

INFLUÊNCIA DE PATRÍCIA GALVÃO NA ESTRÉIA DO DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS.*

ALMEIDA, Nizael Flores**

Culturalmente, desde 1930, ao mesmo tempo em que os modernos meios de comunicação passaram a assumir cada vez mais importância no Brasil, durante o Estado Novo (1937-1945), o rádio, os jornais e revistas, o teatro e o cinema permaneceram sob severa vigilância do governo de Vargas, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda, fazendo com que a comunicação de massa servisse apenas como veículo de ideologia governamental. Decorrente da proibição de crítica política e da falta de verdade nas informações, predominava no país a visão ufanista de um Brasil paradisíaco. A verdade social, no entanto, marcava presença nas artes, seja na pintura de Portinari, de Segall, seja na literatura, onde, como sugere Antonio Candido, o escritor adquiria uma consciência catastrófica do atraso brasileiro.

Por essa ocasião, em termos teatrais, o país conheceu um teatro social indisposto com a ordem burguesa, tal é o caso de “Deus lhe Pague” (1932), de Joracy Camargo, que satirizava a filantropia e criticava a sociedade burguesa e capitalista. O sucesso dessa peça, encenada décadas afora, era um dos carros-chefes da companhia do ator Procópio Ferreira, então um dos maiores nomes do teatro brasileiro. Outro autor conhecido da época era Oswald de Andrade, ligado à Semana de Arte Moderna. Ainda que suas peças não tivessem sido encenadas na década de trinta, seu tempo de criação e publicação, de qualquer modo, foi quando os leitores tomaram contato com peças como “O homem e o cavalo”, editada em 1934; “A morta”, em 1936; e a conhecida “O Rei da Vela”, em 1937. Nesta última peça, Oswald fez uma análise aguda e crítica das contradições sociais e econômicas do Brasil, através, principalmente, de seu protagonista Abelardo I, o Rei da Vela, representante típico da burguesia nacional ligado a cafeicultores decadentes e a capitalistas internacionais. Oswald, junto de sua mulher Patrícia Galvão, a Pagu, que ganhara manchete na *Tribuna* santista em 4 de janeiro de 1936 por ter sido presa na capital sob acusação de “agitadora” praticante de “ação extremista”, já eram conhecidos por suas pregações “revolucionárias” no jornal *O Homem do Povo*, fundado em 1931 pelo casal.

* Pesquisa desenvolvida com o propósito de pesquisar Plínio Marcos.

** Acadêmico do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

No quadro social de modernização instaurado a partir de 1950, quando os meios de difusão massiva se agigantaram alicerçando toda uma nova dimensão cultural que se respaldava na exaltação ao moderno e ao progresso, no culto à tecnologia e ao consumismo, na vida familiar se transformando com as repercussões psicológicas e materiais, a arte teatral também se desenvolveu. Foi quando se teve o surto do teatro paulista, que passou a dominar o panorama nacional. Segundo Décio de Almeida Prado, “o Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Stridberg, Ben Jonson e Anouilh” (PRADO: 1984, p. 545).

É compreensível o processo de internacionalismo próprio do período, considerando-se os reflexos da Segunda Guerra Mundial, que tanto provocou certa ânsia no Brasil por reestabelecer laços rompidos, quanto facilita o êxodo de artistas e intelectuais de outros países em franca dificuldade econômica. Alastrou-se, assim, em solo brasileiro, a presença de professores universitários, artistas plásticos e encenadores. Segundo Décio de Almeida Prado, o internacionalismo foi benéfico para o Brasil, visto que o país “sentia necessidade de expandir-se” e “escapar de quadros demasiado provincianos” (1984, p. 548).

Além do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), muitos outros grupos passaram a se estruturar nesse período e, ao mesmo tempo em que as casas de espetáculos se adaptavam aos novos métodos de montagem, a dramaturgia aceitava “finalmente a sua posição secundária como diversão popular, renunciando aos gêneros musicais, mais dispendiosos e mais lucrativos, para se concentrar no drama e na comédia” (PRADO: 1984, p. 546).

