muito forte o modo como este fotógrafo capta os flagrantes do cotidiano dos representantes de uma população de miseráveis e mais impactante ainda notar como a ficção (no caso das obras de Plínio Marcos) e a realidade (no caso da obra do fotógrafo) estão íntima e tristemente ligadas.

Fazer pesquisa é fazer sentido para a vida e para as pessoas. Deste modo, procurei construir um objeto de pesquisa que se comunique com algumas das demandas sociais do presente, de acordo com as minhas concepções acerca do teatro sem, contudo, trair a mim mesmo. Sinto-me à vontade para afirmar que estou consciente de meu papel como pesquisador responsável que desejo ser, fruto de uma formação que se faz cotidianamente e que jamais se concluirá. Este é apenas o começo de uma trajetória que espera-se traçada pela consciência de que muito é preciso caminhar.

Por fim, parafraseio Zygmunt Bauman, que acredita que há muitas formas de contar a história da modernidade (ou da pós-modernidade). Essa dissertação é uma delas.

Oxalá.

SEÇÃO I



1. TRAJETÓRIA DO REPÓRTER DE UM TEMPO MAU (1959 - 1967)

1.1. “O COMEÇO, O CIMENTO, A SEMENTE LATENTE”¹

Era 1959 e o Brasil vivia anos de otimismo legados pelo desenvolvimento econômico que o governo de Juscelino Kubitschek promoveu, quando se deu um insólito encontro em Santos-SP, mais precisamente no *Pavilhão Teatro Liberdade*: Plínio Marcos (Santos – SP, 1935 – São Paulo – SP, 1999) contava com 23 anos de idade e trabalhava como palhaço de circo depois de uma temporada no exército - em cumprimento do serviço militar obrigatório - e de uma tentativa de se tornar jogador de futebol pelo seu time do coração, o Jabaquara Futebol Clube; Patrícia Galvão², a Pagu (segundo o próprio Plínio Marcos, velha e bêbada) procurava um ator para substituição em uma montagem amadora de *Pluft, o fantasminha*, texto de Maria Clara Machado. Deparou-se com um jovem gago que interpretava o palhaço Frajola, no referido *Pavilhão*, que aceitou viver um dos piratas da peça infantil. Tornaram-se “amigos de infância”. Em um dos muitos encontros regados a bebedeiras, o jovem tirou do bolso “um calhamaço de folhas enrolado” (MENDES, 2009, p.81) com uma peça que ele havia manuscrito: *Barrela*, termo que na gíria dos presidiários paulistas designa curra. Depois deste encontro, a vida de Plínio Marcos não seria mais a mesma.

Pagu leu o texto e comparou a escrita do rapaz à do dramaturgo Nelson Rodrigues, a quem o jovem Plínio Marcos desconhecia. Tãmanha foi a empolgação da musa modernista que decidiu encenar a obra. Procurou Paschoal Carlos Magno³, então organizador do Festival de Teatro do Estudante - que aquele ano aconteceria na cidade de Santos - SP, depois de uma exitosa edição no ano anterior na cidade de Recife - PE. Magno, ao ler o texto, ficou igualmente impressionado com a força da escrita do rapaz. E, de fato, o texto ainda impressiona. Ainda mais quando tomamos conhecimento de que seu autor mal frequentou a escola e era considerado, por alguns, um analfabeto. O jovem dramaturgo teve apenas uma (aliás, excelente) “escola de dramaturgia”: a leitura e a encenação de algumas peças do repertório circense das quais havia participado até então, como *Paixão de Cristo*, *O ébrio* e *O mundo não me quis*, entre outras (MENDES, 2009, p.80).

¹ Excerto do poema de Octávio Paz, tradução de Haroldo de Campos.

² A lendária Pagu. Escritora, jornalista e encenadora, teve grande destaque no movimento modernista de 1922, do qual é considerada musa. Militante comunista, partido ao qual filiou-se juntamente com o poeta Oswald de Andrade, com quem foi casada e teve um filho.

³ Fundador do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938, no Rio de Janeiro. Poeta e embaixador, teve importante atuação como diretor de teatro e é considerado um dos renovadores do teatro brasileiro no século XX.

Com a encenação de *Barrela* pronta, todos foram surpreendidos com o impedimento de sua exibição pela censura. Este seria o primeiro de muitos golpes dos órgãos censuradores à obra do dramaturgo Plínio Marcos, mesmo antes da ditadura militar se instalar no país. Por intermédio de Paschoal Carlos Magno, que fizera o pedido de liberação da peça diretamente ao presidente Juscelino Kubitschek, a montagem foi permitida para uma única apresentação dentro da programação do Festival de Teatro do Estudante do Brasil, no dia 1º de novembro de 1959. O texto só foi liberado totalmente para montagens em 1980, com o afrouxamento da lei de censura decorrente da revogação do Ato Institucional n.º 5.

O motivo da censura à montagem foi a força dos diálogos desenvolvidos pelo autor, carregados de palavrões - característica que, dentre outras, tornaria Plínio Marcos um dos autores mais importantes daquilo que se convencionou chamar de moderna dramaturgia brasileira⁴ (MAGALDI, 2006). A reação dos intelectuais Pagu e Paschoal Carlos Magno, primeiros leitores do texto, atesta o tamanho da novidade com a qual se depararam: pela primeira vez no teatro brasileiro da segunda metade do século XX, os párias, os marginalizados, os que sobrevivem no submundo das cidades tiveram lugar na cena teatral. E, seguindo um caminho aberto pela dramaturgia de Nelson Rodrigues, pela primeira vez, no moderno teatro brasileiro, viu-se personagens falando um linguajar diferenciado do padronizado nos palcos até então: a gíria, o falar da rua.

O autor santista demonstra, desde o primeiro texto, uma característica essencial de sua obra: o poder de indignação. Corria em Santos-SP em 1958 a notícia de que um jovem, preso injustamente, fora *barrelado* na prisão pelos companheiros de cela. Em liberdade, tempos depois, se vingou do ato violento que sofrera executando todos os que lhe curraram, assim que eram postos em liberdade. Para o jornalista, biógrafo e amigo de Plínio Marcos, Oswaldo Mendes, o autor

escreveu *Barrela* porque precisava pôr para fora toda a dor e indignação provocadas pela história do garoto [...]. Escreveu *Barrela* do jeito que sabia, na linguagem que dominava, sem nenhum policiamento, sem se preocupar ‘com erros de português, nem com as palavras’ (MENDES, 2009, p.80).

⁴ A esse respeito, Iná Camargo Costa considera que “Começa a haver teatro moderno no Brasil, ao menos de maneira sistemática, ou organizada, ou ainda como programa economicamente viável, com o TBC [*Teatro Brasileiro de Comédia*] de São Paulo. Por outro lado, não se pode ignorar que, desde os anos vinte, aqui e ali apareciam sintomas [...] de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas [...]. Exemplos desses sintomas [...] são o *Teatro de Brinquedo*, as peças de Oswald de Andrade, O *Teatro do Estudante*, *Os Comediantes* e os amadores paulistas GTU (*Grupo Universitário de Teatro*) e GTE (*Grupo de Teatro Experimental* [...])” (COSTA, 1998, p.12).

Cabe lembrar a alcunha que o autor recebeu da crítica anos depois e que ele próprio terminou por adotar, se autoproclamando como o “repórter de um tempo mau” (MAGALDI, 2006, p.105). Plínio Marcos se inspirou num fato verídico para escrever seu primeiro texto, agindo assim como um verdadeiro repórter de uma realidade da qual esteve bastante próximo. Baseado na situação social em que vivemos no Brasil de hoje, não é difícil executar uma projeção de como eram, em termos sociais, os anos de 1960 – embora os ventos do otimismo e do crescimento econômico soprassem com força nos anos JK. Apesar de alguns avanços demonstrados nos últimos anos, o Brasil de nosso tempo permanece com a mesma dificuldade em lidar com grande parte da população desassistida de bens essenciais.

O contato de Plínio Marcos com o universo que ele tão bem retratou em seus textos se deu em muitas das atividades que exerceu antes de se dedicar ao teatro. O autor santista teve uma relação frustrada com a escola, de onde saiu sem concluir o 5º ano primário. Saiu da casa de seus pais pela primeira vez aos 15 anos de idade, fugido. Trabalhou como estivador, palhaço de circo, camelô e era presença frequente nas noites de botequins em sua cidade natal, Santos (SP).

1.2. “A PALAVRA NA PONTA DA LÍNGUA”⁵: *BARRELA*

Barrela narra uma noite em uma cela, ocupada por seis presidiários surpreendidos pela chegada de um jovem de classe média, preso por um motivo banal. Na figura do Garoto (apelido dado ao jovem pelos detentos), os presidiários vislumbram a possibilidade de satisfação de seus desejos mais ocultos, materializados no ato sexual forçado a que submetem o rapaz. Dentro deste universo de violência e exploração mútua, abundam pressões psicológicas, chantagens e ameaças, ao modo da escrita pliniano, criando uma obra forte e impactante mesmo nos dias de hoje. O preço que o seu autor pagou por levantar temas tão pertinentes e difíceis, no momento histórico em que viveu, foi ter seus textos sistematicamente proibidos de chegar aos palcos pela ação da censura. No entanto *Barrela* não se limita a ser uma peça que retrata a vida de um grupo de presidiários. Para Paulo Vieira (1994), a peça – e posso considerar que a obra do autor santista de uma maneira geral - “exibe os problemas universais do homem, que tanto pode estar em um cubículo ou na praia, no Brasil ou Vietnã, em 1968 ou 1968 a.C.” (p.57).

⁵ Excerto do poema de Octávio Paz, tradução de Haroldo de Campos.

Plínio Marcos situa-se desde o seu primeiro trabalho, como um autor cujo interesse mais imediato é investigar o universo dos desvalidos, ou as “Vidas Desperdiçadas”⁶, como sugere o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2008). Ainda segundo Vieira, “a maior parte da obra de Plínio Marcos guarda a virtude de conduzir à observação da ficção como se fora a realidade” (1994, p.65). Plínio Marcos foi mestre em fazer recortes sociais dos mais necessitados, o que, mais uma vez, reitera a sua veia de repórter de maus tempos.

*Barrela*⁷ retrata o universo carcerário brasileiro e as relações de violência, medo e exploração do homem pelo homem. Conta com nove personagens todos do sexo masculino, já que se trata de um presídio dedicado a essa “clientela”: Bereco, Portuga, Tirica, Bahia, Fumaça, Louco, Garoto, Guardas e Carcereiro.

Bereco é o representante do poder - não o instituído, mas o do mais forte diante dos mais fracos - que todos, no fundo, almejam. É uma espécie de comandante da cela, sem o consentimento do qual nada acontece. Consegue, com base na força e na coerção, o respeito dos demais companheiros de cela. Apresenta, em boa parte das situações, equilíbrio e frieza. Foi preso por ter assassinado um homem.

A personagem Portuga, como o próprio nome sugere, tem nacionalidade portuguesa. É um sujeito atormentado pelo suposto fantasma da esposa, por ele assassinada em uma crise de ciúme provocada por uma suspeita de traição. Tem frequentes pesadelos com a figura da cômpute morta e é o responsável pelo primeiro conflito desencadeado na trama: ao despertar assombrado de um pesadelo, acorda a cela inteira sem querer.

Tirica é a personificação do detendo encenqueiro, provocador e violento. Por conta de um temperamento explosivo, entra em conflito com Portuga, de quem se torna inimigo, jurando-o de morte. O motivo da ameaça está no fato de Portuga ter narrado aos demais detentos uma antiga relação sexual de Tirica com um detento de outro pavilhão, quando estes ainda viviam em um reformatório durante a adolescência. Frio, vingativo e com sua moral de homem homossexual machucada, Tirica não mede esforços para se vingar do luso-brasileiro.

Bahia e Fumaça são personagens que funcionam como incitadores do ódio alheio. São cérebros doentes cujo prazer consiste em promover e facilitar a agressão, a pressão e a violência física. Agem também como uma espécie de plateia do “circo de horrores” que se

⁶ O sociólogo polonês Zygmunt Bauman associa as “vidas desperdiçadas” a um modo de vida contemporâneo produtor de um “refúgio humano”, ou ainda, seres considerados “redundantes”, “excessivos”, “desnecessários”, “dispensáveis”, “descartáveis” (2005, p.12). Abordo este tema com mais profundidade na seção 2 deste trabalho.

⁷ Como a maior parte dos textos de Plínio Marcos, esta é uma obra enxuta em termos de número de réplicas, 488; aliás, uma das qualidades do autor é o poder de síntese. Conta com 19 unidades (contando-se as entradas e saídas de personagens e/ou mudanças de ambiência) e um único ato.

desenvolve na cela, além de participarem dele. Acentuam a discórdia entre Portuga e Tirica, servindo como “leva e tráz” da inimizade de ambos.

A personagem Louco forma a ponta do triângulo de “incitação” juntamente com Tirica e Bahia. Porém, sua participação nessa relação às vezes parece ser mais inconsciente do que proposital em razão dele ser portador de algum distúrbio mental não identificado pelo autor. É nitidamente usado pela dupla Tirica e Bahia que, sobre sua figura, reforçam seus desejos, ódios e sentimentos de vingança. Com a ira dos que agem pelo instinto, o Louco resume seu mais profundo desejo em uma palavra por ele repetida diversas vezes: “enraba”. O enrabar, a curra ou a barrela (sinônimos para o ato sexual forçado) torna-se, portanto, um importante signo dentro da trama.

A personagem Garoto é o único dos detentos que possui um nome de batismo: José Cláudio Camargo. Trata-se de um jovem de 22 anos preso após se envolver em uma briga de bar. Surge na cela bem vestido e perfumado. Todas as suas características apresentadas no texto nos remetem a um jovem de classe média. É nele que os demais detentos veem a possibilidade de satisfazerem seus desejos mais ocultos. Foi vítima de curra dentro da cela na única noite em que passou nela⁸.

Na primeira encenação de *Barrela*, Plínio Marcos atuou com tripla função: autor do texto, diretor do espetáculo e ator, interpretando a personagem Louco. Para compor o elenco, convocou alguns componentes da Juventude Comunista de Santos, a maioria na faixa dos 16 anos de idade (MENDES, 2009, p.92). Para a pesquisadora Ilka Marinho Zanotto (2003), que esteve presente na segunda edição do Festival de Teatro do Estudante (representando a Escola de Arte Dramática com uma montagem de texto de García Lorca), no texto de *Barrela* seu autor dispensa características discursivas no desenvolvimento da obra, atuando

sempre a partir de falas e ações concretas, resultando a compreensão daquele submundo tanto do que é visto e ouvido em cena como das entrelinhas, das hesitações, das carências subentendidas, dos avanços e reações aparentemente gratuitas mas psicologicamente embasadas. “Bereco”, “Portuga”, “Tirica”, “Bahia”, “Fumaça”, “Louco”, e “Garoto” revelam-se sem explicar-se, numa característica pliniana de profundo “insigth” das motivações do comportamento humano. Na crueldade sem causa, na gratuidade do ato violento, reside o choque e também o enigma da obra (ZANOTTO, 2003, p.12).

⁸ Apesar da pequena relevância para o desenvolvimento da narrativa, listo ainda como personagens, os Guardas e o Carcereiro, funcionários do presídio. Suas funções não passam de locomover o jovem preso para a cela e remover os corpos das personagens mortas no desfecho da obra.

Em sua rubrica inicial, o texto descreve o ambiente como “um xadrez onde são amontoados os presos que aguardam julgamento” (MARCOS, 2003, p.27). Compõem o cenário colchonetes espalhados pelo chão, alguns beliches, lavabo e sanitário. Plínio Marcos inicia o texto com um breve prólogo em verso - um acento épico dentro de uma dramaturgia predominantemente realista/naturalista⁹. Uma frase que talvez sintetize a obra está presente logo no começo da peça: “Atrás desses muros de tétrico amarelo/ Atrás dessas grades de amarga ferrugem/ Vivem os vivos que já são mortos/ Vivem os homens que já não são gente” (MARCOS, 2003, p.26).

Desde suas primeiras linhas, Plínio Marcos nos coloca diante de um universo marcado pelo peso da realidade a que estão submetidos seis detentos em situação de insalubridade. Com base nessa reflexão, pode-se ter melhor consciência do mal estar que causou a primeira encenação do texto. Afirmando isto me distanciando de qualquer justificativa da ação da censura que submeteu essa obra a longos 21 anos de interdição para publicação ou montagem (a proibição se deu em 1959 e a liberação somente em 1980).

Seguindo uma peculiar característica da obra de Plínio Marcos, o texto de *Barrela* inicia sua ação em um elevado nível de tensão dramática. Durante a madrugada, a personagem Portuga desperta de um pesadelo e acorda a todos da cela. A partir de tal acontecimento se descortinam situações de chantagem mútua e pressões psicológicas entre os encarcerados. Bereco ameaça “criar caso” para que Portuga vá para a solitária; o Louco sugere que todos o enrabem coletivamente, ideia que é aprovada por Tirica. Dessa maneira, Plínio Marcos instala na trama um ambiente favorável ao desenvolvimento de diálogos fortes, num enredo onde os remorsos confessos, o aliciamento sexual dos colegas de cela, o assédio moral, dentre outras características, não são poupados aos olhos e aos ouvidos do leitor/espectador.

Do ponto de vista da crítica, *Barrela*, cuja primeira encenação só pôde ser vista pelo público presente no Festival de Teatro do Estudante, em 1959, dispôs de considerável

⁹ Segundo Pavis (2005), o “naturalismo é um movimento artístico que, por volta de 1880-1890, preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da existência humana; [...] estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade” (p.261). Esta corrente estética, segundo o Dicionário de teatro brasileiro, “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. 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 “de forma alguma, 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).

apreciação. O texto de Plínio Marcos, ainda que limitado do ponto de vista da exibição, apresentava uma novidade naquele período da história do teatro brasileiro¹⁰ e contribuiu de modo perene com a dramaturgia nacional, incorporando “o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência” (MAGALDI, 2003, p.95). Especificamente sobre o texto em questão, o crítico Sábado Magaldi declara que o trabalho de Plínio Marcos demonstra certa maestria e uma noção “precisa de diálogo e de estrutura dramática, uma limpeza completa de ornamentos inúteis. (...) Antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio Marcos muda o centro de interesse da ação e a trama resulta una e compacta” (2003, p.95).

Como contraponto à análise do primeiro crítico, Yan Michalski promoveu uma análise comparativa das obras do autor santista em sua coluna no *Jornal do Brasil* em outubro de 1967. Naquela altura, Plínio Marcos já havia escrito a peça considerada como sua obra-prima: *Navalha na carne*. Para este crítico, em comparação com obras mais “maduras” da produção pliniana, *Barrela* parece “primária, monolítica e ingênua”: “A estrutura das personagens é por demais esquemática, e o desenvolvimento da narrativa por demais óbvio e folhetinesco” (MICHALSCHY *apud* VIEIRA, 1994, p.64). O crítico justifica dessa maneira a razão pela qual considera que esse texto não pode transcender ao caso real que lhe serviu de mote. Diante das possíveis fragilidades apresentadas pelo texto de *Barrela*, Plínio Marcos pôde retomar o trabalho com ele, afim de aprimorá-lo. A edição da obra hoje disponível pode ser considerada uma versão “definitiva” cujos pontos fracos apresentadas por Michalski puderam ser revistos e reelaborados.

Com o distanciamento histórico, possível nos dias de hoje e exercitando um olhar mais amplo sobre o conjunto da obra deste autor, podemos afirmar que ela ultrapassa as barreiras das questões sociais que aborda. A obra de Plínio Marcos ganha na atualidade um aspecto de transcendência, com a finalidade de se tornar universal pela natureza de sua abordagem: a maior parte dos seres humanos sente aquilo que as personagens desse autor sentem. No entanto, dada a situação de opressão e subjugação a que estão submetidas, a crueldade de seus atos se ampliam na mesma medida, ao mesmo tempo em que o texto ganha maior relevância pensando-se nas circunstâncias em que o autor santista o escreveu.

¹⁰ Do mesmo modo, outros autores do mesmo período, em seus respectivos momentos, também deram contribuições específicas à dramaturgia. Como exemplos cito Dias Gomes (1922 - 1999), Ariano Suassuna (1927), Jorge Andrade (1922 - 1984), Giafrancesco Guanieri (1934 - 2006), Oduvaldo Viana Filho (1936 - 1974), Augusto Boal (1931 - 2009) entre outros.

1.3. DO ANONIMATO AO RECONHECIMENTO PÚBLICO

Após o Festival de Teatro do Estudante, a relação entre Plínio Marcos e Patrícia Galvão mudou bastante, havendo uma maior aproximação entre ambos. Pagu tornou-se uma espécie de “madrinha” do novo autor, agora reconhecido pela sociedade letrada de Santos. Embora grato a esta intelectual que descortinou, por assim dizer, um universo para o jovem autor-palhaço-de-circo, Plínio Marcos sempre teve dificuldade em considerá-la como uma madrinha a quem se deve agradecer eternamente: “Ela não me descobriu. Na verdade eu é que me apresentei. Ela foi ao circo para ver se tinha algum artista que pudesse fazer o papel de um dia para o outro” (MENDES, 2009, p.84). Isso se deve ao fato de Plínio Marcos ter como fruto de sua personalidade o ideal de homem livre, aliás, característica sem a qual não sabia viver. Faço aqui uma analogia ao ideário de “homem novo” (LÖWY, 1999, p.41) sugerido e buscado pelo revolucionário argentino Ernesto Guevara de La Serna, o Che Guevara, importante figura que povoou o imaginário de toda uma geração, da qual o autor santista faz parte, o que justifica tal analogia. E Plínio Marcos completa: “Eu nunca deixei a Patrícia [Galvão] ser minha madrinha. A gente era amigo de beber junto, mas nunca fui de pedir a benção. Não respeito essa coisa de mestre” (MENDES, 2009, p.92).

Foi sob o olhar de Pagu que Plínio Marcos deu os primeiros passos nos estudos do cânone da dramaturgia clássica, participando dos saraus promovidos pela musa modernista e seu companheiro à época, o jornalista Geraldo Ferraz. Nesse período embrionário, o futuro dramaturgo de sucesso pôde ter contato com obras fundamentais da dramaturgia mundial, entre elas *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Foi baseado nestas duas peças que, apoiando-se na experiência que a encenação de *Barrela* lhe havia dado, Plínio Marcos escreveu sua nova peça, em 1960: *Os fantoches* (que em sua versão definitiva se chama *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*). Uma obra que Pagu considerou como “mediocre” e de um autor nitidamente “despreparado” para compor uma ação de cunho filosófico, como desejava Plínio Marcos (MENDES, 2009, p.97).

Alguns meses após conhecer o sucesso (com *Barrela*) e o fracasso (por conta de *Os fantoches*) em sua cidade, Plínio Marcos decidiu se mudar para São Paulo, onde já havia tentando se estabelecer algumas vezes. A motivação para a mudança era a decisão de viver de sua atividade como dramaturgo; o ano era 1960. Plínio Marcos assimilou facilmente o modo de vida na nova cidade, tanto que acabou por se tornar protagonista de lendárias histórias em virtude do seu temperamento intempestivo e seu trabalho como autor-camelô de seus próprios livros (MENDES, 2009).

Foi em São Paulo, em 1961, que ele conheceu Walderez de Barros, companheira com quem teve três filhos e dividiu teto e vida por mais de 20 anos. Entre o namoro com Walderez, idas e vindas entre Santos e São Paulo e uma ou outra apresentação de *Os fantoches* em algumas cidades, foi somente em 1962 que Plínio Marcos conseguiu uma função mais relevante no meio teatral da cidade. O convite para dividir a coordenação do Núcleo Universitário do Teatro de Arena partiu de Fauzi Arap. Ambos participaram da terceira edição do Festival de Teatro do Estudante, do mesmo Paschoal Carlos Magno, que naquele ano foi sediado na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e Plínio Marcos acabou aceitando.

Depois de *Os fantoches*, inúmeras foram as tentativas de Plínio Marcos de escrever um texto que causasse o mesmo impacto e que contivesse a potência dramática de *Barrela*. Como um dos coordenadores do Núcleo Universitário do Teatro de Arena, pôde, em 1963, propor a encenação de um novo texto, intitulado *Quando os navios atracam* (que anos depois seria retrabalhada, recebendo o título de *Quando as máquinas param*). A montagem contaria com atuação da atriz Walderez de Barros e direção de Fauzi Arap, que por motivos não declarados acabou desistindo do trabalho.

Em 1964 o golpe militar estabeleceu o autoritarismo como prática do poder no Brasil. Foi nesse mesmo ano que os maiores problemas de Plínio Marcos com a censura começaram a tomar corpo. O autor sofreu a partir de então inúmeras sanções a seus trabalhos, que acabaram por impedi-lo em alguns momentos de desenvolver sua função com maestria - o que, aliás, não foi um privilégio do autor santista.

No ano do golpe, o autor escreveu uma colagem de textos de diversos autores, “da Bíblia a Bertolt Brecht” (MENDES, 2009, p.116) intitulada *Reportagem de um tempo mau*. Contudo, esse foi mais um texto que causou frustração a quem esperou o vigor do enredo e dos diálogos de *Barrela*. De toda sorte, a censura, agora com o aval da ditadura, recaiu sobre essa obra, inviabilizando a sua estreia prevista para julho daquele ano. O espírito explosivo de Plínio Marcos fez com que se criasse um primeiro impasse entre sua figura e os órgãos censores. Ainda em 1963 (mesmo ano do casamento com Walderez de Barros), o autor havia se desentendido com policiais que tentavam impedir a realização do espetáculo *Arena canta Bahia*, no Teatro de Arena. A partir de então, a polícia passou a persegui-lo por algum tempo, o que motivou o casal Barros a mudar de endereço, na tentativa de se protegerem da violência policial (MENDES, 2009, p.116). É importante notar que a relação de Plínio Marcos com os órgãos de repressão datam de antes da instalação dos militares no poder.

O ano em que os holofotes se virariam para Plínio Marcos seria 1966. Nesse ínterim, o autor desenvolveu diversas atividades: camelô; autor de textos para especiais de televisão; compôs o corpo técnico da TV Tupi; foi uma espécie de *faz-tudo* no Teatro de Arena, desenvolvendo atividades que variavam de porteiro até a de coordenador do Núcleo Universitário desse teatro; mas, sobretudo, o autor estudou teatro. Essa, pelo menos, foi a sugestão que Viera deu em artigo publicado na Revista *Folhetim*. Nele o pesquisador se questiona “o que fez Plínio Marcos durante o intervalo de seis anos (entre *Barrela* e *Dois perdidos...*)?” (2000, p.46). Além das atividades citadas, Plínio Marcos estudou. Caso contrário, “como explicar a retomada dos mesmos princípios norteadores de *Barrela* em todas as boas obras que se seguiram a *Dois perdidos numa noite suja*?” (VIEIRA, 2000, p.46).

Foi também em 1963 que o autor teve a oportunidade de estreiar como ator nos palcos paulistanos fazendo um papel sem maior destaque, na encenação de *O Noviço*, de Martins Pena. Plínio Marcos se aproximou de figuras importantes do teatro como Cacilda Becker, uma das atrizes de maior projeção na cena teatral do país à época, com quem teve a oportunidade de contracenar quando, selecionado por teste, interpretou dois pequenos papéis na encenação de *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, na companhia da atriz, com direção de Ziembinski, que também interpretou César. Algumas outras produções da mesma Companhia tiveram a participação do até então pouco conhecido ator e dramaturgo Plínio Marcos, como *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz (com direção de Walmor Chagas) e *Onde Canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro (com direção do pernambucano Hermilo Borba Filho).

Apesar de ter exercido todas essas funções sem nenhum tipo de destaque, Plínio Marcos já estava de algum modo inserido no cotidiano da cidade e do meio teatral. A essa altura estimulou-se a empreender a montagem de um novo texto - inspirado em um conto de Alberto Moravia intitulado *O Terror de Roma* - escrito para dois atores, no qual interpretaria uma das personagens. Para interpretar a segunda, convidou o ator Ademir Rocha. Para a estreia conseguiu, por três dias, um pequeno palco do bar Ponto de Encontro. A obra se chamava *Dois perdidos numa noite suja* e o ano era 1966. Plínio Marcos manteve a mesma linha temática que perseguia até então. Levou para o palco a história de dois miseráveis homens que dividem um “mocó” numa pensão barata e que ganham a vida descarregando caminhões. Não falta à esta peça, assim como em seu primeiro texto, a mesma força dos diálogos precisos e certos, característica que a certa altura começa a tornar-se uma marca registrada de seu autor.

Graças a circunstâncias especiais a censura liberou a encenação de *Dois perdidos numa noite suja*, golpe de sorte que se deu pelo fato do texto ter caído “nas mãos de um censor amigo” (MENDES, 2009, p.132). A pouca projeção do seu autor e a descrença no fato de que um “vigia do Teatro de Arena” (MENDES, 2009, p.133) tivesse escrito uma peça interessante levou a encenação a ter uma estreia de pouco destaque, como narra Mendes:

A estreia na noite de sexta-feira, 16 de dezembro de 1966, reuniu na plateia cinco pessoas: Walderez [de Barros], Cidinha (Maria Aparecida Giuliano), esposa de Ademir, a irmã de Cidinha, o médico e escritor Roberto Freire e o ator Carlos Murtinho, irmão da atriz Rosamaria. Ah, e um bêbado, que roncou o tempo todo e não pôde ser retirado porque era o único pagante (2009, p.133).

A crítica teatral desempenhava na época um importante papel tanto no aprimoramento das técnicas teatrais quanto para que se divulgassem os espetáculos em cartaz. A reação da plateia que assistiu à primeira encenação de *Dois perdidos numa noite suja*, em especial de Roberto Freire¹¹, foi de estupefação. O primeiro contato a quem Freire buscava seria o crítico Alberto D'aversa¹², que assistiu ao espetáculo no dia seguinte. D'aversa saiu do Ponto de Encontro igualmente arrebatado e foi um dos maiores responsáveis pelo sucesso da segunda temporada da peça no Teatro de Arena. Com espanto e surpresa, o crítico escreveu cinco artigos sobre o espetáculo, considerando a encenação como um arejamento em uma cena teatral “anêmica” e “repetidora de fórmulas e discursos” (MENDES, 2009, p.139). A reação de Cacilda Becker depois de assistir ao espetáculo foi resumida em uma frase no mínimo curiosa: “Incrível! Você conhece dez palavras e dez palavrões, e escreveu uma peça genial” (MENDES, 2009, p.136).

Com a apreensão da atmosfera propiciada pela estreia de *Dois perdidos numa noite suja*, podemos mensurar a importância do texto de Plínio Marcos para que houvesse uma renovação nos palcos brasileiros. Refiro-me a mudanças tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista da forma: não apenas pela primeira vez personagens marginalizadas subiram aos palcos no contexto do moderno teatro brasileiro, como porque a busca do autor em capturar o linguajar dos párias e dos desvalidos representou uma novidade na cena teatral de então. Tratava-se de uma mudança radical no modo de escrever dramaturgia, capturando a linguagem da rua. Para o crítico Décio de Almeida Prado essa é uma das principais qualidades

¹¹ Roberto Freire (1927– 2008), médico, jornalista, escritor, dramaturgo e professor da Escola de Arte Dramática.

¹² Alberto D'aversa (1920 – 1969), foi diretor teatral e um dos mais destacados críticos teatrais em atuação nos anos de 1960 no país. Italiano radicado no Brasil, atuou sobretudo no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo.

de Plínio Marcos: “injetar no diálogo teatral, como Nelson Rodrigues havia feito antes dele, uma dose maciça daquelas sintaxes de exceção que Manuel Bandeira reclamava em sua *Poética*” (1987, p.231). Mendes sintetiza de maneira poética este momento da história do teatro brasileiro:

De repente era como se o teatro e o público olhassem pelas frestas de um universo humano ignorado pelos interesses libertários, estéticos e políticos da época. Ali estavam dois homens de quem não se podia esperar nenhum gesto de revolta, nenhuma possibilidade de transformação de uma sociedade de classes. [...]. Viviam da mão para a boca. Perdidos. Sem passado. Sem futuro. Sonhos limitados a uma noite. Suja (MENDES, 2009, p.130-131).

Plínio Marcos despontou como um dramaturgo com uma escrita potente e personagens nunca antes vistas em cena. A ascensão de um “autor novo” provocou certa reação de parte da classe teatral paulista que escrevia para o teatro. Em certa medida tal feito se deve a um resquício de preconceito trazido à tona pelo fato da obra representar uma renovação nos palcos e por ter sido escrita pelo “porteiro do Arena”. E foram justamente os colegas autores ligados a esse teatro – no qual Plínio Marcos era um “faz-tudo” até ganhar projeção - que sentiram este desconforto de maneira mais aguda. A quase rixa refere-se ao fato do Teatro de Arena ter cobrado pela temporada de *Dois perdidos numa noite suja* setenta por cento do arrecadado com a bilheteria, quando habitualmente cobrava-se à época em torno de trinta por cento.

A respeito da relação entre o dramaturgo santista e o Teatro de Arena, o dramaturgo Nelson Rodrigues – a quem Plínio Marcos era um dos poucos a demonstrar apreço (entre o exagero e a fidelidade aos fatos e com todas as características de sua escrita) - declarou em uma de suas crônicas:

[...] “seus companheiros o suportavam como administrador, secretário, gerente, bilheteiro, como dramaturgo jamais”. [...] “se o não tão jovem autor [Plínio Marcos] ainda lá estivesse [no Teatro de Arena], continuaria virginalmente inédito. Sim, não teria uma vírgula encenada. Até que, um dia, apanhou um original seu e foi representá-lo num boteco. E o público de paus-d’água, gigolôs, contrabandistas e senhoras indignas foi muito mais generoso e solidário do que o Teatro de Arena. Ali começou a glória” (MENDES, 2009, p.137).

Pagos os setenta por cento da bilheteria ao Arena, a temporada de *Dois perdidos numa noite suja* foi um sucesso de público e de crítica, sobretudo depois da “ajuda” de D'aversa. Nas palavras de Sábato Magaldi, a estreia da referida peça “produziu um abalo em

São Paulo” (2003, p.64). O mesmo crítico aponta o teor marcante na encenação e no texto: “Assusta a violência de um diálogo cortante, que, se se beneficia de entranhado realismo, vai muito além dos limites da escola” (MAGALDI, 2003, p.64). Plínio Marcos colheu os frutos da concepção de um texto e encenação fortes, com o seu reconhecimento como autor dramático brasileiro. *Dois perdidos numa noite suja* também foi encenada no Rio de Janeiro, com Nelson Xavier e Fauzi Arap no elenco e direção deste último. Era o começo da projeção de Plínio Marcos como o dramaturgo cuja importância reconhecemos até os dias de hoje.

O sucesso de *Dois perdidos numa noite suja* representou também o reconhecimento meritório de um autor que olhou para onde poucos haviam olhado até então. O escritor “analfabeto” deu passagem e voz para figuras de um extrato social que sequer era – e ainda é assim – reconhecido como pertencente à sociedade. Além disso, o autor soube respeitar a fala de suas personagens, o que tornou sua dramaturgia ainda mais importante. A linguagem “sem filtros literários” (MENDES, 2009, p.130) é, certamente, uma das contribuições de Plínio Marcos para o teatro brasileiro dos anos de 1960. Anos antes, o dramaturgo Nelson Rodrigues já havia chocado o público de teatro ao levar aos palcos personagens que falam a linguagem da rua, coloquial; Plínio Marcos, desse modo, é uma espécie de “herdeiro direto” de Rodrigues, muito embora tenha tido contato com sua obra depois que havia começado a escrever peças. Ao lado de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos ficou reconhecido como um “autor maldito” pelo incômodo, ou pelo desagrado, que suas obras provocam. Nas palavras de Mendes,

[...] não podia haver nada mais incorreto politicamente que expor aqueles *Dois perdidos numa noite suja* que não levavam a lugar nenhum. Apenas incomodavam. Não porque falassem palavrões. Mas porque falavam. E a eles até então não era dado esse direito (MENDES, 2009, p.131).

1.4. A CONSAGRAÇÃO COM NAVALHA NA CARNE

Empolgado com o sucesso de *Dois perdidos numa noite suja* e procurado, por indicação de Fauzi Arap, pelo elenco do Grupo União, Plínio Marcos “concluiu em três noites uma nova peça” (MENDES, 2009, p.158), *Navalha na carne*. Faziam parte do grupo, entre outros, os atores Paulo Villaça, Ruthneia de Moraes, Edgar Gurgel Aranha e Jairo Arco e Flexa. A reação dos atores ao término da primeira leitura da obra foi semelhante à daqueles que puderam ver a estreia da peça anterior: estupefação.

Pode-se dizer que com este texto, escrito em 1967, Plínio Marcos conheceu a consagração como autor de teatro. Lembrando o sucesso, dizia: “todo mundo queria texto meu” (MENDES, 2009, p.157). Foi com *Navalha na carne* que o público de São Paulo pôde testemunhar a reiteração da força da escrita pliniana, repleta de gírias e palavrões. Dessa maneira o autor santista se tornou uma febre entre atores e companhias teatrais. É com esta peça, também, que sua relação com a censura – agenciada pelo governo militar - sofrerá um de seus piores momentos até então.

Em *Navalha na carne*, Plínio Marcos mais uma vez se vale do universo dos marginalizados, para contar a história da prostituta Neusa Sueli, explorada pelo cafetão Vado, que se revolta após ter seu dinheiro – deixado pela prostituta - roubado pelo zelador homossexual da pensão de baixo padrão em que se hospedam. A partir deste fato, todos são envolvidos numa relação de tensão psicológica e violência gratuita. O círculo vicioso em que vivem as três personagens revela a dependência e a dificuldade de tomada de novos rumos por parte delas. Assim, Plínio Marcos continua a “investigação” iniciada em *Barrela e Dois perdidos numa noite suja*: leva à tona personagens pertencentes às “camadas mais baixas da sociedade” e das “camadas menos nobres da personalidade humana” (PRADO, 1987, p.216).

O texto conta com três personagens – sendo a pequena quantidade de papéis uma das características mais marcantes dos principais textos de Plínio Marcos. Em *Navalha na carne*, as 506 réplicas da obra são divididas entre 13 unidades e um único ato no qual as três personagens desenvolvem a ação, passada em um “hotel de quinta classe” (MARCOS, 2003, p.138) onde mora Neusa Sueli. Fazem parte do cenário “um guarda-roupas velho com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado mudo e uma cadeira velha” (MARCOS, 2003, p.138).

Vado, cafetão que explora a mão-de-obra da prostituta, é um homem viril e violento. Em sua relação com as outras personagens é aquele que supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações, sobretudo frente à Neusa Sueli. Prado refere-se a essa personagem como “o Vadinho das candongas, capaz de tirar de letra qualquer jogada, que judia das mulheres para elas gamarem” (1987, p.217). O crítico, no entanto, faz uma interpretação mais psicologizada de Vado, tomando-o como propagador da “lei do mais forte” estabelecida entre os que vivem em condição semelhante a daqueles seres: “se ele não explorasse, se não agredisse, se não jogasse [...] o jogo do gato e do rato, se não provasse a sua preeminência, deixaria simplesmente de existir” (1987, p.217).

Neusa Sueli é a prostituta explorada pelo cafetão, com quem mantém uma relação de dependência mútua: financeira (no caso dele) e afetivo-carnal (no caso dela). Dentre as

personagens é a que mais exprime compaixão, o que, para Prado, significa dizer que “é a mais fraca, a mais vulnerável, a mais desprotegida”, contra os males a que está submetida (1987, p.217). Por isso mesmo, tem “aspirações simples”: pretende ter “sossego depois de uma noite de trabalho estafante” e proteção do “homem que é ao mesmo tempo seu amante e seu sócio” (1987, p.217). Desgastada pela profissão, embora tenha 30 anos, aparenta, segundo Vado, ter 50.

Veludo, zelador homossexual da pensão em que moram Neusa Sueli e Vado, é quem provoca o conflito inicial da trama ao roubar certa quantia de dinheiro do quarto do cafetão enquanto este dormia. Segundo Prado, “a sua inversão, [...], é a máscara que ele decidiu ostentar com uma dose acentuada de exibicionismo, [...]: ‘eu sou assim, faço questão de ser assim’ [...]” (1987, p.217). É um homossexual afetado, no entanto, com um cunho político bastante nítido: em Plínio Marcos o gay, pobre e afetado é quem fala por si¹³.

Em tempos de ditadura militar, estava nítido que *Navalha na carne* enfrentaria dificuldades para subir aos palcos. Mais uma vez Plínio Marcos pagaria um preço alto, sobretudo por abordar temas tão necessários à realidade brasileira da época, aliás, realidade que se sustenta em muitas localidades do país até os dias de hoje. A fatídica notícia chegaria a público no dia 19 de junho de 1967: uma portaria publicada pelo Departamento de Polícia Federal proibiu a encenação de *Navalha na carne* em todo o território nacional. A alegação foi a de que o texto explorava uma “profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez [...], a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que torna inadequada a plateia de qualquer nível etário [...]” (MENDES, 2009, p.159-160).

Com a peça devidamente ensaiada e, no entanto proibida, a estratégia foi a de mobilizar a classe teatral com a divulgação clandestina da mesma. Para tanto, foram promovidos diversos ensaios para convidados. Para um deles, a atriz Cacilda Becker cedeu seu apartamento da Avenida Paulista, onde mantinha um teatro com mais ou menos 100 lugares. Para o sucesso da ação às escondidas, era necessária uma articulação bem estruturada a fim de driblar a polícia, que poderia a qualquer momento surpreender os artistas durante a exibição da peça. A mesma mobilização foi realizada pela classe teatral da cidade do Rio de Janeiro, onde a luta pela liberação da peça ganhou um contorno diferente.

Ao assistir ao ensaio de *Navalha na carne* para convidados, no Rio, a atriz Tonia Carrero foi tomada, digamos, por certo arrebatamento. Ela viu naquela obra e na personagem

¹³ Na encenação do texto de *Navalha na carne* em São Paulo em 1967, Vado, Neusa Sueli e Veludo foram interpretados, respectivamente, pelos atores Paulo Villaça, Ruthneia de Moraes e Edgar Gurgel Aranha.

Neusa Sueli a oportunidade de uma realização como atriz, superando o estereótipo da “mulher glamourosa, bonita, enjoadinha” e pouco talentosa que algumas vezes esteve colado a seu trabalho (MENDES, 2009, p.164). Decidiu entrar na luta, agora pessoal, pela liberação de *Navalha na carne* caso tivesse o aval do autor para interpretar a prostituta durante a temporada no Rio de Janeiro e em turnês pelo Brasil. Plínio Marcos não se opôs ao acordo mas impôs a condição de que não se diluísse o elenco “original” formado pelos atores do Grupo União. Estes permaneceriam com a tarefa de levar o espetáculo para a temporada paulistana, o que foi, sem maiores problemas, negociado. No Rio de Janeiro foram escalados Nelson Xavier para o papel de Vado, Fauzi Arap para a direção do espetáculo (cuja parceria na montagem carioca de *Dois perdidos numa noite suja* havia rendido bons frutos) e Emiliano Queiroz para o papel de Veludo.

Graças ao empenho da classe teatral, em especial de Tonia Carrero, *Navalha na carne* acabou por se tornar uma bandeira na luta contra a censura no Brasil. A luta pela liberação da peça terminou no gabinete do Ministro da Justiça – para onde foram Tonia Carrero e Plínio Marcos - Luís Antônio da Gama e Silva. Com a pressão sofrida, o ministro acabou por liberá-la para maiores de 21 anos; no entanto, a expedição da ordem de liberação só foi publicada no dia 06 de setembro de 1967 (MENDES, 2009, p.168), quase três meses após sua proibição. Vale ressaltar o fato da atriz Tonia Carreiro ser filha de um oficial do Exército, podendo-se supor que a mesma tenha instado o pai a solicitar a seus colegas de corporação a liberação para encenação da obra de Plínio Marcos.

A anteriormente citada “febre Plínio Marcos” começou a se configurar a partir dos dois trabalhos mais bem sucedidos do autor até então: *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967). Chegou-se a ter em cartaz, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, três obras do autor simultaneamente encenadas e com sucesso de público. Às peças citadas anteriormente sucederam-se obras como *Quando as máquinas param* (retrabalhada pelo autor em 1967), *Homens de Papel* (1968), *Oração para um pé de chinelo* (1969) e *Abajur Lilás* (1969). Este conjunto de obras compõe a “fase” da produção pliniana designada por Guidarini de “realismo contestatório” (1996, p.85), a qual incluiria o texto de *Querô, uma reportagem maldita* (de 1979), inicialmente apresentada como romance. Pertence também a esse conjunto a obra *A mancha roxa*. Nela, escrita somente nos anos de 1980, Plínio Marcos retoma a abordagem naturalista em seus textos após algumas incursões a temas voltados para o misticismo e também no universo dos musicais.

Quando enfim a crítica pôde se pronunciar a respeito de *Navalha na carne*, não faltaram manifestações de mérito ao trabalho do autor. Uma das mais explícitas análises da obra foi feita por Décio de Almeida Prado, para quem Plínio Marcos

sente por suas criaturas suficiente afinidade para compreendê-las, talvez suficiente piedade para justificá-las, porém nunca as propõe como modelos. 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 (PRADO, 1987, p.218).

O repórter de um tempo mau, analfabeto, decerto compreendia aquele universo que retratava, valendo ressaltar mais uma vez sua convivência estreita com os tipos que apresenta em suas obras. Trabalhou como estivador no Porto de Santos, era “figurinha fácil” na noite santista, além de ter tido uma importante incursão no mundo circense – interpretando o palhaço Frajola - onde aprendeu, a partir dos dramas que encenava, os mecanismos da engrenagem dramaturgic. Teve o mérito de saber projetar aquela realidade para os palcos, sem recair em determinismos e interpretações pouco críticas¹⁴.