Nesse processo, o teatro nacional equilibrava-se entre a sobrevivência e a defesa contra a comercialização. Sobre essa tentativa de estabilização, esclarece o crítico: “Que todos servissem ao teatro, já que ele mal conseguia servir-se a si mesmo. Não sendo mais comércio, tinha forçosamente de ser arte” (PRADO: 1984, p. 546). E nesse afã, acima de encenadores e atores, conforme a lição de Stanislawski e de Copeau, tinha poder absoluto o texto literário que, apesar de eclético em seu repertório, não se envolvia com os movimentos que resistiam ao fim do século XIX e persistiam no início do XX, ou seja, o naturalismo, o simbolismo, o expressionismo..., mas antes permaneciam “virgens para o palco nacional, como também o eram a tragédia antiga e o drama moderno, e até mesmo a comédia um pouco mais requintada em seus procedimentos” (1984, p. 547).

Na década de cinquenta, o país entra em efervescência cultural e o teatro está mais em cena do que nunca, principalmente nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, cenários de importantes fomentadores de cultura teatral e de dramaturgos como Nelson

Rodrigues, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes; cada qual com seu estilo.

Esse teatro pós Segunda Guerra Mundial busca, no Brasil, criar uma identidade local e dar voz à população através de críticas políticas e sociais; trata-se, portanto, de um teatro que, aos poucos, caminharia para o que se convencionaria chamar, em alguns casos mais radicais, de engajado, tal como quer Ryngaerte: “o teatro não escapa aos debates que animam os intelectuais do pós-guerra acerca do engajamento político das obras” (1998: p. 48).

Fora dos grandes centros e não menos importante, havia uma onda de renovação e efervescência teatral inegável, tal é o caso do que ocorria na cidade de Santos. O público santista acompanhava par e passo as características dramáticas que rodavam os palcos dos grandes centros. O teatro é uma tradição santista. Companhias de teatro e óperas apresentavam-se, já no século XIX, no Teatro Rink, localizado no centro da cidade. Para melhorar o atendimento a um público exigente de cultura, o Teatro Guarani fora construído com recursos de grupo particular, em 1882. Nele e no Teatro Coliseu Santista, inaugurado em 1924, famosas e variadas companhias teatrais se apresentavam, assim como grande talentos que fariam nome nacionalmente, como Cacilda Becker, por exemplo. “Inúmeros foram os espetáculos da cena teatral no Real Centro Português no decorrer dos anos”, afirmam Maria de Fátima Pereira Alves et. al. (1995, p. 26), que reiteram:

Os espectadores assíduos lotavam a casa, vivendo momentos de forte emoção. As apresentações eram semanais e sempre aos domingos, as famosas ‘Domingueiras’, quando foram encenadas inúmeras peças de autores de renome como: o escritor santista Benedito Merlim, Salvador Marques, José Vanderlei, Gastão Trojeiro, Gervásio Lobato, Cláudio de Sousa, Armando Corvelo, Mario Lago, Pedro Block, Máximo Gorki; os portugueses: Arnaldo Leite, Campos Monteiro, Bernardo Santareno, etc. Após os espetáculos, realizavam-se bailes em que associados viviam momentos de alegria e descontração.

Uma pesquisa cuidadosa apontaria certamente um número expressivo de encenações de grandes nomes do teatro e da música também nos palcos históricos do Coliseu e do Guarani, fomentando todo o movimento, desde o final do século XIX, quando construídos. Mas foi nos anos de 1940 e, sobretudo nos de 50, que a atividade teatral santista se intensificou, numa harmonia de talento e interesse público, favorecendo assim o surgimento dos festivais voltados a iniciativas amadoras, realizados pelo Centro Português em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura.

Não só a cultura teatral de palco italiano (assim chamado por se tratar do palco tradicional – caixa cênica de três paredes com abertura para o público, tornando-o a “quarta

parede”), teve espaço em Santos nos anos quarenta, cinqüenta. Sob força de manifestações populares, a cultura cênica se diversificou abrangendo outros setores de atividade artística, que se tornaram tradição santista, como o circo, em especial, de grande importância na vida de vários artistas, como Plínio Marcos, para quem a cultura circense foi uma das raízes mais sólidas de sua formação dramaturgica.

O movimento teatral em Santos, afirma Lucinéia Contiero, biógrafa de Plínio Marcos, principalmente amador e estudantil, viveria sua plenitude na década de sessenta, por quatro motivos principais:

a cidade sempre foi um tradicional centro de talentos; o esforço histórico do Real Centro Português da cidade, que já em 1899 organizou a Corporação Cênica e construiu o Salão-Teatro (inaugurado em abril de 1908); a promoção constante, na cidade, de espetáculos, de ciclos; e a proximidade de Santos com São Paulo, favorecendo o diálogo cultural enriquecedor e a presença de profissionais e companhias importantes. (CONTIERO, 2007: p. 92)

Entre os grandes fomentadores de cultura teatral santista, podemos destacar Patrícia Rehder Galvão (Pagu), considerada a musa da Semana de 22, que, três décadas depois, já madura e reservada a um quadro mais jornalístico e cultural que propriamente de militância política, era colaboradora da *Tribuna de Santos* e diretora fundadora do grupo de teatro GETI (Grupo Experimental de Teatro infantil).

Destacamos ainda, neste contexto, Plínio Marcos, nascido em Santos, semi-analfabeto por opção, e que, a partir de sessenta, será conhecido como dramaturgo de grande talento, depois de muito dedicar-se às artes circenses no palco-picadeiro do Circo Teatro Pavilhão Liberdade, apresentando-se como o palhaço Frajola.

Objetivamos, com este trabalho, destacar a influência e interferência de Patrícia Galvão (Pagu) na estréia dramaturgica de Plínio Marcos, artista e autor com quem manteve uma relação afetuosa de amizade e em quem reconheceu um escritor talentoso e autêntico quando leu sua primeira peça, “Barrela”.

O estudo é relevante por ser Plínio Marcos um autor tratado preconceituosamente como autor marginal, ser pouco estudado, e por sua temática dar voz a marginalizados como prostitutas, homossexuais, gigolôs e malandros, moleques de rua. Ainda que o autor não tenha dado um tom de protesto e reivindicação panfletários em seus textos, o estudo dessa personalidade se faz válido, pois retrata claramente os sujeitos periféricos e seus conflitos em um grupo social considerado de minorias.

Patrícia Rehder Galvão, a Pagu, foi escritora e jornalista; desde a juventude surpreendeu pela ousadia e atrevimento. Casou-se com Osvaldo de Andrade, com quem teve

um filho, foi militante do Partido Comunista, sendo presa algumas vezes durante greves e acusada de “agitadora”. Durante o período em que foi jornalista, esteve no Oriente, de onde trouxe a soja para o Brasil. Em Santos, década de cinquenta, trabalhava no jornal *A Tribuna de Santos*, já havia se separado de Oswald de Andrade e era respeitada na cultura brasileira por suas muitas contribuições culturais e literárias. No jornal, conheceu Geraldo Ferraz, com quem se casou. Lutou pela construção do Teatro Municipal de Santos e contribuiu fortemente para o desenvolvimento de uma tradição teatral na cidade, firmada, sobretudo, no seu contato com importantes críticos, professores e diretores teatrais da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que, por Pagu, periodicamente vinham a Santos oferecer sua contribuição ao panorama local.

Plínio Marcos nasceu em Santos/SP em 1935, de família de classe média, demonstrou ter pavor de escola logo cedo, diferentemente dos irmãos, que os pais controlavam mais facilmente. Tentou inúmeras profissões, dentre elas a de funileiro e a de vendedor de livros, tornou-se artista circense porque queria namorar uma menina do circo, como ele mesmo conta:

Eu queria namorar uma moça do circo, que conheci quando o cantor do nosso bairro foi cantar no circo. O pai dela só deixava ela namorar gente do circo. Então eu entrei para o circo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia ser palhaço. (...) Eu tinha o apelido de Frajola, não porque andasse bem vestido, mas porque tinha saído uma revista em quadrinhos, Mindinho, com um gato chamado Frajola, que sempre queria pegar um passarinho – e eu fui preso roubando um passarinho numa casa, na ocasião em que saiu a revista. (MARCOS, 2010)

Plínio integrara-se ao movimento cênico a partir dos dezesseis anos no palcopicadeiro, onde conheceu personalidades artísticas importantes e entre elas atuou, como Procópio Ferreira, Nilo Nello, Oscarito, Vicente Celestino entre outros. Ao teatro de palco italiano, com o movimento amador, passou a dedicar-se na segunda metade da década de cinquenta, então na faixa dos vinte anos de idade, pouco antes de integrar-se a um forte grupo de artistas e intelectuais.

A participação de Plínio no teatro amador santista se refletiria no registro jornalístico de seu nome na encenação de várias peças infantis, como *Verinha e o Lobo*, *Menina Sem Nome*, *A Longa Viagem de Volta*, *Escurial*, *O Rapto das Cebolinhas* (Maria Clara Machado, 1953), *Jenny no Pomar*, na sua participação, na década de cinquenta, em *Paixão de Cristo*, *O Mundo não me Quis*, *Rancho Fundo*, *O Ébrio...* no Pavilhão Teatro Liberdade. Muitos são os registros que documentam de forma precisa a atividade cênica de

Plínio Marcos nos arquivos da *Tribuna* de Santos, por exemplo, onde podem ser encontradas manchetes e notas.

A partir de 1957, o Departamento de Cultura da *Tribuna* promovia, anualmente, palestras com grandes nomes da dramaturgia, principalmente vindos de São Paulo e do Rio, entre eles Augusto Boal, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Maria José de Carvalho. O teatro amador santista se desenvolvia rapidamente sob o empenho de diversos grupos amadores financiados por clubes, companhias portuárias e escolas. Dentre eles, ressaltavam-se os trabalhos do IT Club, da Companhia das Docas e do Clube de Arte, este, promovendo vários cursos de Arte Dramática sob regência do professor Emílio Fontana. Eram comuns iniciativas do TBC, do Arena e de outras fortes companhias vindas de São Paulo a se apresentarem na cidade.

Em dezesseis de novembro 1957, iniciou-se o I Festival Santista de Teatro Amador. Organizado pelo Departamento de Cultura da *Tribuna*, o evento se repetiu em oito de janeiro de 1958, quando teve a abertura do II Festival. Em doze de outubro, *Menina sem Nome*, peça em que Plínio atuou, foi encenada e premiada como melhor espetáculo. Na ocasião, Plínio recebeu ainda a premiação de melhor diretor teatral. Ainda em 1958, dia dez de junho, acontecia a famosa encenação do GETI de *Pluft, o Fantasminha* (Maria Clara Machado, 1955), com participação de Plínio. Em seis de dezembro, abriu-se, com *Menina sem Nome*, o Festival Regional de Teatro Amador. Dezessete de dezembro marcava a segunda etapa deste mesmo Festival, com premiação de melhor ator para Plínio pelo papel de Bruxolino em *Menina*, também pelo GETI.

Durante as décadas de cinqüenta e sessenta, além de conhecida nacionalmente, Pagu exerceria uma importantíssima influência no panorama cultural da cidade. Ao mesmo tempo em que escrevia para *A Tribuna de Santos*, ligava-se à arte definitivamente, promovendo festivais e espetáculos, fomentando grupos amadores e a fundação do Teatro de Vanguarda (GETI e TEV). Graças à Pagu tradutora, Santos teve oportunidade de assistir, pela primeira vez no país, *Fando e Lis*, de Arrabal, traduzida por ela em 1958 – ano em seria então encenada *Barrela*.

Pagu e Plínio teriam se conhecido em 1957, quando Plínio aparece como ator do grupo GETI (Grupo Experimental de Teatro Infantil). Como nos aponta Contiero (2007, p. 127), “em 1957, esta distinta senhora (Pagu), então com 47 anos, adentrou os bastidores do Circo Pavilhão Teatro Liberdade procurando o palhaço Frajola, queria que o rapaz trabalhasse com ela”.