Sobre a linguagem do espetáculo Prado aponta a espontaneidade com que as gírias e as palavras toscas surgem em *Navalha na carne*: de forma “viva, ligada à personagem e a situação dramática [...]” (1987, p.231). Tomando por base essa característica estilística da obra de Plínio Marcos, é possível perceber “não só como o povo fala, mas sobretudo como sente e pensa” (1987, p.231). Assim, o texto de Plínio Marcos funciona como uma radiografia de uma faixa da sociedade brasileira desassistida pelo poder público, que por sua vez não demonstrou até os dias de hoje a capacidade de assimilá-la à força produtiva de modo efetivo. Além disso, Plínio Marcos se mostrou um mestre na construção de diálogos carregados de sugestões psicológicas, ora explícitas, ora ocultas:

o seu diálogo comporta sempre dois planos: 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. O interesse teatral está na correlação entre esses dois planos, naquilo que poderíamos chamar de transparência dramática: a capacidade de revelar o pensamento que não chega a ser articulado pela palavra (PRADO, 1987, p.218).

¹⁴ Plínio Marcos foi umas das figuras ligadas à cultura brasileira que dominaram a cena no país em 1967, com enorme reconhecimento da crítica. O autor ganhou grande parte das principais premiações de dramaturgia aquele ano: o Golfinho de Ouro, oferecido pelo Governo do Estado da Guanabara; o Prêmio Governador do Estado de São Paulo; o Prêmio Destaque do ano em Teatro da TV Excelsior; o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Teatro (APCT); além de dois prêmios Molière pelas montagens paulista e carioca de *Navalha na carne* (FREIRE, 2009, p.380).

A citação do crítico esclarece a alusão que aproxima a obra de Plínio Marcos a uma radiografia de parte da população do tecido urbano - o lumpem, em especial. Importante registrar que, em seu conjunto, a obra do autor santista se caracteriza por ser predominantemente urbana. É na cidade que se passam as histórias do autor. Ou, como se referiu Guidarini (1996), Plínio Marcos “fabrica o poético a partir da patologia social urbana” (p.47). Os “tipos” escalados por ele são facilmente identificáveis no centro das cidades, na periferia delas, na noite, em botecos ou nas pontas de rua das “quebradas do mundaréu” (MARCOS, 2003).

Sábato Magaldi (2006), por seu turno, referiu-se a *Navalha na carne* como um “documento dramático”. Para o crítico, poucas vezes se viu no teatro brasileiro “uma perfeita adequação entre criaturas e diálogos” como no recorte da realidade e da condição humana retratadas nessa obra (MAGALDI, 2003, p.96). A reflexão nos leva, mais uma vez, a pensar sobre a ação de Plínio Marcos como autor, muito próxima da atividade jornalística:

Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a de documento – a fatia de vida cortada ainda quente no cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura (2003, p.207).

A ligação de Plínio Marcos com o jornalismo se deu de maneira muito menos poética do que a sua ligação com o teatro. Impedido pela ação da censura de levar boa parte de seus textos aos palcos, o autor, cujo talento para escrita – inclusive a jornalística - era patente, era convocado por importantes jornais e revistas para colaborar em suas publicações. Plínio Marcos atuou em alguns dos mais importantes veículos de comunicação impressa do país, escrevendo sobre variados temas, da crítica de teatro à crônica de futebol¹⁵. No entanto, sua primeira atividade, e que lhe rendeu maior notoriedade, foi a de autor de teatro.

Na já referida crítica, Magaldi destaca uma das características mais marcantes na obra de Plínio Marcos, já mencionada anteriormente: o poder de síntese. Para o crítico, uma das virtudes da peça está no fato das personagens serem compostas “em espírito de síntese”, o que privilegia suas características essenciais para o entendimento do enredo (MAGALDI, 2006, p.210). Sábato Magaldi, destaca o aspecto da linguagem utilizada que resulta em

¹⁵ Cito aqui os mais representativos veículos em que o autor atuou como jornalista: Jornal *Última Hora* (na coluna intitulada *Navalha na Carne* e depois como entrevistador na coluna *Plínio Marcos escracha*; *Diário da Noite*; *Folha de São Paulo*; *Folha da Tarde*; revistas *Veja*, *Quatro Rodas*, e nos anos de 1990, colaborou com a revista *Caros amigos*.

melhor fluidez no desenvolvimento da história: em *Navalha na carne*, “a economia verbal, representada pelo mínimo de palavras que as personagens balbuciam ou vomitam, intensifica a relação dramática, num ritmo bem equilibrado de clímax e relaxamento” (MAGALDI, 2006, p.208). Importante destacar a relevância que a linguagem adquire na obra de Plínio Marcos, a ponto de ambos os citados – e certamente estes não são os únicos – apontarem essa característica como mérito do autor. Para alguns críticos, a falta de palavras de bom tom no texto de *Navalha na carne*, por exemplo, tornaria a ação menos verossímil, o que comprometeria a força que ela adquire no jogo da cena.

Ainda hoje há pesquisadores da linguística e áreas afins que desenvolvem trabalhos específicos sobre esse aspecto da obra do autor santista¹⁶. Portanto, não é exagero afirmar que, assim como Gianfrancesco Guarnieri foi o responsável por levar aos palcos a classe operária, no contexto do teatro brasileiro moderno, Plínio Marcos foi o responsável por fazer do lúmpen sua “matéria-prima” preferencial, respeitando, contudo, seu linguajar. Essa característica já foi mencionada como renovadora tanto do ponto de vista da forma quanto do tema dos palcos brasileiros na segunda metade do século XX.

O jornalista Zuenir Ventura (1988) em sua crônica sobre o conturbado ano de 1968 – *o ano que não terminou*, reflete sobre o tom político que o palavrão adquiriu ao ser introduzido à linguagem da juventude da época. Para o autor, a geração de 1968 foi a última cuja formação foi baseada na literatura, ou seja, cujo aprendizado foi construído com base na leitura. Dessa maneira, dizer palavrões representou uma verdadeira “revolução verbal”, dentre tantas outras que o espírito daquele ano favoreceu.

Dentre os inúmeros fatores que fizeram com que a censura recaísse sobre a obra de Plínio Marcos como seu alvo preferencial, certamente o excesso de palavras de baixo calão foi o mais importante. Os órgãos censores chegaram a considerar Plínio Marcos como pornográfico e subversivo. Esta alcunha, uma das muitas que o autor santista recebeu, rendeu o título de um livro de contos autobiográficos intitulado *Figurinha difícil – pornografando e subvertendo* (de 1996). No entanto, a história do teatro brasileiro atesta o fato de que a censura não precisou aguardar processos ditatoriais para se estabelecer. Foi assim no período do Brasil Império bem como durante a República Velha, o Estado Novo e depois do golpe militar de 1964.

¹⁶ Cito alguns deles, como Denise Aparecida de Paulo Ribeiro Leppos, da Universidade Federal de São Carlos-SP que desenvolveu a pesquisa intitulada *A (de)formação do discurso e os silenciamentos presentes nas obras de Plínio Marcos*; Wagner Corsino Enedino, professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, com a pesquisa já publicada: *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*; Cezar Roberto Versa da Universidade Estadual do Oeste do Paraná com *O teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social*.

1.5. PLÍNIO MARCOS, O TEATRO E A CENSURA

Remonta ao ano de 1845 a regulamentação do Conservatório Dramático Brasileiro. Nesse mesmo ano foi instituída a censura prévia dos textos que subiriam aos palcos em todo o território nacional. Em 1849 foi criada a função de Inspeção teatral, cujo fim era colocar em prática a já promulgada censura (COSTA, 2006, p.49). Neste período figuras ilustres da intelectualidade brasileira exerceram por algum período, a função de censores do Conservatório e entre eles, para citar alguns dos mais representativos, estavam João Caetano, os escritores Machado de Assis e Martins Pena: o primeiro, um dos atores de maior representatividade no século XIX, e os dois seguintes, autores de relevância para a literatura e a dramaturgia brasileira. No começo do século XX os poetas Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, o sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, o jurista Pedro Calmon, entre outros, atuaram como censores quando da criação dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda, em seus respectivos estados (COSTA, 2006, p.108). Em outras palavras, quando refletimos sobre a censura teatral no Brasil não podemos nos esquecer de que este é um processo que, em maior ou menor medida, sempre fez parte da sociedade brasileira. Talvez, as bases para que isto se mantivesse por tão longo período esteja na estrutura colonial em que fomos integrados desde os primeiros anos de exploração europeia em nosso território, como sugere Costa (2006).

A legislação que permitiu, por exemplo, que *Barrela* fosse censurada em 1959, data do ano de 1946. O decreto nº 20.493 foi promulgado, portanto, depois do Estado Novo e ficou em vigor até 1968. Michalski (1979) considera “insignificante” o número de proibições às produções teatrais nas temporadas entre os anos de 1946 e 1964. Nesse período, Plínio Marcos foi um dos poucos a sofrer sanções em sua obra. Após esta data, a arbitrariedade dos cortes deu a tônica do que estava por vir nos anos seguintes (MICHALSKI, 1979, p.26).

A censura teatral no Brasil chegou ao seu paroxismo juntamente com a ferocidade do golpe dentro do golpe instituído no dia 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional número 5, o mais intransigente em relação aos direitos da cidadania brasileira durante seus mais de dez anos de vigência. Gaspari aponta como principais consequências do AI-5 o restabelecimento das “demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos” (2002, p.340). Além desta supressão de direitos, foi instituído o fechamento do Congresso Nacional e o cerceamento da liberdade de expressão e de reunião, além do fato de que qualquer cidadão poderia, a qualquer momento, ser proibido de exercer sua profissão ou

ter seus bens confiscados (GASPARI, 2002, p.340). Porém, a mais truculenta das promulgações do Ato, “aquela que haveria de ferir toda uma geração de brasileiros, encontrava-se no seu artigo 10: 'Fica suspensa a garantia de *habeas corpus* no caso de crimes políticos contra a segurança nacional’” (GASPARI, 2002, p.340).

Com a suposta proximidade de uma intentona comunista, sobretudo no ano de 1968 - cujos ideais de renovação e de liberdade mobilizavam a juventude em boa parte do mundo - o governo militar decidiu endurecer o regime. Para tanto, escolheu seus alvos preferenciais: um deles seria o teatro. Em depoimento a Gaspari (2002), o Coronel Luiz Helvécio da Silveira Leite narra o fato acontecido meses antes de dezembro de 1968:

Nós fizemos uma reunião no CIE [Centro de Informações do Exército] e 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 (GASPARI, 2002, p.298).

O coronel exprime o que para os governos militares era uma verdade estabelecida: a estrita ligação do teatro com o Partido Comunista. Ora, que havia uma identificação de boa parte dos artistas de teatro com alguns dos ideais do chamado Partidão era evidente. No entanto, a ação do CIE dá ao teatro um lugar de destaque nas ações dos comunistas. Esta afirmação aponta para que se compreenda o incômodo que a produção teatral provocava nos conservadores da época. Os militares cometeram um equívoco cujo preço todos pagaram. A partir da decisão tomada na reunião referida pelo Coronel, se configurou o famoso episódio durante a apresentação da peça *Roda Viva*¹⁷, de Chico Buarque de Holanda, dirigida por José Celso Martinez Correa. O elenco da segunda temporada da peça foi agredido fisicamente, trancado nos camarins do teatro e sofreu ataques em ação assumida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas).

A censura tornava-se um campo de ação dos militares, cada vez mais repressores de todas as práticas consideradas suspeitas, sobretudo no teatro. É deste período, também, o princípio de sua associação à força policial e à coerção, como no exemplo anteriormente citado. Inevitável associar este fato aos exageros que a ditadura chegou com sua “obsessão

¹⁷ Ventura (1987) descreve da seguinte maneira o que aconteceu no dia 17 de julho de 1968 no teatro Ruth Escobar em São Paulo: “[...] pouco antes da meia-noite, os atores acabavam de encenar *Roda-Viva*, e já estavam chegando aos camarins, quando cerca de 20 homens invadiram o teatro [...] quebrando cadeiras e gritando que eram do CCC. Armados de cassetetes, revólveres e soco inglês, os invasores espancaram barbaramente os atores, despiram as atrizes e obrigaram Marília Pera e Rodrigo Santiago a, despidos, irem para a rua (p.236). Gaspari (2002) é um pouco mais explícito em sua descrição do acontecido. Este autor diz que “*Roda-Viva* foi atacada pelo braço ostensivo do terrorismo paramilitar em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas, o CCC”.

desmoralizadora da sociedade” (GASPARI, 2002, p.129), quando adotou a tortura física e psicológica como política (não declarada) de Estado. A conduta da censura mantinha certo padrão em suas práticas. Em primeira instância, censurava-se o texto e em seguida o espetáculo: havia presença de censores durante o ensaio geral e a censura das mídias que divulgariam o trabalho. Por fim, era dado o parecer: liberação integral, liberação para uma determinada faixa etária, cortes (de palavras, diálogos ou até páginas inteiras) ou, como máxima pena, a proibição total da peça (COSTA, 2006, p.148).

A partir do endurecimento do regime militar e do atestado de “inimizade” que os militares deram ao teatro, este se tornou, na avaliação do crítico Yan Michalski, um “dos inimigos públicos mais declarados e por conseguinte tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e não raras vezes com brutalidade [...]” (MICHASKI, 1979, p.9). Dentre todas as artes, o teatro foi considerada como a mais “subversiva”. Este fato se justifica pela necessidade de que este se tornasse uma espécie de tribuna de livre pensamento dentro daquele momento histórico do país. Sendo uma arte cujo fazer exige presença, o teatro era visto como subversivo. Os termos “oposicionista”, “discordante” e “nascido de algum tipo de insatisfação existencial”, que Michalski (1979, p.19) caracteriza o teatro engajado que se produzia nos anos de 1960, foram interpretadas de maneira enviesada pelos militares. Criou-se durante os anos de ditadura, sobretudo nos anteriores ao endurecimento estabelecido em 1968, a atmosfera de um suposto “terrorismo cultural” (GASPARI, 2002. p.230) a que a sociedade brasileira estaria submetida. Muito possivelmente, o arrocho sofrido pelo teatro a partir da referida reunião do CIE tenha como base o fato de haver uma crença – por parte da repressão - de que seria esta arte a capitaneadora de ações terroristas pelo país. Alguns artistas e/ou grupos, baseados sobretudo em princípios socialistas ou anarquistas, encarnavam de maneira profícuo o que poderia ser interpretado como “terrorismo” por mentes tão conservadoras quanto a dos militares que governaram o Brasil durante 20 anos.

É fato que o teatro que se fazia nos anos de 1960, com o passar do tempo e o endurecimento da repressão, acabou por se afastar da “mera diversão pública” (COSTA, 2006, p.143). A efervescência cultural que o mundo e o Brasil viviam acabaram por criar um caminho quase inevitável que as artes iriam trilhar. Em um país no qual quem não lutava contra a ditadura era considerado conivente com ela, as manifestações artísticas, entre elas o teatro, se tornaram bandeiras de manifestações ideológicas, interessadas em aprofundar seu conhecimento sobre a realidade do país.

Talvez, por esse motivo, a crença de que se vivia em tempos de “terrorismo cultural” obteve tanto êxito. Dentre os artistas, grupos ou movimentos que fizeram de seu

trabalho um manifesto pela liberdade de expressão e pelo pensamento crítico podem ser destacados o diretor do teatro *Oficina*, José Celso Martinez Correa, que dirigiu alguns dos mais inquietantes espetáculos deste período, *O rei da vela* e *Roda Viva*, entre outros; o grupo *Opinião*, do Rio de Janeiro, em especial no musical homônimo; as ações do Centro Popular de Cultura da União Nacional do Estudantes (CPC's-UNE). Glauber Rocha como o mais representativos dos cineastas do *Cinema Novo*; na música, o *Tropicalismo* (que também reverberou por outras áreas como as artes plásticas e o próprio teatro – a já referida montagem de *O Rei da vela* é considerada uma encenação tropicalista); no jornalismo, o humor e virulência d'*O pasquim*. Como dramaturgos destaco as obras de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri e, naturalmente, Plínio Marcos.

Plínio Marcos foi um autor dramático cujo alvorecer - depois de suas atividades como palhaço de circo e autor teatral com certo reconhecimento em sua cidade, Santos-SP - se iniciou em plena ditadura militar. Diante das características e dos temas abordados em sua obra, o dramaturgo acabou por se tornar um dos principais alvos dos órgãos censores. Como já disse, desde o seu primeiro texto, *Barrela*, o autor foi vítima de um verdadeiro golpe por parte da censura, que proibiu a encenação do referido texto durante 21 anos. Como desdobramento do arbítrio sofrido, Plínio Marcos não pôde estreiar junto com sua geração de autores. Refiro-me aos dramaturgos que se projetaram de modo relevante como escritores de teatro nos últimos anos da década de 1950, a geração pós-TBC. Além de Boal, Vianinha e Guarnieri, podem ser considerados como parte desta geração Ariano Suassuna e Jorge Andrade.

Os órgãos censores reconheciam no teatro um potencial “oposicionista” e por isso acabavam por superestimar suas ações. Não havia, por parte da repressão uma avaliação da natureza ética do que os autores escreviam em suas peças. O que havia era o sumário julgamento dos prejuízos ideológicos que esta ou aquela encenação, esta ou aquela canção, este ou aquele texto poderiam causar. Sobre esse tema, me valho da reflexão de Michalski (1979):

[...] para o artista a constatação, por exemplo, de conflitos de interesses de classe em seu país, ou da miséria subumana em que vivem milhões de seus compatriotas, pode constituir-se no ponto de partida para a elaboração de uma obra através da qual ele procurará mergulhar o mais fundo possível na realidade abordada, sem ter de preocupar-se com as consequências extra-artísticas que a divulgação da obra poderá hipoteticamente suscitar [...] (p.20).

As “consequências extra-artísticas” a que o crítico refere-se são as ações de um teatro marcadamente politizante, o que atçou a censura a agir da maneira incisiva como atuou. Pode-se dizer que o teatro brasileiro e a ditadura, como numa projeção em menor escala do que acontecia no mundo, viviam em uma constante Guerra Fria. O mundo estava dividido entre forças opostas, cujos ideais eram levados à frente por militantes (de direita ou de esquerda) muitas vezes apaixonados e, logo, cegos. Uma das consequências deste fato foi o alçamento ao poder de governos cujo autoritarismo reacionário era a marca maior. Por esse motivo,

[...] para as autoridades responsáveis pelas diretrizes da censura a efetiva existência de cruciais conflitos de classe ou de condições subumanas de vida são fatores de preocupação muito menor do que a ameaçadora hipótese de que a divulgação – artística ou jornalística, conforme o veículo – de tais verdades “desprimorosas ao Brasil” venha a fortalecer a ação dos alegados inimigos da ordem moral que o movimento de 1964 assegurou ao país (MICHALSKI, 1979, p.20-21).

Diante de contexto histórico tão desgastante poucos foram os autores de teatro que saíram ilesos das ações da censura¹⁸. O que foi mencionado anteriormente a respeito da obra de Plínio Marcos, seus temas, suas personagens e a linguagem de seus textos nos levam a compreender melhor os motivos pelos quais a repressão o “escolheu” como alvo preferencial. Em sua avaliação dos 15 anos de censura, realizada em 1979, Michalski pondera a posição do dramaturgo santista naquele contexto. Tamanho foi o dilaceramento que a censura causou na obra deste autor que, no final dos anos de 1970, o referido crítico considerou “problemática” uma “análise global de sua obra [refere-se a Plínio Marcos]” (MICHALSKI, 1979, p. 46). Para Michalski era “sintomático” o fato de Plínio Marcos ter sido “o autor teatral mais proibido” durante os anos de repressão:

[...] de todos os dramaturgos em atividade é o que mais se dedicou a analisar as condições em que vivem algumas das faixas mais sacrificadas da população brasileira. A veracidade do retrato que o artista esboçou da vida dessas faixas da população nunca foi questionada. O que foi contestado foi o seu direito de, uma vez feito o seu diagnóstico, trazê-lo à público. Este direito foi negado sob a implícita alegação de que, trazendo à luz uma imagem que, embora verdadeira, era “desprimorosa ao Brasil”, a obra

¹⁸ Naturalmente o teatro não sofreu sozinho o peso das ações da censura. Zuenir Ventura (1988) faz um balanço sucinto das interdições que a repressão cometeu. Nela, o autor afirma que o governo militar, após a promulgação do AI-5, “desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de músicas e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela foram censurados. Só Plínio Marcos teve 18 peças vetadas. O índice reunia um elenco variado que ia de Chico Buarque [...], a Dercy Gonçalves e Clóvis Bornay” (p.285-286).

poderia contribuir para um desgaste da posição daqueles que mantinham o Brasil no caminho dos “valores da civilização cristã e ocidental” (1979, p.21).

Talvez seja desnecessário afirmar mais uma vez a natureza tendenciosa da interpretação dos fatos em um tempo rachado politicamente. Naturalmente, há um viés ideológico nesse modo de interpretação abordado na citação anterior. Fica quase nítido o desejo dos militares de que, no Brasil, não se discutissem os problemas do país, sob o risco de se provocar um alvoroço popular em busca de melhorias. E a manifestação popular era uma das coisas com as quais a ditadura menos sabia lidar. As soluções encontradas, portanto, para que se encobrisse o que fosse “desprimoroso ao Brasil”, no caso da obra pliniana, foram a censura, a prisão e a tortura.

Em 1969, o autor sofreu, graças à sua luta contra a censura, um dos piores momentos de sua trajetória como dramaturgo: foi preso, acusado de assalto a banco. Neste mesmo ano Plínio Marcos fazia um grande sucesso como ator, interpretando o mecânico Vitório na novela *Beto Rockefeller* (que estreara no ano anterior), de Cassiano Gabus Mendes. Não é necessário aqui reiterar que o autor não cometeu assaltos a bancos, além de não ter sido filiado a nenhum dos movimentos de luta contra a ditadura que, porventura, tenham efetuado saques ou desapropriações.

A atriz Cacilda Becker, à época presidente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, foi a responsável pela liberação de diversos artistas que estiveram presos durante os anos de chumbo. Não foi diferente com Plínio Marcos. Ao chegar ao Quartel do 2^a exército no Ibirapuera em São Paulo, Cacilda Becker foi recebida pelo general Sílvio Correa de Andrade que a disse que o dramaturgo estava sendo “acusado de ter atirado granada não sei onde” (MENDES, 2009, p.239), e a atriz lhe respondeu: “Ora general, o que o senhor pensa que um homem de teatro é? Ele escreve peças, e peças são muito mais fortes que todos os seus canhões. Solta ele!” (MENDES, 2009, p.239-240). Para Cacilda Becker, a obra de Plínio Marcos é potencialmente bélica, no melhor dos sentidos; o autor escreveu, para seu tempo e sua geração, obras mais poderosas que qualquer arma de fogo. Essa pode ser considerada uma das dimensões que o teatro brasileiro adquiriu nos anos de 1960, a escrita belicosa, como resposta ao autoritarismo instituído.

Plínio Marcos foi liberado da prisão por dois motivos: pelo sucesso como ator que as aparições na novela de Gabus Mendes lhe renderam, na pele de uma personagem de forte apelo popular; em segundo lugar, pela insistência de Cacilda Becker no episódio referido,

sendo necessário ressaltar a importância que esta atriz teve como articuladora da classe teatral paulistana à época.

Questiono, nesse momento, parafraseando Décio de Almeida Prado (1987) em crítica publicada quando da proibição da encenação de *Navalha na carne*: quais as razões da censura de uma obra como essa? O medo da mobilização popular - a partir do tom politizante que o teatro adquiriu – talvez tenha sido uma das motivações. Posso aliar a essa ideia duas outras: o conservadorismo do pensamento mantido pela direita política brasileira e pela classe média da época, as grandes responsáveis pelo triunfo do golpe militar¹⁹. Para o referido crítico, a resposta do questionamento que se faz está no desejo disseminado pela sociedade como um todo de “negar o mal” apesar dele fazer parte de nosso cotidiano já que convivemos diariamente com figuras que podemos reconhecer como personagens de uma obra de Plínio Marcos. Prado continua sua reflexão afirmando que nós - a sociedade brasileira de maneira geral - “fazemos tudo para não ver, para ignorar a realidade desagradável; como não podemos suprimi-la, suprimimos a obra de arte que a retrata” (1987, p.199). O crítico aponta como um dos motivos da censura, ainda, uma possível visão “purista” que insistimos em manter ao interpretar determinadas obras de arte. Essa reflexão se casa, de algum modo, com o conservadorismo referido anteriormente. O crítico ironiza o pensamento de parte da plateia que se mantém em suas concepções ultrapassadas: “a arte é outra coisa: não podemos conspurcar a sua pureza através do contato contaminador com a realidade; [...] misérias existem, mas o teatro não foi feito para retratá-las” (PRADO, 1987, p.199).

O momento histórico que o Brasil e o teatro brasileiro viviam na década de 1960 não suportaria tal concepção. Primeiro por conta da cisão que as correntes ideológicas presentes no teatro e na sociedade brasileira deflagraram. E, segundo por que uma visão da arte como a ironizada por Prado (1987), poderia transformar o teatro, de arte “oposicionista” em arte “subserviente” e “situacionista”.

É importante ressaltar o poder de articulação que a classe teatral teve à época, para, senão superar, ao menos amenizar as ações da censura. Além da já mencionada bandeira de luta que se tornou a peça *Navalha na carne*, também a peça *Abajur lilás*, de 1969 – ambas de Plínio Marcos - se tornou um chamariz no combate à repressão sem que, no entanto, tenha

¹⁹ A esse respeito, Gaspari (2002) afirma: “A direita brasileira precipitou o Brasil na ditadura porque construiu um regime que, se tinha a força necessária para a desmobilizar a sociedade intervindo em sindicatos, aposentando professores e magistrados, prendendo, censurando e torturando, não a teve para disciplinar os quartéis que garantiam a desmobilização. Essa contradição matou primeiro a teoria castelista da ditadura temporária, em seguida liquidou as promessas inconsistentes de abertura política feitas por um governo desastroso como o de Costa e Silva ou simplesmente falsas, como a de Garrastazu Medici. Restabeleceu-se a ordem com Geisel porque, de todos os presidentes militares, ele foi o único a perceber que, antes de qualquer projeto político, era preciso restabelecer a ordem militar” (p.141-142).

logrado êxito diante da censura. Talvez o primeiro grande marco da luta contra o livre pensamento nos palcos brasileiros tenha acontecido em 1965, quando cerca de 1500 intelectuais e artistas, mobilizados pela classe teatral, enviaram uma carta aberta ao então presidente da república Humberto de Alencar Castello Branco, protestando contra os abusos por parte da 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 os limites impostos à liberdade de expressão no Brasil (MICHALSKI, 1989, p.24).

Para Plínio Marcos, nem mesmo estas mobilizações foram capazes de poupar as suas obras dos constantes arbítrios que sofriam. Talvez por isso, o autor santista tenha feito uma avaliação pouco otimista da luta que os profissionais do teatro empreenderam contra as interdições que sofriam. Khéde (1981) transcreve o depoimento do autor durante o Simpósio sobre a Censura realizado da Câmara Federal em 1979, em Brasília:

o teatro nunca lutou contra a censura. O teatro lutou pela liberação de algumas peças [...]. porque o teatro brasileiro está sempre falindo. Ele está sempre em crise, isso porque não é uma tribuna livre, onde se possa discutir até às últimas consequências o problema do homem (p.189).

1.6. PLÍNIO MARCOS, O HOMEM REVOLTADO

Plínio Marcos representava como personalidade artística uma dimensão utópica de “homem revoltado” que em muito pode ser associada à sugerida por Camus (2008) na obra homônima. É a partir da revolta que “o homem se transcende no outro” (p.29), diz o filósofo argelino. E o dramaturgo amou a revolta e a partir disso se solidarizou com as figuras humanas que levou ao palco. Em muitos momentos, foi a voz de Plínio Marcos que conclamou a classe teatral para a luta contra todo o tipo de repressão – todo o tipo de repressão, repito – e não somente uma luta amesquinhada “pela liberação de algumas peças” deste ou daquele autor. E com sua obra, o autor santista, de alguma forma, desejava que os espectadores fossem tocados pelo que dizem suas personagens. Nos últimos anos da ditadura, durante o já referido Simpósio sobre a Censura, Plínio Marcos, numa demonstração de sua personalidade rebelde e inflamada, fala à audiência sobre qual tipo de comportamento o artista deve ter diante de uma interdição de sua obra. A revolta – poderia dizer a rebeldia - que identifico em Plínio Marcos pode ser compreendida, também, como um desejo de dignidade -

à qual se refere - sendo importante notar que, neste período, o autor teatral já era reconhecido como um dos mais censurados do país:

e vamos ficar fazendo o gênero bem comportado, para a censura não ficar dura. Não. É preferível que fiquemos mal comportados 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 os seus espaços (KHÉDE, 1981, p.194).

Levando-se em consideração a carga da perseguição que sofreu e o posicionamento que Plínio Marcos manteve em momentos críticos de sua trajetória, é possível dizer que o autor sempre se comportou como um rebelde de seu tempo. É possível, também, afirmar que o conjunto de suas obras, a que Guidarini (1996) nomeou como pertencentes à fase do “realismo contestatório”, compõem uma espécie de “poética rebelde”²⁰ com a qual o autor santista demonstrou imensa intimidade. O termo rebelde se justifica pelo fato de que embora tenha sofrido todos os tipos de arbítrios por parte dos órgãos censores, nunca deixou de escrever o que quis, onde quis e como quis. Naturalmente, pagou o preço por sua rebeldia - palavra que melhor define uma das características marcantes na personalidade artística e da obra de Plínio Marcos.

Albert Camus (2008) é um autor caro à geração do dramaturgo santista. Por esse motivo, também, me valho de seu pensamento para melhor compreender a personalidade rebelde de Plínio Marcos. Alguns dos companheiros de jornada do autor estudado, os ressentidos, preferiram caminhos diferentes dos que Plínio Marcos trilhava. Se, por um lado, o ressentido “inveja aquilo que não se tem” (CAMUS, p.30), o revoltado “defende aquilo que ele é” (p.30). A resposta que o dramaturgo deu ao estado de coisas sofrido durante os anos de repressão, longe do ressentimento, foi a revolta em dignificantes doses. Nas palavras de Camus (2008), 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” (CAMUS, 2008, p.30).

²⁰ O termo “poética” que utilizo aqui foi interpretado segundo as proposições de Luigi Pareyson (1997). Para este autor, “a poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística, ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gesto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (p.11). E mais explicitamente, Pareyson (1997) afirma: “se seu intento é o de *propor o programa* de uma arte impregnada de sentidos morais, ou dirigido ao ensinamento do bem, ou marcada por uma determinada concepção filosófica, política ou religiosa. Se este é o seu intento, ela é uma *poética* e, como tal, exprime um determinado gesto e um determinado ideal de arte” (p.15-16).

Plínio Marcos foi um homem de ação que procurou a todo o custo viver o próprio discurso. Personificou todos os ideais de liberdade que pregava para si e para todos. É bonito saber que o dramaturgo fez do teatro o instrumento ideal para levar à tona o discurso de uma subclasse, de uma ralé, subalterna. Mesmo sufocado pela censura não foi capaz de permanecer em silêncio diante de tantas incongruências e promoveu um verdadeiro embate contra a repressão, batalhas estas das quais, quase sempre, saía perdendo, não sem antes demonstrar sua rebeldia diante dos cerceadores:

A censura passa e o autor fica. Eles podem proibir meus livros, mas nunca conseguirão me impedir de escrever. Para cada peça ou livro apreendido, escreverei mais três. A *Barra do Catimbó* sai no mês que vem e outros dois começarei a escrever hoje à noite. Veremos quem tem maior resistência (MENDES, 2009, p.348).

A prerrogativa da dignidade humana pautada por Plínio Marcos levou-o a mostrar como gente aqueles que, de maneira geral, são considerados resíduos humanos. E quando, por meio de suas personagens, lançou esta “provocação”, o autor forçosamente propôs uma remodelagem da estrutura social em que vivemos (ZANOTTO, 2003, p.18). Em outras palavras, o valor que a indignação adquiriu na dramaturgia pliniana é, de certo modo, essencial para que o autor demonstrasse – como o fez - o domínio tanto de sua escrita, quanto de seu teatro. E somente o *ser* carregado de revolta é capaz de indignar-se: “Se há revolta”, aponta Camus, “é porque a mentira, a injustiça e a violência fazem parte da condição do revoltado” (2008, p.328).

A ditadura militar no Brasil demonstrou uma grande habilidade em utilizar meios pouco amistosos de debelar movimentos que pusessem em xeque seu *status quo*. A censura prévia, a tortura, a perseguição, entre outros arbítrios, eram práticas comuns que em alguns momentos adquiriram feições de política de Estado. Compreendendo-se as particularidades de um contexto histórico tão embaraçoso, é possível compreender a figura do autor santista como fruto do seu tempo. Em um tempo em que a mentira, a injustiça e a violência eram as práticas comuns – e levando-se em consideração a sensibilidade e o olhar clínico de Plínio Marcos para a realidade dos desvalidos – a revolta acabava por se tornar uma espécie de válvula pela qual escapavam as sensibilidades mais aguçadas. Naturalmente os anos 60 foram, mais do que os dias de hoje, tempos de revoltados: estudantes, profissionais liberais, intelectuais, artistas, professores. Não foram poucos os que em nome de um ideal doaram anos de sua vida a uma causa comum. Plínio Marcos não chegou a filiar-se a nenhuma entidade de luta contra a repressão, mas as credenciais que o teatro possuía diante dos movimentos de luta pela

liberdade de expressão davam à classe teatral certo ar revolucionário. A rebeldia do autor se estabeleceu neste contexto.

Embora o crítico Décio de Almeida Prado, como já citado anteriormente, considere que Plínio Marcos alimente por suas personagens um sentimento de piedade (1987, p.218), a revolta é um termo apropriado para definir o modo como o autor retrata suas figuras dramáticas. Ou, como prefere Camus, “um estranho amor” pode ser o termo e o sentimento que expressa bem a relação do revoltado com o objeto de sua revolta:

[...] a revolta não pode prescindir de um estranho amor. 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 (CAMUS, 2008, p.348).

O sentimento de “amor aos humilhados” é bastante representativo para a geração a que me refiro. Uma geração na qual Zuenir Ventura (1988) destaca a generosidade ao se entregar de maneira tão apaixonada às causas que acreditava. O ideal revolucionário de amor foi em muito expandido pelo já citado Che Guevara (LÖWY, 1999). Inevitável associar as ideias de Camus ao pensamento do combatente argentino, muito em voga no período estudado neste trabalho. A noção de um revolucionário revestido de “sentimento de amor” povoou as mentes de boa parte da juventude dos anos de 1960. Apesar de Plínio Marcos assumir uma imagem de um ser livre das legendas políticas – anarquista, como ele próprio assumiu em momentos de sua vida - essa concepção influenciou, em maior ou menor medida, o seu trabalho. É inevitável e necessário ler algumas obras deste autor para compreender o seu amor de revoltado pelos humilhados.

A atividade como dramaturgo rendeu a Plínio Marcos alguns frutos, como o reconhecimento nacional, por exemplo. No entanto, o que o autor não conseguiu com a combatividade de sua obra acabou por perseguir aprofundando-se na religiosidade. Os ideais de liberdade, motivados pelos ideais do “homem revoltado” que - como acredito - foi Plínio Marcos chegaram ao extremo de uma conversão a uma religiosidade por ele chamada de subversiva. Foi a partir dela que o autor se tornou um “homem ungido pela divina ira” (VIEIRA, 2000): segundo o autor, “[...] a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao autoconhecimento. E o autoconhecimento leva o homem à subversão” (MENDES, 2009, p.390).

Estimulado pela noção de “religiosidade subversiva”, Plínio Marcos escreveu, pelo menos, quatro obras dramatúrgicas. Uma delas é o musical *Balbina de Iansã*, escrito em

1970; no entanto, suas obras mais representativas deste período são *Jesus-Homem* (escrita originalmente em 1967 e retrabalhada em 1978), *Madame Blavatsky*, de 1985 e *Balada de um palhaço* (de 1986). A denominação que Guidarini dá a esta fase da obra pliniana chama-se “esoterismo subversivo” (1996, p.85).

As demais obras do autor demonstram certo ecletismo na abordagem dos temas: variam dos musicais biográficos como *Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores* (que Plínio Marcos chamou de roteiro) e *Chico Viola*, texto sobre a trajetória do cantor Francisco Alves - ambas de 1976 - até peças como *Sob o signo da discoteque*, de 1979, considerada pela crítica uma obra de frágil carpintaria dramática ou *O assassinato do anão do caralho grande*, de 1995, na qual o autor retoma o tema circense, aspecto caro à sua biografia. Importante citar, também os textos dramáticos *Feira-Livre* (1976), a peça curta *Verde que te quero verde* (1968) e *A dança final* (1993).

Compõem a obra pliniana alguns romances, livros de contos e contos autobiográficos. Pela importância do conjunto de sua obra cito as mais representativas deste agrupamento, em ordem cronológica: *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973), *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (1977), *Prisioneiro de uma canção* (1982), *Na Barra do Catimbó* (1984) e *O truque dos espelhos* (1999).

A imagem que Plínio Marcos - em parte - cultivou foi sempre a de uma figura destemida, sisuda e quase grosseira. Contudo, não se pode afirmar que este autor não foi um homem que como tantos outros viveu, para o bem ou para o mal, o seu tempo. Foi um sujeito que escolheu como parâmetro de sua vida caminhar “na contramão dos padrões comportamentais” (MENDES, 2009, p.414). O autor sentia-se na obrigação de, a partir do encontro com a sua “religiosidade subversiva”, não deixar margem para que seu modo de vida se tornasse incoerente diante de suas palavras. Na qualidade de revoltado, o santista lutou até o fim da vida para encarnar o seu próprio discurso (MENDES, 2009, p.415).

Em alguns momentos de sua trajetória, sobretudo nos anos pós-ditadura, o discurso de Plínio Marcos acabou por tomar certo tom quase rancoroso. Apesar de sua importância para o teatro e para a cultura brasileira, era uma figura pouco vista nos veículos de comunicação. O dramaturgo sofreu também, durante determinado tempo, uma espécie de boicote das editoras o que o levou a editar seus próprios livros e viver de sua comercialização nas portas dos teatros e restaurantes de São Paulo. Esses, entre outros fatores, levaram alguns a considerá-lo como um “alternativo”. Porém, o próprio autor desfez o equívoco em entrevista ao programa *Roda Viva*, que foi ao ar pela TV Cultura em 1988: “eu não sou alternativo, sou enfeitado. Alternativo é quem escolhe, eu fui posto pra fora” (MARKUN, 2005, p.46). Talvez

o que identifico como rancor na fala de Plínio Marcos possa ser confundido com sua personalidade “estourada” e sua “língua solta”.

Se para alguns Plínio Marcos era o dramaturgo “alternativo” ou “enjeitado”, para outros, o autor santista era um gênio que deveria ser divulgado, lido e encenado constantemente. A estes, o autor se referiu com o mesmo tom explosivo:

Não acho que ter apenas o 4º ano primário e poder escrever peça seja uma genialidade, mesmo porque, [...], não sou um gênio, mas apenas um retratista do tempo mau em que vivo. 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. É só isso (KHÉDE, 1982, p.202).

A personalidade artística do autor santista é por si só uma de suas contribuições para o teatro brasileiro dos anos de 1960. Seu temperamento de “homem revoltado”, sua capacidade de indignação e o seu poder de combatividade são – até os dias de hoje – características necessárias aos artistas. Além disso, a obra do dramaturgo deu ao teatro brasileiro importantes contribuições no campo estético propriamente. A algumas delas já me referi ao longo dessa seção: as personagens e os temas abordados por ele, sobretudo a exploração mútua de seres humanos pertencentes ao lumpem brasileiro (profissionais do sexo de baixo custo, garotos moradores de rua, presidiários, os párias de uma maneira geral). Outra importante contribuição desse autor diz respeito à forma como a língua portuguesa é tratada na voz de suas personagens, característica que representou uma inquestionável novidade na dramaturgia do teatro brasileiro moderno.

A obra de Plínio Marcos toma uma maior relevância quando se capta a dimensão ética que ela possui. Em um contexto histórico marcado por uma ditadura militar que se manteve por duas décadas no poder – metade deste tempo sob o jugo do “olho por olho, dente por dente” proporcionado pelo AI-5 - era natural que os “nervos ideológicos” vivessem à flor da pele. O autor santista demonstrou, no mínimo, uma imensa coragem ao estabelecer um lugar para os marginalizados nos palcos brasileiros nos anos de 1960.

Com a eclosão de Plínio Marcos como dramaturgo e com o endurecimento da ditadura militar, a geração de dramaturgos que surgiria em 1969 – conhecida como a “geração de 1969” - sofreu forte influência do autor santista. A obra pliniana representou uma quebra de barreiras para autores que viriam em seguida. Coincidência ou não, os textos desses novos autores mantiveram o tom politizado de boa parte das peças produzida à época e contavam

com poucas (em geral duas) personagens em cena, como em *Dois perdidos numa noite suja*. Fazem parte dela dramaturgos como Leilah Assumpção (autora, entre outros, da obra *Fala Baixo, senão eu grito*; Consuelo de Castro (*À flor da pele*); Antonio Bivar (*Cordélia Brasil*); José Vicente (*O assalto*); Isabel Câmara (*As moças*), entre outros (MAGALDI, 2006).

Com base em temas tão caros à realidade brasileira da época Plínio Marcos escreveu seu nome na dramaturgia brasileira. Hoje, mais de 40 anos após a sua floração, as obras deste autor continuam capazes de chocar plateias pela atualidade que sustentam. O próprio Plínio Marcos dizia, pouco antes de falecer, que se suas peças permanecem atuais, o mérito não era seu, e sim da situação em que o país se encontra, mantendo, apesar dos avanços, semelhanças pouco confortáveis com os anos de 1960, sobretudo em termos sociais. Freire (2009) fez uma importante constatação quando dos 40 anos do ano de 1968: “esqueceram de alguém”. Mesmo com toda a sua importância, Plínio Marcos, umas das principais personagens da cultura brasileira naquele ano, foi pouco mencionado, atestando a tão apregoada falta de memória que costumamos ter em nosso país.

Por outro lado, pouco mais de uma década depois de sua morte, suas peças continuam atuais e ainda despertam o interesse de encenadores e encenadoras que têm produzido espetáculos contundentes com textos de sua autoria. Como ilustração das reflexões efetuadas e das que efetuarei, darei na terceira seção deste trabalho um enfoque às encenações baianas de *Barrela* e *Navalha na Carne*, dos grupos teatrais dos quais fazem ou faziam parte os encenadores Nathan Marreiro e Juliana Ferrari, respectivamente a Companhia de teatro *Gente* e a Companhia de teatro *Gente-de-fora-vem*. Executo uma análise sob a luz das teorias teatrais da cena contemporânea, levando em consideração, dentre outros aspectos, a abordagem da violência presente nas obras plinianas produzidas pelos encenadores em seus discursos espetaculares.



SEÇÃO II

2. SOBRE A VIOLÊNCIA: CONJUNTURA E VESTÍGIOS NA OBRA PLINIANA

2.1. A MANIFESTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *BARRELA* E *NAVALHA NA CARNE*

Com base na reflexão que encaminho neste trabalho, e a fim de tornar a minha argumentação mais palpável, recorro a algumas passagens das obras sobre as quais me debruço neste trabalho: *Barrela* e *Navalha na carne*. Efetuo algumas análises com base tanto em aspectos ligados aos fundamentos teóricos que lançarei nessa seção quanto em aspectos das referidas peças.

Diante da atualidade da obra de Plínio Marcos e das personagens e situações elencadas por ele, é possível perguntar, da mesma maneira que Milton Santos indaga acerca da existência de cidadãos no Brasil: há cidadãos na obra deste autor? (SANTOS, 2007). Segundo a reflexão que efetuo aqui, não. Cidadania, no Brasil, é quase inexistente e às vezes se confunde com privilégios. Expondo a realidade em que as personagens de sua obra *Barrela* estão inseridos, Plínio Marcos define a negação da cidadania a que estão submetidas aquelas personagens: “Atrás destes muros/ de tétrico amarelo/ atrás dessas grades/ de amarga ferrugem/ vivem os vivos/ que já estão mortos/ vivem os homens/ que já não são gente.” (MARCOS, 2003, p.26). A negação da cidadania é, em si, a provocadora da morte-em-vida de muitos que estão submetidos a uma realidade de provações e na medida em que o poder da repressão se apresenta, aquelas personagens deixam de ser gente como sugere o dramaturgo. Ainda no prólogo da peça, o autor diz: “Por estas janelas/ de grade e tristeza/ a esperança não entra.” (MARCOS, 2003, p.26). Vivemos hoje, sob o jugo de um tempo cujos valores sustentam individualismos que aliados a um modelo econômico nos moldes do neoliberal, criam uma situação na qual a desesperança é a mola mestra. E são justamente os desassistidos sociais os que mais sofrem com esta situação.

Mais do que uma soma de direitos, a cidadania deve ser um estado de espírito, como sugere Milton Santos (2007). No entanto, diante de uma situação de calamidade e miséria, a cidadania é negada, especialmente, àqueles que vivem em situação de subalternidade em nossa sociedade. Refiro-me aqui, naturalmente, àqueles que Plínio Marcos levou à cena, que são personagens com as quais convivemos em nosso cotidiano, muito embora em muitas situações sequer as notemos. Este fato se dá, dentre outro motivos, pela evidência de que vivemos, por mais que este discurso pareça obsoleto, em uma sociedade de classes. Nesse sentido, há uma contradição entre o princípio de igualdade, pelo qual seríamos

regidos - segundo o conceito de cidadania - e o princípio de desigualdade inerente à sociedade de classes, da qual fazemos parte (SANTOS, M., 2010, p.28).