Partimos dos dados cronológicos de Contiero, por julgarmos serem os mais exatos, baseados nas reportagens do jornal *A tribuna de Santos*, embora a maioria das publicações apontem para 1958 como sendo o ano de encontro entre Plínio e Pagu. Assim, “Em 1958, (Plínio) conheceu Patrícia Galvão, Pagu, a qual o convidou para participar como ator, cuja peça estrearia o dia seguinte. Plínio Marcos aceitou o desafio” (VERSA, 2007 p.43).

O fato é que da atuação de Plínio Marcos em *Pluft, O fantasma* nasceu uma profunda amizade entre Pagu e Plínio, e este logo se viu convidado para fazer parte de um novo círculo de amigos, do qual participavam intelectuais, pintores, músicos, artistas de várias searas, todos de contato estreito com Pagu e Geraldo Ferraz. A amizade com Pagu duraria até 1962, quando ela faleceu vítima de um câncer pulmonar. Os amigos de Patrícia Galvão eram artistas e intelectuais que aguçaram o censo crítico e estético de Plínio, o que contribuiu grandiosamente para sua dramaturgia.

Esses intelectuais e artistas se reuniam assiduamente e faziam longas discussões sobre arte, cultura e política, permeadas por leituras de clássicos e teóricos de diversas áreas, muitas vezes feitas pela própria Pagu. Mesmo que a princípio Plínio não tenha sido muito bem aceito pelo grupo, por sua postura sincera e, portanto, denunciadora de seu semi-analfabetismo, logo fez cair por terra os preconceitos com seu jeito atrevido, original e desafiador, traços próprios de sua personalidade, e com o apoio de Pagu.

... quando encontrei a Pagu, conheci um grupo de intelectuais raríssimo. E recebi uma forte influência desse grupo. Todos os domingos a Pagu fazia o Geraldo Ferraz [seu marido] ler uma peça pra nós. Peças como Esperando Godot. A gente ficava ouvindo a Pagu falar e aquilo nos despertava para ler, para estudar. (MARCOS, 2010)

Neste contexto Plínio Marcos teve seu primeiro contato e encantou-se por escritores como Dostoievski, Castañeda, Jorge Amado e Ernest Hemingway. Pagu e seus amigos ampliaram os horizontes culturais, literários e estéticos de Plínio e, de forma indireta, possibilitaram o surgimento de um dramaturgo preocupado com seu tempo. O próprio Plínio registrou a importância da convivência com o grupo:

A gente foi conhecendo tudo... naquele momento começava-se a falar na música dodecafônica e, por acaso, em Santos, duas pessoas iam se tornar importantíssimas nesse setor: o Gilberto Mendes e o Willy Correia. E poetas que nem o Roldão Mendes Rosa, uma porção de gente; um Clube de Cinema cheio de atividades, onde se discutia onde se levava diretores. A Patrícia Galvão tinha uma verdadeira adoração pelo Alfredo Mesquita, pelo Sábado Magaldi, pelo Décio de Almeida Prado, pela Cacilda Becker, pela Radha Abramo. O ídolo dela em escultura era o Bruno Giorgi. (BARROS: 1981, p. 255)

Nas palavras da biógrafa Contiero, reafirme-se:

Pagu parecia ter certa ascendência sobre os demais, fosse pela inteligência, fosse por certo carisma, ou pelos dois. Seu entusiasmo cultural, de lastro mais erudito, se assim podemos dizer, havida de influenciar Plínio, que um dia se chamou de ‘escritor analfabeto’ lembrando daqueles tempos. (CONTIERO, 2007 p. 102)

Em 1956, Plínio então com vinte e um anos de idade, escreve sua primeira peça, *Barrela*, motivado por uma notícia do jornal que contava a história de um rapazola que havia sido preso e estuprado na cadeia por todos os presidiários da cela, e dois dias após ter saído, matou quatro dos homens que o violentaram.

Barrela nasceu de uma notícia jornalística chocante, história real e grotesca ocorrida em Santos, assim descrita pelo dramaturgo: ‘Um garoto foi preso por uma besteira e, na cadeia, foi currado. Quando saiu, dois dias depois, matou quatro dos caras que estavam com ele na cela. O caso tanto o impressionou, atormentou-se tanto com a história que resolveu ‘despeja-la’ no papel. (MARCOS: 1981, pp. 106, 252)

Após escrever o texto, esforço que não durou mais do que uma noite, Plínio o apresentou aos amigos do Circo Pavilhão Teatro Liberdade, onde então trabalhava todos os dias como palhaço Frajola, porém, como afirma o próprio autor, seus amigos “acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem. Ficou por isso mesmo” (MARCOS, 2010). Ou seja, o texto adormeceu enfiado numa gaveta.

Em 1957, entretanto, quando Plínio conheceu Pagu, mostrou-lhe corajosamente o texto antes negado de ir à cena pelos amigos do circo. “Lendo atentamente, Pagu descobria a autenticidade naturalista das situações e das figuras do submundo” (CONTIERO: 2007, p. 109).

Pagu encantou-se com o texto e logo comparou a força de linguagem e da temática de Plínio Marcos à de Nelson Rodrigues, então respeitadíssimo dramaturgo e cronista jornalístico carioca. As aproximações entre eles foram levadas como notícia ao marido Geraldo Ferraz, que obrigou Plínio a ler a peça para o grupo. Incomodados, os membros do grupo julgaram a peça como desprovida de valores éticos, pois o texto propunha uma reflexão sobre problemas que atormentavam a consciência e a sensibilidade humana.

Podemos afirmar que Pagu foi a primeira leitora de Plínio Marcos, não a primeira que tomou conhecimento de seu texto, mas sim a primeira pessoa que viu ali valores estéticos e temáticos, que soube julgar a originalidade da visão e da linguagem carregada de palavras; em outras palavras: a participação de Pagu na vida do autor é uma espécie de divisor de águas, pois ela acreditou e viu em Plínio Marcos um escritor.

Barrela, mesmo sendo a primeira peça do dramaturgo, já trazia claramente seu estilo nos diálogos cerrados e na linguagem que tende ao coloquial, repleta de gírias e palavras, uma apreensão da realidade de seus personagens marginalizados, “porque assim é

sua fala no cotidiano e as peças do autor reiteram o corriqueiro da vida dos protagonistas de suas obras” (VERSA, 2007 p. 07). As obras de Plínio Marcos, atesta Versa,

desvelam um segmento do Brasil esquecido, em que a luta é pela sobrevivência frente a uma série de impedimentos da ordem do social e econômico, o que gera um campo mínimo de expectativas. A luta dos indivíduos é constante na superação das condições adversas, contudo, muitas vezes, o certo se torna inexorável em torno do homem. (idem)

Em 1959, surge a possibilidade de encenar *Barrela* no Festival de Teatro Estudantil, com a influência de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, que de certa forma apadrinharam Plínio Marcos e a peça, submetida à avaliação de Paschoal de Carlos Magno, uma espécie de “ministro sem pasta” do governo de Kubitschek. Como afirmou o próprio Plínio Marcos, Pascoal entusiasmou-se com a originalidade de *Barrela* e a promoveu na mídia.

O itinerante Festival de Teatro Estudantil, naquele ano, aconteceria em Santos/SP e levava o nome do próprio Paschoal Carlos Magno. Por influência direta do ministro, a peça começou a ser ensaiada sob a direção e atuação do próprio Plínio Marcos, que representou o personagem “Louco”. Mesmo com dificuldade de juntar atores que se encorajassem a encenar texto tão cruamente agressivo, a peça estava pronta para ser encenada em setembro daquele ano, porém, submetido à Censura Federal, não teve sua encenação autorizada.