Ainda no prólogo de *Barrela*, Plínio Marcos se encarrega de “justificar” as atitudes de extrema violência de suas personagens como parte de uma tentativa de subversão da negação da cidadania, o que se aproxima em muito dos conceitos de “violência da delinquência” e de “resistência” proposto por Minayo (1994), a que nos ateremos adiante: “E muitos dos que estão/ atrás desses muros/ pela honra mataram/ e pela fome roubaram./ E agora, atrás desses muros,/ são espectros famintos/ moralmente mutilados” (MARCOS, 2003, p.27). A “violência da delinquência” diz respeito exatamente a isso: atos de violência, diante de uma sociedade cujas diferenças, de inúmeras naturezas, são imensas e cotidianamente remarcadas. Para além disso, esse fato associa-se muito à questões de ordem política, econômica, psicológicas e, dentre elas, valores como o consumismo inconsciente, alimentado pela necessidade de ostentação de bens, tão comumente difundidos.

Diante dos problemas de uma sociedade que justifica atos de violência, um sistema prisional gerado nesses termos somente poderá ser como ela: injusto e incapaz de gerar cidadania de fato. Indivíduos que nascem livres e fazem parte das classes subalternas têm, em muitos aspectos, sua cidadania negada. Indivíduos pobres que se encontram presos, por sua vez, têm sua cidadania negada duplamente. É nesse sentido que Bauman sugere que as prisões e o sistema carcerário mais amplamente, bem como “outras instituições sociais, passaram da tarefa de reciclagem para a de depósito de lixo” (2005, p.108). As prisões, no molde da retratada por Plínio Marcos, se tornaram o depósito final para o qual vão os dejetos humanos mais deploráveis. E é nesse rol que se encontram as personagens da *Barrela*, a exemplo de Portuga (um imigrante português). Ele matara a esposa depois de descobrir que ela o traía com outro homem. Preso e coberto pelo remorso, mal consegue dormir sofrendo pesadelos com o “fantasma” da mulher. Ao acordar de um deles, Portuga faz barulho e acorda a todos os colegas de cela. É este o conflito inicial da obra, da qual transcrevo um trecho que ilustra a reflexão:

FUMAÇA – Tá certo assim. A moçada custa pra se apagar. Quando consegue, aí o sabido faz barulho e acorda a curriola. É o fim da picada. Tem que pegar uma gelada pra tomar um chá de semacol.

TIRICA – Se eu fosse o xerife dessa merda, já viu. Dava o castigo agora mesmo. Não ia ser mole.

LOUCO – Enraba ele! Enraba!

(*Todos riem. Portuga fica Bravo.*)

PORTUGA – Fecha essa latrina, seu filho-da-puta.

BAHIA – Taí. O Louco deu uma dica legal.

FUMAÇA – Boa, Louco.

LOUCO – Enraba, Enraba!

PORTUGA – Mas que é? Vai parar com essa onda ou vou ter que te dar uma pancada na moleira?
 TIRICA – O Louco está por dentro. Tu acorda mei mundo, agora vai servir de esparro.
 PORTUGA – Corta essa.
 BAHIA – Não. O Louco até que é legal.
 PORTUGA – Me esquece.
 LOUCO – Enraba, enraba!
 PORTUGA – Vou te enrabar, louco de merda!
 BAHIA – Não vai arrebentar ninguém.
 PORTUGA – Vocês estão me estranhando?
 TIRICA – Vamos te enrabar.
 PORTUGA – Vão gozar a cara da puta que os pariu.
 FUMAÇA – Ai, como ela está nervosinha...
 PORTUGA – É melhor parar com esse sarro.
 BAHIA – Que sarro, meu bem? Ainda nem te agarramos.
 PORTUGA – Ai, meu cacete.
 FUMAÇA – Vai entrar em vara, boneca!
 PORTUGA – Eu azaro um, estou avisando.
 BAHIA – Vai bancar o macho?
(Bahia passa a mão no traseiro do Portuga, que se esquiva e fica de costas para Tirica, que lhe dá uma chinchada.)
 TIRICA – Oi, rabão!
(Portuga pula longe.)
 FUMAÇA – *(Passando a mão em Portuga.)* Minha vez!
(Portuga fica nervoso, vira-se rápido e ameaça dar um soco em Fumaça.)
 BAHIA – *(Chinchando Portuga)* Vou me tratar!
 PORTUGA – Que é isso, gente? Estão me estranhando?
 TIRICA – Vai ser boi de bico, não tem por onde.
 LOUCO – Enraba, enraba!
 PORTUGA – Sai dessa dança, senão te mato.
 FUMAÇA – Não vai matar ninguém.
 TIRICA – Vamos te passar nas armas.
 LOUCO – Enraba, enraba!
 BAHIA – Sem vaselina.
 LOUCO – Enraba, enraba!
 BAHIA – Campana o bruto, moçada!
 TIRICA – A hora é essa.
(Todos começam a cercar Portuga e a passar a mão nele. Portuga pula de um lado para outro. Está apavorado.)
 PORTUGA – Me deixa! Me deixa!
 LOUCO – Enraba, enraba!
 TODOS – Enraba, enraba!
 (MARCOS, 2003, p.28-29-30).

Os incessantes gritos de “enraba” são barrados pela tomada de cena por Bereco, o “líder” da cela que evita a concretização do ato. É em um elevado grau de tensão que Plínio Marcos nos apresenta à sua obra. Aliás, esta é uma das marcas de sua dramaturgia, como já me referi na seção inicial deste trabalho: os termos da violência mais imediata a que o dramaturgo nos dá acesso são aqueles cujos agentes e receptores são os próprios pertencentes às classes marginalizadas. Naturalmente a ação na referida obra se passa em um ambiente

carcerário, decorrendo daí o fato de os ódios internos terem somente a possibilidades de se manifestarem entre si. A violência, anterior a esta, que a ação transcrita sugere, refere-se ao fato de todas aquelas personagens terem cometido algum ato infracional em suas vidas, o que “justifica” suas presenças ali. Da maneira como interpreto o tema, todos os componentes daquela cela são, de certo modo, herdeiros de um estado de coisas a que todos estamos sujeitos, mas que encontra nas classes mais vulneráveis socialmente melhor espaço para o seu estabelecimento. Refiro-me aos frutos dos valores que, sobretudo a política econômica nos moldes neoliberal, promove.

Tanto em *Barrela* quanto em *Navalha na carne* a falta de cidadania é tão presente que banaliza-se, como na nossa sociedade de hoje, em atos de violência, muitas vezes gratuitas. Em *Barrela* as ameaças são constantes entre os rivais de cela como Tirica e Portuga. O desentendimento entre ambos começa quando Tirica diz, insistentemente, que o Portuga é “cornu”. Portuga, em retaliação, narra aos demais detentos uma antiga relação sexual entre Tirica e um detento de outro pavilhão quando estes ainda viviam em um reformatório. Apavorado com a idéia de ser a “boneca” do grupo, Tirica jura matar Portuga assim que este dormir. Tirica, tomado pelo ódio, diz: “Então dorme. Te ferro antes do teu fantasma vir te pegar. Juro por essa luz que me ilumina. Vou te apagar” (MARCOS, 2003, p.38). Inicia-se, então, um jogo psicológico dos mais torturantes, o qual Plínio Marcos é especialista em construir.

O tempo de juventude das referidas personagens é desnudada a partir da fala de Portuga. Ambos viveram em reformatórios (e lá Tirica fora “currado”), o que sugere que foram jovens infratores. Estas personagens estão, como muitos não-cidadãos brasileiros, imersos e habituados a uma realidade de violência. Estes são, talvez, os que sequer sabem que são cidadãos, como sugere Milton Santos (2007).

Já em *Navalha na carne*, embora as personagens não estejam apartadas do convívio com o mundo, são prisioneiras das engrenagens que naturalizam a situação por elas vivenciada. Plínio Marcos torna-a flagrante ao levar para o teatro personagens cujo desejo de vingança é latente, independente de quem vá ser atingido por ela. Nesta obra, a agressão gratuita, que quero considerar como uma das manifestações da violência, se estabelece logo nas primeiras réplicas do texto. O conflito inicial se dá pelo fato de que uma quantia de dinheiro deixada pela prostituta Neusa Sueli para o cafetão Vado, fora supostamente furtado pelo zelador homossexual Veludo, o que posteriormente se confirma. Este é o mote para que Vado desfira uma sequência de insultos à sua “sócia”, em um jogo psicológico forte e por

vezes assustador. Cito a seguir um trecho do conflito inicial no qual Vado relembra a Neusa os reais motivos pelos quais ainda mantém algum contato com ela:

VADO – Vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! (*Pausa.*) Não escutou? Responde! Por quê? Voce acha que eu te aturo por quê?
NEUSA SUELI – Eu sei... Eu sei...
VADO – Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?
NEUSA SUELI – Poxa Vadinho, eu sei...
VADO – Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?
NEUSA SUELI – Por causa da grana.
VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!
NEUSA SUELI - Por causa da grana.
VADO – Repete mais uma vez.
NEUSA SUELI – Por causa da grana.
VADO – Mais alto, sua puta nojenta.
NEUSA SUELI – Por causa da grana.
VADO – Isso mesmo. Estou com você pro causa do tutu. Só por causa do tutu. Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana. É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho. Eu sou o Vadinho das Candongas, te tiro de letra fácil, fácil. Eu estou assim (*Faz gesto com os dedos indicando muitas.*) de mulher querendo me dar o bembom. Você sabe disso também, não sabe? (*Pausa.*) Sabe ou não sabe?
NEUSA SUELI – Sei... Sei, sim... (*Chora*)
(MARCOS, 2003, p.142-143)

Para descarregar sobre Neusa o seu ódio incontido, Vado se investe de todo o poder do “macho” que ele aprendera a ser. As ações desta personagem estão carregadas de uma misoginia que se manifesta no tratamento dado à figura daquela com quem tem um caso/negócio. Os próprios valores reinantes na sociedade contemporânea têm como aliado para a manutenção de sua primazia a figura do macho, heterossexual, machista, misógino e homofóbico. Representam muito bem este “segmento” tanto Vado quanto os detentos de *Barrela*. Se, evidentemente, estas personagens não estão investidas do poderio econômico dos que comandam a macroeconomia, elas acabam por reproduzir em seu microcosmo os valores mais fortemente naturalizados.

Do ponto de vista político-social e levando-se em consideração o modo de vida em que Plínio Marcos insere suas personagens, elas, em sua maioria, se enquadram naquilo que Spivak (2010) considera como o sujeito subalterno. Em outros termos, subalternos são ou estão todos aqueles que se tornaram frutos específicos da “exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (ALMEIDA, 2010, p.12). A posição do subalterno na sociedade de nosso

tempo se agrava “pelo projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, p.55), cuja maior gravidade foi “ter sido ideologicamente imbuído de uma ‘missão social’” (SPIVAK, 2010, p.104).

Sob a perspectiva deste enunciado, o sujeito subalterno ocupa um lugar aquém daquele passível de manter as condições minimamente necessárias à existência humana em padrões de dignidade. Como agravante deste fato e como desdobramento desta situação, o sujeito subalterno se torna um ser que “não tem história e não pode falar” (SPIVAK, 2010, p.67). E, do ponto de vista da discussão de gênero, “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p.67). A personagem Neusa Sueli, além do profundo maltrato que sofre dos que a cercam, sofre uma subalternização por parte das próprias engrenagens que comandam o mundo contemporâneo, fato este evidentemente ligado a uma produção colonialista de pensamento.

Diante das situações apresentadas, tanto em *Barrela* quanto em *Navalha na carne* o poder do macho que se impõe fica evidente, sobretudo em personagens como Vado e Bereco - este último, uma espécie de liderança da cela de *Barrela*. Em outros termos, Bereco e Vado são as personagens que mais satisfatoriamente souberam impor sua heteronormatividade perante os outros. O discurso sexista é bastante presente em ambas as obras, desde o medo de se tornar “boneca” dos demais - manifestado por Tirica - ao nojo dos homossexuais manifestado por Bereco em diferentes momentos da trama: “Não quero veadagem aqui, não. Tenho nojo de puto, já vou avisando. Vê lá, hein, Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada” (MARCOS, 2003, p.45); “Se pego um veado aqui, esmago o desgraçado. Tenho nojo de veado, um nojo do cacete. Raça nojenta” (MARCOS, 2003, p.47). Do mesmo modo, em *Navalha na carne*, a personagem homossexual, Veludo, é corriqueiramente mal tratada tanto por Vado quanto por Neusa Sueli. Uma das formas mais usuais de tentativa de subalternizar esta personagem é remarcando a sua condição homossexual com base em nomeações como “bichona malandra”(MARCOS, 2003, p.153), “bicha louca” (MARCOS, 2003, p.154), “veado de merda” (MARCOS, 2003, p.146 e 155), “veado nojento” (MARCOS, 2003, p.157), “veado miserável” (MARCOS, 2003, p.158). Bereco e Vado, o primeiro como uma espécie de porta voz do pensamento dos demais detentos e o segundo como o cáften explorador, são as personagens mais autoritárias presentes nas referidas obras e por isso aquelas que se desejam respeitadas impositivamente.

Em *Barrela* os gritos de “enraba” permeiam a peça e são pronunciados por todos os presentes. Enrabar é currar na gíria dos detentos. Manifestam-se, nesses momentos, os desejos mais internos dos machos ali confinados. Mesmo carregados de suas ideologias heteronormativas, consideram habitual a relação sexual (à força, diga-se) com os

companheiros de cela. Do mesmo modo há certa erotização homossexual em uma das cenas de *Navalha na carne*, quando o cafetão Vado instiga a personagem Veludo com um cigarro de maconha, em um jogo permeado de duplo sentido. A dubiedade da ação de Vado ante Veludo é tamanha que leva Neusa a afirmar: “Teu negócio é veado. Vi hoje.” (MARCOS, 2003, p.161). Em outras palavras, o poder do macho, em Vado e nos detentos, é de tal maneira onipotente que este fato, por si só, justifica a coerção do corpo do outro (mesmo de outro macho) inclusive para fins sexuais.

O que acabo de mencionar fica claro quando a personagem Tirica – anteriormente ridicularizada pelos demais por ter mantido relações sexuais com outro detento – sugere com insistência que todos enrabem o Garoto que acabara de ser “jogado” na cela. Um dos motivos mencionados da sugestão é provar que o Portuga é brocha; a atitude de Tirica é motivada pelo desejo de vingança pela delação de sua relação sexual com o Morcego (o detendo de outra cela que, na obra, é somente mencionado). Ou seja, Tirica se sentirá vingado se Portuga for ridicularizado como menos macho que os demais. A ideia é rechaçada por Bereco que diz: “Não gosto de veadagem” (MARCOS, 2003, p.56), ao passo que Tirica replica: “Veadagem, não. Só pra provar que o Portuga é brocha. Quer morrer de rir, é só agarrar o Garoto” (MARCOS, 2003, p.56).

A agressão entre as personagens chega, em certos momentos, a picos de uma tensão quase insuportável, sobretudo no que diz respeito ao estabelecido poderio machista. O sadismo presente em todas as personagens aponta para certo distúrbio emocional que em grande parte é motivado pelo modo de vida altamente desgastante. Assim, em muitos momentos, o prazer das personagens está em ver o outro sofrer, evidente demonstração do desgaste do contrato social na trama estabelecida por Plínio Marcos. Falta à suas personagens consciência da situação na qual estão imersas e que as levaria a notar a si próprias como algozes, fonte de todo o ódio canalizado. Transcrevo dois diferentes momentos da dramaturgia de *Navalha na carne*, no qual as ações de Vado, motivadas por misoginia, chegam ao seu paroxismo. Ambas são originadas por uma discordância, por parte do cafetão, quanto à idade de Neusa Sueli:

NEUSA SUELI – Tenho só trinta anos.

VADO – Coroa!

NEUSA SUELI – Porco! Nojento! Você pensa que não manjei a tua jogada com o Veludo?

VADO – Deixa de história. Vocês antigas vêm malícia em tudo.

NEUSA SUELI – Só sei que você me embrulhou o estômago.

VADO – A vovó da putas todas é metida a família, é?

NEUSA SUELI – Vovó das putas é a vaca que te pariu.

VADO – Limpa essa boca pra falar da minha mãe. Se folgar comigo, te arrebento.

NEUSA SUELI – Então não me torra a paciência.

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

(MARCOS, 2003, p.159-160)

No segundo trecho as personagens permanecem discutindo o mesmo tema. Os insultos de Vado para Neusa acontecem em muitos momentos da obra, revelando a maestria de Plínio Marcos em compor diálogos de forte impacto. Desta vez, Vado, numa espécie de fúria repentina, desloca todo o seu ódio para a figura de Neusa Sueli que permanece passiva às ações do cafetão:

NEUSA SUELI – Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria!

VADO – Depois de cinquenta anos, qualquer uma se apaga.

NEUSA SUELI – Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos!

VADO – Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra os teus documentos. Mostra! Não tem coragem? Já sabia. Mentiu a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.*) Olha! Olha! Olha!

NEUSA SUELI – Por favor, Vado, para com isso!

VADO – Olha! Olha bem! Vê! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI – Vado, por favor, para com isso! Para com isso!

VADO – Cinquenta anos! Velha nojenta! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI – Chega! Chega, pelo amor de deus!

VADO – Olha, olha bem, velha! Bem velha! Cinquenta anos no mínimo!

NEUSA SUELI – Por piedade, Vado. Pelo amor de tua mãe!

VADO – Cinquenta anos! Fim da picada! Toda ruim. Ainda com essa meleca na cara, maquilagem e tals, engrupe os trouxas. Mas sem essa droga, deve ter bem mais de cinquenta.

NEUSA SUELI – Vado, chega! Por favor, chega!

VADO – Olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão. Galinha velha! Vamos ver sem essa meleca quantos anos tem.

(*Vado tira o lençol da cama e esfrega no rosto de Neusa Sueli.*)

NEUSA SUELI – Não, Vado! Não! Por favor, não!

VADO – Cem anos! Cem anos ou mais! Quanta ruga! Que cara amassada! Que bagaço!

NEUSA SUELI – Para! Para com isso!

(*Vado pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele.*)

VADO – Vê, puta, quanta ruga!

NEUSA SUELI – Chega! Chega! Chega! Não aguento mais. Chega!

VADO – Chega mesmo! Chega mesmo! Mesmo! Sou um cara boa pinta, não vou perder minha mocidade ao lado de um bagaço. Cadê a grana, sua vaca? Onde está a grana de hoje?
(MARCOS, 2003, p.164-165-166)

É importante notar que boa parte dos motivos dos desentendimentos são, em ambas as obras, de certa forma banais e, na realidade em que estas personagens estão inseridas, corriqueiras. O que pesa em suas ações é a situação de violência e de subalternidade a que todos estão submetidos. Tanto nas personagens de *Navalha na carne* quanto em *Barrela* o desconhecimento das regras da sociedade são a causa da pouca noção de cidadania por parte delas. Atesta-se ainda mais este fato quando o associamos à “crise do contrato social” a que faz referência o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2010), anteriormente mencionado.

As ações de Vado frente a Neusa Sueli têm como motivação, além dos fatores já apontados, a própria estigmatização da figura da prostituta. As “profissionais do sexo de baixo custo” são comumente condenadas pelo fato de modificarem a hierarquia de valores dominantes baseados “na família, na contenção e disciplina dos desejos” (MATTOS, 2009, p.174), o que as caracteriza como “delinquentes” (MATTOS, 2009). Além disso, o estigma às prostitutas é sintomático de uma “violência simbólica” dirigida, mesmo que veladamente, às mulheres em geral (MATTOS, 2009). Por outro lado, a figura da prostituta, de certo modo, supera uma suposta “passividade” que muitos relacionam às mulheres, cuja “arma” é o uso do corpo “para a satisfação alheia” (MATTOS, 2009, p.174).

2.2. A VIOLÊNCIA E O SUPLÍCIO DO CORPO EM PLÍNIO MARCOS

Em ambas as obras há uma forte manifestação da violência física demonstrada pelo padecimento do corpo. Plínio Marcos, desde os títulos de suas obras, sugere uma intensidade violenta que muito diz sobre o teor de seus textos: além de designar a violência sexual nas cadeias, que à época era bastante corriqueira²¹, *barrela* é, também, o termo utilizado para se referir à borra que sobra no preparo do sabão de cinzas. Dicionarizado, designa engano, esparrela, ou ainda a pessoa de caráter frouxo. O autor situa, desde o título, a

²¹ É importante salientar que em 1958 ainda não era permitida a visita íntima para casais nos presídios brasileiros. Ainda hoje não existe uma lei que a regulamente, no entanto a Lei de Execução Penal (de 1984) no inciso X do artigo 41 garante que um dos direitos do presidiário é receber “visita do cônjuge, da companheira, de parentes e amigos em dias determinados”. A visita íntima está baseada em resoluções estaduais e, em alguns casos sua permissão é de natureza interna do presídio posto que os serviços médicos e de assistência social recomendam-na como forma de manutenção da higidez (BRASIL. **Lei de Execução Penal**: lei nº. 7.210, de 11 de julho de 1984. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009).

própria barrela a que suas personagens estão submetidas, sobretudo os que, por terem sido levados a cometer atos infracionais, estão sob a guarda do judiciário, desesperançosos de que a justiça seja feita.

A navalha, objeto cortante e afiado que perfura as carnes, também funciona como metáfora de uma situação limite a que as personagens, como uma boa parcela da população, estão submetidas, lançadas ao jugo das injustiças. É com a navalha, pois, que se executa a sangria de todos aqueles que, pelos motivos já mencionados, se tornaram marginalizados.

Tanto em *Barrela* quanto em *Navalha na carne*, as personagens, nos momentos em que se sentem ameaçadas, protegem-se com as armas que possuem: na primeira, a “colher” (uma espécie de ferro rústico com ponta afiada) e na segunda, a própria navalha que dá título à obra. O sofrimento do corpo é, em ambas as obras, fator de purgação para aquele que promove o sofrimento. Em Plínio Marcos, o corpo se manifesta como um “campo político”, no sentido que Foucault sugere, de modo que toda a relação de poder “tem alcance imediato sobre ele” (2009, p.29). Diante da situação a que estão submetidas, as figuras plinianas acabam por transformar o suplício alheio em uma espécie de “ritual” macabro, nos moldes de uma “liturgia punitiva” (FOUCAULT, 2009, p.36). O suplício, para a vítima,

Deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; [...]; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados (FOUCAULT, 2009, p.36).

As personagens de Plínio Marcos em muitos momentos seguem à risca os princípios “supliciantes” analisados por Foucault. Em alguns momentos das obras o castigo do corpo, ou pelo menos a ameaça física, se estabelece de forma mais contundente. Em pelo menos dois momentos Neusa Sueli utiliza-se da navalha que carrega na bolsa para reagir às palavras das outras personagens e promover ameaças. Em um deles, a prostituta impõe a Vado que faça sexo com ela, sob a advertência de que, em caso contrário, ela arrancará o seu órgão genital (MARCOS, 2003, p.167). Em outro, a prostituta obriga Veludo a confessar que roubou o dinheiro que ela havia deixado para o cafetão:

VADO – Que é que você fez do dinheiro? Fala!

VELUDO – Não peguei.

NEUSA SUELI – É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (*Apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo.*)

VELUDO – Não! Pelo amor de Deus! Não, Neusa Sueli! Não!

VADO – Pode cortar esse miserável!
NEUSA SUELI – Vai falar tudinho?
(*Veludo faz que sim com a cabeça*)
(MARCOS, 2003, p.150)

Em *Barrela*, por sua vez, a personagem Tirica, depois de ser pressionada a assumir que manteve relações sexuais com outro detento, é tomada por uma fúria sádica que virá a se materializar no fim da narrativa:

[...] Aqui que vocês são machos de me pegarem, aqui! Eu mato o primeiro que se fizer de besta pro meu lado. Já vou escorar dois. Esse fresco do Portuga vai hoje mesmo, é só ele pegar no sono. Não acorda mais. Depois vai o Morcego [o detento com o qual teve relações sexuais]. Vai, vai com um ferro de tripa, só pra não morrer logo. Tem que sentir dor. Tem que se danar, pra se fragar que os outros também são gente. E não custa mandar mais um pro bebeléu, tá bom? (MARCOS, 2003, p.40)

Os momentos mais impactantes de *Barrela*, certamente, são aqueles em que a violência latente chega às vias de fato: me refiro à curra coletiva do Garoto, recém chegado naquele ambiente e o assassinio de Portuga, a quem Tirica ameaçara. O Garoto é “enrabado” com o aval de todos da cela, exceto o de Tirica que, como insistiu Portuga, é brocha. Esse ato de violência legitima a discussão feita anteriormente sobre o machismo na perspectiva do texto de Plínio Marcos. O segundo acontecimento - o assassinio de Portuga por Tirica - manifesta a “lei” do ambiente carcerário brasileiro a que todos aquelas figuras estão sujeitas. Na cela a palavra do detento se converte em sua própria honra, desse modo é ele quem faz a sua própria lei. Tirica cumpriu o prometido. Durante boa parte da trama, ele permanecera amolando a “colher”, até o momento propício ao ataque daquele que menosprezara a sua heteronormatividade. Como que tomado por uma febre, o detento age sem nenhum esboço de piedade:

(*Todos vão se acomodando nos seus cantos. Portuga se distrai. Tirica puxa a colher e, rapidamente, a crava nas costas de Portuga.*)
PORTUGA – Ai, ele me furou!
TIRICA – Eu te jurei, seu merda! Pega! Pega mais essa!
(*Portuga cai. Tirica cai em cima dele e continua espetando com fúria. Os outros só olham.*)
TIRICA – Porco! Nojento! Corno! Filho-da-puta! Porco de merda! Ri agora, corno manso! Ri, ri! Ri que eu estou mandando! Ri, anda, filho-da-puta!
(*Tirica continua espetando Portuga sem que alguém faça um gesto para detê-lo. Por fim, ele se cansa, para, fica em pé. Está apavorado. Depois de algum tempo, cai em pranto histérico. Fumaça pega um pano preto e pendura na janelinha da porta. Todos, como que tomados, pegam suas canecas e começam a batê-las. Logo começa um barulho idêntico de fora de*

cena, como se fosse de outras celas. No auge do barulho, escuta-se o ferrolho correr. Todo o barulho para como por encanto. Entra o trio da guarda.)

(MARCOS, 2003, p.58)

O desejo de vingança de Tirica só é saciado no momento em que aquele que desdenhara de sua auto-estima tem o corpo sujeito ao suplício. É o corpo o receptáculo dessas manifestações agressivas. No entanto, o alvo a que se deseja chegar de fato, mais do que o corpo, é a própria alma do supliciado. Nesse sentido, ao ato “que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 2009, p.21). É através do “corpo do condenado”, também, que se forja a “vindita soberana, o ponto sobre o qual se manifesta o poder, a ocasião de afirmar a dissimetria das forças” (FOUCAULT, 2009, p.55). Em outros termos, o corpo remarca ou até mesmo é capaz de criar subalternidades.

Os diálogos que Plínio Marcos constrói para suas personagens, em ambas as obras, são as representantes mais evidentes deste desejo de ferimento da alma alheia que possuem todas aquelas figuras. Tanto a relação triangulada pelo cafetão Vado, a prostituta Neusa Sueli e o zelador homossexual Veludo quanto a conflitante relação entre Tirica e Portuga – obsessivamente festejada pelas personagens Bahia, Fumaça e o Louco - guardam em seu seio o desejo íntimo de deixar cicatrizes na alma do outro. Diante de uma sociedade que solicita muito de sua população sem oferecer condições de boas respostas, o ferimento do outro pode ser compreendido como uma resposta, em forma de violência, a uma série de demandas a que os marginalizados, por inúmeros fatores, não conseguem atender.

Há uma importante reflexão que não pode deixar de ser feita acerca do papel que a própria prisão exerce sobre mentes e corpos que, dado o grau de controle, chegam a um estado quase doentio. A função primordial da “instituição-prisão” tem como base a ação sobre o corpo dos detentos a fim de treiná-los, de “codificar seu comportamento”, sob a forma de uma aparelhagem capaz de tornar os indivíduos “dóceis e úteis, através de um trabalho preciso sobre o seu corpo” (FOUCAULT, 2009, p.217). Evidentemente as referidas funções surgiram com o intuito de ressocializar aqueles que cometeram algum tipo delito. Sob a perspectiva da realidade brasileira contemporânea e sobre o papel que o poder judiciário executa em nossos dias, deduz-se que as prisões são instituições que não exercem sua função, sendo, portanto, falidas. Acredito que a justiça social, que estamos a caminho de promover no Brasil, deve estar entre as prioridades de um projeto de futuro para o país. Esta proposição surge em detrimento das respostas dadas pelo aparelho de estado representado pelo poder

judiciário que pune sem antes problematizar a situação de parcelas da população no Brasil. Embute-se à noção de justiça social o papel que a cidadania tem para a promoção de melhores tempos na sociedade brasileira contemporânea.

Diante do exposto e, refletindo-se acerca dos fins a que se propõe alcançar, a sociedade de consumo e o mercado estão no caminho correto: para o seu funcionamento, a justiça é irrelevante (SANTOS, 2007, p.73). Nesse sentido, o referido autor sugere que “o aparelho judicial brasileiro – assim como as instâncias preparatórias dos processos, por exemplo, a polícia – não está estruturada para a proteção dos direitos expressos em lei, sobretudo para a proteção dos pobres” (SANTOS, 2007, p.90). Além disso, a prisão, mais do que não ressocializar os infratores, os transforma em delinquentes: “a prisão não pode deixar de fabricar delinquentes. Fabrica-os pelo tipo de existência que faz os detentos levarem” (FOUCAULT, 2009, p.252). Deste modo, os detentos de Plínio Marcos tornam-se “sujeitos patologizados” (FOUCAULT, 2009, p.262) pela própria estrutura que o sistema penal lhes garante, dentro da qual vemos os infratores serem substituídos pelos delinquentes²².

2.3. A VIOLÊNCIA E O DESEJO DE TRANSCENDÊNCIA EM *BARRELA E NAVALHA NA CARNE*

Em alguns momentos de sua narrativa, Plínio Marcos dá às suas personagens um tom fatalista e, às vezes, quase que um desejo de transcendência, apesar de sua desesperança congênita. Em *Barrela* a personagem Portuga tenta aliciar o Garoto para que mantenha relações sexuais somente com ele que, ao contrário dos demais, “vai de leve” (MARCOS, 2003, p.53). O jovem pede proteção e promete trazer-lhe dinheiro assim que saísse dali, ao que Portuga responde: “Vê se está escrito otário na minha testa. Tu sai daqui e não volta nunca mais” (MARCOS, 2003, p.53). Para o detento, o destino do Garoto é a liberdade. Ele

²² Foucault (2009) faz uma distinção entre a figura do “delinquente” e a do “infrator”, importante de se notar. Para o filósofo, é a vida do delinquente, mais do que o seu ato, o que o caracteriza. Diferentemente do infrator, por trás do qual “revela-se o caráter delinquente”, de “lenta formação” (FOUCAULT, 2009, p.238). O delinquente se diferencia do infrator, ainda, pelo fato de ser “o autor de seu ato (autor responsável em função de certos critérios da vontade livre e consciente), mas também de estar amarrado a seu delito por um feixe de fios complexos (instintos, pulsões, tendências, temperamento)” (FOUCAULT, 2009, p.239). O filósofo conclui afirmando que “a técnica penitenciária se exerce não sobre a relação de autoria, mas sobre a afinidade do criminoso com seu crime” (FOUCAULT, 2009, p.239). Evidentemente, há grande vulnerabilidade das personagens de Plínio Marcos à delinquência, no entanto, segundo o pensamento do filósofo, aquelas que mais se aproxima do conceito desta noção são os detentos de *Barrela* pela sua familiaridade com o crime. Vado e Veludo, de *Navalha na carne*, cometem atos que podem ser considerados infracionais (o primeiro explora financeiramente uma prostituta e o segundo furta uma quantia de dinheiro no apartamento alheio), no entanto, vivem em liberdade e, portanto, não passaram pela “condenação” à delinquência que Foucault (2009) associa à prisão.

tem razão já que, dentre as personagens, o Garoto é o único que está investido de cidadania, condição revelada pelo nome próprio completo, proferido ao final da peça pelo carcereiro: “José Cláudio Camargo” (MARCOS, 2003, p.59).

Em um segundo momento, ainda em *Barrela*, a personagem Fumaça dá mais pistas do pensamento fatalista mencionado acima. Quando percebe que mudam a guarda no presídio, anúncio de que o dia amanheceu, comenta: “O Garoto que é feliz. Logo está na rua” (MARCOS, 2003, p.59). O Garoto-Cidadão é feliz porque logo será posto em liberdade. Após a saída do jovem, levado pelos carcereiros, Fumaça conclui sua reflexão: “Eu que queria me mandar” (MARCOS, 2003, p.60). A perspectiva da personagem não alcança a já refletida estrutura de poder que mantém e acentuam as diferenças entre parcelas da população, sobretudo no Brasil. Diante de uma indiferença social fortemente estabelecida, que destino teria Fumaça caso pudesse ter sua liberdade restituída? Possivelmente deixaria de ser “refugio humano” encarcerado e engrossaria as fileiras do “refugio humano” que vive em “liberdade”.

Durante a sua confissão a respeito da relação sexual que mantivera com outro detento, Tirica, sob o efeito de uma repentina elevação transcendente, diz que seus algozes “tem que se danar, pra se fragar que os outros também são gente” (MARCOS, 2003, p.40). Curiosamente, Tirica quer ser visto como gente. Em termos do que reflito aqui, Tirica deseja ser cidadão de fato. É interessante notar que ambas as companhias de teatro que estudo aqui trazem em seus nomes a palavra “gente”: Cia. De teatro *Gente* e a Cia de teatro *Gente-de-fora-vem*. Uma coincidência que, no entanto, diz bastante a respeito do valor às pessoas que os artistas envolvidos nestes dois empreendimentos manifestam. Em um dos momentos mais fortes de *Navalha na carne*, Neusa Sueli, após sofrer inúmeras humilhações da parte de Vado, chega a se questionar se é *gente*:

NEUSA SUELI – (*No chão, apanhando os objetos espalhados.*) Para com isso! Por favor, para! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho-da-puta. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo,

somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2003, p.163-164)

Tanto na fala de Tirica quanto na de Neusa Sueli surge o quase inesperado desejo de “ser gente”. Mas como ser gente tendo a negação da cidadania – dentre tantas outras demandas - como marca da existência? Ao que parece, a maneira mais coerente com o “modo de vida” que levam as personagens se baseia na mais cruel manifestação da violência. No entanto, o desejo mais íntimo de Neusa é reproduzir, idealmente, um outro “modo de vida”, digamos, pequeno-burguês. Em outros tempos, o desejo da personagem é aquele que assimila os “valores positivos da cultura de massa” (PERALVA, 2000, p.83), inatingíveis para ela dadas às condições de vida que lhe é possível ter.

É interessante e triste ao mesmo tempo pensar que embora tenha escrito boa parte delas há pelo menos 40 anos, as obras de Plínio Marcos permanecem atuais, como pontuei desde o início deste trabalho. No Brasil, as artes produzidas nas décadas de 1950 a 1970 estavam muito interessadas em investigar aspectos da realidade brasileira. Nos dias de hoje há algumas experiências no teatro produzido no país, que pinçam facetas desse pensamento e adotam em suas poéticas aspectos da contemporaneidade desses temas. São exemplos emblemáticos as encenações baianas de textos do “autor maldito” às quais me atenho mais detidamente na seção seguinte desta dissertação. Acredito que estas experiências têm papel fundamental na elaboração de um viés mais politizado e interessado nas questões brasileiras para o teatro que produzimos. Em outras palavras, o teatro em que acredito é aquele que se comunica mais diretamente com a realidade em que estamos inseridos.

Milton Santos sugere como tarefa para este século o seguinte exercício: “(...) a crítica do consumismo e o reaprendizado da cidadania, objetivos que não podem ser alcançados separadamente” (SANTOS, 2007, p.153). Para os artistas que desejam refletir com sua arte, esta consideração tem grandes créditos. Deste modo, então, será possível recompor a figura do “homem livre” capaz de colocar-se “à altura de seu tempo histórico” (SANTOS, 2007, p.57). É importante salientar que manifesto aqui o meu desejo por um teatro reflexivo – de si próprio, inclusive - bastante diferente de uma arte catequética ou dogmática. É função do teatro o qual acredito e que estudo, também, conceber “o homem como projeto”, como sugere Santos (2007, p.103). Para isso é importante que se pense acerca do papel do espectador, que deve refletir em conjunto com o artista.

Algumas proposições do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2010) caminham coerentemente com as questões que levanto aqui. É importante salientar, e isto tanto o geógrafo Milton Santos quanto o referido intelectual português nos lembram que os valores a que critiquei não são irrevogáveis. Assim como há diferentes formas de poder, há diferentes formas de resistência (SPIVAK, 2010). A história não é, e nunca será, inexorável. Nesse sentido, Santos, B.S. propõe:

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 optimismo 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 [...]" (SANTOS, B.S., 2010, p.29).

Foi o próprio Plínio Marcos, em sua perspectiva rebelde do mundo, quem nos deu pistas essenciais de um teatro pautado na “leitura” do cotidiano de homens e mulheres pertencentes às classes subalternas do país. Seria um engano acreditar que conseguiremos caminhar rumos diferentes sem contar com elas. No dizer de Spivak, “ignorar o subalterno é continuar o projeto imperialista” (2010, p.97). Ao passo que cabe aos artistas, falo em especial aos de teatro, ocupar os palcos fazendo seus papéis investidos do aprendizado da cidadania.

2.4. DIMENSÕES E DESDOBRAMENTOS SOCIAIS DA VIOLÊNCIA

Proponho ao longo deste trabalho uma interpretação do teatro como uma área do conhecimento cujo potencial ideológico é muitas vezes subestimado. O teatro tem na contemporaneidade a função de nos propor reflexões sobre o nosso tempo, sem que para isso seja necessário o afastamento de sua dimensão estética. Em tempos como o que vivemos a arte de uma maneira geral, que se deseja em comunicação com ele, não pode ignorar as suas grandes questões. As que, em especial, serão levantadas aqui dizem respeito ao que considero como os pressupostos da violência – da institucionalizada (aquela que é “aceita” pela lei – MORAIS, 1985, p.78) à violência no tecido urbano em sua forma mais difundida: a criminalidade. A interpretação que efetuo acerca da violência se dá tomando-se por base suas dimensões e desdobramentos sociais.

Muitos dos valores do nosso tempo são baseados naquilo que de mais efêmero pode gerar prazer e satisfação. Em meio a uma gama de necessidades criadas e outras ignoradas, os valores primordiais e geradores de cidadania efetiva são relegados a um segundo plano sem que haja um estranhamento frente a comportamentos pouco engrandecedores. Ou, no dizer de Bauman, nos sentimos livres sem no entanto sermos livres de fato (2001, p.24-25). Embora estejamos satisfeitos, o que temos está distante de ser, de fato, satisfatório. O referido sociólogo sugere que as pessoas do nosso tempo, “vivendo na escravidão, se sintam livres, e portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres” (BAUMAN, 2001, p.24-25). O fato é que as amarras que nos escravizam, apesar de perceptíveis, são invisíveis. E são elas que compõem boa parte do receituário econômico mundial.

Diante do exposto, é possível questionar: o que há de errado com a nossa sociedade? Bauman sugere que o que há de errado é que ela deixou de se questionar. Esse fato se dá pela alternativa pouco otimista de que não há mais saída para ela e, portanto, a absolvemos “do dever de examinar [...] a validade de suas suposições tácitas e declaradas” (2001, p.30). O geógrafo baiano Milton Santos atribuiu este estado de coisas, gerador de tantos conflitos e situações pouco confortáveis, a um modelo de globalização “perverso, fundado na tirania da informação e do dinheiro, na competitividade, na confusão dos espíritos e na violência estrutural” (2010, p.15). As bases nas quais estão fundados os princípios de uma globalização como a que o autor sugere pautam-se, dentre outras coisas, na supervalorização do consumo que, por seu turno, gera uma abissal diferença entre ricos e pobres.

Supostamente, os processos históricos são comandados pelos agentes destas “normas” que guiam o mundo contemporâneo. Os “donos da velocidade” e os “autores dos discursos ideológicos” (SANTOS, M., 2010, p.28) reforçam os valores de uma sociedade na qual as diferenças entre os indivíduos, sejam elas quais forem, devem ser mantidas. Desse modo,

Os homens não são igualmente atores desse tempo real. Fisicamente, isto é, potencialmente, ele existe para todos. Mas efetivamente, isto é, socialmente, ele é excludente e assegura exclusividades, ou, pelo menos, privilégios de uso (SANTOS, M., 2010, p.28).

A “violência estrutural” a que Santos, M. (2010) faz referência é aquela que permite que a desigualdade se manifeste de maneira quase que naturalizada em nossa

sociedade. É ela quem conduz “à opressão de grupos, classes, nações e indivíduos, aos quais são negados conquistas da sociedade, tornando-os mais vulneráveis que outros ao sofrimento e à morte” (MINAYO, 1994, p.8). A produção da desigualdade é, portanto, corroborada pela violência estrutural. A sua manifestação se dá tanto a partir das “estruturas organizadas e institucionalizadas” quanto dos “sistemas econômicos, culturais e políticos”, que, em geral, também são geradores da referida opressão de certas camadas da população (MINAYO, 1994, p.8).

As encenações que enfocarei na seção 3 desse trabalho e os seus textos dramáticos, como “reportagens” de nosso tempo, demonstram o destaque que o teatro pode ter quando em sintonia com os grandes temas da atualidade. E diante do que os teóricos citados apontam, as obras de Plínio Marcos fazem a ponte entre a realidade e os leitores/espectadores, estimulando-os a repensar, de algum modo, o seu papel diante da sociedade como um todo.

Milton Santos (2008) enxerga pelo menos duas formas básicas de ações que permeiam o pensamento dos homens e mulheres de hoje. Estas se referem à “tirania do dinheiro” e à “tirania da informação” (p.35), ambas elementos diretamente ligados ao processo de globalização anteriormente mencionado. A prevalência destas ações “tirânicas” fazem parte “da produção da história atual”, e são as geradoras do “controle dos espíritos” (p.35), sem o qual muitos desses valores teriam maior dificuldade em serem introjetados no modo de vida da população.

A “tirania do dinheiro” diz respeito àquilo que é próprio do modo de vida capitalista hegemonicamente difundido: possui mais valor diante dos seus pares aquele que tem mais poder de compra, sobretudo para que se adquira aquilo que seja, de algum modo, causador de distinção entre os iguais. A crítica que faço aqui é ao consumo cego e desproposital, baseado na ostentação gratuita de bens. Importante salientar que os valores consumistas se baseiam na produção de um desejo muitas vezes “fabricado” pela indústria da publicidade. A este segundo elemento associa-se a noção da “tirania da informação”. É justamente ela, que é deliberadamente produzida, que fabrica, no meio social, muitas das necessidades que alimentam a “tirania do dinheiro”. No dizer de Milton Santos, as “empresas hegemônicas produzem o consumidor antes mesmo de produzir os produtos” (2010, p.48). Além disso, a informação baseada na tirania é a responsável por muitos das “verdades incontestáveis” que muitas das mídias descomprometidas veiculam diariamente, o que aprofunda o já citado “controle dos espíritos”.

O resultado deste conjunto de fatores se manifesta em comportamentos sociais baseados “na competitividade, no consumo e na confusão dos espíritos” (SANTOS, M., 2010,

p.46) que, segundo este autor, representam os registros marcantes do presente estado de coisas. Dessa maneira, Milton Santos complementa:

A competitividade comanda nossas formas de ação. O consumo comanda nossas formas de inação. E a confusão dos espíritos impede o nosso entendimento do mundo, do país, do lugar, da sociedade e de cada um de nós mesmos (2010, p.46).

A associação entre a competitividade e o consumismo - a partir da noção de “confusão dos espíritos” - torna frágil as manifestações dos valores éticos entre os indivíduos. Desse modo, o “emagrecimento moral e intelectual” (SANTOS, M., 2010, p.49) da sociedade acaba por se tornar o caminho quase que “natural” a que todos são compulsoriamente estimulados a seguir. Provocados por valores pautados na competitividade insana, estamos vivenciando uma espécie de “guerra em que tudo vale” (SANTOS, M., 2010, p.57). Assim sendo, e a partir do que Milton Santos sugere, “o afrouxamento dos valores morais é um convite ao exercício da violência” (2010, p.57). Ou seja, na medida em que os valores éticos se rebaixam em nome das tiranias mencionadas anteriormente, abrem-se brechas para que a cidadania brasileira seja tragada, muitas vezes de maneira definitiva, pelas engrenagens perversas que comandam o mundo.

Além disso, o Estado também tem sua parcela de contribuição na manutenção desta hegemonia. Este, bem como a mercadologização consumista, formam a ponta de lança de um processo que age de maneira muito agressiva sobre muitas populações em todo o mundo e especialmente no Brasil. Em outros termos, o mercado e o Estado criam “um certo tipo de indivíduo e de comportamento individual” (SOUZA, 2009, p.108) baseados no consumo desenfreado e na constituição de relações sociais pouco efetivas. Em consonância com este processo que define um “comportamento ideal”, Estado e mercado condenam ao “esquecimento e ao estigma social” populações que diante da regra social vigente tornam-se marginalizadas (SOUZA, 2009, p.109), fato que atesta a falta de um projeto nacional mais eficiente para o Brasil. Na última década vimos algum avanço no país nesse sentido, mas, ao que parece, estamos caminhando a passos menos largos do que os que necessitamos para alcançar resultados mais contundentes.