O problema concernia na questão de que as peças desse dramaturgo representavam e se constituíam justamente a partir da cultura marginal, oposta a cultura vigente e que não se melindrava quanto às regras institucionalizadas pelo sistema governamental da época. Assim sendo, retratar personagens comuns com seus problemas desvelava os processos de mascaramento social e isso não era interessante ao governo militar, pois essas máscaras respaldavam certas atitudes tomadas pelos que detinham o poder, seja em qual esfera melhor coubesse tal cerceamento enunciativo (VERSA, 2007 p. 49)

Patrícia Galvão interferiu junto a Paschoal Carlos Magno, e este telegrafou pedido de concessão diretamente ao gabinete do Presidente da República, e então a exibição foi liberada para uma única apresentação, que ocorreu em primeiro de novembro de 1959, no Salão Teatro do Centro Português e, ao final do festival, foi *Barrela* premiada como melhor espetáculo do Festival.

Após esta apresentação premiada, *Barrela* permaneceria censurada por vinte e um anos, provavelmente pela escandalização que provocava no público e pelo teor de crítica social. Plínio Marcos seria, a partir de então, um dramaturgo brasileiro duramente perseguido pela Censura Federal e, inegavelmente, o que mais teve peças proibidas.

Durante a encenação da peça, algumas pessoas se retiraram, provavelmente pelo estranhamento causado, pela linguagem realista e cheia de gírias, porém, os que

permaneceram até o final aplaudiram em pé, “deixando estupefatos os censores” (CONTIERO: 2007, p. 111). Rememora Plínio Marcos, citado por Contiero:

Ainda trago comigo o som dos aplausos daquela noite. O teatro estava todo lotado. Lotadinho. No final todos aplaudindo de pé, gente chorava e o nosso elenco chorava junto. Jamais em minha vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é sucesso novamente, Mas, naquela noite estava selada minha sina. (CONTIERO: 2007, p. 112)

Bastou ser encenada a peça *Barrela* para que a crítica teatral santista mais seleta percebesse a existência de mais um talento dramaturgico, que foi festejado por toda a cidade, que não falava de outra coisa senão do sucesso da peça. Muitos, entretanto, provavelmente por acreditarem que o sucesso de Plínio fosse passageiro, negaram-se a tratar *Barrela* como a primeira de uma série de peças que corporificariam uma tradição moderna autoral de grande valor para a dramaturgia brasileira. Plínio Marcos não se afetou.

O que faria das peças de Plínio Marcos a marca de sua originalidade é a presença e o retrato, talvez laborado inconscientemente, ou por ter experimentado a marginalidade na prática, de personagens contemporâneos, marginalizados pelo sistema, sujeitos solitários, mesmo na relação com o outro. “Embora possa haver nessa exclusão muito de responsabilidade pessoal, em Plínio, os miseráveis se apresentam como vítimas dessa assincronia do processo social” (CONTIERO: 2007, p. 114).

O teatro brasileiro entraria para a década de sessenta com uma vertente engajada, chamando a si a tarefa de desvendar os mecanismos do sistema de exploração política e social. Plínio ocuparia espaço no cenário dramaturgico participando da mesma tarefa de outros tantos autores: ser solidário com o destino do povo, característica que, segundo Anatol Rosenfeld, foi importante para que o teatro brasileiro se caracterizasse como nacional e popular (1982, p. 42). A dramaturgia de perfil idílico e de misteriosos contornos poéticos de outros tempos cederia lugar à dura realidade da miséria, como um motivo de ordem política: no povo é que os dramaturgos encontrariam a ação, o conflito e a tensão fundamentais ao teatro. Insinuava-se no panorama teatral o que já acontecia no panorama sócio-político, análise de Roberto da Matta: “os dissidentes e dominados assumiram sistematicamente a posição de revelar o conflito, a crise e a violência do nosso sistema” (1983, p. 141).

Sob a determinação de relevar o conflito, as aflições e a linguagem dos “dissidentes e dominados”, o jovem Plínio se transformaria no mais novo dramaturgo preocupado com as questões populares. Pela violência e pelas “experiências realistas” chocantes que seriam apontadas por Sábato Magaldi (1998, p. 207), a autenticidade de Plínio

faria de certas situações sociais uma exposição real e violenta das figuras do submundo. A impressão da crítica, desde Pagu, tem sido reiterada ao longo dos anos:

[...] nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza da matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura. (MAGALDI: 1998, p. 207)

A história do rapaz violentado poderia ter como cenário real qualquer país, qualquer cidade. Plínio conheceu fatos escabrosos ocorridos no cais do porto e pelos becos da Baixada Santista, pois era um jovem acostumado a “olhar pra fora”, “pra sua gente”, essa gente que “só pega a pior, que só come da banda podre [...], que mora na beira dos córregos e quase se afoga toda vez que chove [...], que só berra da geral sem nunca influir no resultado” (BARROS: 1984, p. 19). Aprendeu a expressar através de sua, a voz dos marginalizados, retratando a realidade da escória como nenhum outro que tivesse visto as mesmas cenas – característica que não escapou à atenção de Pagu.

Notícias do talento de Plínio Marcos já confirmado em *Barrela* foram para *A Tribuna* santista logo no dia seguinte à apresentação da peça através da linguagem hábil e visão perspicaz de Pagu, que elogiou fortemente as características de originalidade temática e lingüística do texto que, pela primeira vez no Brasil, levava à cena a marginalidade dura e cruamente retratada. A lucidez da impressão não desconsiderou de pronto, a aproximação com Nelson Rodrigues, que, neste íterim, era bastante lembrado pela produção de *Vestido de Noiva*, em 1943. Plínio Marcos, de início, desgostou da aproximação que lhe conferia um tanto de influência literária, mas não tardou para que passasse a ver, na aproximação de ambos, respeito crítico. Lembra Heitor Cony:

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

Incitado pelo sucesso, Plínio escreve sua segunda peça, *Os Fantoches*, em 1960, mal recebida pelo público e ferozmente criticada, inclusive pela própria Patrícia Galvão, que, na *Tribuna*, escancarou logo no dia seguinte à encenação a manchete: “Esse analfabeto

esperava outro milagre de circo” (MARCOS, 2010). É fato que Plínio ficou consternado, mas o fato não chegou a abalar a amizade entre eles, afinal Patrícia Galvão estava apenas cumprindo seu dever como jornalista e de crítica teatral de renome popular. Naquele momento, porém, Plínio se retraiu, abandonou o grupo de intelectuais e se dedicou a trabalhar com o teatro amador pelo Sindicato de Estivadores de Santos, onde permaneceu até ir tentar a vida artística em São Paulo.

Era 1961 quando Plínio Marcos muda-se para São Paulo, onde vai trabalhar primeiramente como camelô e, entre um bico e outro, dá continuidade ao seu teatro, atuando como ator, diretor e dramaturgo. Patrícia Galvão morre em 1962, tendo contribuído grandemente para que Plínio assumisse sua vocação de dramaturgo.

Hoje, dramaturgo amplamente premiado, Plínio Marcos não é só um autor original, mas é também um nome de base do teatro moderno brasileiro; de certa forma, graças a Patrícia Galvão, que reconheceu seu talento e possibilitou conhecimento e crescimento cultural ao palhaço Frajola, o que era projeto se tornou realidade. Impossível negar que esta relação de amizade não tenha sido uma espécie de alavanca na dramaturgia de Plínio, ainda que o mérito do sucesso do autor não se deve apenas à influência de Pagu, claro, mas sim a competências próprias, pelo atrevimento e alma sensível, traço comum nas personalidades de artistas talentosos como Plínio Marcos, somados a uma leitura pessoal da sociedade, uma leitura particular de sua época e pelo poder de apreensão desta por meio de seus textos.

Referências:

CONTIERO, Lucinéia. **Plínio Marcos: uma biografia**. Assis: Unesp, 2007

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VERSA, Cezar Roberto. **O teatro de Plínio Marcos: linguagem e mascaramento social**. Cascavel: Unioeste, 2007.

MARCOS, Disponível em www.pliniomarcos.com.br Acessado em 15/05/2010 as 18:00h.