O tempo contemporâneo está baseado, no dizer de Bauman, na liquidez dos seus modos de operação. Segundo este estudioso, a incerteza gerada pelo estado “líquido”, no qual está baseado nosso tempo presente é provocadora de ações individualizadoras (2001, p.170). Os individualismos, por sua vez, são geradores de cisões. Dessa maneira, “a ideia de

‘interesse comum’ fica cada vez mais nebulosa e perde todo valor prático” (BAUMAN, 2001, p.170). Institui-se, veladamente, uma cultura de desconfiança de todos por todos e como agravamento deste fato, o Estado não apresenta eficiência na manutenção do bem-estar social, o que gera um “capital social negativo” (GOMES e SANTOS, 2008, p.109). Isso está associado ao modelo neoliberal de economia, a partir do qual a sociedade se torna cada vez mais individualizada, baseando-se na concentração e na exclusão (GOMES e SANTOS, 2008, p.107). Estamos, pois, diante de uma situação causadora de grande parte dos conflitos sociais que presenciamos hoje. Considero como um destes a deflagração da violência em que boa parte das cidades brasileiras está imersa.

Estamos diante de um quadro social no qual as ideias de solidariedade e de cooperação caíram em desuso. Um tempo no qual o medo de tudo e de todos se tornou generalizado e habitual. No reino que tem a “competitividade como regra absoluta” (SANTOS, M., 2010, p.60), o resultado não poderia ser outro. É tomando-se por base este panorama que se desenvolvem os valores mantenedores de todo esse conjunto: “a celebração dos egoísmos, o alastramento dos narcisismos, a banalização da guerra de todos contra todos” (SANTOS, M., 2010,p.60), cujo desfecho desejável é vencer, independentemente dos meios que se use para alcançar este fim. O fato é que uma sociedade que cria desejos em sua população e dá a poucos as ferramentas para satisfazê-los é geradora de diferenças. Além disso, afirmo que um sistema nesses moldes propicia atos de desespero e violência.

A partir do momento em que a “mola” social é a responsável pela produção da miséria a que a sociedade está exposta, ela se torna vulnerável à manifestação da “violência estrutural”, sugerida por Milton Santos (2010). A própria manutenção dos medos acaba se aprofundando - ao mesmo tempo em que é difundida – tomando-se por base esta modalidade de violência. Este modo de abuso acaba por se tornar parte das “formas de agir dos Estados, das empresas e dos indivíduos” (SANTOS, M., 2010, p.37), de maneira quase que naturalizada.

A violência estrutural, da forma como a interpreto, diz respeito às estruturas institucionais – muitas delas desenvolvidas e mantidas pelo Estado – que dificultam ou impedem, por parte de determinados grupos sociais, a afirmação de sua cidadania. Um exemplo constante na cidade de Salvador, em especial, é o do tratamento dado (em termos de condições de sobrevivência bem como de acesso a uma educação e saúde de qualidades dentre outros bens de natureza social), às populações de origem afrobrasileira, moradoras de periferia e de baixa renda. É a violência estrutural quem faz perdurar todas essas incongruências como parte da vida cotidiana, tão camufladamente que não se torna “visada

pelos códigos penais” (MORAIS, 1985, p.78). E segundo Milton Santos, é ela “que está na base da produção das outras e constitui a violência central original” (2010, p.55). Em outros termos, uma globalização capaz de gerar diferença entre aqueles que terão acesso ou não aos bens que, originalmente, fazem parte da riqueza produzida coletivamente, é a produtora de muitos dos males presentes em nossa sociedade. Dentre eles, as várias formas de violência existentes nos dias de hoje.

As diretrizes da globalização hegemônica analisada por Milton Santos fazem crer que é mais cidadão aquele que consome mais e que, também, pode pagar por bens que o Estado deveria tornar mais acessível à população (Educação, Emprego, Saúde). É este mesmo autor quem efetua uma distinção entre a “figura do consumidor” e “figura do cidadão”. Para o estudioso, no Brasil,

tal oposição é menos sentida, porque em nosso país jamais houve a figura do cidadão. As classes chamadas superiores [...] jamais quiseram ser cidadãs; os pobres jamais puderam ser cidadãos. As classes médias foram condicionadas a apenas querer privilégios e não direitos (SANTOS, M., 2010, p.49).

Deste modo, a pobreza é gerada tomando-se por base processos racionais que fomentam a sua manutenção (SANTOS, M., 2010, p.74). O resultado deste procedimento é um alarmante número de populações que vivem com muito menos do que necessitam para manterem a si e à suas famílias, em contraste com populações que vivem com muito além daquilo que realmente é imprescindível para a sua sobrevivência. O que as classes trabalhadoras conseguem manter, à custa de muito trabalho, não passa daquilo que Santos, B. S. (2010) chama de “lumpen-cidadania” (p.330), travestida em cidadania de fato. Os excluídos, populações desassistidas de todo tipo de cuidado por parte do Estado, representam o legado de processos históricos de difusão da pobreza, que culminam em um modelo de globalização mantenedora de perversidades.

Milton Santos aponta como uma das características do referido processo de globalização a quase falaciosa “produção ilimitada de carência e escassez” (2010, p.129). Naturalmente esta produção baseia-se, também, no princípio de racionalidade, ou seja, é deliberadamente cultivada e manipulada pelos comandantes da “geometria do poder”, para usar o termo sugerido por Hall (2002). O que há, de fato, não é necessariamente a “carência” e a “escassez”, mas uma falsa noção de que as riquezas produzidas por todos os habitantes do mundo não são suficientes para manter todos os seus moradores com a mínima equidade de condições de sobrevivência. O que acontece, verdadeiramente, é que essas riquezas são “desigualmente distribuídas” (SANTOS, M., 2010, p.129) para promover o seu acúmulo em

bolsões privilegiados - dentro de uma perspectiva mesquinha e contraproducente -, é, afinal, um dos princípios básicos da sociedade em que vivemos.

Diante da força com a qual a referida forma de pensamento se estabelece, somos os “divulgadores”, mesmo que compulsoriamente, destes valores. Afinal, nascemos e morremos sob a crença de que “pobreza e miséria” são a herança “irrecusável” de uma parcela da população e, do mesmo modo, a riqueza e o luxo são os “apanágios de uns poucos” (ODALIA, 1985, p.26). E, diante destas “verdades”, nenhuma ação do homem, na tentativa de desfazê-las, tem valor real. Deste modo, a busca por uma sociedade mais “equilibrada”, onde a distribuição das riquezas aconteça de modo mais igualitário possível, figura como uma espécie de violação de princípios (ODALIA, 1985). Na contracorrente do que parece ser o mais saudável para a sociedade em que vivemos, há uma “tradição do pensamento ocidental” empenhada em “demonstrar que a desigualdade é uma condição imprescindível, para que se tenha uma sociedade mais rica, mais complexa, e menos distributiva” (ODALIA, 1985, p.26).

Dentre outros fatores, a má distribuição das riquezas é o que mantém os índices de pobreza nos termos que presenciamos hoje. Interpreto aqui a pobreza como um problema social, fruto de uma série de fatores, alguns dos quais menciono nesta seção. Com base neste mote interpretativo e segundo o pensamento de Santos, “a pobreza não é apenas uma categoria econômica, mas também uma categoria política acima de tudo” (2009, p.18). A pobreza nada mais é do que o estado em que vivem aqueles que, por uma situação econômica, social e política, se tornaram o “resíduo” social de um mundo cuja filosofia de vida “privilegia os meios materiais e se despreocupa com os aspectos finalistas da existência e entroniza o egoísmo como lei superior” (SANTOS, 2007, p.25). Daí que neste processo substitui-se os cidadãos pela figura do consumidor, para que se faça mover a mola desta engrenagem.

Portanto, o “dinheiro em suas formas mais agressivas” (SANTOS M., 2010, p.147) torna-se o motor que gera as ações dos habitantes do mundo. Neste meio, o lugar que os próprios homens e mulheres acabam por ocupar é o de seres residuais que, por sua vez, acabam por tornar igualmente residuais “o Estado-nação e a solidariedade social” (SANTOS M., 2010, p.147). O dinheiro, em nosso tempo, toma a dimensão assustadora de um bem potencialmente destrutivo, quando concebido a partir dos valores da globalização hegemônica.

É este quadro político-social um dos principais responsáveis pelo fato de vivenciarmos no Brasil, no dizer de Santos, uma cidadania “de segunda e terceira classe” (2007, p.27). Portanto, a cidadania com a qual convivemos no Brasil, está inscrita nestes

termos: é “mutilada” e “subalternizada” (SANTOS, 2007, p.37), fruto de uma série de eventos – a maior parte deles propositalmente estabelecidos pelas cartilhas do desenvolvimento econômico em escala mundial – nos quais o mundo contemporâneo está imerso. Em outros termos, o modelo de cidadania que possuímos, que se oferece como o único possível e do qual fazem parte a maioria dos brasileiros, é incompatível com uma democracia com as proporções da nossa.

Como agravante desta situação está o fato de que, no Brasil, fomos habituados a compreender “as diferenças entre os homens como naturais” (SANTOS, 2007, p.126). Este fato, historicamente estabelecido, torna um pouco mais tortuoso o caminho que pode levar o país a uma mudança de rumo. Quanto mais há um aprofundamento em um caminho cujos valores mencionei anteriormente, mais desenvolve-se, no meio social, noções cada vez mais individualizantes que compreendem os outros seres, inclusive os humanos, como “coisa” (SANTOS M., 2010, p.47). Uma das características de nosso tempo, o desrespeito às pessoas e à dignidade dos homens e mulheres, pode, de certa forma, ser melhor compreendido a partir da referida noção.

Citei anteriormente fatos historicamente estabelecidos que estão diretamente ligados à compreensão de mundo que a sociedade brasileira contemporânea toma para si. Remonto aqui a própria concepção da colonização européia no Brasil, que desde o seu estabelecimento - há cinco séculos - foi incapaz de demonstrar em sua formulação, segundo Ribeiro, “qualquer escrúpulo humanitário” (2006, p.48). Desde as ações dos jesuítas na catequização indígena à posterior escravização de populações negras trasladadas da África, a colonização em nossas terras se estabeleceu a partir de um “somatório de violência mortal, de intolerância, prepotência e ganância” (RIBEIRO, 2006, p.47).

Desse modo, a escravidão indígena e posteriormente a negra tornaram-se enraizadas em nossa cultura. Naturalizava-se, portanto, a propriedade de um homem pelo outro tendo nas ações violentas o pressuposto básico deste tipo de organização (SCHWARCZ, 1996). Em outros termos, a empresa escravista estava fundada “na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atroz”, tendo forte impacto desumanizador e deculturador das populações indígenas e africanas (RIBEIRO, 2006, p.106).

Há algumas especificidades do processo de escravidão no Brasil que reforçam a reflexão que desenvolvo aqui: diferente de outros países, o sistema escravocrata em nossas terras foi bastante “persistente e difundido”, tornando-se a própria base sócio-econômica da nação (SCHWARCZ, 1998, p.18). Ao lado de Cuba, o Brasil foi um dos últimos países a

extinguir o sistema escravocrata, que àquela altura representava uma das grandes contradições de uma corte que se pretendia semelhante à europeia mas carregava em si o apreço à mercadologização de homens e mulheres negras. Nesse contexto, muitos eram os artifícios para que a referida contradição fosse dissimulada; em outros termos, havia um desejo de tornar “transparente e silenciosa” a flagrante escravidão brasileira (SCHWARCZ, 1998).

É Schwarcz quem aponta dados sobre o contingente populacional que vivia sobre o manto da escravidão nos tempos do Império: entre 1841 e 1850, “83% do total de africanos transportados para a América viriam para o Brasil”; em 1851 o Brasil mantinha “a maior concentração urbana de escravos existentes no mundo”: “110 mil escravos em 266 mil habitantes” (SCHWARCZ, 1998, p.102; p.116).

Aliado ao fato de que a sociedade brasileira em seu alvorecer era escravocrata e “fortemente hierarquizada”, a violência no tratamento dado às populações escravizadas é uma das características apontadas por muitos historiadores. Schwarcz assinala que a escravidão no Brasil criou um verdadeiro “museu de horrores” no tratamento dado às populações negras. Os castigos físicos faziam parte das ações mais rotineiras da colônia, com o objetivo de marcar o “corpo e a memória” dos cativos; portanto, “torturar e humilhar sem matar” tornava-se “uma espécie de código cotidiano que revela como, nessa sociedade, a violência naturalizada aparecia nuançada” (SCHWARCZ, 1996, p.21-22).

Dentro dessa conjuntura, a abolição da escravidão nunca foi visualizada como um projeto político viável, dado o caráter conservador do abolicionismo no Brasil (SCHWARCZ, 1996). Nesse sentido a ensaísta reflete que

a libertação nunca foi entendida, pelo abolicionismo legal, como uma questão revolucionária. Na verdade, para esses políticos, tratava-se e resumia-se a um ato. Não se previam projetos de incorporação da mão-de-obra e nem ao menos ressarcimento, na medida em que, apoiados no “benefício da lei”, acreditavam esses senhores que a escravidão era o mal da nação e que sua extinção extirparia o veneno da raiz. Tal qual um passe de mágica, a situação se resolveria por si só, com uma negociação entre os mesmos senhores e seus, agora, ex-escravos, que chegariam a acordos sobre a sua incorporação (SCHWARCZ, 1996, p.158).

Dentre os mais trágicos desdobramentos da abolição da escravidão em 1888 está o fato de que uma parte significativa da população da nação acabou sendo relegada à própria sorte, com pouco preparo para trabalhos mais especializados, analfabeta e com poucas perspectivas de futuro tendo, ainda, como concorrência a mão-de-obra imigrante, especialmente a italiana, que chegava ao Brasil neste mesmo período (SCHWARCZ, 1996).

Vivenciamos hoje uma sociedade em que muitos dos sintomas aparentes durante o período do Brasil Império ainda estão fortemente presentes: “a dominação, com requintes de crueldade, e a exclusão social persistem ainda bem vivas entre nós” (COSTA, 1996, p.85). Os indícios do que sugere a ensaísta estão presentes no cotidiano dos moradores das periferias, da realidade de quem habita os centros urbanos debaixo das marquises e na triste e ainda presente naturalidade dos preconceitos étnicos e classistas (COSTA, 1996).

A escravidão está timbrada na sociedade brasileira, até os dias de hoje, como uma triste marca de um país que se fez sob a batuta de mãos pouco afeitas à justiça. Ainda reverbera em nós, nos dias de hoje, uma espécie de escravidão latente que se manifesta em pequenas ações cotidianas baseadas no referidos preconceitos étnicos e de classe. Desse modo, ontem e hoje, no Império e no Brasil do século XXI, somos a mão que fere e afaga ao mesmo tempo, como sugere Darcy Ribeiro:

Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós [...] pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria (2006, p.108).

E houve quem acreditasse na natureza pacífica e cordial da colonização e da escravidão no Brasil.

2.5. A VIOLÊNCIA E A PRODUÇÃO DO “REFUGO” HUMANO

A globalização hegemônica faz das condições de vida de grande parte da população as piores possíveis. A negação da cidadania, gerada por este processo, tem grande crédito nas ações que tornam os homens e mulheres mais amesquinçados. Bauman, em consonância com o pensamento de Milton Santos (2010), sugere que “condições econômicas e sociais precárias treinam homens e mulheres [...] a perceber o mundo como um contêiner cheio de objetos *descartáveis*, objetos para *uma só* utilização; o mundo inteiro – inclusive outros seres humanos [grifos do autor]” (2001, p.186). Diante da liquidez que a própria existência adquire no tempo em que vivemos, acabamos por nos esforçar em

manter à distância o ‘outro’, o diferente, o estranho e o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais (BAUMAN, 2001, p.126).

O sociólogo presume que há outras respostas possíveis que justifiquem o exacerbado espírito individualista e competitivo do nosso tempo. A despeito deste fato, o atual processo de ideologização do mundo se dá, dentre outros fatores, tomando-se por base noções que consideram que os seres humanos são, em sua natureza, “sobressalentes” e, portanto, facilmente “substituíveis” (BAUMAN, 2001, p.186). Assim sendo, “porque gastar tempo com consertos que consomem trabalho, se não é preciso mais que alguns momentos para jogar fora a peça danificada e colocar outra em seu lugar?” (BAUMAN, 2001, p.186). Substituir, neste caso, pressupõe descartar. Por isso mesmo, os valores danosos, introjetados em nosso meio pela incerteza que tempos “líquidos” trazem, indicam que, em termos sociais, pode-se “amputar” seres vivos e pôr em seu lugar outra força produtiva que será igualmente desgastada e assim por diante.

Portando, o processo de descarte humano, gerado pela globalização hegemônica, acaba por produzir uma leva de populações que vivem à margem desta sociedade. Pode-se considerar população “marginal” aquela que, por meio das engrenagens do nosso tempo histórico, foram consideradas “excedentes” e por isso mesmo “relegadas” e excluídas” (SANTOS, 2009, p.36). No entanto, não se pode considerar esta parcela da população como o “lado de fora” da sociedade, visto que “a sociedade global” não pode ser definida sem os marginalizados (SANTOS, 2009) que representam a parcela da população que vivencia a rejeição, a exploração e a repressão da sociedade de nosso tempo (SANTOS, 2009).

As populações marginalizadas têm seus direitos sistematicamente violados pela desigualdade que prevalece em nosso tempo. De certo modo, a sociedade como um todo legitima a referida violação, na medida em que vê as populações pertencentes a este grupo como “diferentes, como os ‘de fora’” (GOMES e SANTOS, 2008, p.109). A partir daí os referidos ensaístas preferem pensar na marginalização como um processo, cujo fim é a exclusão e a desumanização. A combinação destas duas gera aquilo que é, como acredito, o próprio fomento da violência sem controle: um estado de “vulnerabilidade social” que vitima, naturalmente, as populações menos abonadas (GOMES e SANTOS, 2008, p.109).

A sociedade que vemos se constituir é a responsável pelo processo de descarte de muitos grupos sociais em todo o mundo. No entanto, para onde vão, dentre aqueles que conseguem sobreviver, os “descartados” do mundo? Entre moradores de rua, imigrantes

ilegais, trabalhadores de baixo custo (ou em situação de trabalho análogas as da escravidão), nas periferias das cidades ou entre os pertencentes às categorias consideradas “minorias”, é possível encontrar frutos deste processo de “desperdício” humano. Não obstante esse fato, uma das prerrogativas da nossa sociedade, fator mesmo de manutenção de sua soberania, está no “direito de excluir”, constantemente alimentado por ela (BAUMAN, 2005). Ou ainda, para citar o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, na intermitente produção de “não-existência”: “o ignorante, o residual, o inferior, o local, e o improdutivo”, integram esta “categoria” (SANTOS, B.S., 2010, p.104). Estas são consideradas “formas desqualificadas de existir” (p.104) e, por isso, são considerados obstáculos que impedem que os valores da ordem vigente, considerados os mais importantes, possam se manter.

É a globalização hegemônica atual a força mais prolífica geradora daquilo que Bauman chama de “refugo humano”, ou ainda, de seres considerados “redundantes”, “excessivos”, “desnecessários”, “dispensáveis”, “descartáveis” (2005, p.12). Ser considerado um “redundante” é estar associado a “rejeito”, “dejeito”, “restos”, “refugo”, cujo destino é o lixo (2005, p.20). Alguns dos aspectos que o “ambiente da vida contemporânea” (2005, p.14) gera acabam por tornar frágeis os valores que se esperam presentes nas relações humanas. Com a intensificação da globalização hegemônica passam a prosperar “relacionamentos humanos natimortos, inadequados, inválidos ou inviáveis, nascidos com a marca do descarte iminente” (2005, p.15).

O processo de marginalização social, para o referido sociólogo, acaba por se tornar um fenômeno inevitável diante da modernização (BAUMAN, 2005, p.12). Este é o preço que se paga diante do progresso econômico que não ocorre sem que haja degradação e desvalorizações de modos de vida (2005, p.12). No entanto, é importante que haja o constante questionamento: a quem interessa um modelo de desenvolvimento baseado nesses aspectos? Não haveria outro modo de desenvolvimento baseado em um modelo contra-hegemônico? A esse respeito pretendo refletir mais adiante.

A sociedade dos tempos líquidos em que vivemos está constituída de tal forma que, no caso das populações refugadas, ela se torna ineficaz diante de qualquer tentativa de reassimilação destas comunidades. Não há, verdadeiramente, um aparato mais eficaz que aja nesse sentido e, em última instância, não há uma preocupação mais fortemente voltada para que isso se dê. Assim, os caminhos que tendemos a seguir como sociedade causam um certo desconforto em partes mais sensíveis da população. Por exemplo, os efeitos da leva de pessoas refugadas já podem ser sentidos em algumas partes do mundo; no entanto, estamos distantes de percebê-los a longo prazo e em sua totalidade, sobretudo no que diz respeito ao

desdobramento em termos do “equilíbrio político” e da “harmonia social da coexistência humana no planeta” (BAUMAN, 2005, p.90). No caso específico do Brasil, onde o descarte humano é muitas vezes mascarado, um dos efeitos pode ser sentido na onda de violência que assola nossas grandes cidades. Longe de ser um fenômeno isolado, a violência atinge cada vez mais pequenas cidades e distritos distantes dos grandes centros. Parte das populações desassistidas, como resposta ao estado de coisas que vivenciamos, se respaldou em atos de violência (entre eles o crime), para conquistar visibilidade social ou até mesmo “ganhar a vida”. Isto se dá pelo fato de que, em nosso país, o mundo do crime possui *status* de mercado e funciona quase que como um poder paralelo aos oficiais.

O mundo em seu atual modelo de globalização celebra a vitória de poucos vencedores que conseguiram se destacar como “bem-sucedidos”, movendo-se entre engrenagens tão injustas. Por outro lado, “o último destino dos excluídos é o futuro natural daqueles que não mais se ajustam ou não desejam ser explorados desta maneira” (BAUMAN, 2005, p.161). Em outro termos, o destino final dos “perdedores”, do refugio, é a lata de lixo. Diante do amesquinamento dos valores sociais, o “jogo da convivência humana” passa a se chamar “sobrevivência”, cujo último propósito não passa de “sobreviver aos outros” (BAUMAN, 2005, p.163). Diante deste contexto, os homens e mulheres passam a ser, mesmo que involuntariamente, algozes de si mesmos.

A globalização em seu modelo atual produz uma das grandes contradições existentes nos dias de hoje. Ao mesmo tempo em que há a produção de seres humanos refugados, há aqueles cujo modo de vida está muito distante de ser o ideal diante de tantas disparidades. Refiro-me à brutal diferença entre ricos e pobres que se mantém em nosso tempo e o provocativo questionamento de Bauman é um importante mote para reflexão sobre esse respeito:

Haverá um número suficiente de “nós” para sustentar “nosso modo de vida”?
Haverá um número suficiente de lixeiros, coletores dos dejetos que “nosso modo de vida” produz todo dia, ou [...] um número suficiente de “pessoas que sujam as mãos limpando nossas privadas”, recebendo dez vezes menos que nós, “que nos sentamos atrás de escrivatinhas e dedilhamos teclados”? (BAUMAN, 2005, p.60).

O certo é que o paradigma da globalização hegemônica não corresponde mais aos anseios globais da sociedade em que vivemos. Este pensamento vale sobretudo se pensarmos sob a perspectiva dos explorados. Deste modo, os valores difundidos pelo modo de vida de parte da sociedade atual, longe de chegarem ao fim, necessitam de uma reavaliação

conjuntural. Sob pena de efeitos sociais catastróficos, nosso tempo não comporta mais uma sociedade na qual de um lado há os que, sustentados pelos valores do consumismo inconseqüente, desfrutam de uma vida privilegiada e do outro, aqueles que são explorados para manter o modo de vida dos anteriores. Como já afirmei, alguns destes efeitos catastróficos já podem ser sentidos de forma bastante intensa, sobretudo nas periferias nos grandes centros.

No Brasil, especialmente, uma espécie de “consenso inarticulado” (SOUZA, 2009, p.422) banaliza as desigualdades gritantes em nosso meio. O referido acordo diz respeito ao fato de ser considerada natural e aceitável a existência daqueles que são considerados “gente”, em detrimento daqueles que são considerados “subgente” (SOUZA, 2009). São justamente estas “verdades” cotidianamente tornadas absolutas que normatizam a reprodução de uma das “maiores desigualdades sociais do planeta dentre as sociedades complexas” (SOUZA, 2009, p.422).

Estamos, em tempos de liquidez, vivenciando quase que um “jogo social” cujo objetivo central está baseado no processo de inclusão/exclusão (BAUMAN, 2005, p.164). O fato é que há uma crise no contrato social de nosso tempo e ela consiste exatamente “na predominância estrutural dos processos de exclusão sobre os processos de inclusão”. Ou seja, a inclusão de grupos cada vez mais restritos que, por sua vez, impõem a grupos cada vez mais amplos “formas de exclusão abissais” (SANTOS B.S., 2010, p.327-328). Estas, por sua vez, se consolidam e se metamorfoseiam em um “campo de relações sociais conflitantes”, cuja constituição leva em consideração aspectos de “classe, do sexo, da raça, da etnia, [...], do capital escolar, cultural ou simbólico, do grau de desvio face a critérios hegemônicos de normalidade e de legalidade” (SANTOS, B.S., 2010, p.312).

É com base nestes processos que se forja no meio social a exclusão e a desigualdade como as percebemos. Estas duas categorias são interpretadas pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos como “incidentes” de um “processo societal” dentro do qual acabam por não lhes reconhecer legitimamente (SANTOS, B.S., 2010, p.279). Este fato, por sua vez, leva a uma inércia política e intelectual, impedindo a reflexão e a procura de soluções na tentativa de reduzi-las. O referido sociólogo propõe uma diferenciação entre a desigualdade e a exclusão: a primeira é um fenômeno de natureza “sócio-política” ao passo que a segunda é um fenômeno “cultural e social” (SANTOS, B.S., 2010, p.280). Deste modo, a exclusão é um processo de natureza histórica, que apresenta um “discurso de verdade” capaz de criar interdições sociais. Em outros termos, a “verdade” estabelecida cria “um limite para além do qual só há transgressão”, limite este que “atira para outro lugar, a heterotopia, todos

os grupos sociais que são atingidos pelo interdito social, sejam eles a delinquência, a orientação sexual, a loucura, ou o crime” (SANTOS, B.S., 2010, p.281).

Há também, por parte da própria dinâmica que os valores do nosso tempo divulgam certo desejo de mascarar toda uma realidade a que estamos submetidos. A realidade a que me refiro diz respeito exatamente àquilo que nos caracteriza como sociedade. Ou seja, as hierarquias que desejam tornar “invisíveis” a desigualdade, a marginalidade, a subcidadania e que agindo assim, atuam para que a “naturalização da diferença” se dê (SOUZA, 2009, 78-79). Daí que Souza (2009) sugira que há um fato que é historicamente invariante, sobretudo no Brasil: o de que toda desigualdade carrega a reboque “mecanismos simbólicos que mascaram e tornam opacas suas causas sociais” (p.91). Diante de uma realidade altamente desgastante, as referidas estruturas são um dos fatores primordiais para que a “confusão dos espíritos” (SANTOS, M., 2010, p.15) torne-se viável e tão comumente estabelecida no presente.

Assim, é possível afirmar que a sociedade brasileira está fundada em determinados “discursos de verdade” a que já fiz referência. Um desses discursos criados diz respeito a uma suposta igualdade de oportunidades que seria dada aos cidadãos brasileiros em geral. A suposição deste fato leva-nos a interpretar as desigualdades existentes em nosso tempo como “desigualdades justas” (SOUZA, 2009, p.43). Ora, se a todos são dadas as mesmas condições de sobrevivência, os mais esforçados serão aqueles que obterão as maiores recompensas; ao passo que aqueles que não obtiveram sucesso - os fracassados - são assim considerados pelo simples fato de não terem se esforçado como os vencedores. Os privilégios resultantes disso geram a referida “desigualdade justa”, porque são “decorrentes do esforço e desempenho diferencial do indivíduo” (SOUZA, 2009, p.43).

O sociólogo Jessé Souza (2009), no contexto acerca do qual reflito, sugere a terminologia “meritocracia” para designar o processo no qual a sociedade brasileira atribui ao mérito pessoal, e somente a ele, o sucesso ou o fracasso de cada cidadão. Nesse sentido:

O que assegura, portanto, a “justiça” e a legitimidade do privilégio moderno é o fato de que ele seja percebido como conquista e esforço individual. Nesse sentido, podemos falar que a ideologia principal do mundo moderno é a “meritocracia”, ou seja, a ilusão, ainda que seja uma ilusão bem fundamentada na propaganda e na indústria cultural, de que os privilégios modernos são “justos” (SOUZA, 2009, p.43).

A meritocracia legitima o mundo atual como justo. Este fato, erroneamente, leva em consideração que, no âmbito social, foram superadas as barreiras de classe e que o

“desempenho diferencial dos indivíduos” (SOUZA, 2009, p.22) é o principal responsável pelo seu êxito tanto em termos econômicos quanto culturais. São os fundamentos da meritocracia que nos levam a crer que os filhos das classes menos favorecidas são os herdeiros malditos da falta de afincos de seus pais em aproveitarem as condições necessárias para o seu desenvolvimento sócio-cultural e econômico. O mesmo pensamento acaba por ser introjetado por eles que “assumem” o demérito, como numa sucessão de fracassos. É a ideologia do mérito, ainda, que age “atribuindo ‘culpa’ individual aos “azarados” pertencentes às classes menos favorecidas que “reproduzem, em sua imensa maioria, a [sua] própria precariedade” (SOUZA, 2009, p.43). É esta a punição que a ideologia do mérito cede aos que não se enquadram em seu perfil. Para estes estão reservados “os piores lugares na hierarquia moderna do *status* e da dignidade” (SOUZA, 2009, p.258).

Noções como esta foram introjetadas no corpo social e geram boa parte da indiferença social a que muitos são vítimas. Muitos são os mecanismos de alienação a que estamos sujeitos. Como desdobramento do consumismo e dos valores do que o capital pode comprar, a meritocracia, como exemplo, evidencia o estado de indiferença aos “outros” que a globalização hegemônica lega ao nosso tempo. No entanto, os que mais sofrem com essa incongruência das normas sociais são as levas de populações marginalizadas que, pelo viés meritocrático, possuem as mesmas disposições de um indivíduo da classe média. Assim, os marginalizados da modernidade líquida que vivenciamos são sempre percebidos como meramente contingenciais (SOUZA, 2009, p.17).

2.6. A VIOLÊNCIA E A EMERGÊNCIA DO “FASCISMO SOCIAL”

Com a difusão de um meio social marcadamente injusto, o caminho mais plausível da desigualdade consiste em abranger desigualmente as populações. Uma das camadas mais atingidas pelos efeitos de mecanismos tão perversos é aquela que Souza chama provocativamente de “ralé brasileira” (2009, p.122). Esta parcela da população vem sendo ao longo dos anos, e a despeito do desenvolvimento que o país alcançou nas últimas décadas, desassistida por grande parte das políticas de Estado. Este fato, dentre outros, acaba por marginalizá-las, o que, por sua vez, as torna facilmente aliciáveis para atividades de baixa remuneração, a indigência ou até mesmo atividades ilícitas, caminhos estes que representam os poucos que a população “refugada” pode acessar antes de ser completamente descartada.

Estamos, portanto, reproduzindo um modo de vida e um modo de enxergar determinadas parcelas da população que correm riscos. A principal destas reproduções está no fato de, diante da realidade a que estamos submetidos, vermos emergir – e reproduzir - aquilo que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos considera como o “fascismo social” (2010, p.333). Diferentemente do regime político da Itália da primeira metade do século XX, o “fascismo” de hoje se aproxima antes de “um regime social e civilizacional” (SANTOS, B.S., 2010, p.333), manifestando-se em uma concepção individualizadora do mundo cujos valores mais fortemente divulgados caminham no rumo de concorrência desleal, em favor do acúmulo de capital nas mãos de poucos merecedores. Estamos, pois, vivendo em um período no qual “as sociedades são politicamente democráticas e socialmente fascistas” (SANTOS, B.S., 2010, p.19).

Dentre as inúmeras formas de aparição do “fascismo social”, a que melhor se aproxima do viés da reflexão que apresento é chamada por Santos de “fascismo do apartheid social” (2010, p.334). Esta modalidade compõe um retrato bastante próximo do tempo em que vivemos, representado pela natureza das relações humanas e dos valores que o mundo tomou – pelo menos no Ocidente. A fugacidade das relações em conjunto com os valores hegemonicamente cristalizados gera uma quase que imperceptível barreira entre os que conseguem se mover diante das engrenagens do mundo (as classes mais abastadas e dentre elas as classes médias) e aquelas populações que demonstram insucesso diante dos referidos comandos (os marginalizados, os miseráveis, os “subgente”, o “lixo humano”). Deste modo, o “fascismo do apartheid social”, trata-se

da segregação social dos excluídos através de uma cartografia urbana dividida em zonas selvagens e zonas civilizadas. [...] As zonas civilizadas são as zonas do contrato social e vivem sob a constante ameaça das zonas selvagens. Para se defenderem, transformam-se em castelos neofeudais, os enclaves fortificados que caracterizam as novas formas de segregação urbana (cidades privadas, condomínios fechados, *gated communities*²³) (SANTOS, B.S. 2010, p.334).

O “apartheid” a que se refere a citação situa-se além das barreiras geográficas que separam as pessoas. Talvez a dimensão espacial da segregação seja uma das mais evidentes, sobretudo nas grandes cidades. No entanto, as diferenças entre grupos sociais se manifestam, dentre outras formas, no comportamento de muitas pessoas pertencentes às classes para quem

²³ O autor usa a expressão oriunda do inglês, cuja tradução para o português é *condomínios fechados*.

o “contrato social” ganha algum sentido. Muitas vezes essa manifestação pode ser associada, de certo modo, a uma espécie de “ódio” de natureza social.

Como casos “célebres” e tristes da realidade brasileira, cito o do índio pataxó que teve seu corpo queimado por jovens de classe média na madrugada de Brasília-DF em julho de 1997²⁴. Os jovens atearam fogo ao corpo do índio Galdino no momento em que este dormia em um ponto de ônibus. Outro exemplo mais recente é o dos jovens, também de classe média, que roubaram e espancaram uma empregada doméstica no bairro da Barra da Tijuca no Rio de Janeiro-RJ. Como justificativa de suas ações os jovens alegaram ter pensado que a mulher se tratava de uma “vagabunda”. O crime aconteceu em junho de 2007 e um dos agressores era estudante de Direito²⁵. Para além dos exemplos citados, há os crimes cometidos, de forma semelhante, cujas vítimas pertencem a grupos historicamente “perseguidos”. É o caso dos crimes motivados por homofobia e racismo, por exemplo. O jornal *A tarde*, publicação baiana, noticiou em abril de 2011 que a Bahia, dentre os estados brasileiros, é o que lidera o rancking de crime contra homossexuais. A reportagem informa ainda que a cada 36 horas um homossexual é morto no Brasil, por motivação de crime de ódio²⁶. Nos últimos anos tornaram-se fartamente publicados os casos de gays agredidos na Avenida Paulista em São Paulo. No final de 2010 um jovem teve seu rosto desfigurado graças à agressão sofrida com uma lâmpada fluorescente. Os responsáveis pelo crime foram cinco jovens entre 20 e 23 anos de idade²⁷, a motivação do ato foi homofobia. Mais recentemente, em outubro de 2011, um casal homossexual foi agredido na mesma região da cidade de São Paulo e mais uma vez a principal hipótese da polícia é a de que o crime tenha sido motivado por ódio aos homossexuais. Além das motivações acerca da orientação sexual, o racismo e os preconceitos de classe estão no rol das motivações fascistas contemporâneas. Em 2008, por exemplo, estima-se que morreram 103% mais negros do que brancos no Brasil²⁸.

É Espinheira quem expõe um importante dado para a reflexão que executo aqui e que diz respeito às principais vítimas de homicídios no Brasil: a maioria é predominantemente do gênero masculino, de pele negra, com idade entre 15 e 29 anos (ESPINHEIRA, 2008, p.60). Do mesmo modo, este perfil é recorrente nas prisões brasileiras. Assim, as classes menos abonadas são de certo modo criminalizadas, na medida em que, no Brasil, “prisão é

²⁴<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM817253-7823-ESTUDANTES+QUEIMAM+INDIO+PATAXO+EM+BRASILIA,00.html>

²⁵<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA1571751-5598,00.html>

²⁶<http://www.atarde.com.br/noticia.jsf?id=5707317>

²⁷<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/grupo+usou+lampada+fluorescente+para+agredir+jovens+em+sao+pa+ulo/n1237827050487.html>

²⁸<http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia/2011/02/24/em-cada-tres-assassinatos-no-brasil-dois-sao-de-negros.jhtm>

para pobre” e para as elites está reservada “a mais absoluta impunidade e o tratamento diplomático” (ESPINHEIRA, 2008, p.41). Evidentemente a criminalidade no país não deve ser deduzida tomando-se por base este fato. Eles servem para que se reflita sobre o forte ranço moralista que reina no Poder Judiciário, no Brasil, que criminaliza os pobres e abona os crimes dos ricos (ESPINHEIRA, 2008, p.41). Minayo acrescenta alguns outros dados a estas informações, sinalizando que a maior parcela de vítimas mortais na sociedade brasileira são jovens “de baixa renda, baixa qualidade profissional e sem perspectiva no mercado de trabalho formal, vivendo nas Regiões Metropolitanas” (1994, p.14).

Importante notar que as vítimas preferenciais dos homicídios em território nacional são os afrodescendentes. Há nesse fato, “um componente de ‘racismo estrutural’ entranhado nas desigualdades sociais” (ESPINHEIRA, 2008, p.60). Isto se agrava ainda mais se pensarmos na cidade de Salvador, cujo percentual de população que se declara como negra é próximo dos 80%. Há em conjunto com o referido “racismo estrutural”, também, um elemento de “fascismo do apartheid social”, que configura a “sociedade de risco” (ESPINHEIRA, 2008, p.60) em que vivemos. Graças a ela, a vida de muitos jovens, no Brasil, “é ameaçada por sua própria condição social” (ESPINHEIRA, 2008, p.60). Uma espécie de punição que fere justamente aqueles que mais sofrem os reveses dos maus tempos em que vivemos. Os exemplos mencionados anteriormente acontecem da maneira mais naturalizada possível, banalmente e “sem qualquer acordo consciente” (SOUZA, 2009, p.409). Desse modo, as aproximamos do conceito de “fascismo social” postulado por Santos, B.S. (2010).

Diante disso, é possível afirmar que as maiores vítimas da segregação provocada pelos fatos aqui expostos são as populações marginalizadas. Populações estas que vivem uma vida de negações e interdições, embora também participem da constituição da riqueza que se produz em todo o mundo. Há do mesmo modo, uma espécie de resposta de “ódio” das classes menos favorecidas sobre as classes dominantes. No entanto, acredito que as ações dessa natureza, que partem dos marginalizados, são resultados de uma situação social que os expõe e os tornam mais vulneráveis ao delito; portanto, as ações de violência por parte das populações marginalizadas funcionam como uma espécie de resposta a um estado de coisas a que já fizemos menção, do mesmo modo que o “fascismo social” que parte das classes mais abastadas é uma espécie de resposta gerada pela visão de mundo que estas adquirem, que vangloria as ações individualizantes. Por outro lado, os marginalizados são os que de maneira mais aguda sofrem as consequências geradas por um mundo marcado pelas distâncias e (in)diferenças sociais. Portanto, a quem pouco se cede os bens produzidos coletivamente é solicitado conseguir usando suas próprias armas. Naturalmente, nem todos os marginalizados

são violentos. No entanto, diante do que estudei até aqui e das reflexões que virão, aqueles que estão submetidos a uma realidade de escassez estão mais propensos à ações de natureza ilícita ou violenta, em especial ao crime²⁹.

Esta é a herança que se conquista quando se institucionaliza “a miséria, o sofrimento, a dor, a indiferença”, estado de coisas este que não se dá “porque o homem é mau” (ODALIA, 1985, p.35), mas pelas próprias bases nas quais estão fundadas a sociedade brasileira contemporânea. Deste modo, a estrutura de uma sociedade concebida para permitir “que a competição, o sucesso pessoal individualizado sejam os parâmetros de aferição do que o homem é” torna possível - ou até mesmo prepara *para* - que os homens e mulheres não vejam em seus semelhantes “outra coisa que não um concorrente ou uma presa devorada” (ODALIA, 1985, p.35). Daí tem-se a abertura para que, dentre outras coisas, o “fascismo social” se instale.

2.7. A EXCLUSÃO CONDICIONA A VIOLÊNCIA?

Souza considera que “a violência é reflexo da reprodução da desigualdade e da exclusão social” (2009, p.95) que vemos e vivemos nos Brasil. É com base nesse viés que interpreto este tema, isso de algum modo delimita o campo do debate que proponho. É justamente este campo que não me faz desconsiderar o fato de que a sociedade brasileira contemporânea maltrata parte de sua população, relegando-as a segundo plano. Para além disso há o fato de que parte desta sociedade interpreta o “modo de vida” dos pertencentes às populações marginalizadas a partir do viés “meritocrático”. Nesse sentido, não seria um tipo de “violência” a “vida sem chances” que é legada por muitos dos brasileiros, sejam eles homens, mulheres, crianças, negros, homossexuais, do campo ou da cidade? (SOUZA, 2009, p.98).

É com base nesse campo de reflexão que encaminho este estudo sobre o universo das personagens de Plínio Marcos. Este foi um dos dramaturgos brasileiros mais combativos, dentre outros fatores, por haver evidenciado, na cena teatral, figuras que são o mote das reflexões que efetuo aqui. Plínio Marcos e sua obra nos lembram – pelo teatro - que ainda há grandes demandas sociais que devemos abordar e sobre as quais refletir. Na ficção ou no

²⁹ Evidentemente essa é uma questão bastante complexa, sobretudo no Brasil, cujas respostas não se encontram exclusivamente nos indicadores sociais. Existem inúmeras variáveis que nos dão algumas pistas de reflexão a esse respeito: aspectos culturais ligados às questões de natureza histórica, mormente as relativas ao passado de escravidão no Brasil, falaciosamente considerada por muitos, durante muitos anos, como pacífica.

cotidiano, nos anos de 1960 ou nos primeiros anos 2000, as desigualdades, a miséria e a pobreza (dentre tantas outras demandas) ainda estão presentes. Uma das funções do teatro no qual acredito é, também, refletir e fazer refletir sobre essas questões.

O fato é que as populações marginalizadas, e de um modo menos intenso, a população em geral, somos vítimas constantes de uma forma de violência “que não ‘aparece’ como violência” (SOUZA, 2009, p.15). Refiro-me à “violência simbólica” que, aliás, é a “que torna possível a naturalização de uma desigualdade social” (SOUZA, 2009, p.15) como a que perdura no Brasil. A referida “modalidade” de violência está muito próxima - ao mesmo tempo em que é mantida por ela - da “violência estrutural”, proposta por Milton Santos (2010). Esta “legitimação da desigualdade” (SOUZA, 2009, p.15) que o poder da indiferença mantém em nosso país é o que nos torna reprodutores de valores do individualismo sem medida.

De algum modo, e pela natureza da regulação que a própria globalização hegemônica promove, é necessário que se mantenha a mínima ordem na manutenção da desigualdade. Daí que a “violência simbólica” torne-se importante, pois são justamente em formas dela que “todo processo de dominação social se baseia” (SOUZA, 2009, p.398). Em outros termos, é com base nela que se criam “os mecanismos que obscurecem e ‘suavizam’ a violência real e a tornam ‘aceitável’” (SOUZA, 2009, p.398). É tomando-se por base elementos como este, também, que se constitui a “confusão dos espíritos” a que fiz referência anteriormente e que é importante na medida em que contribui sobremaneira para a manutenção do estado de coisas que menciono aqui. Cria-se com isso, além da indiferença política e social, uma indiferença epistemológica (visto que muitos temas importantes para a realidade brasileira, além de não serem estudados na medida da necessidade, muitas vezes adquirem o rótulo de “temas tabu”).

Uma situação de pobreza extrema condiciona, intensamente, as múltiplas formas de violência. A modalidade de pensamento baseada na indiferença epistemológica considera, muitas vezes, a “pobreza como virtude e não como um ‘pecado social’” (ESPINHEIRA, 2008, p.31). Na contracorrente de um pensamento conformista e distante da referida indiferença, Espinheira corajosamente afirma que

nas sociedades urbanas contemporâneas a pobreza é fator contribuinte da violência, em que o estado de carência limita, frustra e revolta, sobretudo quando se conjugam juventude, exclusão, frustração e engajamento em atividades transgressoras como promessa de recompensa imediatas, a exemplo do tráfico de drogas, furtos, roubos [...] (ESPINHEIRA, 2008, p.31).

Interpreto a violência como uma das expressões que dão foco a um “estado de negligência” social (ESPINHEIRA, 2008, p.199) a que muitas populações estão submetidas. Há, em nossa sociedade, um abandono institucional que cria uma leva de populações miseráveis, sendo os frutos deste estado de coisas colhidos por toda a sociedade, sendo a violência pelo crime um deles. Por sua vez, há o abandono “simbólico” dos marginalizados, fato este que diz respeito ao “não reconhecimento social” (ESPINHEIRA, 2008, p.199) de uma parcela da população que acaba por se tornar “excedente” social - populações invisibilizadas ou o “refugo”, como sugere Bauman (2005).

A violência é também o resultado catastrófico gerado pelo abandono “simbólico” de partes da população. Além deste, que é um dos principais responsáveis pelas “vidas desperdiçadas” a que Bauman (2005) se refere, há o abandono nos aspectos políticos, econômicos e culturais. Deste modo, o estado de banalização a que chegou a violência em nosso tempo é acentuado pelo abandono de natureza “simbólica” das populações marginalizadas. A violência sem medida é o retrato gerado pela “desvalorização de si” que é compensada pela “desvalorização do outro” (ESPINHEIRA, 2008, p.37). Uma “reciprocidade perversa mediada pela violência nos fragmentos difusos da vida cotidiana” (ESPINHEIRA, 2008, p.37), que atesta mais uma vez a crise do contrato social de nosso tempo.

A partir da noção do individualismo produzido pelos valores dos “ditames” da macroeconomia mundial, é possível compreender melhor as questões aqui levantadas. O “individualismo selvagem” (PERALVA, 2000, p.83) é um dos carros chefes que a globalização hegemônica prega. Portanto, uma das raízes da violência, nos moldes da que conhecemos hoje, está, como acredito, no fato de que a sociedade contemporânea gera, em boa parcela de sua população, um estado de “anomia” (PERALVA, 2000, p.83) que atinge sobretudo os mais necessitados. Em outros termos, cria-se “a impossibilidade para os pobres de ter acesso a bens que representam valores positivos da cultura de massa”. Esta, por sua vez, seria uma situação agravante “das tensões e do ódio social” (PERALVA, 2000, p.83).

Quando há o desequilíbrio entre a produção da riqueza e a sua partilha, desconhece-se o direito à vida que o outro também possui. Quando a referida partilha não acontece, corre-se o risco da generalização da violência, como a que vivemos nos dias de hoje, no Brasil. Peralva sugere que, afim de que se evite essa falta de reconhecimento do direito do outro, é preciso garantir o equilíbrio entre “a igualdade, a liberdade e a referência a uma lei comum” (2000, p.180). As distâncias sociais entre ricos e pobres – que condicionam, de algum modo a liberdade - e uma descrença generalizada na justiça e na equidade (fato este

agravado pelos inúmeros casos de impunidade dos primeiros quando submetidos à lei), levamos a crer que, no caso do Brasil, esse equilíbrio não existe. Deste modo, a ensaísta completa afirmando que todos os brasileiros “produzem conjuntamente a violência de que são vítimas” (PERALVA, 2000, p.180).

Não há um consenso acerca do conceito de violência e este não é o intuito primordial deste trabalho. No entanto, as pistas apresentadas pelos autores a que fiz referências me ajudam a refletir melhor sobre este tema. Em consonância com isto, Moraes sugere que a violência está presente naquilo que tem a capacidade de provocar “sofrimento ou destruição ao corpo do homem, bem como o que pode degradar ou causar transtornos à sua integridade psíquica. [...] violentar o homem é arrancá-lo da sua dignidade física e mental” (MORAIS, 1985, p.25). Há uma amplitude no conceito de violência do ensaísta. Aproximo-o aos pensamentos dos autores já citados, a fim de que a privação aos bens produzidos coletivamente causa desdobramento à integridade física e psíquica dos homens e mulheres. Portanto, esta pode ser considerada uma forma de violência. Isso se agrava se pensarmos que um dos valores da sociedade contemporânea está baseado na “maratona do possuir” (MORAIS, 1985, p.16), do consumo exacerbado.

Assim, é possível associar, de algum modo, a violência a uma forma de privação. Não a privação ao consumo cego e inconsequente, mas a dignidade mesmo do cidadão que, dentre outras coisas, deve ter poder de compra (o que não se confunde, para mim, com consumismo desenfreado). Todo ato de violência é um ato de “privação”, “ela nos despossa de nosso direito como pessoa [...]. A violência nos impede não apenas a ser o que gostaríamos de ser, mas fundamentalmente de nos realizar como homens” (ODALIA, 1985, p.86). Como uma faca de dois gumes, um ato de violência priva e a privação, por sua vez, gera mais violência.

Mencionar os problemas sociais do tempo presente evidentemente não é falar sobre os mesmos problemas no auge da produção dramaturgica de Plínio Marcos. Em alguns aspectos o Brasil demonstrou um vigor importante para que pudesse encontrar melhores dias – os relativos à diminuição dos indicadores de pobreza extrema, especialmente. No entanto, estes dados estão distantes de representar uma democratização da riqueza mais efetiva no país. Em outros termos, se o Brasil dos anos 2000 não é o mesmo Brasil dos anos de 1960, no entanto, em minha exposição, me apego mais detidamente em aspectos da realidade brasileira que pouco avançaram e que atestam a atualidade da obra do dramaturgo.

2.8. O ESPAÇO URBANO E AS FORMAS DE VIOLÊNCIA

O modo de vida nas grandes cidades brasileiras, onde o medo e o estado de alerta são constantes, é a representação mais definitiva do que a violência pode provocar. Vivemos sob o manto do medo, tendo-o como nosso “pão cotidiano”³⁰ (MORAIS, 1985, p.12). Esse fato é, de certo modo, compreensível, dado o alto risco que, há algumas décadas, se sofre vivendo em um grande centro urbano. Muitas vezes em nome do medo, acabamos por interpretar de maneira pragmática muitas das questões aqui levantadas sem a devida compreensão daquelas que considero como as reais causas da violência: a indiferença social aliada aos outros valores apregoados pelo neoliberalismo econômico.

Mas é nas cidades que se “concentram as contradições”, e onde põem-se “as injustiças mais face a face” (MORAIS, 1985, p.42). Importante salientar que Plínio Marcos foi um autor que escreveu obras que situam suas narrativas, predominantemente, no tecido urbano. Diante da pungência que representa a própria vida na cidade, este autor manifestou o seu “estranhamento” do urbano em obras de forte impacto. Nesse sentido, Moraes sugere que o espaço urbano, “por sua própria natureza e configuração, deixa mais evidente a cruza com que se processa a exploração do trabalho e deixa mais visível a queda flagrante da *qualidade de vida* [grifo do autor]” (1985, p.42).

A cidade não é um espaço, por si só, violento; desse modo, não há uma violência que é inerente a ela (OLIVEN, 1982). No entanto, é sobretudo nos grandes centros que se manifestam mais flagrantemente as indiferenças sociais e outros valores do presente, dentre outros fatores, pelos desgastantes caminhos que o contrato social tomou em nossa sociedade. Portanto, o termo comumente utilizado “violência urbana” seria melhor representado por “violência *na* cidade”, como sugere Oliven (1982, p.16). Conceber a violência como um estado próprio da urbe é desconsiderar que este é um problema que, para além de presente em diversas partes do mundo, é sustentado por algumas especificidades no caso brasileiro (OLIVEN, 1982, p.16). A argumentação que desenvolvi até aqui se baseia nos índices sociais alarmantes do nosso país, realidade esta presente em muitos países, digamos, em desenvolvimento. Além disso, as causas da violência interpretada como “inerente” ao tecido urbano “não seriam sociais mas essencialmente ecológicas, já que se imputa ao meio

³⁰ Nesse sentido, Foucault (2009) efetua uma crítica a um tipo de jornalismo policial cuja função é fazer da própria violência algo “presente em toda a parte e em toda a parte temível” (FOUCAULT, 2009, p.271). Para o filósofo, é este mesmo noticiário policial que torna aceitável, “por sua redundância cotidiana”, “o conjunto dos controles judiciais e policiais que vigiam a sociedade; conta dia a dia uma espécie de batalha interna contra o inimigo sem rosto; nessa guerra, constitui-se o boletim cotidiano de alarme ou de vitória” (FOUCAULT, 2009, p.271).

ambiente chamado cidade a capacidade *per se* de gerar violência” (OLIVEN, 1982, p.16). No entanto existem grandes cidades do mundo cujos índices de violência (em especial a criminalidade), são muito menores do que os registrados em nosso país.

Diante do exposto, o fato é que a violência se configura a partir da vida em sociedade. Todas as sociedades, desde as mais antigas às mais contemporâneas, conheceram-na em alguma de suas manifestações. No entanto, nos moldes e nas proporções que a conhecemos hoje especialmente no Brasil, ela tem sua genealogia em uma sociedade gritantemente injusta. A violência se configura, portanto, tomando-se por base um entrecruzamento de problemas de diversas naturezas: política, econômica, moral, do Direito, da Psicologia, das relações humanas e institucionais e do plano individual (MINAYO, 1994, p.7). É evidente que, pela complexidade do tema, esta é uma das grandes questões do nosso tempo e sua superação representa, além de um mal social, um grande desafio.

Minayo sugere, além da “violência estrutural” a que já fiz referência, duas outras modalidades: a “violência de resistência” e a “violência da delinquência” (1994, p.8). A “violência de resistência” corresponde a uma resposta à opressão sofrida por determinados grupos sociais pela “violência estrutural”. A modalidade resistente de violência vislumbra em ações dessa natureza a restituição de uma mínima parcela daquilo que historicamente foi negado às camadas menos favorecidas da sociedade. Nesse sentido, Minayo sugere o questionamento: “haveria uma forma de mudar a opressão estrutural, profundamente enraizada na economia, na política e na cultura [...], através do diálogo, do entendimento e do reconhecimento?” (1994, p.8). A resposta dada por determinados grupos sociais é não, em forma de resistência violenta pautada, muitas vezes, em atos extremos de desobediência inconformada. A justificativa mais plausível da “violência de resistência” está no argumento de que na realidade social, a violência e a justiça se aliam em uma “complexa unidade dialética”. Pode-se, portanto, referir-se a uma violência que, por um lado, “pisoteia a justiça” e do outro a restabelece e a defende (MINAYO, 1994).

Por seu turno, a “violência da delinquência” é uma espécie de complemento à de “resistência”. Ela se estabelece em “ações fora da lei”, mas “socialmente reconhecidas” (MINAYO, 1994, p.8). Assim como a de “resistência”, ela está intimamente ligada à “violência estrutural” e ao seu poder de corromper e de impulsionar ao delito (MINAYO, 1994, p.8). Nesse sentido, a “violência da delinquência” se expande na medida em que os fatores que contribuem com a própria delinquência ganham força. Minayo sugere que os referidos valores são “a desigualdade, a alienação do trabalho e nas relações, o menosprezo de

valores e normas em função do lucro, o consumismo, o culto à força e o machismo” (1994, p.8).

Vivenciamos nos últimos anos, no Brasil, alguns avanços que, embora estejam distantes do que necessitamos avançar, sinalizam alguma mudança na forma de conceber a vida em sociedade. No entanto, acredito que ainda estamos em um estágio embrionário em termos de democratização da riqueza comparado, por exemplo, a outros países da América Latina. Talvez em nosso país o discurso corrente que vê as diferenças - sobretudo as de classe - como naturais tenha tido mais vigor que em outras praças. Em outras palavras: a diferença entre ricos e pobres no Brasil ainda grita para ser reduzida. Daí a importância do teatro produzido por Plínio Marcos, autor de uma obra fundamental para a dramaturgia brasileira. As políticas sociais do governo brasileiro, nas primeiras décadas do século XXI, representaram um ganho importante em qualidade de vida para uma parcela da população. No entanto, somente estas políticas não foram capazes de transformar a face do país que ainda sofre com índices alarmantes de miséria que, por sua vez, muitas vezes desembocam na violência cotidiana a que somos submetidos ao caminhar pelas ruas, por exemplo.

Embora reconheça algum avanço social no país, sobretudo na primeira década dos anos 2000, o alarme e o “estranhamento” do Brasil que o dramaturgo Plínio Marcos registrou nos anos de 1960 guardam fortes semelhanças com o tempo presente. Este autor, como já mencionei, foi, no teatro brasileiro, um dos mais sagazes pensadores da função desta arte no tempo em que viveu – e, ironicamente é um dos autores cujas obras contém uma atualidade assustadora.

Com a exposição que efetuo aqui não desejo assumir um discurso determinista referente a algumas minorias como o pobre, o negro, o deseducado, a mulher, o homossexual, o velho, o deficiente etc. E nem esse era o desejo do dramaturgo. Desejo fazer refletir, pelo teatro, sobre temas tão caros à nossa realidade sem romantizar a vida de boa parte dos pertencentes às minorias aqui mencionadas. O corolário de toda a argumentação que executei é que Plínio Marcos se debruça em boa parte de suas obras sobre esta realidade. São as parcelas da população a que Plínio Marcos expõe em forma de personagens em sua literatura dramática/cena que, na vida cotidiana, sofrem as mais catastróficas consequências da perversidade do tempo em que vivemos.

SEÇÃO III



3. AS ENCENAÇÕES DE *BARRELA* (2006) E *NAVALHA NA CARNE* (2006): UMA INTERPRETAÇÃO³¹

3.1 A CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA EM SALVADOR-BA: *BARRELA E NAVALHA NA CARNE*

Não creio que consigamos reavivar o estado de coisas em que vivemos e nem creio que valha a pena aferrar-se a isso; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, em vez de continuar a reclamar desse marasmo e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo.
(Antonin Artaud – *O teatro e seu duplo*)

Durante o século XX a atividade teatral, bem como outras importantes áreas de conhecimento - dentre elas a artística -, sofreu importantes mudanças em suas concepções e formas de operação. As vanguardas teatrais, os grupos experimentais e também os encenadores e encenadoras que atuaram durante décadas, foram fundamentais para que se vislumbrasse uma multiplicidade dos *modus operandi* dos aspectos relativos à cena. A “herança” de alguns desses artistas do século passado, pode ser contemplada a partir da força da influência presente nos trabalhos de alguns artistas contemporâneos. O referido legado influenciou e influencia artistas de teatro de todo o mundo, que promoveram e promovem avanços tanto nos fundamentos quanto nas concepções do campo teatral.

No decorrer destes anos o teatro ou, de uma maneira mais ampla, “as artes performativas” (FADDA, 2009, p.142), passaram a privilegiar, de algum modo, a realização concreta da cena em detrimento de um maior apego ao tecido textual. Ensejado por isso, o próprio conceito de *performance* acabou por tomar um mais amplo significado, em sintonia com uma espécie de interdisciplinaridade adotada em muitos dos procedimentos privilegiados pela cena contemporânea. Nas palavras de Fadda (2009), nela

³¹ Preferi tratar o estudo aqui presente como uma “interpretação” das referidas encenações, em detrimento do termo “análise”, que utilizei no anteprojeto. A partir do postulado por Pavis (2008), pude melhor avaliar o termo anteriormente empregado. Para o ensaísta, a designação “análise dos espetáculos” não é das mais felizes. E completa: “analisar, de fato, é decompor, cortar, fatiar o *continuum* da representação em camadas finas ou em unidades infinitesimais, o que evoca mais o trabalho de um açougueiro ou um “despedaçamento” do que uma visão global da encenação e pela encenação. [...] Nesse aspecto, não haveria muito sentido em se falar de *análise da encenação*, já que a encenação é, por definição, um sistema *sintético* de opções e de princípios de organização e não, como espetáculo ou a representação, o objeto concreto e empírico da futura análise” (PAVIS, 2008, p.4). Portanto, o que executo aqui está muita mais próximo de uma interpretação das representações de *Barrela e Navalha na carne* do que necessariamente uma “análise”. Não obstante ao seu próprio parecer, Pavis (2008) utiliza o termo “análise dos espetáculos”, que dá título a uma de suas obras (originalmente *L'Analyse des Spectacles*).

convergem as mais variadas formas de expressão das artes do palco, incluindo as chamadas Artes Transdisciplinares, que reivindicam para si o direito de abolir as fronteiras entre as várias Artes do Espetáculo, sem desdenhar uma eventual irrupção das Artes Plásticas e das novas tecnologias. Estes cruzamentos foram sendo o ponto de chegada do trajeto percorrido por criadores aos longo do século XX, desde as experimentações vanguardistas, passando pelas provocações dadaístas e surrealistas, pelo teatro do absurdo e pelo *happening*, pelo teatro antropológico e do corpo, até às inclusões de audiovisuais e da dança, do teatro pós-moderno com a predileção pelo fragmento, aos excessos da *body art* e da *performance*, ou da modalidade que conjuga agora várias práticas, podendo servir-se de lugares não convencionais ou de espectadores involuntários numa visão encenada do cotidiano, fundamentada em intenções estéticas e artísticas (p.143).

Naturalmente, o alcance destas mudanças provocou e ainda provoca uma intensa movimentação na atividade teatral no mundo inteiro e não é diferente na cidade de Salvador-BA. Esse movimento diz respeito tanto aos trabalhos de grupos teatrais quanto de artista que atuam de maneira “autônoma” na cena teatral desta cidade. A diversidade de produções nesse contexto aumentou bastante e tem como resultado uma pluralidade de trabalhos que percorrem diferentes estéticas, poéticas e metodologias de criação.

Fernandes (2010), em estudo acerca da cena teatral contemporânea paulistana e carioca, sugere a terminologia “teatralidades contemporâneas” para designar a natureza das produções teatrais daquele contexto. O termo tenta abarcar as diferentes formas de operacionalização encontradas pela cena teatral na contemporaneidade. Embora a pesquisadora enfoque algumas produções do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, vários dos aspectos de seu estudo servem a este trabalho por se assemelharem a algumas das concepções teatrais presentes na cena contemporânea da cidade de Salvador-BA. As “teatralidades” analisadas por Fernandes (2010) têm uma herança evidente de alguns dos princípios já formulados por grupos das vanguardas artísticas históricas que, em muitos contextos, dominaram as cenas no século passado. As “releituras” atuais – ou talvez as “antropofagizações” - constituem muitos dos métodos e técnicas aplicados no emaranhado de concepções que se tornou o teatro contemporâneo. Fazem parte dessas modalidades artísticas, para citar as mais recorrentes, práticas como o teatro colaborativo, o *work in progress*, o *happening*, a performance, as pós-dramaticidades - todas elas, em maior ou menor grau, imbuídas na busca de uma nova significação para o palco a partir da exploração de espaços extra-teatrais, além de uma marcante comunicação com novas tecnologias. Dentro desse contexto, os gêneros acabaram por tomar uma forma menos “pura”, como indica Cohen (2006), para quem “o contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros:

trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena” (p.XXVII).

De maneira panorâmica cito alguns dos grupos e/ou artistas que, pelo menos nos últimos anos, têm contribuído com suas produções na constituição disso que chamo de “cena contemporânea teatral baiana”. Incluo aqui os profissionais cujas concepções artísticas – predominantemente - perpassam o conjunto de técnicas ou movimentos que podem ser adequados à já citada terminologia “teatralidades contemporâneas”. Ou ainda, “artistas que de diversas maneiras são mais espetaculares que dramáticos” (RAMOS, 2010, p.62). Entre eles cito trabalhos como boa parte dos produzidos pelo grupo Dimenti, sob a direção de Jorge Alencar (*Um dente chamado bico; Batata!, O poste, a mulher e o bambu*); alguns trabalhos da Cia. Nata de teatro, sob a direção de Fernanda Júlia (*Shirê Obá*, sobretudo, e *Ogum*); a Cia. Teatro da Queda, dirigido por Thiago Romero (*Arde, Córtex, Escape, Bacad, Breve*); a Companhia teatral Abdias do Nascimento – CAN, capineado pelo encenador Angelo Flávio (*A casa dos espectros, O dia 14*); algumas produções da Cia. Finos trapos, em especial *Gennesius – histriônica epopéia de um martírio em flor*; alguns dos espetáculo teatrais do Bando de teatro Olodum (*Bença, Áfricas, Oxente, cordel de novo?*); seria possível citar, ainda, alguns outros grupos como o Vilavox, cuja direção dos espetáculos é descentralizada (*Labirintos*, dirigido Patrick Cambpbell; *Canteiro de Rosas*, de Jacyan Castilho); O trabalho do Oco teatro laboratório do cubano radicado na Bahia, Luis Alberto Alonso, e os espetáculos *O sonho de Segismundo* e *Branca* e sua mais recente produção à frente do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves, *Outra tempestade*; A encenadora Nehle Franke e Elisa Mendes, co-diretoras de *Múrmúrios*; É importante assinalar o trabalho do coletivo Cruéis Tentadores, na figura do encenador Marcelo de Souza Brito e seu espetáculo *Guilda*; Cito, também, alguns artistas “autônomos” como é o caso do ator e diretor de boa parte de seus espetáculos, Fábio Vidal (*Sebastião, Erê – Eterno retorno*) e a igualmente atriz e diretora Carolina Kahro Ribeiro e seu *Grand Théâtre: pão e circo*; a encenadora Cristiane Barreto e pelo menos duas de suas produções: *Cacilda!* e *História de uma lágrima furtiva de cordel*. Nos últimos anos alguns grupos egressos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia tem se destacado em iniciativas esteticamente ousadas. Como exemplo mais promissor cito o espetáculo de estreia do Grupo Alvenaria de teatro, *Bakxai – sobre As Bacantes*, do jovem encenador Daniel Guerra.

Não efetuo aqui uma crítica aos grupos ou aos encenadores citados pelo fato do *corpus* desta pesquisa não comportar essa demanda. O que faço é apenas um levantamento contextual de uma pequena parcela da produção da cena contemporânea da cidade de

Salvador. O meu intuito é o de que, citando diferente grupos e artistas, se apreenda, primordialmente, a pluralidade de concepções artísticas apresentadas por algumas produções no contexto referido. A diversidade de matrizes presentes na cena teatral baiana torna possível, no sentido do sugerido por Fernandes (2010) e suas “teatralidades contemporâneas”, pensar sobre os “teatros baianos”.

Dentro desse contexto, especialmente na cena teatral da cidade no ano de 2006 e dentre as diversas montagens que compuseram aquele panorama, duas encenações me chamaram a atenção. Esse fato se deu não somente por ser um bastante interessado na obra do dramaturgo paulista Plínio Marcos, autor dos textos encenados, mas, sobretudo, pela coerência das encenações na interpretação dos “flagrantes dramáticos” (Fernandes, 2010, p.172) produzidos por este autor. São elas: a montagem de *Navalha na carne*³² da Cia. de teatro *Gente-de-fora-vem* e a montagem de *Barrela*³³, da Cia. de teatro *Gente*, com as quais ilustro as reflexões promovidas no decorrer deste trabalho.

Com a repercussão das referidas produções na cena teatral da cidade, ambas as companhias tiveram sua atuação destacada, tendo concorrido - e ganhado - importantes premiações no contexto teatral de Salvador (BA)³⁴. Ambas as companhias nasceram com base em ideários bastante ligados às questões da realidade brasileira e encontraram em duas diferentes obras de Plínio Marcos fontes de discussão acerca dos temas que motivam esses encenadores a fazer teatro. Não é de se estranhar o fato de ambos manterem ligações estreitas com trabalhos de arte/educação o que dá pistas acerca da concepção de teatro a qual estes encenadores sentem-se interessados em expandir. No entanto, isso se dá sem que noções paternalistas de produção teatral, como os didatismos ultrapassados, venham à tona, dando lugar a uma intensa investigação sob a perspectiva estética da contemporaneidade.

³² Autor: Plínio Marcos; Encenação: Juliana Ferrari; Preparação corporal: André Rosa; Elenco (1ª temporada): Cláudio Mendes, Gabriela Sanddyego, Jhoilson Oliveira; Produção: Teatro Gente-de-fora-vem/Cooperativa Baiana de teatro.

³³ Autor: Plínio Marcos; Encenação: Nathan Marreiro; Preparação corporal: Tânia Toko; Elenco (1ª temporada): André Nunes, Daniel Sobreira, Everton Machado, Heraldou Souza, Lindolpho Neto, Ruhan Álvares e Victor Kizza. Atores convidados: Daniel Calibam, Davi Maia, Franklin Rocha e Ricardo Gonzaga. Produção: Cia. de teatro Gente.

³⁴ Durante a cerimônia de entrega do prêmio *Braskem* de teatro 2006, a encenação de *Barrela* da Cia. de teatro *Gente* recebeu o prêmio de Melhor ator coadjuvante para Everton Machado, tendo concorrido, também, na categoria Melhor espetáculo. No Festival Ipitanga de Teatro, na cidade de Lauro de Freitas-BA, a montagem recebeu as seguintes indicações: Melhor espetáculo, direção, cenário, iluminação, ator coadjuvante e revelação do ano. Venceu nas duas últimas com Everton Machado (ator coadjuvante) e Tânia Toko (revelação) pela preparação corporal do grupo. Já a encenação de *Navalha na Carne* da Cia. de teatro *Gente-de-fora-vem* recebeu os prêmios na categoria Melhor direção, para Juliana Ferrari e Melhor ator para Jhoilson Sousa, no prêmio *Braskem*. *Navalha na carne* foi indicada, ainda, nas categorias Melhor ator coadjuvante, Melhor atriz, Melhor espetáculo e Categoria especial, pela cenografia.

A encenadora de *Navalha na carne*, Juliana Ferrari, define o trabalho de sua companhia como uma tentativa de

Fazer um teatro que esteja comprometido com a luta por uma sociedade mais igualitária, mais justa, com menos diferenças de classes, de tratamento entre as pessoas. E nos comprometemos com a tentativa, pelo menos, de fazer um teatro que não reforce ainda mais essas diferenças, esses diferentes tratamentos e injustiças. [...]. E sempre procuramos fazer um teatro com olhar crítico sobre a sociedade e [que] mostrasse que essas diferenças não são naturais, não são aceitáveis³⁵.

Por outro lado, a Cia. de teatro *Gente* tem sua trajetória ligada a movimentos sociais da região de Cajazeiras, bairro popular da cidade de Salvador-BA. Seu núcleo inicial de trabalho se estabeleceu com a criação da organização não-governamental Escola de Arte Gente da qual o encenador de *Barrela*, Nathan Marreiro foi um dos fundadores. A companhia de teatro *Gente* se formou dentro desta instituição, cuja trabalho, a princípio, se baseava na aplicação de atividades de educação estética por meio de trabalhos artísticas. Importante notar que alguns dos jovens atores e diretores da Escola de Arte compõem hoje o elenco da companhia. Este é o caso, por exemplo, de Everton Machado, cuja atuação em *Barrela* lhe rendeu o troféu de melhor ator coadjuvante na edição de 2007 do prêmio Braskem de teatro.

Ambas as companhias apontam a atenção que dedicam ao trabalho dos atores como ponto chave para a qualidade de suas encenações. Desse ponto de vista, a obra de Plínio Marcos exige sensibilidade social dos atores, para que o produto artístico seja contruído com qualidade. Um ator que não compreenda o universo retratado pelo autor, desenvolverá trabalhos cuja força estará sempre abaixo da necessária para que se compreenda a mensagem direcionada. Juliana Ferrari acredita que “se o ator quer falar sobre determinado assunto, e acredita naquela maneira de tratamento sobre qualquer que seja esse assunto, é possível fazer qualquer pessoa atuar organicamente e se apropriar do que está falando”³⁶.

O apuro técnico do trabalho dos atores foi umas das preocupações de Nathan Marreiro quando da encenação de *Barrela*. Durante esse período, o diretor afirma que se pautou em um trabalho que tivesse a “paciência de crescimento e formação, que tivesse muito voltado para a formação do ator. O ator que partilhasse de um treinamento muito forte de corpo, de treinamento de ator, de formação de ator mesmo”³⁷. Há nas concepções destes encenadores uma compreensão ampla da atividade dos artistas de teatro, em especial do ator.

³⁵ FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009.

³⁶ Idem.

³⁷ MARREIRO, Nathan. **Depoimento ao autor em 29 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009.

Quando ambos citam a *formação*, por exemplo, entenda-se este termo em seu sentido amplo, cuja interpretação está voltada, também, para a percepção de uma educação para a cidadania.

Diante das teatralidades possíveis na cena contemporânea, o trabalho das companhias citadas representam um extrato significativo da inquietude e pesquisa de alguns grupos baianos. Silvia Fernandes (2010) detecta esta pluralidade teatral tomando-se por base uma análise, como já disse, do contexto carioca e paulistano, que nos serve, em alguns aspectos, a uma análise das duas encenações das companhias aqui referidas. Dessa maneira, pode haver um melhor entendimento do “[...] quebra-cabeça que se tornou a cena contemporânea” (FERNANDES, 2010:41). Ao interpretar as teatralidades da atual cena, Fernandes (2010) compreende o conceito de contemporaneidade a partir do sugerido por Jean-Fraçois Lyotard - o qual tomo emprestado da ensaísta -, para quem o contemporâneo “não é uma época ou uma tendência, mas um modo de sensibilidade do pensamento e da enunciação de hoje” (LYOTARD, apud FERNANDES, 2010, p.XIV).

Fernandes (2010) aponta que boa parte das produções teatrais contemporâneas se pautam, para a concepção de seus espetáculos, na modalidade de produção conhecida como *work in progress*³⁸. Uma construção do tecido cênico baseada – dentre outros pressupostos - em um “processo” no qual “a obra vem sendo gestada” (COHEN, 2006, p.96). Nesse percurso todos são responsáveis, conjuntamente, pela criação do espetáculo. A pesquisadora demanda uma questão acerca deste tema: não será a obra em progresso a forma escolhida pelo teatro no século XXI? (FERNANDES, 2010:39). Seria arriscado e redutor da cena teatral contemporânea propor uma resposta definitiva a esse respeito. A cena teatral atual é híbrida, (essa talvez seja umas das possíveis respostas à pergunta da ensaísta) de maneira que investigar se uma ou outra forma é mais ou menos definitiva se torna, de alguma modo, contraproducente.

O modo de produção pautado na natureza grupal do trabalho teatral, como base em uma “pedagogia” da encenação menos centrada na figura do diretor, é uma característica do(s) teatro(s) contemporâneo(s). Em outras palavras, as referidas companhias pinçam elementos daquilo que a pesquisadora Silvia Fernandes (2010) considera como um marco na produção teatral contemporânea. São esses mesmos elementos que constituem as referidas “teatralidades” que propõe a ensaísta.

³⁸ Cohen (2006) enumera alguns dos procedimentos de escritura cênica na criação contemporânea. Em linhas gerais, o ensaísta propõe pelo menos cinco. São eles: a “fusão de enunciados e códigos de linguagem” (hipertexto e intertexto); a “inter-escritura” (“co-criação”, o “texto mediado por tecnologias”, “autorias simultâneas”); a utilização do “texto-partitura/texto *storyboard*”; e a “escritura em processo” (p.30-31).

3.2 A CENA CONTEMPORÂNEA: ALGUNS ANTECEDENTES

Do ponto de vista histórico, algumas das práticas a que o teatro contemporânea se atém e que alguns teóricos consideram como caracterizadoras do teatro da atualidade, tiveram seu nascedouro, como já me referi, em alguns grupos e artistas das vanguardas do século XX, ou até mesmo de movimentos anteriores a elas. Dentre estes, certamente, os trabalhos do encenador francês Antonin Artaud podem ser considerados como precursores de elementos presentes na cena contemporânea. Para além deste encenador, cito outros como Maurice Maeterlink, Meiherold, Jerzy Grotowsky, Bob Wilson, Heiner Müller, Peter Brook, Robert Le Page dentre inúmeros outros que lançaram algumas das bases da composição do que hoje podemos chamar de “teatro contemporâneo”. Esse fenômeno, a que chamo de “releitura” de poéticas já estabelecidas, nos servem para compreender que a produção teatral da contemporaneidade se comunica a todo o tempo com a “tradição teatral”. Ou, nas palavras de Fernandes, a “invenção” e a “tradição” não são incompatíveis (2010, p.40) para a cena da atualidade.

As encenações enfocadas nesta seção têm como uma de suas características, fato este que mais uma vez estreita seus laços com a contemporaneidade, a abordagem de temas caros à realidade brasileira. A realidade social, dessa forma, volta a ser um tema presente nos palcos brasileiros. No Brasil dos anos de 1960, o teatro que se produzia tinha como uma de suas dimensões a intrínseca relação e preocupação com a realidade do país à época. Evidencia-se, contudo, uma diferença entre, por exemplo, o engajamento do teatro dos “anos de chumbo” e a “autonomia e autorreferência” presentes em muitas encenações dos anos posteriores à ditadura, cuja característica marcante estava centrada em um “alto calibre estético” e em uma “baixa voltagem política” (FERNANDES, 2010, p.85).

Quanto à forma, o teatro que se produzia nos anos de 1960 acabou, por razões de natureza política, preterindo as estéticas contemporâneas da época em detrimento da linguagem “dramática”, baseada em um texto previamente escrito. Houve, naturalmente, grupos e/ou artistas que tentaram, de alguma forma, dar outros contornos à cena teatral daquele período. Talvez a forma “dramática” fosse a que melhor correspondesse aos anseios daquela geração de artistas:

Apesar dessas iniciativas, as especificidades da história da dramaturgia no Brasil, em particular, dado o seu engajamento na luta contra a ditadura civil-militar (1964-1985), fizeram com que a narrativa dramática se tornasse, por excelência, a forma mais adequada à cena teatral do período. Com isso,

outras proposições estéticas foram recebidas ora com reservas, ora dentro de um circuito limitado (PATRIOTA, 2010, p.57).

Fernandes aponta que umas das características das produções ligadas a um desejo de contemporaneidade no teatro é, justamente, a sua necessidade de um estreitamento de laços com a realidade social. Em outras palavras, a “baixa voltagem política”, foi substituído pela “vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada num confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado” (FERNANDES, 2010, p.85), adjetivos aos quais acrescentaria o “exotizado”, dado o cunho extravagante que a realidade brasileira muitas vezes assume. Portanto, há uma estreita ligação entre as obras encenadas de Plínio Marcos e o desejo assumido pelos encenadores contemporâneos de mergulhar na realidade brasileira. Dessa forma, do ponto de vista temático, a obra de Plínio Marcos representa um campo a ser bastante explorado.

As encenações de *Barrela* e *Navalha da carne* impressionaram pelo tratamento hiper-realista dado ao tema da violência, incontestavelmente presente em ambas. Plínio Marcos inaugurou no Brasil dos anos de 1960 um naturalismo fora de época e é considerado um dos precursores do “gênero” maldito no teatro e na literatura brasileira³⁹. Como autor predominantemente urbano que foi Plínio Marcos, a metáfora da selva das cidades sugerida por Fernandes - em paráfrase a Becht - ainda nos vale como tentativa de reflexão acerca do “estado de espírito” e da “inserção física do cidadão nesse caos urbano de princípio de milênio” (2010, p.71).

O desejo de se impregnar dos acontecimentos de violência e miséria presentes no tecido urbano, fizeram da cidade - da metrópole e seus problemas - um dos painéis centrais da cena contemporânea. A realidade brasileira atual continua sendo o melhor pano de fundo para que se dêem os “flagrantes dramáticos” de hoje. O próprio Plínio Marcos já havia postulado antes de sua morte que se suas peças continuavam atuais, tinha culpa o país que pouco havia

³⁹ A história da literatura mundial atesta a existência de artistas da palavra cujos comportamentos e estilos de vida se baseavam deliberadamente na desobediência contestatória e na rejeição das regras estabelecidas pela sociedade. Dentre os mais célebres autores pertencentes a este grupo, estão os poetas Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire e o Conde de Lautréamont, para citar os franceses (grupo este conhecido como *poètes maudits*, ou poetas malditos). No Brasil não chegou a haver um “gênero” maldito como me refiro no texto, no entanto, algumas figuras da intelectualidade do país se tornaram reconhecidas pelo suposto mau gosto de suas obras e pelo apreço à polêmica. Como exemplo cito João do Rio, Nelson Rodrigues, Jorge Mautner, Wally Salomão, Torquato Neto. Mais contemporaneamente poetas como Chacal, Cacaso, Ferréz, Glauco Matoso, Marcelino Freire, dentre outros, assinam suas obras sob o rótulo de “poesia marginal”. Aludo à figura de Plínio Marcos como pertencente a este grupo de artistas.

modado em relação ao apoderamento das classes subalternas. E de fato a situação de boa parte da população brasileira em nada se alterou comparando-se os anos de 1960 aos dias hoje⁴⁰.

Segundo Fernandes, “a cidade tem sido assunto predileto da dramaturgia paulista recente, que tematiza um submundo de marginalizados, prostitutas, policiais corruptos e subempregados envolvidos em tragédias de rua da metrópole” (FERNANDES, 2010, p.80). Dessa maneira, do ponto de vista temático, a obra do dramaturgo Plínio Marcos está em perfeita sintonia com os anseios da cena na contemporaneidade e é uma de suas atrações preferenciais. Nesse sentido, é importante situar as obras deste dramaturgo como predominantemente aristotélica do ponto de vista da linearidade dramática. Como contra-argumento, Fernandes sugere uma interpretação “a-histórica” do texto dramático. Essa análise leva em consideração que “uma mesma forma dramática pode ser usada em qualquer época, para a construção poética de qualquer assunto” (2010, p.154). Este postulado, no qual me baseio para interpretar as encenações de *Barrela e Navalha na carne*, encontram em Werneck concordância teórica. Para esta ensaísta, as aceções contemporânea de certas obras que foram levadas à cena teatral nos últimos anos “atribuíram ao encenador a autoridade de tornar o texto um material de extrema variabilidade” (2009, p.68). Não é de se estranhar, por exemplo, a transposição de obras clássicas da literatura (dramática, ou não) brasileira aos palcos, cujas concepções se basearam em processos contemporâneos de encenação. Devo mencionar a montagem de *Macunaíma*, executada por Antunes Filho, da obra de Mário de Andrade; os espetáculos de José Celso Martinez Correa, da obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*; a encenações de Cibele Forjaz da obra de Dostoewiski, *O idiota*, e, também desta encenadora, *Rainha(s), duas atrizes em busca de um coração*, extraído da obra de Schiller, *Maria Stuart*. Na cidade de Salvador-BA, destaco a encenação de *Policarpo Quaresma*, dirigida por Luiz Marfuz, baseada na obra de Lima Barreto; *História de uma lágrima furtiva de cordel*, dirigida por Cristiane Barreto, baseada na obra *A hora da estrela* e o espetáculo

⁴⁰ Dados do Mapa da Violência 2012 apontam que o Brasil é o país com a maior taxa de mortalidade por conflitos armados no mundo, perdendo para países como Chechênia/Rússia, Etiópia, Guatemala, Algéria, El Salvador e Timor Leste. São os mais diversos os motivos pelos quais se dão as mortes nos países mencionados: conflito territorial ou guerra civil são as principais causas na maior parte dos países que aparecem na listagem. No Brasil as causas das mortes apontadas pelo relatório são homicídios, já que o país não possui nenhuma demanda conflitiva de sua população, pelo menos oficialmente. A Bahia aparece na 7ª posição no ranking nacional de taxas de homicídios em grupo de 100 mil habitantes; no ano 2000 o estado era a 23ª colocada. Dentre as capitais, Salvador repete a mesma posição estadual, ficando em 7ª. Dentre as taxas de homicídios em municípios com mais de 100 mil habitantes, cinco cidades baianas figuram entre as 15 mais violentas, ficando em primeiro lugar no ranking nacional a localidade de Simões Filho (BA), região metropolitana de Salvador. Os demais municípios baianos que figuram na lista das “15 mais”, são: Porto Seguro (5ª posição), Itabuna (8ª), Lauro de Freitas e Eunápolis (respectivamente 14ª e 15ª posições). Fonte: WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2012: Os novos padrões da violência homicida no Brasil**. São Paulo: Instituto Sangari, 2011.

Clarices, dirigido por Nadja Turenko, baseado na obra *Um sopro de vida*, ambas de autoria de Clarice Lispector.

No entanto, as encenações de *Barrela* e *Navalha na carne*, promovidas pelas companhias referidas, utilizam nos espetáculos citados aquilo que Cohen considera como “formas convecionais de narrativa”, pautadas em uma “formalização rigorosa” (COHEN, 2006, p.XLI). Apesar deste fato, as referidas produções agregam outros discursos a essa forma de construção sem, no entanto, recair na armadilha de “trabalhos formalistas”, que por sua vez, caem no “mero esteticismo, [...], da mera especulação mental ou de experimentações estéreis, de suporte” (COHEN, 2006, p.XLI). As possibilidades da cena contemporânea são bastante vastas e é essa “hibridização” das formas que torna possível a riqueza dos grupos e estéticas em comunicação com obras, tanto do cânone dramático brasileiro - como quero considerar a obra do dramaturgo citado -, quanto de poéticas de encenação consideradas como da tradição teatral.

Importante destacar que a escrita dramaturgica contemporânea também sofreu mudanças. Fernandes aponta como uma das características de um suposto modo de escrita contemporâneo, o “escrever sucinto e direto, que se impõe como modelo de um novo teatro urbano, herdeiro violento dos romances de Rubem Fonseca e dos flagrantes dramáticos de Plínio Marcos” (2010, p.172). Em outras palavras, as referidas obras encenadas na cidade de Salvador (BA), e, por extensão, as obras mais marcantes da dramaturgia pliniana, estão em plena sintonia com a contemporaneidade e - porque não dizer-, em sintonia com a encenação contemporânea. Esse fato tem um lado interessante - sobretudo para o âmbito desta pesquisa - e outro que nos entristece como cidadãos sob a face de um país que se mostra, ainda hoje, incapaz de encontrar soluções para suas grandes questões.

Como uma presença constante na cena teatral da atualidade, e dentre as questões da realidade brasileira presentes nela, os temas como a violência surgem com certa insistência. Silvia Fernandes (2010) sugere que a encenação contemporânea tenta “escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação*, se possível sem mediações”. Portanto, o que se pretende é fazer que a cena, inclusive a social, seja vista sem “lentes embelezadoras”, como se referiu Magaldi (2003) à obra de Plínio Marcos.

Tanto na encenação de *Barrela* quanto em *Navalha na carne*, o que se nota, como não poderia deixar de ser, dado o teor dos textos de Plínio Marcos, é uma apropriação do tema da peça sem que, no entanto, o teor estético da cena se perca. A referida ensaísta enxerga certa dificuldade da cena atual em

dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização (FERNANDES, 2010, p.107).

A impressão que se tem é a de que a cena desta natureza empreende uma tarefa difícil, qual seja a de reduzir as barreiras entre a ficção e a realidade. Na cena teatral que aqui me refiro, a linha que promove essa separação entre a fábula do real é bastante tênue. Este suposto interesse na realidade tem um propósito nitidamente ideológico de “fidelidade” à realidade retratada. Esta espécie de aliança da cena contemporânea com certo discurso de defesa deliberada de “valores” revela, de certo modo, um dos interesses que alguns grupos artísticos, como os aqui estudados, mantêm. Me refiro àquilo que Fernandes considera como um apreço mais imediato do encenador contemporâneo pelo real e não necessariamente pelo realismo (2010, 185).

Em consonância com o referido anteriormente, estudos como o de Ramos assumem - baseado nos postulados do teórico marxista Guy Debord – que “falar do espetáculo é, também, falar sobre o real, mas é, principalmente, falar de uma operação de ampliação, duplicação, transposição do real” (2009, p.92). Diante da encenação contemporânea, o real acaba por ser visualizado quase que como um caleidoscópio de possibilidades que tem a capacidade de manipulá-lo.

Do ponto de vista dramaturgico, as obras de Plínio Marcos defendidas cenicamente pelas companhias de teatro baianas *Gente* e *Gente-de-fora-vem* estão imersas neste desejo de impregnar a cena de um teor político incontestavelmente presente em ambas. É interessante notar o valor dos temas alavancados por Plínio Marcos, abordados com tal vigor que - no caso de *Barrela*, há mais de 50 anos, e no caso de *Navalha na carne*, há mais de 40 - ainda demonstram uma capacidade provocativa imensa, também para se pensar a cena contemporânea. No entanto, um bom texto não pressupõe uma encenação de qualidade. Pelo menos não para o que estabelece o “estatuto” da atual cena teatral.

Algumas dramaturgias contemporâneas, a exemplo da produzida por Plínio Marcos, querem dar seu próprio testemunho sobre o tempo em que vivem. Tempo este marcado por uma exclusão social que, como refere-se Fernandes, transforma os dramaturgos da contemporaneidade em “mais do que jornalistas de seu tempo”, em “antropólogos experimentando, por dentro, os flagrantes exibidos no palco como “peças-paisagens” urbanas (2010, p.185). Naturalmente estou me referindo aqui a uma dramaturgia, digamos, deslocada, pelo fim aparente a que o texto dramático serve na cena atual. A encenação contemporânea

não suporta uma atividade dramaturgica cujo molde se baseia em um texto pré-estabelecido que deve ser “posto de pé”. A composição do drama na atualidade coincide, muitas vezes, com uma “dramaturgia em processo”, cuja construção é feita conjuntamente pelos atores, diretor e dramaturgista no decorrer da criação do espetáculo.

No caso das encenações baianas de *Barrela* e *Navalha na carne*, cuja produção se deu tomando-se por base obras da dramaturgia brasileira pré-existente, o tratamento dado ao teor da cena supera este fato. Não há nenhum tipo de contradição em se montar obras consideradas “clássicas” como base para concepções contemporâneas de encenação. Encenadores como Robert Wilson e Heiner Müller - este último apontado por Ramos como “o modelo mais acabado” de um teatro “pós-dramático” (2010, p.62) - construíram montagens com base em textos da dramaturgia clássica. Tanto Nathan Marreiro quanto Juliana Ferrari demonstraram habilidades em colocar seus desejos e pesquisas pessoais em diálogo com o universo que o autor retrata em suas obras. E este é uma dos pressupostos da encenação que se deseja equiparar com o seu tempo: o diálogo constante entre criadores, seja eles atores, dramaturgistas, ou os responsáveis pelos aspectos técnicos do espetáculo, capitaneados pela figura do encenador: “Privilegia-se, na nova cena, o criador – em presença -, sua voz autoral, em que se acumulam as funções de direção, criação da textualização de processo” (COHEN, 2006, p.XXVIII).

Este novo caráter que adquire a dramaturgia, que serve à cena - e não o contrário - está associado à noção de “discurso espetacular”, que é a chave de leitura para a cena contemporânea. O discurso da cena, ou espetacular, está ligado ao tratamento da encenação como geradora de sentido em si mesma ao mesmo tempo em que articula o espetáculo a uma gama de intensidades possíveis (RAMOS, 2009, p.99).

Ramos refere-se à distinção aristotélica entre o *mythos* e o *opsis* para avaliar a produção teatral contemporânea. O *mythos* é o elemento “literário da tragédia – sua estrutura narrativa, ou trama” (2009, p.95), em outros termos, o que é próprio do texto. Nesse mesmo sentido, Cohen (2006) sugere que o *mythos* é o que dá o “preenchimento de significação” à encenação. Por outro lado, o *opsis* é “o elemento da materialidade e visualidade do espetáculo trágico” (2009, p.95). Para o ensaísta, há uma predominância do *opsis* aristotélico em detrimento do *mythos* no teatro produzido em nosso tempo. Para o autor, essa predominância

[...] configura uma teatralidade expandida para todas as artes performativas e, representa uma mudança radical de paradigma frente à reflexão aristotélica da *Poética*, mas não implica necessariamente que uma noção como a de *mimesis* se esgote como conceito operador (RAMOS, 2009, p.99).

Deste modo, é a partir da noção de “desempenho espetacular” (RAMOS, 2009, p.89) que vislumbro as encenações aqui enfocadas. Ambas têm como ponto de partida textos do cânone da literatura dramática brasileira; no entanto, a noção de “desempenho espetacular” fornece dados importantes para que se reflita a respeito do tratamento dado a esses espetáculos por seus respectivos diretores. Apesar da importância do texto nas encenações citadas este tona-se parte do conjunto da cena, que não mais se baseia em sua centralidade. Deste modo, o espetáculo, deixa de ser “acessório” do texto tornando-se “objeto intrínseco” em si (RAMOS, 2009, p.92). Por outro lado, o texto de Plínio Marcos, dada a sua atualidade e pertinência está, como acredito, em plena sintonia com o as mais contemporâneas tendências teatrais. Supera-se, com isso, a possível limitação que se poderia associar às obras deste autor, considerada por muitos como datadas, tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista da forma. Reflexões desta natureza parecem interpretar a obra deste dramaturgo com base em um viés caolho e raso.

3.3 A CENA CONTEMPORÂNEA: O FOCO NA ENCENAÇÃO

O ponto de partida para que se pense o teatro contemporâneo é, deste modo, a encenação, “considerada como linguagem no espaço e em movimento” diante da qual se estabelecem todas as “possibilidades de realização do teatro” (ARTAUD, 2006, p.46). Alguns procedimentos de criação cênica, sobretudo os mais recentes, privilegiam em sua elaboração o texto cênico em detrimento do texto dramático, que passa a ocupar um menor espaço dentro desta hierarquia (COHEN, 2006, p.27). Nesse sentido, o texto dramático “não é mais o depositário de sentido à espera de uma encenação que o exprima, o interprete, o transcreva [...]” (PAVIS, 2008, p.69). É baseado nesses pressupostos que promovo as interpretações aqui pautadas. O encenador francês Antonin Artaud, como um dos precursores da encenação da contemporaneidade, legou o postulado que muitos partilham em suas práticas nos dias de hoje: “É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda a criação teatral que será constituída a linguagem-tipo do teatro” (ARTAUD, 2006, p.106-107).

A concepção que Pavis fomenta a esse respeito amplia a compreensão da terminologia comumente utilizada. Para o ensaísta, tanto o texto dramático quanto o texto espetacular devem ser compreendidos como conjuntos de “intertextualidades” (2008, p.32)

presentes em ambas, separadamente, e, também, na relação que elas estabelecem com a cena. Dessa maneira, a encenação, de certo modo, “desloca” o texto, e pode ser concebida - segundo o mesmo autor -, como “um discurso paralelo ao texto” (2008, p.33).

Algumas das “chaves” que utilizo para promover as interpretações aqui presentes se baseiam na proposta de roteiro de análise de espetáculos sugerido por Pavis. Na tentativa de melhor encaminhar este estudo, selecionei alguns dos itens que considero dos mais importantes para contemplar o “discurso global” (PAVIS, 2008, p.120) das encenações de *Barrela* e *Navalha na carne*. São eles: a “leitura da fábula” que as encenações realizam; aspectos relativos ao texto nas montagens e “elementos gerais” que compõem a cena, passíveis de serem analisadas pela via da semiologia (2008, p.120-121-122).

Os encenadores de *Barrela* e *Navalha na carne* promovem com suas peças um exemplo da intertextualidade a que Pavis se refere. Para o ensaísta, a exposição de um mesmo texto dramático e espetacular a um novo “contexto social”, ou seja, “a outros textos e discursos apoiados no real por dada sociedade” (2008, p.33) modifica sobremaneira as possíveis leituras que uma mesma obra pode suscitar. Portanto, quando *Barrela* e *Navalha na carne* são montadas na cidade de Salvador-BA, essa mudança de contexto, por si só, promove transformações nas chaves de leitura que o público pode ter, correspondendo ao que Pavis chama de “ideologização do texto dramático e da representação” (2008, p.32).

A partir do conceito de “ideologização” sugerido por Pavis (2008), Fernandes (2010) atribui como uma das características do teatro contemporâneo sua estreita ligação com os temas da atualidade. Naturalmente a temática pliniana transborda quando vai à cena, não sendo diferente nas encenações referidas: tanto em *Barrela* quanto em *Navalha na carne* a composição dos discursos espetaculares faz da cena um lugar privilegiado, considerando-a como “todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentido para o espectador” (PAVIS, 2008, p.21); em outros termos, todos os elementos que compõem a encenação, ao qual é possível acoplar um significado para o conjunto da obra. Ela torna-se uma das grandes fontes geradoras de sentido para o teatro contemporâneo. Nas referidas encenações, especialmente, e levando-se em consideração a urgência dos temas abordados por Plínio Marcos em ambas, a cena surge como “um espaço de provocação, reflexão e proposição”⁴¹. E é este um dos desejos de companhias como as aqui referidas nos dias de hoje: produzir, além de bons espetáculos, chaves de reflexão sobre o momento histórico em que vivemos. No Brasil em especial, esta concepção torna-se quase que inevitável, tendo em

⁴¹ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

vista os indicadores sociais que vivenciamos cotidianamente – e embora nos últimos anos tenhamos presenciado alguma mudança neste quadro, esta é ainda pequena diante dos avanços que o país necessita.

André Rosa, assistente de direção e preparador corporal do espetáculo *Navalha na carne*, lembra que “em Plínio só os subalternos falam”⁴². Em outros termos, o autor criou, no texto e na cena, espaços para que a voz dos que antes sequer possuíam este direito fosse ouvida. Neste espaço, figuras consideradas subalternas

podem se posicionar, organizar ideias, opiniões acerca da sua situação, das regulações e ordens que não os consideram como indivíduos participantes, mas animais, objetos do desejo e da intensa manutenção dessa diversão de classe que anda de mãos dadas com os preconceitos de raça, sexualidade e de gênero, que fazem a performance dessa ideia de nação tão bem alicerçada na unidade e no progresso em detrimento de qualquer iniciativa de uma inserção crítica que olha essa nação como uma encenação diária da destruição dessas subjetividades⁴³.

Em cena estes aspectos surgem traduzidos em violência e agressividade, acompanhadas de doses de sordidez quase espontânea de algumas das personagens. Talvez isso retrate bem aquilo que Fernandes (2010) chama “realismo cru” (p.172) presente na dramaturgia de alguns autores contemporâneos, dos quais Plínio Marcos pode ser considerado um dos precursores. A cena em *Barrela* e em *Navalha na carne* está envolvida pela cruzeza e pela crueldade que os flagrantes plinianos promovem. Do ponto de vista do que reflete a citação anterior, a “destruição das subjetividades” que a sociedade brasileira agencia é um dado importante para que se compreenda a explosão violenta de parte das classes menos favorecidas. O uso da força e da coerção pode ser interpretado como uma atitude diante de vida, tomada por alguns daqueles que têm diariamente a sua “subjetividade destruída”⁴⁴. A partir daí, cria-se uma espécie de círculo vicioso dentro do qual o subalterno, muitas vezes, reage reproduzindo atitudes de subjugamento diante do outro: “destruído e aniquilado como indivíduo, não vejo o outro que também é aniquilado, por ser negro, mulher, ou homossexual”⁴⁵. Essa manifestação de despreço fica evidente, por exemplo, quando surge uma presença “estranha”, como o Garoto currado em *Barrela*. Diante disso, o “uso da

⁴² ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

violência como atitude eficaz para conseguir sempre o que se almeja”⁴⁶ acaba por se tornar parâmetro de conduta em um ambiente hostil.

Dentro desse contexto, a palavra toma uma importância nas encenações referidas, dado o teor quase grotesco que elas adquirem. Diante de uma situação social abalada por uma realidade na qual figuram os pertencentes à “ralé brasileira”, como provocativamente sugere Souza (2010), o palavrão e o baixo calão adquirem uma grande proporção, sobretudo dentro da cena. No entanto, a linguagem “rasteira” nestas encenações, adquire, além do teor estético, uma dimensão politizante. Diante do público, a cena é a responsável por desestabilizar “a linguagem oficial vigente, a linguagem do ‘bom gosto’, da ordem, do recato. [...] Plínio Marcos inverte os valores, as regras, despolariza questões tão bem definidas”⁴⁷. Levando-se em consideração as personagens que direcionam seu discurso em tais encenações – aqueles que sempre foram vistos como subalternos - a dimensão politizante destas obras ganham ainda mais evidência.

Em *Barrela*, a predominante presença masculina adquire um teor próximo do grotesco em certos momentos. Boa parte dos jogos psicológicos criados Plínio Marcos nesta obra dão-se sempre pela via da sexualidade. A todo o tempo e pelos motivos mais banais alguma das personagens sugere que se “enrabe” alguém. Desse modo, os corpos masculinos aparecem em toda a sua virilidade para que aquelas figuras reafirmem constantemente o poder do macho que, supostamente, possuem. Com frequência e sem motivo aparente, as personagens roçam suas mãos em seus sexos. As opressões que sofrem todos ali presentes - e que todos desejam delegar a outrem - caminha sob o viés da reafirmação heterossexual, mesmo que para isso seja necessário “currar” algum colega de cela.

Para além disso, a reafirmação heterossexual é levada às últimas consequências com o assassinio da personagem Portuga pela personagem Tirica, motivado pelo fato do primeiro ter relatado a todos da cela uma relação sexual que o segundo tivera nos tempos do reformatório com Morcego, um outro detento do mesmo presídio. Plínio Marcos coloca em cena - além do estupro - a morte de Portuga a golpes de “colher”, ato diante do qual nenhum dos outros detentos se mobiliza na tentativa de impedi-lo. Em cena, a catástrofe, que é vista como um elemento do campo do “inesperado, devastador e generalizado” (PAVIS, 2008, p.80) aparece como uma saída possível e coerente, sendo capaz de pôr “a nu as falhas e fraquezas de uma sociedade e de uma cultura” (PAVIS, 2008, p.80). Desse modo, Tirica lava

⁴⁶ ROSA, André. *Apontamentos sobre a encenação de Navalha na carne do teatro Gente-de-fora-vem*. Salvador, 2006.

⁴⁷ Idem.

a sua honra com sangue de um dos colegas de convívio estando certo de que agiu bem ao defender a sua moral. Mais uma vez, a opressão sofrida por um – que é igual à sofrida pelos demais – é projetada no outro, sempre em forma de uma violência física, da dor.

3.4 **BARRELA, NAVALHA NA CARNE E O LEGADO DE ARTAUD**

Todo o ambiente a que estas encenações referem-se remonta, de algum modo, ao universo do encenador francês, Antonin Artaud. Longe de afirmar que este homem de teatro e Plínio Marcos produziram suas obras pautados nos mesmos princípios, devo assumir que identifico zonas de convergência entre a obra de ambos. Do ponto de vista a partir do qual estamos interpretando a cena contemporânea, cuja principal característica é a concatenação de diferentes poéticas sem que elas se contradigam – a hibridização – a obra de Artaud, certamente, é uma das que, de maneira profunda, marcou o fazer teatral do século passado, sendo fonte de inspiração para inúmeros encenadores contemporâneos.

As encenações de *Barrela* e *Navalha na carne* têm como uma de suas características o poder perturbador dos sentidos (ARTAUD, 2006, p.24). Esta alteração acontece, no caso das referidas encenações, em duas dimensões: a estética e a, mais uma vez, politizante. E o teatro deve provocar agitação sempre com a finalidade de fazer os espectadores pensarem a si e a realidade a que estão atrelados. Deste modo, “a ação violenta e imediata que o teatro deve ter” (ARTAUD, 2006, p.95) encontra eco importante na obra de Plínio Marcos e, de maneira mais direta, na natureza das encenações que Nathan Marreiro e Juliana Ferrari construíram.

Há em ambas as encenações uma agressividade gerada pelos universos retratados e que chegam à cena com muita força. Assim, o teatro se manifesta como um ambiente de revelação no sentido artaudiano, revelação esta que se refere à “exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 2006, p.27). No que se refere às obras estudadas, este grau de perversidade é, em certa medida, mantido pela condição de miséria à qual as personagens são subjugadas. Rosa se refere a este fato como uma espécie de “*catarsis*” diante da qual a imposição é a mantenedora da submissão do ser supostamente mais fraco⁴⁸. A ação geradora da violência nas encenações parte das referidas personagens

⁴⁸ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

que necessitam de atitudes impositivas em seu processo de busca por uma subjetividade perdida. Portanto, “toda essa agressividade gerada é direcionada para os seus pares, indivíduos que vivem na mesma frustração, numa revelia de sua condição de subalternos”⁴⁹. A referida “catarsis” acaba por se tornar, dentro do contexto do enredo dos espetáculos, uma espécie de “catarsis social” com a qual todos se reconhecem em maior ou menor medida. Todos nós fazemos parte da mesma sociedade que, no entanto, responde de maneira diferente aos cidadãos em geral.

O mundo retratado por Plínio Marcos possui muito do universo teatral desejado por Artaud, um mundo cuja lei está baseada no mal (2006, p.120). Essa reflexão ancora-se no fato de vivermos cotidianamente como prisioneiros de nosso modo de vida, indiferentes ao outro. Assim como os seis homens confinados de *Barrela*, acabamos por viver sob o jugo das amarras que nós mesmos criamos e sem as quais, talvez, não saibamos viver. Desse ponto de vista, a crueldade – para usar um termo caro a Artaud - do mundo se manifesta. E, seguindo o pensamento do teatro artaudiano, a pior das crueldades não é aquela que exercemos uns contra os outros, mas aquela que “as coisas podem exercer contra nós” (ARTAUD, 2006, p.89). Como “as coisas”, compreendo, também, o próprio mundo e a feição contemporânea que damos a ele. Embora ele e suas amarras existam, o teatro – e aí é possível incluir o teatro contemporâneo - nos lembra, como sonhou o referido encenador francês, que “não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças” (ARTAUD, 2006, p.89). É possível associar à natureza do teatro contemporâneo a referida citação. Como acreditava Artaud, o teatro manifestaria a sua real feição na medida em que mostrasse esse ideal.

Efetuo aqui uma aproximação entre o teatro da crueldade, sob a perspectiva do pensamento artaudiano e as encenações de obras do dramaturgo Plínio Marcos. Este entrechoque de pensamentos leva em consideração a estreita ligação entre as poéticas lançadas por estes artistas e, como opção deliberada desta pesquisa, um tema da contemporaneidade, a violência, manifestada fortemente tanto em *Barrela* quanto em *Navalha na carne*. Tomo aqui o conceito de crueldade com base em um viés, como não poderia deixar de sê-lo, politizante. Uma crueldade que atinge tanto o agredido quanto o agressor e que respinga na plateia que presencia tal fenômeno. Em outros termos, uma crueldade plenamente consciente de sua função. Nas palavras de Artaud,

⁴⁹ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão 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 (2006, p.118).

As concepções do encenador francês estão, como acredito, em comunicação direta com as atuais concepções de encenação. Quando me refiro ao teatro contemporâneo, naturalmente estou me referindo a uma parte do teatro que se faz nos dias de hoje. É importante notar a variabilidade de concepções, modos de operação e poéticas existentes em qualquer cena teatral, como já me referi no início desta seção. No entanto, e de acordo com a maneira como interpreto pelo menos duas encenações da atualidade da cena teatral da cidade Salvador (BA), nos postulados de Artaud é possível encontrar dados que, em boa parte, desvelam o que considero como uma das gêneses da cena contemporânea.

Uma maior e mais declarada politização do que se leva ao palco é uma dessas marcas. Artaud sugere que o interesse provocado pelos temas da atualidade são provocados por um suposto “estado de ebulição moral em que eles fazem os espíritos caírem, o grau de extrema tensão. É o estado de caos consciente em que não param de nos mergulhar” (2006, p.136). O paroxismo a que chegou a violência nas cidades brasileiras, talvez, seja um exemplo relevante do que o autor citado se refere. As reportagens cênicas que Plínio Marcos retratou, e por consequência as encenações referidas, são fontes importantes para que melhor se compreenda o referido “caos consciente” no qual estamos imersos.

A encenação contemporânea nos moldes apresentados, dado o seu teor estético e ético, captura o que Cohen (2006) chama “espírito de época”, ou o *Zeitgeist* da contemporaneidade. Vivemos em um momento da história cujas barreiras de espaço/tempo, culturais, tecnológicas são cada vez menores. Fica evidente que a relação que o teatro mantém tanto com o que é, digamos, exterior à arte, quanto com as modalidades artísticas – inclusive aquelas que não compõem o universo das artes cênicas – baseia-se sempre num limiar. A própria preocupação com a abordagem de temas demandados pela realidade em que estamos inseridos demonstra o teor ético com o qual se ocupa o espírito de nosso tempo: a “busca da realidade, enquanto superação – espaço de formação/configuração – é premissa da modernidade” (COHEN, 2006, p.110). Em outras palavras, a contemporaneidade permitiu ao teatro - e de uma maneira mais ampla, às artes de um modo geral - um campo cada vez mais fronteiriço, diante do qual a referida hibridização é gerada.

Quando abordo sob esta perspectiva as encenações de *Barrela e Navalha na carne*, compreendo-as como pertencentes a essa zona de fronteira em que se encontram

alguns teatros do nosso tempo. A cena contemporânea, campo no qual a “pureza” de formas é cada vez mais difícil de ser encontrada, é arena estabelecida para que diferentes artistas e/ou pesquisadores possam expressar suas ideias. O teatro existe para que, além de fruí-lo, possamos pensá-lo com as ferramentas teóricas que temos em mãos.

As encenações dos textos referidos deslocam, de certo modo, as “hierarquias clássicas texto-ator-narrativa” (COHEN, 2006, p.XXIV), sem no entanto se desfazer delas. Por outro lado, o modo de operação do processo de encenação em si demonstra o referido deslocamento. Há no próprio ideário das companhias referidas uma concepção diferenciada dos trabalhos dos atores, que influencia no resultado estético que propõem aos espectadores. Dessa maneira, a encenação contemporânea propõe uma pedagogia do trabalho teatral pautada em um modelo descentralizado de construção.

3.5 **NAVALHA NA CARNE: UMA “RINHA DE GALO”**⁵⁰

A partir da cenografia de *Navalha na carne*, o público era convidado a assistir a uma espécie de rinha de galo, na qual os atores se digladiavam ao dizer o texto do autor santista. A cenografia era composta por uma arena semelhante a uma gaiola com capacidade para pouco mais de 30 pessoas no centro da qual “desfilavam” três personagens do submundo brasileiro. A carga dos diálogos plinianos em conjunto com a cenografia pouco convencional e acentuadora da carregada situação dramática doavam à cena um “discurso espetacular” (RAMOS, 2009, p.99) sintonizado com as preocupações da encenação contemporânea.

A referida encenação aconteceu, em sua primeira temporada, em uma das salas de aula da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA, dentro da qual era montada a “gaiola”. Esta decisão da direção do espetáculo em não assumir a “caixa preta” como essencial para que se conte a história daqueles três personagens demonstra a opção estética escolhida. Naturalmente esta opção pode ser considerada como de ordem conceitual, o que demonstra “não só uma concepção de teatro, mas uma atitude em relação à vida e à cidade no contexto contemporâneo” (COSTA, 2006, p.59).

Dentro do jogo proposto na encenação, a cenografia em si funciona como um marco na concepção daquele universo retratado. No dizer de Fernandes (2010), uma

⁵⁰ O termo foi extraído de uma das fala da encenadora Juliana Ferrari em depoimento colhido pelo autor: FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009

“cenografia sociométrica”, capaz de, no jogo cênico e na relação criada entre os atores e o público desvelar a natureza de algumas relações sociais.

A cenografia de *Navalha na carne* ganha um significado simbólico preponderante para além do teor político da descentralização da cena do edifício teatral. A arena na qual são expostas as relações desgastantes de três figuras marginalizadas funciona como um resumo da situação em que parte da população do Brasil vive. O *Huis-clos*, como sugeriu Sartre⁵¹, é uma arena privilegiada para que sejam melhor visualizadas algumas das mazelas humanas. Em um sentido mais amplo, a natureza do jogo psicológico tramado por Plínio Marcos é de ordem humana – em detrimento da situação social em que se vive. No entanto, a falta de perspectivas em relação ao futuro (condição, aliás de todas aquelas personagens enjauladas), amplifica o teor violento da cena proposta. Há em ambas as encenações uma metáfora em comum, relacionada ao espaço em que a ação se dá, que evidencia a clausura em que vivem aquelas personagens. Tanto em metáfora como concretamente (a gaiola de *Navalha na carne*, a prisão em *Barrela*) as amarras e o sufocamento presente nas personagens se fazem notar pela forma como o espaço cênico é construído.

A cena inicial de *Navalha na carne* propõe ao público (quase incitando-o) uma relação diferente entre atores e plateia. Nela o elenco, num bailado provocativo e inusitado, se relaciona com o público convidando-o a adentrar a gaiola/rinha ao som da música “Som do inferno” dos Detentos do rap⁵². Os atores sugerem posições sensuais para a dança e

⁵¹ Refiro-me ao texto dramático *Huis-clos* (em português, *Entre quatro paredes*) do filósofo existencialista francês, Jean-Paul Sartre. A peça gira em torno de três personagens - Garcin, Estelle e Inês – condenados ao inferno da convivência eterna, cerradas em um cômodo. O vazio existencial das personagens é revelado ao decorrer da trama, demonstrando suas fraquezas e limitações diante do diabo sem calda e chifres, o próprio humano que são. Aludo à esta obra dada à similitude com *Navalha na carne*. O crítico Décio de Almeida Prado (1987) chegou a referir-se à esta obra como o “*Huis-Clos* dos pobres” (p.217).

⁵² A letra do rap, apesar de imensa, merece ser aqui transcrita. “Som do Inferno” – Detentos do Rap: “Do lado de lá não adianta gritar/ esforço é inútil não vão te escutar/ de dentro dos muros eu observo o que acontece/ neste mundo sujo e paralelo/ não sei da onde veio nem como surgiu/ maldade desonestidade puta que pariu/ universo do Lúcifer/ cobra coral/ mundo do crime legião do mal/ eu quero me livrar eu quero sair/ eu quero esquecer de tudo por aqui/ porque ali não faz pá ali não faz pum/ são dois caras e quatro facas/ uma rua de número 10 do carandiru/ lugar abominável horrível/ lugar temeroso/ vidas humanas tiradas igual a de um porco/ e o sangue escorre junto aos esgotos/ santa madalena no pé do altar/ ilumina o meu redor quando eu precisar/ eu tenho a minha missa de corpo presente/ e lavo o meu corpo com água ardente/ não vai me purificar e nem lava a minha alma/ mas vai evitar que minha cabeça role pelas escada/ fim de semana dia de visita/ muito sorriso no rosto muito homicida/ uns vê as esposa outro vêem os filhos/ um rosto familiar sempre é bom neste lugar maldito/ mas é bom se ligar/ se der o milho na visita é lamentável fatalidade/ segunda feira é sem lei/ vão beber o seu sangue na maior maldade/ o clima pesa o tempo fecha/ lugar não se encontra pra escapa/ desta selva de pedra/ rebelião acertos de conta/ batida do choque eu vou passando/ pelo vale da vida e pela sombra da morte/ eu sou só mais um envolvido até a alma/ leão de ferro nesta porra petrificada/ no meu rosto ninguém nunca bateu/ graças a deus/ a minha honra eu guardo com a minha vida/ a minha cadeia é oito mas ela se multiplica/ eu tenho meu veneno para destilar/ e ele pode ser mortal se precisar/ um mano sangue bom tava indo embora/ de vencida e fez a cena nem um pá/ agora ele tem um 121 para sumariar/ cada lugar um lugar cada lugar uma lei/ besteira a própria lei é você quem faz/ para sobreviver no mundo do satanás/ um sorriso na cara o odor da morte/ no corpo 2448 um pior que o outro/ eu tenho que ficar mais ligeiro eu tenho que me livrar/ tem uma pá de pé de breque aqui pra

movimentações que podem facilmente ser associadas ao entorpecimento dos usuários de drogas, desenvolvida numa relação voyerista de quem se sabe observado. Para Rosa, a cena

Consiste em direcionar o público para uma sala, [...], onde há uma espécie de jaula, um galinheiro – um quadrado de 5m por 5m, todo feito de restos de madeira, sarrafos, objetos de demolição, com uma portinha que está aberta convidando o público para adentrar ao som de Detentos do Rap [...], muito alto, tocando num radinho, tipo micro-system, que se localiza dentro do circo armado. Nessa jaula-galinheiro estão três personas, dançando, exibindo-se entre si e, com a chegada dessas novas visitantes [...]. Essas personas começam a exibição de seus corpos para esse público através da persuasão, da sexualidade, do erotismo como uma via possível de agradar os que estão adentrando ao recinto. A cena dura em torno de 3 minutos, onde uma prostituta, um cafetão e um homossexual, dividem pessoas, atenção, num jogo de oferta e procura⁵³.

A arena aberta pela encenação sugere uma interpretação da própria sociedade em que vivemos. Na dança das personagens revela-se, segundo Rosa, um universo de “possibilidades” para que perceba “como a Nação é construída”⁵⁴. Nesse sentido, a cena possibilita, de certa forma, um olhar mais crítico sobre o lugar que os marginalizados ocupam em nossa sociedade. O discurso padrão “enrijecido”, “classifica os subalternos como um extrato social degenerativo”⁵⁵. O valor que a descrença adquire diante das promessas de futuro inviabiliza “qualquer possibilidade de organização e de atitude”⁵⁶ por parte das

atrasar/ será que este ano eu saio de condicional/ será que em casa eu vou passar o natal/ os direitos humanos pra nós é cruel/ para as autoridades somos só papel/ com tantos espelhos vocês não enxerga/ cidade pombal por você espera/ siga a minha sombra seja a minha imagem/ logo você será só mais um triagem/ zona norte oeste leste sul/ cohab carandiru você será só mais um/ vestido de mulher senão tiver atitude/ ladrão que é ladrão não nunca se ilude/ o sistema abala mas ele não me intimida/ camaradas é uma coisa/ inimigos eu não perco de vista/ eu sou um cara pacífico se é que você me entende/ ao mesmo tempo sou estimulado/ e radiado pela maldade da mente/ se pra você tá legal eu to muito louco dessa vida/ seu currículo criminoso eu rasgo e mijo em cima/ um moleque primário era humildão/ e foi estuprado no oitavo pavilhão/ não teve atitude não mostrou instinto/ e foi morar no pavilhão quinto/ chegou o grande dia/ estou indo embora fulano riu primeiro/ primeiro ele chora/ eu mando e me salvo pro seu camarada/ logo ele vai embora em um caixão de lata/ eu não acredito ele não é o cão/ ele está lá na rua/ e eu estou na detenção/ terça feira seis horas fulano carta agora/ você vai embora em um caixão de lata/ eu matei a sua mãe sua mulher e seus filhos/ com seu pai e seu irmão é o oitavo homicídio/ a notícia foi foda não agüento a pressão/ estuprador de cadeia morreu da detença/ do lado de lá não adianta gritar/ o esforço é inútil não vão te escutar/ estou na minha andando no campo sigilosamente/ eu estou pensando se jogo a tia em uma das muralhas/ mas a minha cabeça os guardas estraçalha/ deixa isso para lá eu não vou dar o motivo/ lá da muralha eles não erram um tiro/ às vezes eu quero aprender a voar/ para escapar deste lugar/ no mundo cadeia lá se vegeta/ abala sua mente como atmosfera/ almas desviadas perdidas penadas/ do seu universo o lucifer dá risada/ diz o mandamento ame uns aos outros/ mas até pela sombra voce pode ser morto/ novela real e a globo não mostra/ a loção francesa lá fede a bosta/ pilantra safado estuprado dá o rabo/ e o código do crime aqui é embaçado/ o meu lema é um só e ele não se converte/ eu prego a verdade e o crime no "rap"/ é sinfonia satânica chega mais perto detentos do rap/ o som do inferno”.

⁵³ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de Navalha na carne do teatro Gente-de-fora-vem**. Salvador, 2006.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

populações subalternizadas. Mais uma vez, é a cena e o universo retratado por Plínio Marcos que retratam a situação dessas populações.

A montagem de *Navalha na carne*, segundo a diretora, Juliana Ferrari, propicia a realização de “um teatro feito com pouca coisa”⁵⁷. Para a encenadora, ainda, a obra de Plínio Marcos “ajuda o teatro a sair da caixa preta, desses dogmas que imperam muito aqui na Bahia”⁵⁸. A cena contemporânea, de um modo geral, forjou, em sua maneira de lidar com os modos de produção, elementos que fazem parte daquilo que é indispensável ao fazer teatral. Refiro-me, por exemplo, ao aparato técnico que a referida encenação dispensou. Há um caráter deliberadamente ideológico quando se assume concepções de espetáculo desta natureza. Por outro lado, é importante mencionar a dificuldade que alguns grupos enfrentam, sobretudo os de menor porte, para manter-se em cartaz ou até mesmo para produzir espetáculos cujos recursos financeiros sejam maiores. Tanto *Barrela* quanto *Navalha na carne* foram geradas a partir uma pequena produção, e, juntamente com isso, um financiamento igualmente sofrível.

Não obstante as condições pouco favoráveis de construção dos espetáculos estudados, o nível das encenações alcançaram um elevado grau qualitativo. Certamente, a escolha de um espaço alternativo para a encenação de *Navalha na carne* a tornou muito mais “coerente com a proposta do texto”⁵⁹. Uma fala do iluminador e ator José Carlos N’gão, sintetiza o espírito que a montagem adquiriu; ao assistir a um dos ensaios da peça, disse: “Acho que se Plínio Marcos visse *Navalha na carne* assim, era exatamente assim que ele pensou em montar”⁶⁰. Longe de considerar que há uma maneira “certa” para se montar uma obra do autor santista, creio que a mencionada fala de N’gão apreende o que para mim é importante nesse contexto – acerca do que a diretora Juliana Ferrari dá pista: o estreito “comprometimento com as lutas sociais” que tinha Plínio Marcos e que a encenação soube captar de maneira exemplar.

Tanto em *Navalha na carne* quanto em *Barrela* os atores vivem aquilo que Fernandes (2010) chama de uma “aterrorizante auto-exposição”. O excesso produzido pelas imagens desgastadas daquelas personagens chega a um patamar que beira ao grotesco. De certa forma a cena contemporânea possui um apreço pelo grotesco sobretudo quando algumas formas teatrais assumem uma linguagem de cunho “hiperrealista”. Esta é uma característica comum às obras plinianas: os corpos, por exemplo, em ambas as encenações são sempre

⁵⁷ FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

muito expostos, ainda podendo ser considerados vulgares. Os hábitos daquelas personagens são sempre muito excessivos, talvez como um reflexo do próprio excesso que sua existência representa perante o olhar de parte da sociedade. Rosa capta bem a cena em que a personagem Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, lava sua genitália, e “ao mesmo tempo lava os suvacos, o rosto, e enxuga tudo na mesma toalha”⁶¹. Este autor identifica uma “deformação no aspecto”⁶² dessa personagem, nesse momento em especial. No entanto, também Vado, Veludo e os presidiários de *Barrela*, em muitos momentos da encenação se zoomorfizam, sobretudo nos momentos em que a regra é atacar para se proteger. Por exemplo, Neusa Sueli, embora subjugada pelo cafetão, não mede esforços ao ameaçá-lo, com a navalha que leva na bolsa, em punho; O cafetão por sua vez, também, adquire feições de fera quando das sessões de humilhação que submete Neusa Sueli e Veludo; Tirica ganha contornos ainda mais cruéis quando avança sobre Portuga e esgana-o. Em cenas de vigor quase insuportável são exibidos peitos, umbigos, bundas, genitálias, gritos, armas, estupro, sangue, além das agressões e todo um rol daquilo que é considerado por muitos como obsceno.

Em *Barrela*, há no proscênio a constante presença de uma latrina, local reservado aos dejetos dos homens ali enclausurados e no qual pelo menos uma das personagens defeca, de costas para o público. Essa, entre outras cenas, é tão impactante a ponto de suscitar um riso disfarçado na plateia. A simples aparição de uma nádega masculina, dado o teor grotesco que possui naquele contexto, é capaz de suscitar incômodo no público.

No entanto, a relação com o elemento grotesco em *Barrela* é levada à sua carga máxima em uma das mais fortes cenas do espetáculo: a curra do jovem preso por um motivo banal da qual participam pelo menos cinco dos detentos. Apenas um deles fica de fora da ação por, supostamente, apresentar problemas de ereção – sendo considerado “um brocha”, pelos outros detentos. O *black-out* utilizado na cena não impede que a plateia ouça os uivos de dor do Garoto currado, nem os gemidos de prazer dos presos que, finalmente, “enrabam” o jovem.

3.6 RELAÇÃO PALCO/PLATEIA EM NAVALHA NA CARNE

Mencionei o espaço na já referida encenação de *Navalha na carne* como uma “arena social”. Do ponto de vista estético, nesse novo espaço teatral são forjadas também novas relações entre os vários elementos da encenação: entre atores, entre encenador e atores,

⁶¹ ROSA, André. *Apontamentos sobre a encenação de Navalha na carne do teatro Gente-de-fora-vem*. Salvador, 2006.

⁶² Idem.

entre cenógrafo, figurinista etc. No entanto, a mais sensível relação que ganha foco diante desse fato é a entre atores-público e, de uma maneira mais ampla, do próprio teatro com o público. Dentro do referido espaço teatral estão embutidas novas concepções relativas ao âmbito público e à valorização “dos espaços de encontros” (COSTA, 2006, p.59). No caso, o encontro se dá para que se veja e se reflita sobre a situação de três personagens do universo marginal brasileiro.

A saída do edifício teatral convencional possibilita um avanço no papel que assume o espectador diante deste “novo” teatro. O deslocamento da cena para ambientes extra-teatrais permite ao público refletir acerca do amadurecimento de seu papel como espectador. Esse fato revela uma preocupação de natureza política, que faz com que a encenação não recaia em um formalismo estético pouco frutífero. A esse respeito, Cohen reflete que a busca de novos espaços para o teatro “instaura outras verossimilhanças no transporte sígnico, criando ambiguidades nas relações clássicas da representação – pela alteração de contextos – e, inseminando, nesse deslocamento, outras cognições e participações da recepção” (2006, p.101 e 103).

Em verdade, a cena contemporânea, como sugere Cohen (2006), desloca elementos de outras cenas já conhecidas e as utiliza como base em novas concepções. É assim, por exemplo, quando se reflete sobre a relação palco/plateia. No caso de *Navalha na carne*, a proximidade da cena é um elemento que acentua o grotesco ali presente. A relação que a plateia mantém com aqueles personagens, no caso, é de um testemunho assustador, no qual “o suor, os odores dos atores mesclam-se com a respiração desses indivíduos”⁶³. Rosa admite ainda que a encenação quebra, desta forma, uma possível “hierarquia” que a cena pode estabelecer diante do público. O deslocamento da plateia para a proximidade com a ação dramática a coloca em uma situação menos passiva diante daqueles acontecimentos, “um receptáculo de toda a ideologia que está sendo desenvolvida nas entrelinhas dessa encenação”⁶⁴. No caso de *Navalha na carne*, a plateia compõe a cena por estar inteiramente dentro dela:

quando cada indivíduo que ali está sente os odores dos atores, sua saliva, suores, cheiros, distribuídos pelo espaço, olhando esta encenação de diversos ângulos, isso rompe com a ideia de uma performance isolada e assegurada pela frontalidade da visão unificadora⁶⁵.

⁶³ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

Há também uma forma com a qual a encenação de *Navalha na carne* identifica suas personagens. A cena coloca três figuras no centro da arena: um ator negro, que veste uma sunga durante todo o espetáculo, faz o papel do proxeneta Vado, explorador da prostituta Neusa Sueli. Durante toda a encenação há um jogo constante de “gato e rato” entre essas duas figuras. E a terceira delas é Veludo, personagem a partir da qual o conflito começa a se desenvolver. Nesta obra, é sua presença que “inverte a ordem, embaralha as regras, desnorteia as normas”⁶⁶. A figura do homossexual incômoda em seu “jeito de corpo”, em seu sarcasmo, na natureza quase alegórica que possui - cuja expressão se dilata e adquire amplos sentidos além do literal - é delegada a função de fomentar a ação dramática e promover ali, na rinha de galo, a discórdia para além da já vivida por todos, inclusive ele próprio.

As posições que os corpos destes atores assumem quando as personagens se digladiam em muito momentos nos remetem, além da briga, a posições do ato sexual. E o jogo entre ambos é intenso o bastante para que se perceba isso. Vado é o homem que oferece a Neusa a falsa sensação de que ela é amada e desejada. Ao passo que para Vado, Neusa é a mulher que além de dividir os bons momentos de prazer sexual - que ambos desfrutam mutuamente - lhe propicia alguma renda.

A encenação joga com algumas questões de natureza erótica quando exhibe em boa parte da encenação as personagens em um situação de flerte com a plateia⁶⁷. Quando a encenação propõe que este ator flerta com o público, segundo Rosa, ela “propicia uma distorção nas categorias que fazem este público estranhar e, talvez, comece a re-pensar nesses papéis impostos e construídos socialmente e culturalmente”⁶⁸. Tão importante quanto este fato, é a relação de exploração que Vado, que também é uma figura subalternizada, transfere para Neusa ao explorá-la, condicionando-a, duplamente, à condição de “membro da ralé”.

Além dos fatores sociais que impõem a um parte da população viver em situações de miséria e pobreza, há um outro elemento nessa reflexão. O que leva Neusa Sueli a se sentir um “não-sujeito”, ou um “excesso dentro da estrutura social”⁶⁹ é levado a cabo pela combinação entre uma situação social de miséria – que todos os membros da “ralé” sofrem – com a exploração promovida pelos próprios “pares”, na transferência de suas opressões. Da

⁶⁶ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

⁶⁷ Nesse sentido, a situação mais representativa está na figura da personagem Vado, cuja exposição e entrega em cena renderam ao ator que o interpretou na primeira temporada do espetáculo, Jhoilson Sousa, o prêmio Brakem de teatro, no ano de 2007, na categoria de Melhor ator.

⁶⁸ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

⁶⁹ Idem.

mesma maneira, em *Barrela é Bereco* - um dos detentos - que mantém (ou pelo menos pensa que mantém) a ordem na cela. Esta personagem, no auge de sua opressão, tenta demonstrar, pela coerção, o mínimo domínio daquele ambiente no qual todos sofrem. Desse modo, Vado, “mesmo sendo um subalterno, mostra a manutenção desses valores de opressão assumindo em seu discurso e suas atitudes as ações de um branco, hetero e colonizador”⁷⁰.

Diante disso, não resta a Neusa outra coisa senão barganhar com o que possui: seu corpo. É a partir do prazer que consegue dar a Vado que ela conquista o carinho e a atenção que deseja. Rosa percebe o sexo como uma possibilidade de sobrevivência que a personagem consegue vislumbrar. Deste modo, ela mesma reitera as concepções opressoras de seu parceiro “quando delega para esse homem o dever de fazê-la sentir prazer, companheirismo, [...], e, assim, dá a ele a prerrogativa de ser o seu Homem”⁷¹. A mesma atitude centralizadora é reproduzida pelas personagens Tirica e Portuga, que protagonizam o jogo psicológico trágico de *Barrela*. Portuga vive atormentado pelo fantasma da esposa assassinada por ele. O fato desta personagem ter pesadelos constantes com a figura da esposa morta e acordar a todos na cena inicial da peça, legitima o desejo dos demais em subjugar-lo. Curiosamente, em *Barrela*, o ato de subjugar aparece sempre pela via da violência sexual, como já me referi. Quem não adequa seu comportamento ao que se espera dentro daquele ambiente merece ser currado para que assim seja visto como “menos homens” que os demais. Acuado pelas ameaças de curra, Portuga, dentro do jogo de transferência de opressão, conta a todos o segredo de Tirica, que mantivera relações sexuais com um detento de outra cela. Da mesma maneira, esse fato dá a todos o suposto direito de subjugar este último.

Em *Navalha na carne*, a ação é triangulada com o zelador homossexual, Veludo. Há na obra de Plínio Marcos um rol de personagens cuja condição sexual não é a da heteronormatividade. E em muitas outras os desejos e instintos podem, muitas vezes, causar certa confusão nesse sentido. Este é o caso dos seis homens da prisão de *Barrela*, cujos desejos mais profundos são materializados em um ato sexual forçado com um dos detentos (do mesmo sexo, naturalmente). Para Rosa, há uma deliberada consciência política quando o referido dramaturgo elenca personagens homossexuais no rol de suas produções. Para o ensaísta, “ser homossexual nos textos de Plínio Marcos é ser subversivo e por isso [o autor] sempre performatiza essa homossexualidade em seus escritos”⁷².

⁷⁰ ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem***. Salvador, 2006.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

3.7 A CENA INICIAL DE *BARRELA*: O TEATRO INVISÍVEL

Diferente da encenação de *Navalha na carne*, *Barrela* aconteceu em um espaço convencional de teatro, ao modo italiano, e em temporadas seguintes, em uma semi-arena. No entanto, alguns elementos utilizados pela direção do espetáculo demonstram habilidades que são importantes na reflexão que executo. Como exemplo imprescindível tomo a cena inicial: ela se dá ainda no foyer do edifício teatral, no entanto, sem que o público o saiba. Ao passo que os espectadores aguarda para entrar na sala de espetáculo, um jovem ator “disfarçado” de público é abordado por outros atores vestidos como policiais. O jovem recusa a abordagem reagindo violentamente com gritos, exigindo que os policiais o soltem. Estes não obedecem e o assediam ainda mais, diante de todos. O público real é tomado de susto por uma situação nada confortável ao ver o jovem ser perseguido até fora do foyer por supostos policiais. O comportamento que o jovem ator “disfarçado de público” assume antes de ser abordado, causa certo estranhamento ao público que aguarda. O jovem está atordoado, entra e sai algumas vezes do ambiente, tira e põe as mãos do bolso repetidas vezes, no entanto, sem que seu comportamento ultrapasse os limites das demais pessoas presentes naquele espaço. No entanto, aos olhos da plateia, o jovem é um suspeito em potencial. No auge de sua exaltação, o jovem grita o nome “Cláudio”, sem que, no entanto, o público desconfie de que este é o nome do Garoto, preso por um motivo menor, que é currado durante a peça.

O espetáculo reproduz, em sua cena inicial, as circunstâncias dadas pela obra de Plínio Marcos e propõe uma pre-encenação de cunho provocativo. Essa espécie de “teatro invisível”⁷³ que se estabelece no foyer do teatro, introduz o público no universo das personagens da encenação: sete detentos em uma cela de um presídio. Após a confusão provocada pela abordagem do jovem pelos policiais, um dos atores que representa um deles, dirige-se ao público como se este fosse um grupo em um dia de visitas em um presídio. Em tom de hostilidade, os “policiais” exigem que a plateia se divida em duas filas: uma de homens e outra de mulheres. O universo carcerário retratado neste espetáculo é marcado por uma masculinização extrema a ponto de, em alguns momentos, isso causar certo estranhamento e pesar a quem assiste. Este fato se acentua com a divisão sexista que a encenação propõe.

⁷³ Aproximo a cena inicial de *Barrela* a uma das técnicas do Teatro do oprimido desenvolvido pelo encenador Augusto Boal (1931 – 2009), o Teatro invisível. Esta modalidade consiste em uma encenação cuja especificidade é não ser revelada ao espectador como evento teatral, provocando-o à participação ativa na cena, reagindo e opinando espontaneamente à discussão provocada.

Ao entrar no espaço cênico, acometido pelo susto da situação anterior, o público recebe um carimbo em sua mão, como marca de que são visitantes de um presídio. Em verdade, o que marca o público é a agressividade que esta primeira cena é retratada. Assim, a plateia adentra no teatro sob o peso do universo retratado por Plínio Marcos e pela Cia. de teatro *Gente*. Certamente aquelas pessoas terão a marca constante da realidade retratada naquela encenação.

A cena inicial da encenação, que utiliza a rua para estabelecer a ação, lança seta para um dos rumos que o teatro contemporâneo tem tomado. O teatro ganha em sentido(s) e adquire um novo viés quando se apropria de espaços que - além de alternativos - fazem parte do tecido urbano. O teatro acaba por adquirir um vigor em seu significado quando está em comunicação com a cidade, propriamente. Dessa forma ele se aproxima, nas palavras de Cohen, “dos contextos cotidianos” (2006, p.101). O ensaísta complementa afirmando que esse fato se dá “a partir do efeito de espetacularidade do mundo e do espalhamento da artisticidade enquanto olhar estetizante” (2006, p.101). No caso da referida cena de *Barrela* o “olhar estetizante” se torna possível a partir do momento em que o “código” do acontecimento é passado para ao público. Ou seja, a partir do momento em que fica nítido para a plateia que o episódio entre o jovem e os policiais faz parte do espetáculo. A partir daí pode-se gerar na plateia, espera-se, as reflexões e tomadas de posicionamentos que porventura o teatro possa suscitar.

A cena inicial de *Barrela* propõe uma espécie de performance com a qual a plateia, de algum modo, mantém uma relação de identificação ao se colocar no lugar daquele jovem. Em potencial, qualquer pessoa que estivesse ali presente poderia ser uma das vítimas de uma abordagem como a sofrida pelo “suspeito”. Nesse sentido, a referida cena propõe, para além de uma representação, “uma experiência do real [...] que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007, p.223). A partir daí, não é exagero mencionar que, pelo viés proposto pelo ensaísta alemão, é possível efetuar uma aproximação entre a performance e a referida cena. Da mesma forma, o discurso da encenação de *Navalha na carne* é performativo, devido sua iminente relação com uma experiência do real. A encenadora Juliana Ferrari assume a proposta de uma “rinha de galo” justificando-se no fato de que “os atores estavam ali em luta, em combate para serem vistos combatendo, se matando, se comendo”⁷⁴. O ato de “trancafiar” pessoas em uma gaiola e levá-las a assistir a um grupo de pessoas se digladiando, se aproxima em muito do enunciado de Lehmann anteriormente citado.

⁷⁴ FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009.

Há em ambas as encenações uma tentativa de ruptura com uma suposta filiação vitalícia do teatro ao edifício teatral. Rompe-se, também - mesmo que momentaneamente, como no caso de *Barrela* - com a estrutura que coloca atores e público em lugares distintos, dentro da qual é vetada ao segundo a manifestação com relação ao que acontece na cena. *Barrela* demonstra isso em sua provocativa cena inicial. Dessa maneira, as encenações referidas proporcionam ao espectador uma “experiência” cênica, cujo sentido se apreende vivenciando-a. Dessa forma, o princípio básico do teatro – fruído ao vivo – se amplifica. Nas palavras de Lehmann,

Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimentos musculares, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um momento das energias co-vivenciadas, e não mais dos signos transmitidos (2007, p.266).

Importante salientar que a referida “experiência de real” proposta por Lehmann não se refere necessariamente a uma cena realista. Já mencionei que o interesse da encenação na contemporaneidade é maior em relação ao real, em detrimento do realismo e é a partir da compreensão deste postulado que se dá o entendimento da “experiência” que cito. Tanto em *Barrela* quanto em *Navalha na carne* há o acentuamento do “real” presente nas encenações. Isso se dá, de certo modo, por conta dos temas que as encenações alavancam.

Para Ubersfeld, o teatro reproduz em seu espaço de representação estruturas que definem “não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações” (2005, p.94). Desse modo, a ensaísta conclui afirmando que “o espaço teatral é o lugar da história” (2005, p.94), dado o teor de “simbolização” que a encenação lança sobre os “espaços socioculturais” (2005, p.94). Nos referidos “espaços de representação”, tanto de *Barrela* quanto de *Navalha na carne*, isso se dá de forma exemplar. Dessa maneira pode-se, dada a estreita ligação das referidas encenações com a realidade da cidade com a qual se comunicam – Salvador (BA) - compreender melhor como elas se inscrevem “na história e como a história se inscreve nelas” (PAVIS, 2008, p.305). É nessa arena, por exemplo, que as encenações estabelecem um evidente “recorte social”, sobretudo no que diz respeito à forte presença de atores negros em cena.

3.8 *NAVALHA NA CARNE E BARRELA: RECORTE RACIAL?*

Do ponto de vista da cena, a presença negra acentua a compreensão dos temas que Plínio Marcos aborda em suas obras e que os encenadores souberam relacionar à realidade de Salvador (BA). Nesta cidade, há uma forte demanda social por parte das populações de origem afro-brasileira, a fim de que haja uma cobrança de melhores condições de vida, historicamente negadas. Para Rosa, o discurso dos corpos das personagens de *Navalha na carne*, todos com forte traços de ascendência negra - de Vado, de Neusa Sueli e o corpo travestido de Veludo -, aos quais acrescento os corpos masculinos e sexualizados ao extremo das personagens de *Barrela* (em sua maioria negros),

criam um lugar onde esses corpos se penetram, corpos que são grotescos na concepção enquanto excessos e que desfilam perante olhos e corpos que também criam outras interações. Esses corpos subalternos têm na composição de sua linguagem verbal e corporal a tentativa de vozes que possam reverberar novas proposições⁷⁵.

Nathan Marreiro, encenador de *Barrela*, expõe que a presença maçica de atores negros em sua encenação não se deu de forma deliberada. O encenador afirma: “não quero ficar preso a um teatro baiano com negros. Mas quando eu percebi é o negro [que está em cena]”⁷⁶. Em uma cidade onde a população afrodescendente beira a casa dos 80%, não haveria de ser diferente essa forte presença em cena (talvez a ausência pudesse ser sintomática de algum tipo de segregação). Para Marreiro, a definição do elenco do espetáculo se deu quase que de maneira aleatória, no entanto, com um cunho político, marca dos trabalhos que sua Companhia produz. Para ele, o recorte social que vislumbra em sua encenação é “o próprio acontecimento desses atores que vieram para esse elenco que já contava essa história social, que já vinha de periferia, [...] vinham de trabalho nesse aspecto. [...] nós mesmos éramos a barrela. Nós éramos exemplo da própria barrela”⁷⁷. De certa forma, Marreiro identifica a sua trajetória como artista – e a de seu grupo - como próxima à vivida pelas personagens do universo pliniano. Pode-se afirmar que o recorte social da encenação de *Barrela* está baseado, em especial, no fato de que muitos dos temas e personagens presentes nos textos de Plínio

⁷⁵ ROSA, André. *Apontamentos sobre a encenação de Navalha na carne do teatro Gente-de-fora-vem*. Salvador, 2006.

⁷⁶ MARREIRO, Nathan. *Depoimento ao autor em 29 de abril de 2009*. Salvador-BA, 2009.

⁷⁷ Idem.

Marcos são parte do cotidiano deste encenador, professor da rede pública de ensino e morador da periferia da cidade de Salvador-BA.

Por outro lado, Juliana Ferrari, encenadora de *Navalha na carne*, assume um recorte racial proposital em sua encenação. Para ela, isso se dá na cena, “na medida em que eu coloco um ator negro para fazer o cafetão que tá no topo da cadeia exploratória de *Navalha na carne*”⁷⁸. Ferrari ainda justifica a presença negra, sobretudo na personagem Vado: este fato é importante para que se reflita “como [...] esse homem negro reverte a opressão que ele sofre como tal em cima da mulher que é prostituta, que é explorada, em cima de outro que é homossexual e nessa cadeia”⁷⁹.

Artaud reclamou na França do início do século XX da raridade com a qual questionamentos feitos pelo teatro se elevassem ao “plano social” (2006, p.41). Diz o referido encenador que “o nosso teatro nunca chega ao ponto de perguntar se por acaso esse sistema social e moral não seria iníquo” (ARTAUD, 2006, p.41). É importante salientar que o diretor teatral francês compreendia a importância dessas questões surgirem também no teatro. No entanto, ele mesmo não se esquecia que o verdadeiro objeto desta arte está em “algo superior e mais secreto” (ARTAUD, 2006, p.41). No caso do teatro que se produz no Brasil, especialmente em Salvador, o volume de demandas de natureza social e a urgência de certos temas (como a violência, por exemplo) legitimam a concepção desenvolvida por Juliana Ferrari e Nathan Marreiro em suas encenações.

Desse modo, as peças interpretadas adquirem um teor quase que de denúncia de uma situação de violência a que estão submetidas parcelas da população, especialmente na Bahia. Refiro-me à violência em suas diversas modalidades, incluindo aí a mais corriqueira delas, o crime. E o teatro acaba por se tornar uma espécie de tribuna, como sonhou o próprio Plínio Marcos. Como parte fundamental do evento teatral, o público se torna, no caso das encenações referidas, a testemunha de uma situação desconfortável a todos. Artaud, em 1933, já promovia críticas públicas a um modelo de espectador que procura na arte em geral uma maneira de divertimento – parafraseando-o – “no sentido mesquinho de divertimento”:

Aqueles que têm do teatro [...] essa ideia simplista de que a arte é feita para distrair, [...], e que acham a vida um tanto maçante, penosa demais para que a arte ainda os obrigue a pensar e lhes fale de coisas sérias, [...], são os responsáveis pelo estado de coisas no qual estamos mergulhados hoje em dia (ARTAUD, 2008, p.117).

⁷⁸ FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009.

⁷⁹ Idem.

A crítica do encenador não fere à tradição da comédia ou do teatro musicado, exemplos salutaros da pungência do teatro ao longo de sua existência. Artaud se refere, evidentemente, a um tipo de teatro de “baixo calibre” estético e político, com pouca consciência de sua função, a que muitos públicos estão passivamente expostos.

3.9 BARRELA E A LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Em *Barrela*, também, há uma interessante utilização do vídeo em duas telas projetadas no palco: uma no mesmo nível dos atores e outra, acima da altura deles. Na primeira utilização das projeções na encenação são mostradas, na forma de vídeos, diferentes imagens que mudam constantemente e em velocidade ininterrupta. Ao mesmo tempo, um som de ranger de ferragens surge em volume incomodamente intenso. Dentre as imagens é possível identificar certas aparições de pontos – não turísticos - da cidade de Salvador-BA, a rua - numa referência ao tecido urbano – onde passa a fábula. Ao mesmo tempo se alternam fotografias e imagens dos atores na pele de suas personagens, atrás de grades de ferro, como verdadeiros presidiários, e também fotografias das personagens em formato 3X4 – numa referência ao enquadramento a que são submetidos os detentos ao darem entrada em uma penitenciária. Nas projeções, também, é possível identificar as silhuetas de um homem agredindo possivelmente uma mulher – em referência ao pesadelo da personagem Portuga. As imagens cessam de aparecer no momento em que Portuga desperta, acordando a todos da cela – estopim do conflito inicial do espetáculo.

Em pelo menos outros três momentos as projeções são acionadas na encenação. Em dois deles as imagens remetem às circunstâncias dadas de duas diferentes personagens. Este é o caso da já mencionada personagem Portuga, assassino de sua própria esposa, que sofre delírios com o espírito dela. No momento em que um dos detentos expõe os motivos dos pesadelos da referida personagem, no telão são projetadas ininterruptamente imagens de um corpo ensanguentado, grades de ferro sendo batidas com muita força, acompanhadas sempre de um alto som de ranger de ferro e finalizadas por um close no rosto do ator que faz a personagem Portuga. Além deste, em um segundo momento, a projeção também remonta aos acontecimentos pré-encenação sofridos pela personagem Tirica, quando ele é forçado a confessar, tomando-se por base um jogo psicológico promovido pelos seus parceiros de cela – em especial, Portuga - que manteve relações sexuais com um dos detentos do presídio. Nas projeções surgem imagens de uma criança assustada sendo perseguida por um garoto maior

que ele. Estas imagens cruzam-se com as das grades já referidas sendo batidas com muita força, acompanhada do mesmo ruído forte, semelhante ao ranger de máquinas de ferro.

A última das projeções da encenação de *Barrela* é talvez a mais simples em termos técnico e a mais provocativa de todas. Ao fim do espetáculo, surge o letreiro indicando “Proibido aplaudir”, ao mesmo tempo em que os atores se colocam de pé, formando uma barreira que encara seriamente o público que sai, atônito, do teatro. Diante da tétrica realidade retratada, a encenação demonstra uma repulsa à estetização gratuita daquela situação. Naturalmente, o olhar que se lança sobre o espetáculo é estetizante - afinal, trata-se de uma obra de arte - e os códigos estabelecidos reforçam, de alguma maneira, esse fato. No entanto, o que a encenação deseja é fomentar, de algum modo, uma reflexão crítica por parte do público acerca da gravidade da situação vivida por muitos brasileiros. Esse fato se dá pela negação do aplauso, manifestação esta espontânea – a maioria das vezes – do público. Sair de um espetáculo teatral sem aplaudir – mesmo que viciosamente, como muitas vezes acontece - provoca um incômodo geral na plateia. E é este é o sentimento que todos têm ao se retirar da sala sem aplaudir: a nítida sensação de que o público se sente duplamente tocado – pela situação retratada e pela “impossibilidade” do aplauso.

A encenação procura dimensionar a realidade de muitos brasileiros ao associar aquela situação que o público assiste no teatro com a vida que se vive fora dele. Nesse contexto, a investigação tecnológica tem sido uma constante na cena contemporânea, e isso representa um importante avanço na perspectiva teatral. A agregação de novos discursos, formas e elementos ampliam a perspectiva que temos do próprio teatro. Refiro-me também à já mencionada intertextualidade como forte e quase sempre inevitável presença no teatro contemporâneo.

Em consonância com as encenações que analiso, “as artes midiáticas” são, para Machado, as que “melhor exprimem sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio” (2010, p.10). Diante de temas tão urgentes e contemporâneos como os abordados pelas encenações de *Navalha na carne* e *Barrela*, que se associam com facilidade às “questões essenciais da arte contemporânea” como “o estranhamento, a incerteza, a inderterminação, a histeria, o colapso, o desconforto existencial” (MACHADO, 2010, p.13), o uso de tecnologias, especificamente do vídeo na encenação de *Barrela*, reforça a filiação desta encenação ao que considero a cena contemporânea do teatro baiano.

Mello aborda os trânsitos promovidos pela linguagem audiovisual tomando por base sua interface com outras produções artísticas. Em sua interação artística, muitas vezes, o vídeo se coloca em contato com outras “estratégias discursivas” produzindo o que a ensaísta

chama de “processos acelerados de semiose”, que nada mais são do que as “conexões do vídeo com outros signos, ou com outras linguagens, que introjetam no sistema simbólico uma informação nova, ou uma nova relação de sentidos” (MELLO, 2008, p.29). Mello refere-se, também, à compreensão do vídeo como uma arte que muitas vezes se “contamina” por outras. Nesse sentido, na encenação de *Barrela*, o vídeo e o teatro, como artes autônomas, no seio da noção de hibridismo inerente ao teatro contemporâneo acabam por se “contaminar” mutuamente por alguns instantes, quando o vídeo surge. Nas palavras da autora,

A ideia central da contaminação do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado [...] como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos procedimentos de contaminação do vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética (MELLO, 2008, p.139).

O vídeo, na referida encenação, atua como elemento acentuador da situação retratada. Em meio aos ruídos e imagens de forte conteúdo é possível ampliar o terror a que aqueles detentos estão submetidos. O vídeo associa-se a essa engrenagem cênica, convergindo com a noção ideológica do discurso espetacular produzido pela encenação. E isso se dá pelo fato de que uma das dimensões que o vídeo contempla está baseada em sua capacidade de “moldar e subverter o espaço-tempo no campo da imagem e som”. Essa noção, por sua vez, “oferece uma nova dimensão sensorial para a ação artística” (MELLO, 2008, p.51), criando uma coerência entre a linguagem que o espetáculo adota e a sua comunicação com o material audiovisual.

Diante do exposto, e no seio dos novos alcances que a cena contemporânea conquista, a noção de “linguagem de risco” sugerida por Cohen, se adequa ao modo como interpreto as encenações aqui referidas. As diversas tentativas de diálogo com outras áreas do conhecimento sustentam a noção anteriormente citada, bem como promove uma “descoberta de novas significações” (COHEN, 2006, p.45) para alguns produtos artísticos criados contemporaneamente. Desse modo, a relação fronteiriça que o teatro adquiriu - sobretudo a partir da segunda metade do século passado - com diversos campos da arte amplia a forma como o próprio teatro produz “novas sintaxes cênicas” e “uma nova *epistémée* consoante com os paradigmas contemporâneos” (COHEN, 2006, p.45).

3.10 *NAVALHA NA CARNE E BARRELA: O TEATRO EM SINTONIA COM AS DEMANDAS DE SEU TEMPO*

A aproximação do teatro a uma região de fronteira entre diversos conhecimentos faz da encenação no “padrão” contemporâneo uma poderosa arena na qual é possível se levantar as questões relevantes do tempo em que vivemos. Plínio Marcos foi um sujeito que viveu desejoso disso. E as encenações aqui referidas, dado seu teor de violência e a coerência com que foram montadas, colaboram para que o teatro seja uma arena livre e crítica. Reitero aqui a importância da obra do dramaturgo santista para que se levante questões tão pertinentes e ao mesmo tempo revoltantes.

Diante da consciência desse fato, Nathan Marreiro reflete que Plínio Marcos consegue colocar essas novas personagens da vida em cena, “essas que a própria sociedade cria, que vai gerar essa violência por causa do abandono, por causa de serem figuras à margem, porque essas figuras não preenchem pré-requisitos criados pela própria sociedade”⁸⁰. Por outro lado, com base em sua encenação, Marreiro acredita, também, em um ideal de transcendência que podem provocar as referidas peças: “a sociedade crê num outro tipo de sujeito, num outro tipo de conhecimento [...]. Num outro tipo de personalidade, de sujeitos em busca do conhecimento que é uma sociedade diferente da que vemos agora”⁸¹. E é justamente sobre o ponto de vista da transcendência que a cena contemporânea, em toda a sua força poética, pode provocar alguma mudança no modo de ver e de refletir o teatro hoje.

O poder de comunicação da obra de Plínio Marcos com a realidade reside, segundo Marreiro, no fato deste autor conseguir “em uma pequena hora reunir toda uma relação de práticas [...], pessoais, interpessoais, conflitantes, [...] de cegueira desses indivíduos”. E complementa sua reflexão como base em uma interpretação que amplia a dimensão dos temas abordados por Plínio Marcos: para Marreiro, “esse homem consegue afetar e arrebatrar tanto os outros, por [...] relações humanas, não necessariamente sociais, porque são as [relações] humanas que vão gerar as sociais”⁸². O encenador compreende que o dramaturgo santista localiza o material preferencial de suas abordagens no humano, apesar da face aparentemente pouco humanizada que elas adquirem em cena.

Interpreto o tema da violência como parte de um processo diante do qual uma situação de miséria extrema - a que está suscetível uma boa parcela da população brasileira - contribui diretamente para que esta situação se mantenha. E como o próprio Plínio Marcos

⁸⁰ MARREIRO, Nathan. **Depoimento ao autor em 29 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

dizia, enquanto no Brasil se mantiver essa situação de miséria social, suas peças continuarão atuais. Assim como o dramaturgo, a encenadora de *Navalha na carne*, Juliana Ferrari, atribui essa situação

a esse país horrível, miserável, injusto, individualista que criamos. Essa colonização de exploração, onde quem é subalterno é explorado, procura ver os meios de explorar quem é mais fraco que ele pra ver se consegue se sobressair, sobreviver de alguma maneira. Uma relação com o consumo que a gente tem, que é de uma excessiva valorização de ter coisas e quem não tem nada mata, rouba, esfaqueia pra ter, numa sociedade que tem gente que tem demais - e infinitamente mais que um ser humano precisa pra viver - e de gente que não tem o mínimo, de água, de um conforto, de um lugar pra dormir, de gente que dorme em cima de tábua e gente que, enfim, a gente sabe o que acontece⁸³.

Diante do pensamento dos encenadores anteriormente referidos, é possível afirmar que algumas dramaturgias e algumas encenações contemporâneas estão preocupadas em refletir acerca e, de certo modo, desmontar a violência simbólica a que estamos submetidos nos dias atuais. A simbolização da violência é aquilo que faz com que ela não apareça como tal e que “torna possível a naturalização de uma desigualdade social abissal como a brasileira” (SOUZA, 2009, p.15). Essa estarrecedora realidade atinge toda a população menos abonada e não é diferente na cidade de Salvador onde os indicadores sociais atestam esse fato. Dessa maneira, encenações como a de *Navalha na carne* e *Barrela* demonstram o interesse de dois grupos contemporâneos, pelo real e não necessariamente pelo realismo (FERNANDES, 2010, p.185), como já me referi.

O teatro que me proponho a estudar está em constante diálogo com esses temas importantes dentro do contexto social. E essa tem sido uma das proposições que, para além do teatro, a arte contemporânea tem se dedicado. Haja visto, por exemplo, os trabalhos dos artistas visuais expostos durante a 29ª Bienal de Arte de São Paulo (SP), em 2010, dentre os quais destaco o fotógrafo Miguel Rio Branco. Este artista participou da Bienal com o filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (sic.), cujo conteúdo foi capturado no bairro do Pelourinho do final dos anos de 1970, na cidade de Salvador⁸⁴. Há

⁸³ FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009.

⁸⁴ As imagens retratam o cotidiano do bairro antes da revitalização que o transformou em um dos pontos turísticos mais visitados da cidade de Salvador-BA. Naqueles anos o Pelourinho vivia um período de pouca assistência por parte dos órgãos públicos, e era um conhecido aglomerado no qual conviviam famílias, crianças, comerciantes, prostitutas, traficantes, todos igualmente marcados pela realidade na qual viviam. O artista faz questão de registrar em sua obra “as marcas” que a realidade produz naquelas pessoas. Uma metáfora também do tempo, que faz surgir nos corpos nus, que surgem nas imagens, cicatrizes, além dos casarões em ruínas que habitavam.

uma estreita ligação entre alguns dos pressupostos que discuti aqui como relativos ao teatro que estão presentes, também, em outras áreas do conhecimento artístico, como é o caso da referida obra de Rio Branco. O teatro, e a arte de um modo geral, demonstram um desejo de, nesse começo de século, reafirmar a sua ligação e interesse por temas do campo conscientemente político. As encenações baianas de *Barrela* e de *Navalha na carne* estão em acordo com isso.

No bojo do teatro produzido na cidade de Salvador, destaco aqui a encenação da peça *Dois perdidos numa noite suja*, de autoria de Plínio Marcos e direção do jovem encenador José Jackson⁸⁵. Este diretor optou por localizar a peça dentro de uma comunidade, longe do “centro cultural” da cidade. Alguns encenadores em começo de trajetória como Jackson encaram com certa fidelidade a “estética do risco” a que me referi anteriormente. E a brecha política da encenação surge mesmo a partir do estético, que se potencializa pelo fato preponderante do deslocamento espacial proposto pela encenação. Pela ousadia e coerência, José Jackson ganhou o prêmio Braskem de teatro 2011 na categoria Revelação do ano de 2010.

Neste trabalho, estou me referindo a um teatro que, assim como Artaud acreditava, tem o poder de agir “sobre as coletividades” e de transtorná-las no mesmo sentido (2006, p.23). A crueldade da vida a que estão sujeitas muitas parcelas da população reitera, mais do que o desejo, a necessidade de que a arte e a política estejam em constante diálogo. Para Artaud, a crueldade adquire na vida “o comportamento de uma força” que faz com que para muitos, “o simples fato de existir, com a imensa soma de sofrimentos que isto supõe”, seja uma crueldade em si (2008, p.105-106). A função do teatro, acredito, é fazer estalar essas noções em quem mantém contato com ele.

Estamos, portanto, diante de um teatro contemporâneo consciente do que deseja e, por isso, viçoso e de forte teor político. Nele o espaço urbano ganha outras nuances acentuadoras de sua natureza e os temas que o nosso tempo demanda surgem como fontes de inspiração. A prostituição, a exploração do homem pelo homem, as carências internas produzidas coletivamente, a “condição homossexual” em sua vertente subversiva, o sistema carcerário brasileiro, os claustros cotidianos nos quais sobrevivemos, o crime, o sangue, o

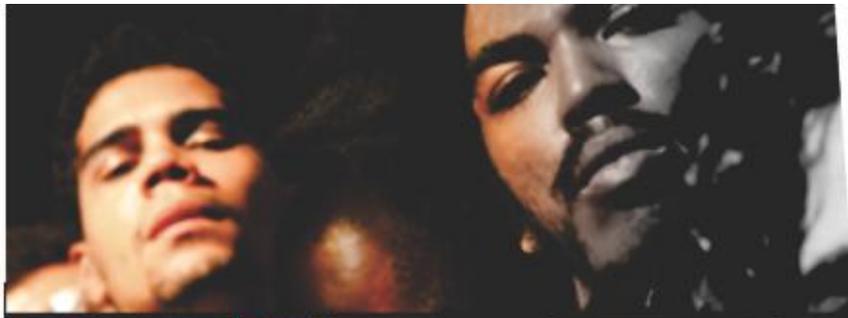
⁸⁵ José Jackson foi estudante do Bacharelado em Direção teatral na Escola de teatro da Universidade Federal da Bahia. Sua peça de formatura, *Dois perdidos numa noite suja*, esteve em cartaz de 1 a 12 de setembro de 2010 na comunidade do Calabar, em Salvador, sob a orientação do professor Daniel Marques da Silva, tendo no elenco Nando Zâmbia e Francisco Xavier. Cumpriu, também, breve temporada na cidade de Évora, em Portugal, em junho de 2011.

ódio são alguns dos temas que vicejam nas obras estudadas aqui e como num arremate de todos eles, a violência, em muitas de suas facetas, sobretudo a violência no tecido urbano.

Diante de temas tão presentes em nosso cotidiano, a metáfora sugerida pelo encenador francês Antonin Artaud talvez seja uma das mais adequadas para que reflitamos sobre eles:

não consideramos que a vida tal como é e tal como a fizemos para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente (2006, p.28).

Diante de inúmeras questões presentes na cidade, ou ainda nas *Maldicidades* – título de uma exposição do fotógrafo Miguel Rio Branco – “navalhar” coletivamente nossa carne – ou ainda, barrelar os públicos com o teatro – é a função mais dura e necessária do teatro contemporâneo. O modo pelo qual alguns teatros contemporâneos – a exemplo dos que aqui analiso - optaram por comunicar algo ao público foi a, ainda necessária, abertura coletiva desses abscessos.



CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Por isso, é lícito dizer que o futuro são muitos.
(Milton Santos)

Muitos são os desafios do teatro na contemporaneidade, justamente por que muitos são os desafios da sociedade em que vivemos. A presente pesquisa, longe de desejar formular pareceres definitivos para a cena contemporânea, representa um recorte localizado e um modo de interpretação de um fazer teatral específico. Ao longo do texto propus algumas chaves de reflexão do que acredito serem os pontos cruciais para se pensar as dimensões éticas e estéticas da encenação de nosso tempo. Nesse sentido, o presente trabalho não se apresenta como um modelo de análise de peças, muito menos um receituário. Como já declarei, parafraseando Bauman, esta é apenas uma das formas de refletir sobre a pós-modernidade.

Como um dos grandes temas da atualidade, que reverbera na própria produção teatral, a violência surge como um problema social e como material estético sem que, ao menos em boa parte das vezes, seja estetizada. Dentro da tendência que o teatro atual mantém de se relacionar com os problemas sociais a violência surge, também, como um tema recorrente no teatro brasileiro contemporâneo. Esse aspecto nos dá pistas de que o teatro, além de se tornar um campo reflexivo da sociedade, deseja se aproximar da história do presente. Diversos são os modos de operação em uma cena teatral complexa como a que se apresenta, no entanto muitos deles apontam para a realização de um teatro pautado nos grandes temas contemporâneos. Essa característica faz com que o teatro produzido atualmente adquira uma pedagogia própria, próxima da educação para a cidadania que se deseja estimular tanto nos envolvidos na produção artística quanto no público, característica essa que se confunde mesmo com o desejo do autor santista Plínio Marcos.

É justamente a figura do dramaturgo e a pungência dos temas levantados por ele que arremata todas as reflexões efetuadas nesse trabalho. Certamente este foi um dos autores do teatro brasileiro que mais desejou que a cidadania de fato se tornasse a marca de um país castigado há tantos anos por tantas mazelas econômicas e sociais. Isso vale para o tempo em que ele viveu e, infelizmente, para os dias de hoje. Exemplo disso está no fato de que os temas abordados por Plínio Marcos acabaram por se aproximarem muito fortemente, além da cena teatral, do novo cinema brasileiro. Na primeira década deste século pelo menos duas de suas obras foram adaptadas para o cinema, no qual a linguagem cortante e os temas de forte carga

casaram-se perfeitamente: *Dois perdidos numa noite suja* (de 2003, direção de José Joffily) e *Querô* (de 2007, com direção de Carlos Cortez).

Argumentei maciçamente, e aqui reitero meu raciocínio, acerca da atualidade das obras de Plínio Marcos. A cena teatral não raramente coloca à disposição do público encenações de textos desse autor, que reiteram o poder e o valor de suas obras, mesmo nos dias de hoje. Além disso, a obra de Plínio Marcos encontra no teatro contemporâneo um excelente aliado estético, dado o teor politizante da abordagem deste autor. Deste modo, o teatro ainda serve como uma excelente ferramenta de reflexão sobre a sociedade em que vivemos, sem perder a sua perspectiva estética. É Plínio Marcos quem cede o foco interpretativo dos temas de suas peças de modo que a violência retratada por ele reforça a potência que o teatro tem em promover reflexão em um público muitas vezes viciado em determinados “produtos” artísticos de fácil fruição, mas com menor potência estética.

O fato é que Plínio Marcos e sua obra reiteram a dupla dimensão de sua produção: em sua dramaturgia, ética e estética se confundem propositalmente e nesse trabalho também. Desse modo, a violência, longe de ser estetizada, se apresenta como um problema de natureza social. Dentre outros grandes, este é um dos mais desafiadores problemas de nosso tempo, a ponto de impregnar muitas das produções teatrais com carregadas doses de sua presença. Como argumentei, muitos são os fatores que contribuem para a disseminação da violência em nossa sociedade. Longe de justificar a sua presença, acredito que o seu combate passa, inevitavelmente pelo combate à miséria que relega à grandes contingentes populacionais o desprezo, o despreparo e a rejeição social. No entanto, a tendência histórica que desejamos, como sugere Milton Santos, é a do “mundo de possibilidades” diferente do “futuro colonizado” que se apresenta hoje.

Plínio Marcos faz parte de uma leva de artistas que fizeram de seus trabalhos uma bandeira na qual imprimem a sua revolta. Este autor está na linha de frente de um grupo de trabalhadores da arte do qual fazem parte *rappers*, artistas visuais, atores ou mesmo sambistas como o ex-morador de rua e ex-operário da construção civil, o *Partideiro sem nó na garganta* Bezerra da Silva, que chegou a cantar:

Dizem que eu sou malandro
cantor de bandido e até revoltado
somente porque canto a realidade
de um povo falido e marginalizado
Na verdade eu sou um cronista
que transmite o dia a dia
do meu povo sofredor

dizem que gravo música de baixo nível
porque falo a verdade
que ninguém falou

Na composição de Adelsonilton, Nilo Dias e Franco Teixeira, Bezerra da Silva tenta se justificar sobre a sua missão como artista popular, nascido no nordeste do Brasil, tendo vivido boa parte de sua vida no Morro do Cantagalo no Rio de Janeiro. No rastro do artista cronista/repórter de seu tempo, uma acusação semelhante sofreu Plínio Marcos por fazer questão de trazer à tona, com suas peças, uma leva de farrapos humanos, promovendo um verdadeiro “show de horrores” na cena teatral dos anos de 1960. Os aspectos históricos relativos à vida deste dramaturgo que levantei no presente trabalho nos guiam para o fato de que o conhecimento da história é capaz de transformar mentalidades. O objeto da história são “os homens no tempo” e não “o passado”, como sugeriu Marc Bloch: a matéria-prima fundamental do conhecimento histórico são os homens e os acontecimentos em seu entorno. Deste modo, a trajetória pliniana também nos auxilia na melhor reflexão e compreensão do artista que foi e do tempo em que viveu.

Quando se trata de um período histórico como o que Plínio Marcos presenciou e escreveu a maior parte de suas peças, esse fato se torna ainda mais pungente: não era fácil viver e trabalhar durante a ditadura militar brasileira; desse modo, o recorte de tempo em que o dramaturgo santista atuou na cena teatral paulista ecoa, de muitas maneiras, em sua forma de escrever e de retratar a realidade a que esteve atento. Como efeito desse conjunto de fatores, a revolta levantada por Plínio Marcos reverbera ainda hoje em produções teatrais de suas obras que causam forte impacto em um grande número de espectadores. Alguns dos encenadores a exemplo dos de *Barrela* e *Navalha na carne* são, também, a seu modo, revoltados pela coragem que suas encenações demonstraram, assumindo para si a indignação apreendida na obra dramaturgicamente.

A diretriz básica deste trabalho está baseada na formulação de um campo reflexivo para o teatro contemporâneo, ligado, inevitavelmente, ao tempo presente e suas demandas. Foi Marc Bloch também quem sugeriu que o valor de uma investigação se mede pelo que ela serve à ação. Portanto, a investigação que promovi deve servir à prática dos pensadores do teatro e também dos pensadores da sociedade. É exatamente este um dos anseios desta pesquisa: a partir da reflexão sobre a obra de um autor dramático brasileiro promover o pensamento de outros pesquisadores e/ou encenadores tendo a crença primordial no teatro como campo reflexivo do tempo em que vivemos ou uma tribuna livre onde são expostos os problemas do homem, como desejou o próprio Plínio Marcos. O que se apresenta

é uma gota no oceano da produção científica brasileira com a qual se espera contribuir, ampliando a fortuna crítica da área das artes cênicas, sobretudo no que tange ao estudo dos fundamentos políticos das artes do espetáculo e da história do teatro brasileiro.

O papel do intelectual tem em Marc Bloch um pensamento no qual acredito: “em matéria de intelectual, não mais que em qualquer outra, o horror das responsabilidades não é um sentimento muito recomendável”. Do mesmo modo, o trabalho do pesquisador demanda a necessária consciência da responsabilidade sob a qual está o seu conhecimento e, também, o seu desconhecimento. Algum filósofo pode ter dito algo semelhante: sábio é aquele que dimensiona o tamanho do que ignora. É nesse lugar que se pode colocar o trabalho apresentado, fruto de um saber-se ignorante e de um fazer consciente de suas responsabilidades.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Prefácio – Apresentando Spivak**. In: SPIVACK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Antônio Mercado Neto (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O desencantamento do mundo**. Tradução: Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRASIL. **Lei de Execução Penal**: lei nº. 7.210, de 11 de julho de 1984. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- CANCLINI, Néstor Garcia Canclini. **Cultura híbridas**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CIA. DE TEATRO GENTE. **A companhia, Elenco, Premiações**. Disponível em: <http://www.ciadeteatrogente.org.br/acompanhia.asp>. Acesso em 06 de abril de 2009.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CONTRERAS, Javier Arancibia, MAIA, Fred, PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- COSTA, Angela Marques da. **A violência como marca: a pesquisa em história**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. REIS, Leticia Vidor de Souza. **Negras imagens: ensaios sobre**

Cultura e Escravidão no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, Fapesb, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1998.

COSTA, José da. **Os sertões do Teatro Oficina**: caatinga de textos e imagens. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e psicanálise**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª Edição, 1986.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. **Personalidades – Plínio Marcos**. Disponível em: [www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro]. Acesso em 29 de março de 2009.

ENEDINO, Wagner Corsino. **Entre o limbo e o gueto**: literatura e marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande-MS: Editora UFMS, 2009.

ESPINHEIRA, Gey (Org.). **Sociabilidade e violência**: Criminalidade no cotidiano de vida dos moradores do Subúrbio Ferroviário de Salvador. Salvador: Ministério Público do Estado da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2004.

ESPINHEIRA, Gey (Org.). **Sociedade do medo**: teoria e método da análise sociológica em bairros populares de Salvador: juventude, pobreza e violência. Salvador: EDUFBA, 2008.

FADDA, Sebastiana. **Dramaturgia portuguesa atual**: uma firme vontade de existir. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESB, 2010.

FERRARI, Juliana. **Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

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.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Cia. Das letras, 2002.
- GOIS, Caroline. **Entrevista Nathan Marreiro – Diretor e Ator**. Disponível em: <http://ibahia.globo.com/entrevistas/artigos/default.asp?modulo=1446&codigo=159213>. Acesso em 06 de abril de 2009.
- GOMES, Carlos Alberto da Costa Gomes; SANTOS, Marcos César Guimarães dos. **O sonho e a realidade: sociedade e violência**. In: ESPINHEIRA, Gey (Org.). **Sociedade do medo: teoria e método da análise sociológica em bairros populares de Salvador: juventude, pobreza e violência**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GUEVARA, Che. **Socialismo e Juventude**. Tradução: Sandra Luiz Alves. São Paulo: Editora Anita LTDA, 2005.
- 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.
- GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- 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.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- LÖWY, Michael. **O pensamento de Che Guevara**. Revisão: Áurea Lopes e Flamarion Maués. São Paulo: Expressão Popular, 1999.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MARCOS, Plínio. **A dança Final**. São Paulo: Maltese, 1994.
- MARCOS, Plínio. **Barrela**. In: ZANOTTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos-Melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. In: ZANOTTO, Ilka Marinho. **Plínio Marcos: Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2003.

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. **Na barra do catimbó**. São Paulo: Edição do autor, 1982.

MARCOS, Plínio. **Navalha na carne**. In: ZANOTTO, Ilka Marinho. **Plínio Marcos: Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2003.

MARCOS, Plínio. **O abajur lilás**. In: ZANOTTO, Ilka Marinho. **Plínio Marcos: Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2003.

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**. Banco de textos, Escola de Teatro - UFBA (Sem data).

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos: Melhor Teatro**. São Paulo: Global Editora, 2003.

MARCOS, Plínio. **Prisioneiro de uma canção**. São Paulo: Editora Parma, 1984.

MARCOS, Plínio. **Quando as máquinas param**. São Paulo: Editora Parma, 1984.

MARCOS, Plínio. **Querô, uma reportagem maldita**. In: ZANOTTO, Ilka Marinho. **Plínio Marcos: Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2003.

MARKUN, Paulo (Org.). **O melhor do Roda Viva: o mais antigo e respeitado programa de entrevistas da TV**. Vol: Cultura. São Paulo: Conex, 2005.

MARREIRO, Nathan. **Depoimento ao autor em 29 de abril de 2009**. Salvador-BA, 2009

MATTOS, Patrícia. **A dor e o estigma da puta pobre**. In: SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MENDES, Osvaldo. **Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Editora Leya, 2009.

- 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.
- MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- MINAYO, Maria Cecília de S. **A violência social sob a perspectiva da saúde pública**. **Caderno de saúde pública**. Rio de Janeiro, nº 10, p.7-18, 1994.
- MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana?** São Paulo: Editora Brasiliense/Abril Cultural, 1985.
- ODALIA, Nilo. **O que é violência?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- OLIVEN, Rubem George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PATRIOTA, Rosângela. **O Pós-dramático na Dramaturgia**. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAZ, Octávio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco**. Tradução: Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- PERALVA, Angelita. **Violência e democracia: o paradoxo brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PLÍNIO MARCOS - SÍTIO OFICIAL. **Dados Biográficos**. Disponível em: [<http://www.pliniomarcos.com/>]. Acesso em 29 de março de 2009.
- Plínio Marcos, o maldito divino**. In: Revista Caros amigos nº 6, setembro de 1997.
- POMPEU, Carmem. **Peça sobre violência representa teatro baiano no festival de Curitiba**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/ilustrada/ult90u69789.shtml>. Acesso em 06 de abril de 2009.
- 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.

RAMOS, Luiz Fernando. **Por uma teoria contemporânea do espetáculo:** mimesis e desempenho espetacular. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem:** estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RAMOS, Luiz Fernando. **Pós-dramático ou Poética da Cena?**. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático:** um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Caderno especial 2. **Teatro e realidade brasileira**, Junho 1968.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, André. **Apontamentos sobre a encenação de *Navalha na carne* do teatro *Gente-de-fora-vem*.** Salvador, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

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.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** 7ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, Milton. **Pobreza urbana.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Questão racial no Brasil.** In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. REIS, Letícia Vidor de Souza. **Negras imagens:** ensaios sobre Cultura e Escravidão no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. REIS, Letícia Vidor de Souza. **Negras imagens:** ensaios sobre Cultura e Escravidão no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Ser peça, ser coisa:** definições e especificidades da escravidão no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. REIS, Letícia Vidor de Souza. **Negras imagens:** ensaios sobre Cultura e Escravidão no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

SILVA, Kátia Carvalho da. **Tensão e imagem:** um olhar decadentista em *A navalha na carne*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira:** quem é e como vive. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SPIVACK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEATRO GENTE-DE-FORA-VEM. **Histórico de Navalha Carne:** o que queremos? Disponível em: <http://teatrogentedeforavem.blogspot.com/search?q=navalha>. Acesso em 06 de abril de 2009.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou:** a aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

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

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2012:** Os novos padrões da violência homicida no Brasil. São Paulo: Instituto Sangari, 2011.

WERNECK, Maria Helena. **A cena contra o silêncio:** vocalização do texto no teatro brasileiro. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem:** estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. **Texto e imagem:** estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

ZANOTTO, Ilka Marinho. **Descida aos infernos - Prefácio.** In: ZANOTTO, Ilka Marinho. **Plínio Marcos - Melhor teatro.** São Paulo: Global, 2003.

ZOLA, Emile. **O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro.** Tradução de Célia Barrettini e Ítalo Caroni. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ANEXOS



ANEXOS

ENTREVISTA COM NATHAN MARREIRO, DIRETOR DE *BARRELA* (CIA. DE TEATRO GENTE)

Encenador e professor de teatro formado pela Escola de teatro da Universidade Federal da Bahia, possui graduação em Licenciatura em teatro e não chegou a concluir o Bacharelado em Direção teatral. É o fundador da Escola de Arte Gente, entidade que aglutina diversos coletivos de criação artística incluindo a Cia. de teatro *Gente*, da qual é o diretor artístico. Atuar também como educador e atualmente é diretor da Escola Estadual Dona Leonor Calmon no bairro de Cajazeiras XI.

Quando surgiu a Cia. de teatro? Breve histórico da Companhia.

Como você deve saber, eu sou pernambucano e também estudei na UFBA, fiz Licenciatura lá e direção, que acabei não terminando porque achei que eu já era diretor, bobagem na época, e hoje eu não acho que seja nada de diretor e nem nada mais, nem teatro eu to fazendo mais. Eu vivencio 20 anos do teatro baiano e uma das coisas que, quando eu cheguei na Bahia eu não gostava eram as panelinhas. Era o que a gente chamava na época de panelinha, o grupinho, nem sei se isso existe mais porque realmente eu terminei fazendo teatro mas muito afastado do povo de teatro, da classe artística baiana. Eu nem conheço as pessoas direito. Conheci algumas agora que me apadrinharam, que gostaram do meu trabalho em si que foram Rita Assemany e Fernando Guerreiro, pessoas que eu não conhecia. Eu era como fã deles e nunca bati na porta deles, também achei que não era por aí. Mas de certa forma eu acabei batendo na porta de Rita Assemany, não como atriz, mas como diretora, que foi quem abriu as portas pra *Barrela*. [...] Eu posso falar de poucas pessoas na Bahia que me apoiaram e que me ajudaram, até como professor. Eu tive professores mais inimigos meus, de me ajudar a crescer do que... acho que isso acontece com todo mundo. Os professores terminam se achando concorrente do aluno e eu sofri muito isso na Bahia. Mas tive bons professores e alguns que me apoiaram. Marfuz foi um professor que me mostrou uma veia muito bacana. Acho que *Barrela* e Plínio Marcos começam com Marfuz quando eu fiz aquela matéria de montagem. Eu fiz *Navalha na Carne*, ele me deu dez na concepção e ele falou que eu fui um dos que tinha chegado mais próximo do universo pliniano. Eu fiquei assustado com aquilo porque eu nem sabia o que

aquele homem tava falando na verdade. Eu gostei do que tava fazendo, mas nem sabia quem era Plínio Marcos, e nem sei na verdade, acho que ninguém nunca vai saber quem ele é, porque ninguém nunca viveu a vida do outro pra saber quem é quem. [...] Entendia a Bahia muito principiante com esse negócio de teatro, as pessoas fechadas na década de noventa, era um ou dois diretores que reinavam e pronto, não tinha espaço para um diretor mais jovem, um ator mais jovem, começava-se as coisas e as coisas acabavam. Não que as coisas não sejam assim hoje, mas eu acho que hoje, não sei se é porque estou mais velho e conheço mais pessoas, não sei se um jovem de 21 anos como quando eu comecei vai ter a mesma impressão que eu tenho hoje. Mas eu acho que não. A Bahia hoje tem mais teatro do que naquela época. Você tem aí o Diplomata, Módulo, Jorge Amado, o próprio Vila Velha que na época tava destruído, a Sala do Coro, o Gamboa. Então, o que é que você percebe? Há um crescimento de casas e há uma política entre a própria classe no sentido de formação de platéia que não dá mais ingressos porque é ingresso que paga. Tudo isso, [o] que eu observei? Que as coisas andavam difíceis no teatro. Eu não tinha padrinho no teatro, eu fazia as audições, passava e às vezes não gostava do processo e saía. Eu também não era convidado pelos grandes pra pagar salário, nem pelos pequenos e quando a peça conseguia entrar era ralando mesmo pra poder tá atuando. Eu cansei e senti necessidade de largar um pouco a minha carreira de ator e ser diretor, porque eu achei que o diretor era mais livre. Era o diretor que era responsável pela produção, difusão e energia daquela engrenagem, não por tudo mas por ligar a chave pelo menos pro carro sair. O diretor tem meio que essa função. E nessa época eu conheci Andrea Souza, uma grande atriz baiana, que largou o teatro também por conta dessa incredibilidade do teatro baiano. Maravilhosa, tem uma história no teatro baiano e Lucy Dutra que tinha um filho que ela levava pro teatro desde pequeno que se chama Pedro Benevides. E tínhamos afinidade, isso em 1996. Mas em 2000 eu ficava falando, vamos criar uma ONG. E a gente resolve fazer uma ONG pra não ficar preso a ninguém. E a gente não tinha a priori a ideia de ser uma Cia. de teatro *Gente*. Nós tínhamos uma ideia e no estatuto é o que existe de formar a Escola de Arte Gente. A Escola de Arte Gente é a ideia que esses três “malucos” de formar uma escola, que é pra dar aula de teatro, música, dança, artes visuais, meio-ambiente, saúde, uma educação pela estética. Em 1996 eu, Andrea e Lucy já fazíamos um trabalho social pela FUNCEB como voluntários. A EAG já existia mas não era registrada. Em 2000 a Cia de teatro *Gente* é formada. A EAG, tem lá no estatuto, atua nas comunidades levando editais, projetos, nesse período nós executamos uns bons projetos com dinheiro federal. A parte do teatro com os meninos que eram estudantes em 1996, esses meninos como Everton Machado, que tinha 11 anos na época, tinha vários outros, acompanhou esse caminho, até 2000 que foi

quando a gente começou a existir de maneira jurídica. A Cia de teatro *Gente* é um segmento da Escola de Arte que se utiliza do mesmo CNPJ. A Cia de teatro *Gente* é um núcleo de trabalho da escola de arte que são meninos remanescentes desse processo de trabalho que já vem segurando. Hoje, em 2009, eu, Lucy e André estamos fora. A EAG não nos pertence mais. Já tem um conselho, um presidente como tínhamos previsto em 1996.

E a montagem de *Barrela*?

Em 2005 eu tinha uma grana pessoal e resolvi investir na cia. porque eu tinha grupo talentoso de jovens e falei assim: eu quero aprender com esses jovens, eu quero treinar com esse jovens, eu quero desenvolver com esses jovens o que eu já venho desenvolvendo há anos, agora pelo circuito oficial, mostrando minha cara. E aí nasceu o desejo de profissionalizar a Cia. de teatro *Gente*. O que já existia de maneira amadorística ou por amor, vamos criar um projeto, vamos escolher uma peça, vamos lançar uma peça, vamos chamar as pessoas que já trabalharam conosco ou mais próximas a nós e vamos nos encontrar para um projeto especial. Daí é que nasce *Barrela*.

A Cia. de teatro tem um objeto de estudo mais focalizado que é o teatro, que é a arte, que é a estética. E a EAG não. É uma escola de educação estética.

Como você avalia a repercussão das montagens de textos de Plínio Marcos no ano de 2006 no teatro de Salvador? Você considera que houve um “fenômeno pliniano”?

Plínio marcos é um fenômeno, na verdade. Nem Plínio Marcos, mas a obra. Plínio Marcos é um fenômeno enquanto obra, enquanto acontecimento particular de consciência, de raciocínio, de uma fenomenologia natural de capacidade, de potência humana que conseguiu com pouca alfabetização escolar, mas ser afetado de uma sensibilidade sobre os conflitos da existência humana, sobre os conflitos que norteiam as relações humanas. Na verdade, Plínio marcos, eu nem sei se ele sabia tudo, o que é uma ousadia minha porque eu não o conheci. Eu não sei [se] o próprio ser humano tem consciência do que produziu. Plínio Marcos eu colocaria nessas classes. A obra de Plínio Marcos produz uma coisa que nem ela mesma consegue se explicar, porque é um fenômeno. Mas eu não queria transformar Plínio Marcos em um fenômeno, uma coisa que passou. Eu fico pensando em como dar continuidade a esse fenômeno. Eu acho que Plínio Marcos tem uma coisa de trama, de raciocínio, de como falar sobre essas questões e de subverter. De como ele consegue, na verdade, em uma pequena hora reunir toda uma relação de prática: jurídicas, pessoais, interpessoais, conflitantes, de pouco entendimento, de muito entendimento, de pouca esperteza, de muita esperteza, de pouca

tragédia, de muita tragédia, de valor da própria alma de espírito, de cegueira desses indivíduos. Como esse homem consegue afetar e arrebatar tanto os outros, por essa relação das próprias relações humanas, não necessariamente sociais, porque são as humanas que vão gerar as sociais. Eu acho que isso que é o mais fantástico. E Plínio Marcos, talvez, esteja falando de algo que seja muito mais intrínseco ao humano que é exatamente o que já ta acontecendo, já ta sendo visto.

O que levou sua companhia a decidir montar um texto de Plínio Marcos em Salvador?

Aí é uma questão de tempo e de escolha. Essa é uma questão de momento. O artista ta vivendo um momento, um período. É o que eu chamo de acontecimento. Para mim, o teatro, a vida são acontecimentos e esse acontecimento não precisa ser explicado. Qual é a explicação epistemológica desse acontecimento? O que é o acontecimento? O que gera o acontecimento? Tudo o que você imaginar aconteceu porque senão não teria esse fenômeno. De repente príncipes apareceram no teatro baiano que eu já tinha uma relação há 20 anos atrás, mas numa outra aprendizagem, chegaram perto. Compraram o projeto sem receber salário, ensaiando sábado e domingo, ajudando a fazer o cenário, ajudando a montar e a desmontar. O senhor Kiko Marcos, também um acontecimento, adorou me conhecer, alto apoiador; tudo abriu as portas pra *Barrela* naquele momento. Eram pessoas que eu já tive contato lá em 1996, gostaram, queriam. Tava acontecendo também uma coisa na mídia, tudo tava acontecendo. Eu me lembro que na época tava acontecendo alguma coisa nos presídios, que eram rebeliões, era uma violência fatal na época. Queimavam-se ônibus, era uma violência pensada, que era em cadeia e aconteceu em São Paulo, Rio, Bahia ao mesmo tempo. Era uma ação coordenada de pacto social com a violência.

Você considera que as obras de Plínio Marcos permanecem atuais? A que você atribui esse fato?

Foucault fala no livro *A verdade e as formas jurídicas*, eu acho um livro fantástico para se entender *Barrela* e todo esse processo. São cinco conferências nesse livro que ele dá. Ele vai falar de sociedade disciplinar, que é uma questão que vem desde o final do século XVIII e início do século XIX na França, na Inglaterra etc. quando se reformula todas as normas do tribunal penal, a lei penal. Essa situação vai gerenciar no mundo todo um comportamento maluco desses cárceres. Tem toda uma prática que Foucault vai mostrar de outros conhecimentos e outros sujeitos que surge a partir dessa maneira de entender o estado, dessa maneira de falar o que é conhecimento para a sociedade. O Brasil é uma historia cultural, de

como ele é formado, de fuga das pessoa que vieram pra cá e ao mesmo tempo uma educação que é toda uma cópia de colônia, toda um reprodução de conhecimento ao longo de uma Brasil extenso. E cada vez mais esse conhecimento é elitizado para as famílias da corte e há 500 vem sendo assim. E com a tentativa de democratizar essa educação tem sido retalhada e feita de qualquer forma. Então, a maneira que Foucault vai mostrar que o conhecimento sempre é imposto. O que é que você tem antes? Que o conhecimento é dado previamente e que o homem vai ser resultado daquilo. E isso vai gerar um outro sujeito. O que eu percebo é que Foucault quer dizer que a sociedade crê num outro tipo de sujeito, num outro tipo de conhecimento que nem ela mesma tem conhecimento sobre o que ela criou. Num outro tipo de personalidade, de sujeitos em busca do conhecimento que é uma sociedade diferente da que vemos agora. **E aí eu acho que Plínio Marco consegue colocar essas novas personagens da vida. Essas que própria sociedade cria, que vai gerar essa violência por causa do abandono, por causa de serem figuras à margem, porque essa figuras não preenchem pré-requisitos criados pela própria estatal, pela própria sociedade. Porque a sociedade faz uso dessa figuras e depois jogam pra fora, porque essa figuras são interessantes também num certo ponto de vista político para o estado.** Então tem interesses para a manutenção desse estado, tem uma questão ainda de uma política colonial, de uma política de democratização cultural do edital, é quem sabe escrever um pouquinho que vai ter apoio pra poder a cultura chegar em um certo lugar. Então, a democratização de educação, de saúde, de cultura, de condições de vida de melhoria do país ainda é bem dividida. É quem pode, pode e quem não pode não pode. Apesar de que Foucault vai dizer que aí ta surgindo outras possibilidades de conhecimento. Inclusive eu, os atores, a companhia através de Plínio Marcos tentando fazer uma homenagem a esse homem simples que era, acho que a companhia tem que ter essa filosofia. A companhia passou por um momento que era a idéia de um nacionalismo, a cia. ta até se reestruturando agora, mas tinha muito essa idéia de montar autores brasileiro, nacionalistas com a idéia de defender a pátria, os problemas de conflitos, de essência, os conflitos da existência humana desse povo daqui e agora. O que faziam os modernistas na semana de arte moderna, tentar fazer algo neste país. Então, o que que é isso? Montar Plínio Marcos, seria um teatro brasileiro? Era a pergunta que a gente fazia ao mesmo tempo. O que que é um teatro brasileiro? Mas é uma temática que a gente tava querendo dizer o seguinte naquele período quando a gente escolheu *Barrela*: **é que *Barrela*, com Plínio Marcos, estava nos tornando homens melhores pra nós mesmos. Tipo assim, com *Barrela* e Plínio Marcos, a gente podia baixar a bola.** Todo mundo era muito dono do seu nariz. A gente viu, por exemplo, que um grito, uma confusão, uma briga no bar pode se

transformar numa morte, uma tragédia. Então, na verdade, Plínio Marcos nos mostrou um mundo, visitamos um mundo que a gente conhecia pela televisão, na verdade. Ninguém nunca tinha vivido aquilo. E a equipe apoiou a investigar o sangue, o líquido das paredes sombrias dos limos de parede pra entender o que é estar preso. O que é não ser mais um ser humano racional. Perder sua racionalidade. A perda da racionalidade pra viver como animal enjaulado. Era muita coisa, eu não vou lembrar muito.

Como foram selecionados os atores para a montagem do texto de Plínio Marcos que sua companhia encenou?

Todo os atores tem uma relação com a EAG. Foram selecionados naturalmente através de amigos que já fizeram trabalhos com atores da EAG. A gente trabalha com indicação. A Cia. foi montada muito com essa questão. Quem é? Então vamos dar uma oficina, vamos trabalhar agora. Então nós temos seis que são os cabeças que eram as pessoas que já vinham há um tempo. Ou que já vinha trabalhando com a gente há um tempo ou que pode trabalhar naquele período porque a gente sempre tava montando peças. Em cada período um pode, outro não pode. A idéia era essa: experimentar mesmo e as pessoas estão de passagem, inclusive eu. Agora tem uma diretora dirigindo o teatro *Gente com Amêsa* [obra do angolano José Mena Abrantes]. Eu sou coordenado artístico só da Cia. de teatro, no momento. Eu quero mais diretores vindo.

A filosofia da EAG.

A gente queria montar um projeto social que falasse nossa língua, que falasse tudo isso. Que falasse tudo aquilo que o projeto diz no site e tal. E que tivesse paciência de crescimento e formação, que tivesse muito voltado para a formação do ator. O ator que partilhasse de um treinamento muito forte de corpo, de treinamento de ator, de formação do ator mesmo. Eu fui um dos treinadores assim 24 horas, sou ainda, da Cia.

Houve na montagem algum recorte social ligado à realidade da cidade de Salvador?

Recorte racial, por exemplo?

Como eu te falei foi um acontecimento. As figuras foram chegando, fomos fazendo laboratório. Na verdade foi todo um processo: primeiro nós fizemos cena, depois foi um laboratório, depois pequenas mostras, pequenos retalhos, pequenas microcélulas do trabalho, com dois atores, com um ator, um monólogo, com três, quatro, cinco, dez, vinte. Então foram várias coisas até fazer 15 minutos de cena etc. até definir um elenco, tirar pessoas e dizer: olha, não ta preparada, não é a hora agora, dá um salto também no trabalho da cia. porque é

uma exigência maior na questão da estética, do jogo, do game. Então, foi um acontecimento. Eu percebo que não quero ficar preso e fazer um teatro baiano com negros. Mas quando eu percebi é o negro especialmente, claro que portuga tinha que ser um cara branco, né? Era a obra de Plínio Marcos e a gente não queria fugir. Não queria entrar no realismo, mas também não ficar no surrealismo. Eu quero mostrar o nosso trabalho. Salvar de maneira honesta a obra de Plínio Marcos. A obra já estava pronta e a gente não pode matar, tinha que salvar aquilo, salvar a obra, garantir. E fazer o mínimo possível de interferência estética. Vamos fazer com que o nosso formato principal seja a energia, o universo, o corpo, a alma, o jogo. Então na busca disso era também os atores, na intimidade, nos corpos, nos tamanhos. Eu queria tamanhos mais redondos, eu queria tamanhos mais compridos. Eu vi algumas coisas assim de desenho mesmo. Plínio Marcos que nos faz ver. Então a grande questão é essa. Plínio Marcos é o fenômeno na verdade. Então na verdade é só tentar ver Plínio Marcos no Bereco. É claro que eu quis brincar com algumas coisas. Algumas pessoas achavam que Bereco era velho, e não. Tinha uma concepção assim de atualização. Eu chamava de aproximação, de vizinhança. Não é porque naquela época, em 1958, se usava uma gíria, uma expressão como barrela que hoje ninguém entende. *Barrela* que deixei sim, que é o título, mas em nenhum momento e falado barrela no texto, você observa. Ele só usa o título, que é a própria gíria. É muito inteligente. Que dá um outro estudo, ele não nos dá barrela nenhuma vez como gíria. O nome próprio mesmo, *Barrela* como nome próprio da obra. Isso é fantástico, dá saudade.

Recorte social

O que nós percebemos de recorte social, era o próprio acontecimento desses atores que vieram pra esse elenco que já contava essa história social, que já vinha de periferia, que já vinham de trabalhar nesse aspecto, então a gente checkou que nós mesmos éramos a barrela. Nós éramos exemplo da própria barrela.

Houve algum tipo especial de plateia para ver o espetáculo durante as temporadas? A companhia desenvolve ou desenvolveu algum tipo de trabalho de ação social (além de estar no palco) ligada à montagem?

Barrela tem a felicidade de estar em cartaz ainda. Tivemos a sorte de ficar três anos em cartaz, nós tivemos todo tipo de plateia. Tivemos plateias experimentais 1, direcionadas; nós convidamos alunos de direito, nós convidamos pra poder fazer debate, filosofia, de várias ciências pra poder fazer um trabalho após o espetáculo. Nós convidamos também ex-presidiários e presidiários que estavam em regime semi-aberto. Porque nós fizemos três

seminários lá na própria Lemos de Brito [presídio de Salvador] com essas pessoas. Os atores foram, abrimos uma roda e falamos com os detentos e fizemos entrevistas lá no próprio Lemos de Brito. Entramos nas celas, tivemos sim plateias especiais, tivemos plateias de estudantes pra poder conversar, plateia de classe artística pra falar da estética, técnicos pra falar da luz e tal. Nós o tempo todo tentamos não perder uma coisa: que era a ideia, como diria Nhele Frank, que o baiano não tem o luxo de experimentar, nós nos demos sim ao luxo de experimentar. Mas nem todo baiano tem o luxo que ela tem de chegar na Alemanha e conseguir tantos patrocinadores e mostrar o experimento dela pra o mundo inteiro. Infelizmente nosso experimento fica pra meia dúzia de pessoas.

Os trabalhos ligados a arte/educação que você desenvolve, de alguma maneira, influenciou na estética do espetáculo montado? A arte/educação influencia em sua maneira de conceber o teatro? De que maneira?

É constante, tenho várias críticas. Dizem que sou muito didático. Tem alguns jornalistas que dizem que *Barrela* é didática. Eu não entendo. Alguns meninos do processo que ficam: “Professor”, “Nathan, é aula?”, nos ensaios e tal. Mas tem uma camada de pessoas que entenderam que eu sou professor sim na minha natureza. É minha formação, não tenho como fugir e eu acho ótimo pra quem tem um professor pra poder ta dando aula. Eu acho também que tem práticas minhas que eu sou mais professor que diretor. E diretor é uma sina natural de misturar esse professor e diretor

Você nota hoje alguma mudança na política cultural do estado, no sentido de incentivar e dar mais apoio às montagens independentes do teatro da Bahia?

Não, nem um pouco. Pelo contrário, ficou mais difícil. Porque as pessoas terminam tendo um gosto pelo seu trabalho. Você estava em condições favoráveis aquela época. Então, até acontecer um acontecimento semelhante aquele pra que você possa montar uma peça novamente, não sei se vai acontecer em minha vida. E isso não ajudou a questão da popularidade, a questão das pessoas conhecerem nosso trabalho. Ajudar no sentido de trazer um patrocinador que é o que ajudaria mesmo assim. Ou então ter pagantes, não. O que esta ajudando é que a peça ganhou mais respeito, ganhou vida própria, então, mesmo depois de três anos está sendo aprovada em editais, esta sendo apoiada em mais apoio, falam mais, então isso termina ajudando que a própria peça volte a cartaz. Mas isso não quer dizer que Nathan Marreiro, pelo menos no momento[...]. Eu fiquei mais acanhado de fazer uma produção tão grande dessas sem dinheiro, sem apoio e eu não tenho onde procurar porque

fazer uma peça nesse momento eu não tenho condição, então ficou mais difícil o meu lado particular. Porque é claro que a exigência do meu trabalho vai ser cada vez maior agora, não que esteja preso a isso, mas é natural, minha mesmo porque eu fico mais exigente comigo mesmo porque eu já pude fazer uma coisa assim. Tem uma relação aí complicada.

E na política cultural?

Uma mulher vestida de sol veio aí e eu não consegui nada de patrocínio. Não tive apoio nenhum com *Uma mulher vestida de sol. Devir*, que era o espetáculo que ia estrear em 2008 pra dar sequência 2006, 2007, 2008, três trabalhos profissionais meu, parei. Não estreamos o *Devir*, porque não tive apoio nenhum. Então vamos tentar, tentar e é um sofrimento. Não mudou nada. Talvez até piorou porque as pessoas acham que estou rico, estou bem, estou bombando e não me convidam pra nada.

ENTREVISTA COM JULIANA FERRARI, DIRETORA DE *NAVALHA NA CARNE* (*TEATRO GENTE-DE-FORA-VEM*)

Pesquisadora da área de Teoria Teatral, diretora teatral e professora. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Tem atuação profissional na área acadêmica como professora de Direção Teatral, Teorias e História do Teatro. Desenvolve pesquisa continuada de grupo, na função de Diretora Teatral e performer junto ao *NuMiollo - Núcleo de Investigação da Cena* (antigo Teatro *Gente-de-Fora-Vem*).

Quando surgiu a Cia. de teatro? Breve histórico da Companhia.

A Cia. surgiu em 2004, quem fundou a “Teatro de fora vem” fui eu e André Luís Rosa e a gente começou trabalhando com um solo dele que era o espetáculo infantil que usava alguma coisa de teatro de formas animadas, teatro de objetos e de lá prá cá a gente vem trabalhando com outras montagens que foram se sucedendo ao longo do tempo. A gente saiu de São Paulo e veio pra Bahia já com esse nome. Em São Paulo o grupo já tinha esse nome. A Cia. surgiu em São Paulo.

E a montagem de *Navalha na carne*?

Vimos com o grupo pra Bahia em 2005. Mas aí, no segundo semestre de 2005 André começou a dar aulas como professor substituto na Escola de teatro [da universidade Federal da Bahia] e um grupo de alunos da licenciatura chamou André pra dirigir uma montagem de *Navalha na carne*. Ele foi, conversou com as pessoas mas, na verdade, ele explicou que é ator, que a sua função principal não é ser diretor, ele não gosta de dirigir e propôs que eles me chamassem pra dirigir e ele iria fazer a preparação corporal que é a parte que ele gosta do espetáculo. Então eu fui, me reuni com os meninos e eles me aceitaram. Daí então começamos a trabalhar nesse ritmo. André na preparação corporal e eu fazendo a direção de alunos de licenciatura que queriam montar *Navalha na carne*. E não era uma coisa pra fazer uma temporada, não era nada disso, era algo muito pequeno. Era uma coisa pra poucas apresentações, finais de semana, coisa desse tipo. E que assim engatilhava, tinha a facilidade de ter um projeto da UNE que estava dentro da Escola de belas artes fazendo um convênio pra promover oficinas de cenografia. Então a Gabriela Sandyego que é uma pessoa muito proativa em termos de produção, tudo isso, já havia sabido que ia ter esse projeto na Escola de belas artes e falou: “Vamos pedir esse apoio, vamos entrar porque, teoricamente, a UNE iria fazer

um festival com as montagens que tivessem cenários derivados de oficinas da UNE com o programa do governo federal de estímulo ao trabalho juvenil, do primeiro emprego, juntamente com a Escola de belas artes. E haveria esse festival que era pra gente entrar pedindo suporte pra fazer o cenário. E já com o gancho desse cenário, montar um espetáculo com duas ou quatro apresentações com esse cenário da UNE e do PIAC-CUCA (Programa de incentivo às Artes Cênicas do Centro Universitário de Cultura e Arte). Comecei a dirigir a montagem com eles. No começo eu tinha Gabriela, Claudio Mendes, Ulisses, Marisi Urbano e Alexandre Geisler. Tinha cinco pessoas pra trabalhar num texto para 3 atores. Inicialmente desmembramos em duas equipes de 3 atores, chamamos mais um ator, aluno de licenciatura, o Jhoilson, e propus um trabalho que tivesse alternância de ensaios entre essas duas equipes pois nem todos podiam todos os dias, mas uma vez na semana as duas equipes se encontravam e compartilhavam as experiências para poderem trabalhar a montagem. O início do processo foi em setembro de 2005.

Como você definiria o trabalho/missão da companhia, o ideário da companhia?

Nós tentamos fazer um teatro que esteja comprometido com a luta por uma sociedade mais igualitária, mais justa, com menos diferença de classes, de tratamento entre as pessoas. E nos comprometemos com a tentativa, pelo menos, de fazer um teatro que não reforce ainda mais essas diferenças, esses diferentes tratamentos e injustiças. Porque acredito que o teatro, as artes cênicas, o teatro como parte delas, é muito responsável por reafirmar a naturalidade dessas diferenças. E sempre procuramos fazer um teatro com olhar crítico sobre a sociedade e [que] mostrasse que essas diferenças não são naturais, não são aceitáveis.

Como você avalia a repercussão das montagens de textos de Plínio Marcos no ano de 2006 no teatro de Salvador? Você considera que houve um “fenômeno pliniano”?

Quando começamos os ensaios todos diziam que era melhor ver se dava certo pra começar a investir numa produção, que devíamos esperar. Uma descrença coletiva. E foi engraçado, pois trabalhamos sempre muito focados no ator, eu, André e os meninos. Eu acredito que se o ator quer falar sobre determinado assunto e acredita naquela maneira de tratamento sobre qualquer que seja esse assunto, é possível fazer qualquer pessoa atuar organicamente e se apropriar do que está falando, isso que é mais importante. E eles foram se apropriando magnificamente do texto de Plínio Marcos. Então, quando as pessoas começaram a aparecer pra assistir, porque iria fazer cenário e iluminação, as pessoas começaram a se encantar porque o trabalho ficou muito bom. Os dois trabalhos, das duas equipes, porque a troca era muito intensa entre elas.

Com muita briga, muita discussão, muito arranca rabo, mas era muito frutífero. E tínhamos muito estímulo por conta da dificuldade de realizar o projeto em um espaço “alternativo”, muito coerente com a proposta do texto, da montagem. O N’gão [José Carlos N’gão] que socorreu a gente com a iluminação, na última hora, falou: “Eu acho que se Plínio Marcos visse *Navalha na carne* assim, era exatamente assim que ele pensou em montar”. E o Plínio também tinha esse comprometimento com as lutas sociais, com esse tipo de pensamento que eu acredito. Isso tudo criou um elo, um vínculo que deu gancho pra continuarmos com o espetáculo, o gás necessário para continuar com um trabalho que todos achavam bom. E quando ele estreou em março de 2006 é que se viu a plenitude, a possibilidade de continuação do espetáculo e ficar em cena. E ficamos até Julho em cartaz.

Sobre ‘fenômeno pliniano’ no teatro da Bahia:

Não sei, não tive esse olhar, pois estava dentro da coisa toda. Eu acho que a proposta de trabalho de ator de *Navalha na carne* foi uma proposta muito interessante e diferenciada do que se vê de teatro na Bahia. Plínio Marcos ajuda o teatro a sair da caixa preta, desses dogmas que imperam muito aqui na Bahia. E eu me aproveitei disso e os alunos da licenciatura tomaram aquilo pra si e a montagem se tornou bem sucedida mas foi uma montagem pouco vista e Nathan quando trabalhou na sua montagem [Nathan Marreio, diretor de *Barrela*] teve a virtude de fazer a montagem dele ser vista. Creio que o *boom* foi todo esse: poder fazer uma teatro com pouca coisa, fazer uma teatro de verdade, de excelente qualidade, com atores bons em cena, com um tema interessante que diz respeito à sociedade, com pouco recurso, saindo da caixa preta. E isso propiciou mais visibilidade.

O que levou sua companhia a decidir montar um texto de Plínio Marcos em Salvador?

Quando a gente encontra um texto dessa maneira como a gente encontrou *Navalha*, em princípio você não tem muito claro, lógico e coerente tudo o que você quer dizer com aquilo e porque que você ta fazendo. Não é muito consciente esse processo. Os meninos se encantaram com o texto e no processo, perceberam que todo aquele universo de Plínio era muito próximo do que eles viviam, do que eu vivo. Eu tive uma vivência num grupo social extremamente desfavorecido cujo universo era muito similar ao universo *pliniano*, de *Navalha na carne*, de *Dois perdidos numa noite suja*. Eu vivi dentro de um ‘gueto’ em Salvador situações extremamente parecidas. Gente se batendo e se matando por causa de um sapato, por causa de uma baseado como é em *Navalha*. E os alunos que residem na residência universitária da UFBA vivem uma situação de convívio social de miséria, de miséria espiritual, falta de conforto, de recursos. É um homem comendo a cabeça do homem, e o texto falava disso. Nos

identificamos com o texto nessa medida e a gente conseguiu trocar essas informações e precisava muito falar daquilo.

Você considera que as obras de Plínio Marcos permanecem atuais? A que você atribui esse fato?

Infelizmente, como ele mesmo dizia, continua atual. Eu atribuo isso a esse país horrível, miserável, injusto, individualista que criamos. Essa colonização de exploração, onde quem é subalterno é explorado, procura ver os meios de explorar quem é mais fraco que ele pra ver se consegue se sobressair, sobreviver de alguma maneira, uma relação com o consumo que a gente tem que é de uma excessiva valorização de ter coisas e quem não tem nada mata rouba, esfaqueia pra ter, numa sociedade que tem gente que tem demais e infinitamente mais que um ser humano precisa pra viver e de gente que não tem o mínimo, de água, de um conforto, de um lugar pra dormir, de gente que dorme em cima de tábuas e gente que, enfim, a gente sabe o que acontece.

Como foram selecionados os atores para a montagem do texto de Plínio Marcos que sua companhia encenou?

O outro elenco se dissolveu. Quando a gente estreou teve uma pessoa do outro elenco que não agüentou o tranco do processo e não quis continuar fazendo. Realmente era muito intenso, e eu continuei com o elenco de dois atores, e um desses não tinha a experiência com teatro e nem se apropriou suficientemente daquele universo pra segurar uma substituição que teria que fazer. Então foi um acordo, todo mundo concordou que era melhor realocar as pessoas em posições já que a gente acreditava na importância do trabalho de todos no grupo. Então uma pessoa que estava na montagem foi fazer a bilheteria, outra pessoa ficou fazendo a luz e um dos dois elencos se manteve fazendo a montagem. Acho que fazendo foram ganhando tarimba e foram ganhando organicidade

Houve na montagem algum recorte social ligado à realidade da cidade de Salvador? Recorte racial, por exemplo?

Meu universo inspirador, minha fonte foi uma fonte daqui da cidade. Foi essa vivência como te falei no gueto, então até em termos de composição visual do universo eu peguei muito do registro do que via aqui. Realmente a gente fez uma proposta que era pensar numa rinha de galo porque os atores estavam ali em luta, em combate para serem vistos combatendo, se matando, se comendo. Mas os materiais usados é material que se usa em invasão pra

montagem de barraco como os que eu via aqui: tela, madeira, os figurinos usados e acabou, sim, havendo um recorte racial na medida em que eu coloco um ator negro pra fazer o cafetão que ta no topo da cadeia exploratória de *Navalha*. Essas situações são intercambiáveis e se reverterem. O Jhoilson é um ator negro e fazia o papel de Vado que foi pensado no início como que esse homem negro reverte a opressão que ele sofre como tal em cima da mulher que é prostituta que, que é explorada, em cima do outro que é homossexual e nessa cadeia. Foi pensado um pouco por aí.

Houve algum tipo especial de platéia para ver o espetáculo durante as temporadas? A companhia desenvolve ou desenvolveu algum tipo de trabalho de ação social (além de estar no palco) ligada à montagem?

Teve duas sessões que a gente fez pra públicos especiais: foi uma sessão pros meninos do projeto do Calabar que o Jhoilson dava aula de educação e teatro e o grupo da pastoral da criança de Xique-Xique, pessoal ligado ao Cláudio. O que a gente fazia sempre questão era de ter preços populares, era cobrado R\$ 3,00 que era uma cobrança simbólica. E era cobrado R\$ 1,00 depois que a gente ganhou o premio Petrovicht, fizemos 8 apresentações a esse valor. E a gente sempre fez questão de manter esse preço (R\$ 3,00), absoluta. Quando se discutia e pensava: “não, mas *Navalha* foi indicada ao Braskem então vamos fazer a R\$ 10,00”, a gente não cogitou essa hipótese.

Os trabalhos ligados a arte/educação que você desenvolve, de alguma maneira, influenciou na estética do espetáculo montado? A arte/educação influencia em sua maneira de conceber o teatro? De que maneira?

Completamente, influencia muito mesmo. Eu acredito muito no teatro, não como um meio pedagógico para se atingir outras coisas. O teatro, ele em si tem uma proposição estética ele tem mecanismos que já são pedagógicos. E depois da minha visita com a licenciatura essa dimensão, essa importância do teatro no aspecto educativo dele ficou muito mais forte pra mim. Eu acredito que existe o espaço do teatro como entretenimento, que é muito interessante, mas no país da gente só tem significado e espaço o teatro como entretenimento. Não tem o teatro na formação do cidadão, que usufrui teatro, que precisa de teatro. A gente tem um cidadão que quando tem problema na conta bancária dele, um cidadão de classe média que está em crise financeira a primeira coisa que ele corta é a diversão e o teatro no meio da diversão. E você fica sem ir ao teatro porque você ta fazendo economia. A gente precisa de uma cidadão que não pode ficar sem teatro e o estado tem que prever isso porque

faz parte de dimensão humana, afetiva, educacional. O cidadão vai precisar de ter aquela experiência. Eu acho que as montagens são permeadas por isso.

Você nota hoje alguma mudança na política cultural do estado, no sentido de incentivar e dar mais apoio às montagens independentes do teatro da Bahia?

Sinceramente acho que tá pior, porque eu não acredito que seja possível fazer teatro independente e sem patrocínio. Mas o teatro precisa do subsídio do Estado, principalmente o teatro independente e sem patrocínio. O discurso do secretário estadual de cultura [à época, Márcio Meirelles] de que o teatro tem de se manter por si próprio porque tem de ser uma atividade auto-remunerada, ele vale pro teatro pensado como entretenimento, o teatro pensado como atividade econômica rentável. Então eu tenho uma empresa que bota dinheiro naquele teatro e ele tem um retorno porque tem bilheteria, tem visibilidade, esse teatro concebido como entretenimento única e simplesmente, sim. Pra outro tipo de teatro, que é uma atividade mais ligada ao pensar, produzir cultura, de ponta, pesquisa em teatro, esse teatro precisa do subsídio estatal pra acontecer. A mesma coisa na universidade. A gente sabe que pra ela ser implantada ela tem que ter um curso de filosofia. A filosofia é uma coisa, entre todas as aspas, inútil. Isso não significa que a filosofia não tenha função, como o teatro também tem sua função. Ninguém vai esperar que a filosofia dê lucro, mas como fica uma sociedade sem filosofia? Agora se eu pensar que a filosofia tem que se auto sustentar vendendo revista de filosofia em banca, a filosofia acaba. E eu faço a mesma analogia em relação ao teatro. O meu discurso quando eu recebi o Braskem foi extremamente contraproducente pra quem faz teatro independente. Porque eu defendi a minha visibilidade, eu tava ali recebendo um prêmio porque fiz uma peça com R\$ 1.000,00. Isso legitimou uma política que é a política que viria naquele ano e que veio nos anos subsequentes que é de verbas ridiculamente pequenas pra se fazer espetáculos ridiculamente pobres em termos de cenário, de figurino de tudo, que só empobrece a estética do teatro porque não se tem um subsídio real de montagem nenhuma e o cidadão que trabalha com cultura que é um professor, um ator, que é um diretor, está sem emprego, está sem trabalho. Todas as políticas públicas são voltadas pra que você em algum momento tenha que trabalhar, então eu acho que a gente sem querer e na vertigem de receber o prêmio, de ter a visibilidade do trabalho através do prêmio e de ficar muito feliz com isso por um trabalho como *Navalha* que foi muito pouco visto e foi muito reconhecido pelo júri do Braskem naquele ano, que foi ímpar, porque também depende do júri, porque se tem um júri mais atrelado a uma proposta de teatro menos comprometido com tudo, é outra escolha, enfim, mas a gente fazendo aquele discurso fazendo a defesa de uma teatro que fez um peça

tão premiada com poucos recursos o que acabou legitimando essa política que veio depois que é essa de editalzinho de 8 mil, 9 mil, 10 mil. Que ganha 10 e com desconto fica 8. No dia seguinte do Braskem me ligou uma pessoa da Secretaria de cultura, me perguntando quanto eu cobraria pra fazer uma espetáculo e se seria pra mim interessante ter um microcrédito. Quer dizer, eles queriam me financiar R\$ 10.000,00 pra eu fazer o próximo. Que essa política de não pagar a diretor, de não pagar ator de não pagar ninguém, eu acho essa política muito complicada. Porque não fomenta também a questão do bom teatro na formação do cidadão, não pensa em nenhum momento na formação de platéia, de público. Esse projeto de R\$ 1,00 do TCA é um projeto de platéia. Platéia a R\$ 1,00 eu consigo todo dia. Agora o público que precisa do teatro ele não se forma assim, nem na escola. Ele se forma vendo o bom teatro.

Apoiadores do espetáculo:

Pro-reitoria de extensão da UFBA

UNE

Maria de Lourdes Costa Pinto

Barrela



Figura 6 – Cartaz da última temporada dentro do projeto *Barrela no Pelô* (Cia de Teatro *Gente*). Da esquerda para a direita: Jhoilson Oliveira, Antônio Fábio, Everton Machado, Daniel Sobreira, Victor Kizza e Ismael Marques.



Figura 7 – Os detentos em momento de “lazer”. Cia de Teatro *Gente*. No chão: Lindolpho Neto, Ismael Marques e André Nunes. Everton Machado (fumando) e Heraldo Souza (com lenço na cabeça).

Barrela

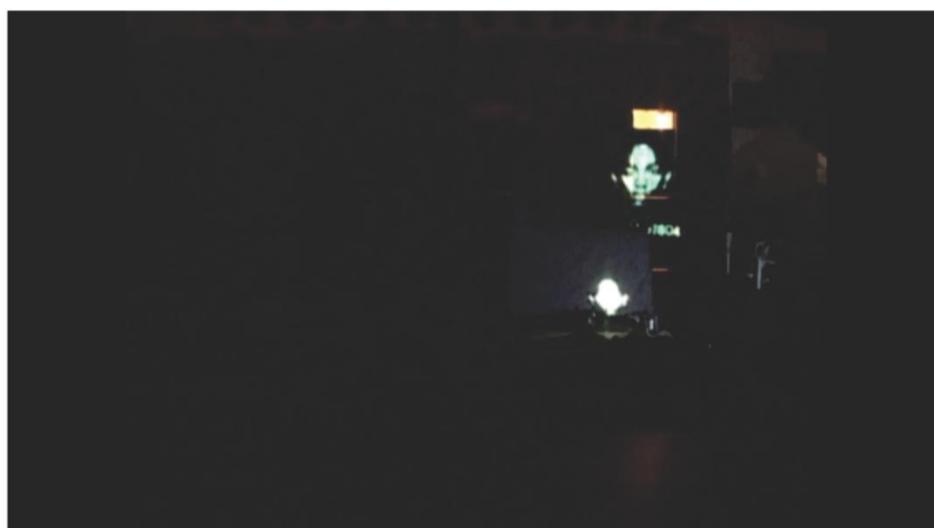
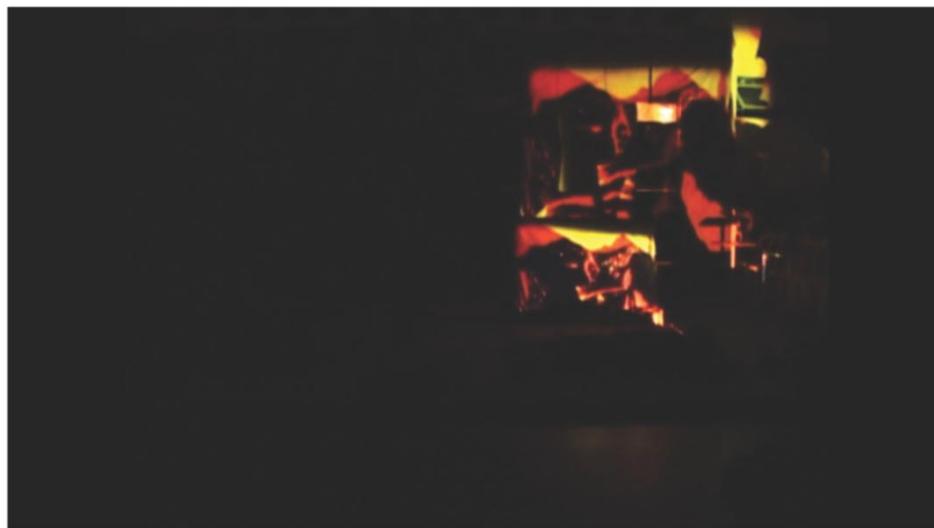


Figura 8 – Cena em que o Garoto é surpreendido pelos demais detentos. Cia de Teatro *Gente*. No primeiro plano: Ruhan Álvares e Daniel Sobreira. Ao fundo: Jhoilson Oliveira, Everton Machado, Victor Kizza, Antônio Fábio (agaixado), de sunga Ismael Marques.

Figura 9 – Foto posada. Cia de Teatro *Gente*. Com: Ruhan Álvares, Jhoilson Oliveira, Daniel Sobreira, Antônio Fábio, Ismael Marques, Everton Machado e Victor Kizza.



Barrela



Figuras 10, 11, 12 – Três momentos em que o vídeo é utilizado na encenação da Cia de Teatro *Gente*, projetado em dois telões diferentes. Fotos capturadas de cópia em DVD.

Barrela



Figura 13 – Portuga atormentado pelo espírito da esposa. Ao fundo projeções de vídeo. Cia de Teatro *Gente*. Com Ismael Marques.



Figura 14 – Parte do elenco em laboratório pré-encenação. Com: André Nunes, Ismael Marques, Everton Machado e Victor Kizza.

Barrela



Figura 15, 16 – A entrada do Garoto em cena. Cia de Teatro *Gente*. Com: Ruhan Álvares (ao centro); a esquerda: Jhoilson Oliveira (de pé), Everton Machado e Joedson Silva. A direita: Victor Kizza (de pé), Heraldo Souza e Ismael Marques. Fotos capturadas de cópia em DVD.



Barrela



Figura 17 – Cena em que Tirica assassina Portuga. Com: Everton Machado (de braço em punho), Joedson Silva e Ismael Marques.



Figura 18 – Instantes após o assassinado, Tirica visualiza o corpo do Portuga. Com: Jhoilson Oliveira (de pé ao centro), Everton Machado (de pé à direita), Joedson Silva (agaixado) e Ismael Marques.

Navalha na carne

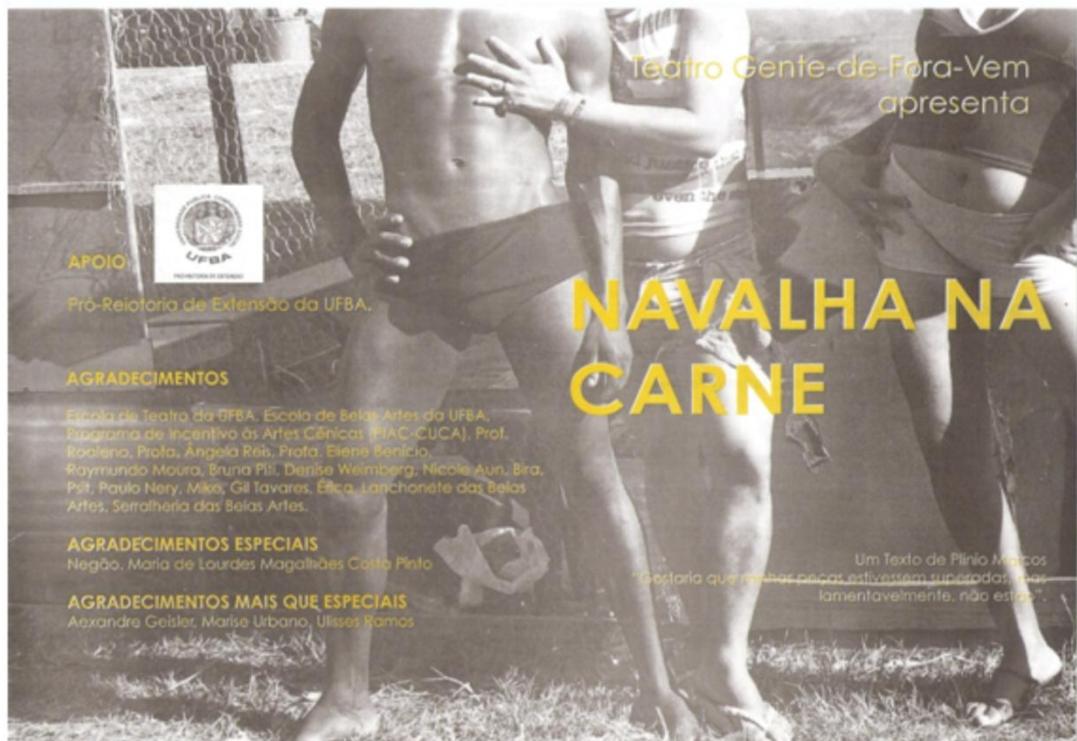


Figura 19 – Cartaz de divulgação da encenação de *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*). Com: Jhoilson Oliveira, Cláudio Mendes e Gabriela Sanddyego.

Figura 20 – Mesma foto sem o tratamento gráfico.



Navalha na carne



Figura 21 – Apresentação de *Navalha na carne* (Teatro *Gente-de-fora-vem*) durante a recepção aos calouros da Universidade Federal da Bahia, 2006. Na foto é possível perceber a proximidade do público por dentro da rinha de galo onde as personagens confrontam-se. Com: Gabriela Sanddyego, Jhoilson Oliveira e Cláudio Mendes (ao chão).



Figura 22 – Apresentação de *Navalha na carne* em Cachoeira-BA. Vista superior da rinha de galo. Com: Gabriela Sanddyego e Cláudio Mendes (de pé) e Jhoilson Oliveira (sentado).

Navalha na carne



Figura 23 – Detalhe do cotidiano de Neusa Sueli preparando uma bacia com água. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com: Gabriela Sanddyego.

Figura 24 – Neusa Sueli subjugada por Vado. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com: Gabriela Sanddyego e Jhoilson Oliveira.



Navalha na carne



Figura 25 – Detalhe em close de Neusa Sueli, “gasta” pelo tempo. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com: Gabriela Sanddyego.

Figura 26 – Detalhe da cenografia mostra objetos de Neusa Sueli.



Navalha na carne



Figura 27 – Vado e Veludo discutem enquanto Neusa Sueli arruma sua bolsa. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com Gabriela Sanddyego, Jhoilson Oliveira e Cláudio Mendes.



Figura 28 – Neusa Sueli e Vado promovem uma sessão de tortura com Veludo. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com: Jhoilson Oliveira, Cláudio Mendes (ao centro) e Gabriela Sanddyego.

Navalha na carne

Figura 29 – Vado em cena de agressão física a Neusa Sueli. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com: Jhoilson Oliveira e Gabriela Sanddyego.

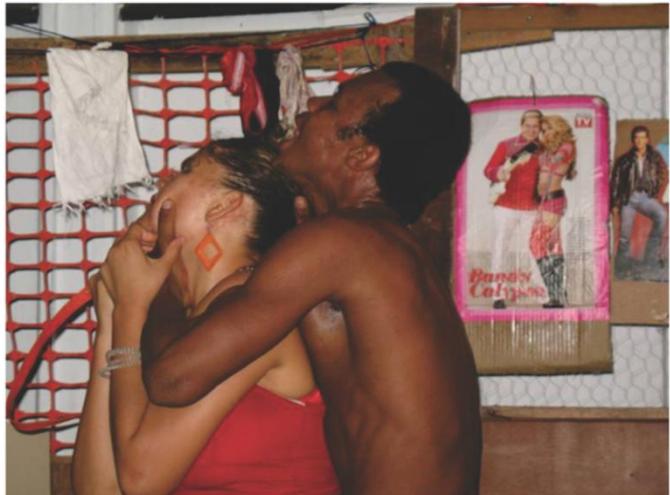


Figura 30 – O corpo negro de Vado ao chão. Teatro *Gente-de-fora-vem*. Com: Jhoilson Oliveira.

